

Gli amanti di Verona tra Lope de Vega e William Shakespeare

AGNESE SCAMMACCA DEL MURGO

Università di Torino

Riassunto:

Ci proponiamo di evidenziare quello che potrebbero essere i risultati del dialogo intertestuale ipotizzato tra la tragedia di William Shakespeare *Romeo and Juliet* e la tragicommedia di Lope de Vega *Castelvines y Monteses*. La critica precedente ha ricondotto le due opere teatrali alle traduzioni-rielaborazioni in lingua inglese e spagnola della novella IX della seconda parte di Matteo Maria Bandello trascurando le evidenti analogie testuali, gli echi, le assonanze che avvicinano le due opere; essendo state rintracciate in un più ampio studio critico, verranno qui riportate in un estratto dei principali punti individuati. Alcune riflessioni sui movimenti intellettuali dell'epoca contribuiranno ad identificare *Romeo and Juliet* come fonte di *Castelvines y Monteses* aprendo nuovi spiragli di ricerca su possibili contaminazioni elisabettiane nel teatro del *siglo de oro* spagnolo.

Abstract:

Our purpose is to propose and illustrate through the recollection of textual evidence the existence of an intertextual dialogue between the tragedy *Romeo and Juliet* by William Shakespeare and the *tragicommedia Castelvines y Monteses* by Lope de Vega. Previous criticism connected both dramatic works to the translation or re-elaboration in English and Spanish of the novella II, IX by Matteo Maria Bandello, overlooking the clear textual similarities, echoes, assonances between the two works. They have been identified in a longer previous critical study and are here presented by a summary of the more striking points. Some speculation about the intellectual movements of the time will help to identify *Romeo and Juliet* as source-text of *Castelvines y Monteses* opening to new research view on possible elizabethan contamination on the *siglo de oro* theater.

Non sorprende il vivo interesse nutrito da studiosi di tutto il mondo per la feconda fucina di immagini che fu la novellistica italiana tra XIV e XVII secolo per tutta l'Europa. I motivi presenti nelle opere di grandi novellieri come Giovanni Boccaccio e Matteo Maria Bandello nutrono e colorano le creazioni delle diverse letterature nazionali conferendo all'italianità ricercata un prestigio universalmente riconosciuto. L'antica leggenda senese di Romeo e Giulietta deve il merito della sua fortuna all'adesione dei propri motivi narrativi agli svariati codici culturali con cui entrò in relazione nel corso della sua lunga ed articolata genesi; come molte storie della letteratura europea medievale e rinascimentale, anch'essa deve la sua paternità ad una sinergia tra numerose figure, più o meno note, che contribuirono alla sua definizione. Masuccio Salernitano e Luigi da Porto, autori di opere ispirate alla leggenda, consegnarono a Matteo Maria Bandello nella prima metà del Cinquecento una sintesi del materiale tramandato dai miti classici e medievali, che potremmo riassumere in quattro principali elementi narrativi: l'amore contrastato, la pozione narcotica, la sepolta viva e la morte dei due innamorati per suicidio. Con Matteo Maria Bandello, autore della novella IX del libro II delle *Novelle* (Lucca, 1554), intitolata *La sfortunata morte di dui infelicissimi amanti che l'un di veleno e l'altro di dolore morirono, con varii accidenti*, si raggiunge la sistemazione narrativa e la fissazione

dei temi in un'architettura ben precisa che coinvolge caratteri, luoghi ed evoluzione degli argomenti, vale a dire, la traccia della storia per come è oggi a noi nota.

La novella IX lasciò, poi, l'Italia per mezzo della traduzione-rielaborazione di Pierre Boaistuau (pubblicata nel terzo luogo, assieme a quelle di François de Belleforest nel volume *XVIII Histoires tragiques*, Parigi, 1560) a cui seguirono traduzioni in lingua inglese e spagnola nelle ultime decadi del XVI secolo. Questo permise alla storia di diffondersi rapidamente in tutta l'Europa occidentale stuzzicando la fantasia di numerosi autori del tempo. Uno su tutti fu in grado di valorizzare il potenziale di una trama già ampiamente conosciuta e diffusa con un'interpretazione personale che inciderà irrimediabilmente sulla sua fortuna: William Shakespeare, autore della famosa tragedia *Romeo and Juliet* (1597-98). Molto probabilmente il drammaturgo inglese, che non conosceva né l'italiano né il francese, utilizzò come fonte per la sua tragedia la versione contenuta nel *Palace of Pleasure* di William Painter —traduzione delle *Histoires Tragiques*— e *The Tragical History of Romeo and Juliet* di Arthur Brooke, un lungo poema sull'argomento a sua volta tratto dalle *Histoires Tragiques*.

In Spagna, a distanza di circa dieci anni, Lope de Vega scelse la storia di Romeo e Giulietta come argomento per la tragicommedia *Castelvines y Monteses* (1608-1610?)¹. Fin ora la critica ha proposto di ricollegare la tragicommedia di Lope de Vega alla traduzione spagnola dell'opera di Boaistuau e Belleforest, scritta da Vicente de Millis e pubblicata dal figlio Juan a Salamanca nel 1589² con il titolo *Historias tragicas exemplares*, che il commediografo avrebbe adoperato come fonte. Nonosante Lope de Vega conoscesse anche l'italiano per poter attingere direttamente all'originale bandelliano, come aveva fatto in occasione della stesura di altre sue commedie, in questo caso l'adesione al testo di Millis dirimerebbe ogni dubbio in merito: la traduzione di Boaistuau rappresentò una rielaborazione significativa della novella IX di Bandello e vi sono evidenti parallelismi tra alcune parti di Millis tratte da Boaistuau e i versi di *Castelvines y Monteses*.

1. VITE PARALLELE

È rilevante segnalare che *Romeo and Juliet* e *Castelvines y Monteses* sono le prime versioni drammatiche note della storia di Romeo e Giulietta. Questo primo aspetto le accomuna non meno delle numerose similitudini tra i loro autori, le cui vite sembrano procedere parallelamente in paesi diversi e antagonisti. William Shakespeare e Lope de Vega sono riconosciuti ancora in vita come i più famosi rappresentanti dei loro rispettivi teatri nazionali. Sono quasi coetanei, l'uno nasce il 26 aprile 1564 a Stratford Upon Avon e l'altro il 25 novembre del 1562 a Madrid. Shakespeare proviene da una famiglia umile e il suo nome non figura in nessuna delle università del tempo, assicurandosi l'appellativo di poeta non laureato; questo non spiega la sua poderosa cultura classica, la dimestichezza con svariate discipline evinta dai numerosi riferimenti delle sue opere al mondo della mitologia, della botanica, della medicina, dell'astrologia che elevano il suo teatro ai livelli di quello dei colleghi dotti. Lope de Vega, di origini non più elevate, non conseguirà mai alcun titolo accademico presso l'università di Alcalá de Henares in cui studiò per quattro anni prima di abbandonare le aule ma, stando al meno alle indicazioni sue e dei suoi primi biografi, fu uno studente eccellente nei primi anni della

¹ La datazione è incerta in quanto l'opera fu pubblicata postuma nella *Parte XXV de las Comedias* uscita a Saragoza il 29 marzo del 1647 (settima in ordine di dodici opere) ma seguendo gli studi sulla metrica del teatro di Lope de Vega di Morley e Bruerton (1968: 299-300) la data di stesura andrebbe collocata tra il 1608 e il 1610.

² La prima edizione è quella di Salamanca, "Pedro Lasso a costa de Juan de Millis Godínez", 1589; con lo stesso anno in copertina e presso lo stesso stampatore Pedro Lasso apparve poi una nuova edizione, o piuttosto ristampa, suffragata da Claudio Curlet; questo libraio savoiano editò di nuovo il volume nel 1596 a Madrid, nel laboratorio di Pedro Madrigal, mentre l'ultima edizione conosciuta fu stampata a Valladolid da Lorenzo de Ayala per iniziativa di Miguel Martínez nel 1603 (Carrascón, 2014: 58).

sua vita: si tramanda che scrisse la prima commedia da adolescente e che avesse già in tenera età dimestichezza con il latino; nella sua abbondantissima opera drammatica, narrativa e poetica cercherà per ogni modo di lasciar costanza di un'erudizione forse più superficiale che profonda. William Shakespeare nasce e cresce nell'Inghilterra protestante di Elizabeth I ma è stato ipotizzato che alcuni membri della sua famiglia da parte di sua madre Mary Arden fossero cattolici (Pritchard, 1979: 3); è anche stato tramandato il contenuto di un testamento cattolico firmato da John Shakespeare, padre del drammaturgo (Wood, 2003: 75-78; Achroyd, 2006: 22-23). Lope de Vega, nella sua Spagna cattolica, fu combattuto per buona parte della sua vita tra il percorso ecclesiastico e la turbolenta vita amorosa. Le coincidenze più sorprendenti tra le due personalità, però, riguardano le rispettive carriere. Shakespeare non fu prolifico come Lope de Vega, autore di più di quattrocento opere teatrali: ne scrisse trentasette, ma bastarono per rivoluzionare la storia del teatro. Egli seppe muoversi con disinvoltura tra commedie e tragedie e conferì ai personaggi delle sue opere una complessità e un'ambivalenza talmente moderna da rubarli al tempo: Amleto, Otello, Prospero (protagonista di *The Tempest*) tanto per citarne alcuni, sono eroi-antieroi attraversati dal bene e dal male che vivono il dissidio con la loro natura e comunicano mediante i loro monologhi una suggestiva e commovente rappresentazione dei segreti profondi dell'anima umana. Lope de Vega, allo stesso modo, fece dell'unione tra tragico e il comico l'emblema della sua *comedia nueva*, con la quale segnò lo sviluppo del teatro successivo, non solo di quello spagnolo ma anche in buona parte di quello francese; così come il teatro della vita è un'armonia di gioia e dolore inscindibile così al teatro, che è *mimesis* della vita, tocca contenere dolore e gioia, rappresentare "una viva imagen de la vida" (Vega, 1989: 955-84), spiega nell'*Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, ironico manifesto della sua poetica letto pubblicamente nell'Academia de Madrid³ nel 1609. Nel teatro di Lope de Vega i sottogeneri commedia e tragedia non vanno distinti poiché autonomamente non possono rappresentare la vita ma occorre che si intreccino, e che la commistione di questo ossimoro sia la nuova forma di rappresentazione della *varietà*:

Lo trágico y lo cómico mezclado,
Y Terencio con Séneca, aunque sea
Como otro Minotauro de Pasife,
Harán grave una parte, otra ridícula,
Que aquesta variedad deleita mucho:
Buen ejemplo nos da naturaleza,
Que por tal variedad tiene belleza.
(Vega Carpio, 1989: 174-180)

Entrambi i commediografi-drammaturghi configurano tipologie di personaggi contraddistinti da un ampio raggio di azione comunicativa; il *fool* shakespeariano e il *gracioso* sono gli intermediari tra teatro e pubblico, essi svolgono funzioni meta-linguistiche di bilanciamento del registro dissacrando i toni aulici con un linguaggio umile e divertente, al contempo propugnando la verità dietro l'armatura sicura del linguaggio comico. Lope de Vega e Shakespeare, inoltre, furono anche apprezzati poeti autori di pregevoli canzonieri, e non mancarono di riversare nel loro teatro la bellezza dei loro versi.

Purtroppo non è stato documentato e non sembra esser mai avvenuto un incontro, al meno diretto, tra le due eminenti personalità drammatiche dell'epoca. Lope de Vega, che tuttavia ebbe una vita molto turbolenta, non viaggiò mai a Londra, tantomeno Shakespeare a

³ Fondata dal nobile cortigiano Don Félix Arias Girón, questa era una delle svariate accademie che, a imitazione delle italiane, in Spagna aprivano le porte dei palazzi nobili alle riunioni erudite o pedanti dei letterati. Si veda in proposito Sánchez, 1961: 53 e ss.

Madrid⁴, per il poco che conosciamo della sua vita. È possibile però, che un simile destino non sia spettato ai loro drammi. Il critico Julius Leopold Klein espone in un'opera monumentale sulla storia del teatro una teoria secondo cui sarebbe possibile rilevare degli evidenti parallelismi nel confronto dei testi *Romeo and Juliet* e *Castelvines y Monteses* giungendo alla conclusione che Shakespeare avesse un'intima conoscenza della versione spagnola non tradotta in inglese, ma comunque precedente la tragedia inglese (Klein, 1874: 955-984, ipotizza che la commedia di Lope fosse scritta prima del 1603, cosa poi dimostratasi poco probabile). I toni del critico tedesco non risparmiano note canzonatorie e tantomeno critiche nei confronti del valore stilistico della tragicommedia spagnola: l'analisi ridotta alla citazione di qualche verso tratto dalla scena del balcone dei due innamorati si limita al decretare la superiorità shakespeariana nel trattare adeguatamente determinati avvenimenti.

J.J. Munro, a sua volta, propose l'ipotesi di una fonte drammatica oggi persa per l'opera di Shakespeare; l'esistenza del dramma scomparso giustificerebbe i sette punti che il critico evidenziò come contatto tra *Romeo and Juliet* e l'opera teatrale olandese scritta in distici alessandrini di Jacob Struijs *Romeo und Juliette* (Munro, 1908: xlvi-xlvii). Cento anni dopo Klein, con le stesse conclusioni del critico tedesco, lo studioso Óscar Villarejo individua i sette punti in comune tra Shakespeare e Struijs come gli stessi condivisi tra *Romeo and Juliet* e *Castelvines y Monteses* e indica anche alcuni parallelismi testuali che non trovano spiegazione nell'insieme delle fonti precedenti (Villarejo, 1969: 95-105). Secondo Villarejo un esemplare di *Castelvines y Monteses* sarebbe giunto in Inghilterra sul finire del sedicesimo secolo influenzando l'opera di William Shakespeare. Per supportare la sua ipotesi Villarejo deve giustificare una datazione della commedia lopianiana precedente la tragedia shakespeariana, cosa che i dati disponibili nel momento della stesura del suo lavoro –come oggi– non avvalano. Quindi il critico ipotizza l'esistenza di una *Lista del Peregrino* misteriosamente scomparsa, e precedente al 1604 (Villarejo, 1965: 343-99), in cui avrebbe figurato il titolo della tragicommedia; in effetti Arthur Brooke menziona una versione drammatica della storia antecedente a *Romeo and Juliet* ma non abbiamo altri dettagli in grado di avvalorare la testimonianza di Brooke e tantomeno la tesi di Villarejo. Possiamo, piuttosto, contraddire i ragionamenti considerando che sia le edizioni *in-quarto*⁵ di *Romeo and Juliet* sia il dramma di Lope hanno una datazione oramai definita⁶ e, senza dubbio, antepongono la stesura della tragedia inglese a quella della tragicommedia spagnola.

⁴ Benché manchino delle notizie riguardo dieci anni della sua vita i così detti *lost years*: 1585-92.

⁵ Lo Stationer Register è un registro tenuto dalla Stationer's Company, una corporazione londinese attiva dal XV secolo ad oggi, che regola e monitora i processi di vendita e pubblicazione dei testi scritti. Deteneva il monopolio del settore editoriale ricavando profitto con le quote di registrazione. L'inserimento nello Stationer Register, compilato dal XVI al XVIII secolo, era obbligatorio per la vendita e le stampe di un'opera ma anche per le messe in scena teatrali. Costituisce quindi una fonte di informazione insostituibile per la letteratura inglese e in particolare per il teatro elisabettiano.

⁶ La prima edizione a noi nota risale al 1597, presso gli editori John Danter ed Edward Allde, senza alcuna precedente menzione nello Stationer Register ed è denominata Q1, altrimenti nota come "cattivo *in-quarto*" per via dei numerosi errori emendati dalle successive stampe. Il titolo completo è *an/excellent/conceited Tragedie/ of/ Romeo and Juliet./ As it hath been often (with great applause) plaid publicquely, by the right Ho/nourable the L.of Hunsdon/ his Servants./London, /Printed by Iohn Danter./ 1597*, questo ci suggerisce che vi siano state rappresentazioni sceniche precedenti alla pubblicazione; ne è riprova la presenza di errori nel testo molto probabilmente frutto di una ricostruzione mnemonica di un attore coadiuvato da uno stenografo che avrebbero assistito alla rappresentazione, databile così al 1597. Ipotizzando un tempo di revisioni e prove dell'opera per la messa in scena raggiungiamo il 1596, probabilmente la data in cui potremmo fissare la stesura. La prima stampa ufficiale è pubblicata da Thomas Creede e Cuthbert Burby, nel 1599 quando esce Q2 *in-quarto* «corretto, aumentato ed emendato». L'edizione del 1609, Q3, è sostanzialmente una ristampa di Q2 mentre il Q4 del 1622 riproduce Q3 integrando elementi importanti di Q1. L'edizione *in-folio* del 1623, che compendia quasi tutte le opere shakespeariane, ha adoperato una delle edizioni *in-quarto* ma la critica si divide su quale sia stata scelta. Infine nel 1637, postuma, viene data alle stampe Q5. D'altro canto le datazioni di opere di Lope fornite da Morley y Bruerton si sono dimostrate più che ragionevolmente affidabili.

Altri generi di ipotesi senza una solida base fattuale, come quella di un manoscritto di Lope perduto vedono mancare, invece, la loro capacità di suggestione di fronte a dati che li contraddicono.

Per quanto riguarda le analogie riscontrate nei due testi la tendenza della critica si muove verso una difesa a priori dell'indipendenza e dell'autonomia dei due testi teatrali. Olin H. Moore commenta così a riguardo:

*As a matter of fact, Lope de Vega agrees exclusively with Shakespeare in one or two important passages [...] Are we then to conclude that Lope de Vega consulted a very special "lost document", which conveniently agreed exclusively with Shakespeare for "Tybalt's storm at the feast", and equally exclusively with Groto for the episode of the sword heroically proffered by the hero to the heroine? Even if we discover such a document, however, we shall still have to explain what lost novella was consulted by the author of *Ippolito e Leonora*, where the hero offers the heroine a dagger with which to kill him if she so desires, not to mention Victor Hugo, who uses similar episodes both in *Bug-Jargal* and in *Notre-Dame de Paris*. (Moore, 1950: 123)*

L'argomento di questo articolo risponde alle affermazioni della frase evidenziata. L'analisi condotta sulla comparazione dei testi teatrali ha riscontrato una lunga lista di coincidenze (ben più delle "una o due" citate da Olin Moore) che potremo interpretare come risultato di un vero dialogo intertestuale di natura *metatestuale* tra *Romeo and Juliet* e *Castelvines y Monteses*. L'ipotesi di un dialogo intertestuale di cui ci sono numerose tracce, unita alle evidenze cronologiche oggi note, configurerebbe la tragedia inglese come fonte della tragicommedia spagnola: sfruttando il linguaggio critico di Gérard Genette (1997: 469) l'ipertesto *Castelvines y Monteses* dialoga, commenta e sottintende echi e suggestioni dell'ipotesto *Romeo and Juliet*. Prima di fornire qualche esempio concreto per mezzo della citazione di estratti testuali occorre aprire una riflessione sulle condizioni scatenanti una relazione tra *Romeo and Juliet* e *Castelvines y Monteses*, prendendo come punto di riferimento Lope de Vega fruitore della tragedia inglese.

Romeo and Juliet, coerentemente alla trama della storia di Romeo e Giulietta, è una tragedia (finale ed argomento tragico) che William Shakespeare sceglie di organizzare in cinque atti. Il movimento drammatico delle sue parti però, non sembra seguire un andamento omogeneo: piuttosto si evince una compresenza di elementi comici associati ai ben noti materiali tragici intrinseci alla trama. La natura ibrida di *Romeo and Juliet* costituirebbe di per sé un campo appetibile per una riconfigurazione dell'opera in veste tragicomica (e quindi con polarità inversa). Il confronto con le precedenti opere di Bandello, Boaistuau, Brooke, Painter e Millis, può aiutare ad individuare il potenziamento shakespeariano dell'argomento comico là dove già esistente, o le innovazioni assolute in cui l'argomento comico è protagonista. Osservando la sua architettura drammatica *Romeo and Juliet* può essere idealmente diviso in due parti la prima delle quali, costituita dal primo e dal secondo atto, presenta le tipiche prerogative di una commedia:

- il ritmo disteso e rilassato della tematica amorosa: l'incontro degli innamorati (I, v), lo scambio delle promesse d'amore (II, ii);
- siparietti comici affidati ai vari servitori presenti negli attacchi degli atti (I, i) o come *interludes* (I, v);
- equivoci ed inganni: l'invito alla festa di Capulet capitato tra le mani di Romeo (I, ii), l'intrusione alla festa (I, iv), il matrimonio segreto (II, iv);
- tipiche figure del teatro comico: la Nurse genuina e goffa, gli amici e parenti compagni di avventure,
- e in particolare, il personaggio di Mercutio;

Soffermandoci sull'ultimo punto, il personaggio di Mercutio, nella fattispecie, sembra incarnare lo spirito stesso della commedia: dal momento della sua morte, che trova luogo nell'atto III, gli avvenimenti in cui si vedono coinvolti Romeo e Giulietta precipitano drammaticamente fino alla piena realizzazione della tragedia con la morte dei protagonisti. Per questo si potrebbe definire *Romeo and Juliet* una "commedia mancata". Quando la dionisiaca effervescenza e l'incompresa irriverenza di Mercutio viene strappata via con la sua vita ogni elemento comico perde la sua legittimità nel proseguo della narrazione, e così la seconda parte (atti III-V) appare, in contrapposizione alla prima, segnata dalle caratteristiche sceniche della tragedia. L'impossibilità della sopravvivenza di Mercutio è l'impossibilità e la negazione della commedia stessa, la sottomissione al potere della tragedia che condanna i due protagonisti. Ecco perché potremmo parlare di "commedia mancata", perché chiamare *Romeo and Juliet* esclusivamente tragedia a tutti gli effetti equivarrebbe a privare l'opera teatrale di un elemento fondamentale della sua duplice e fecondissima polarità. D'accordo con il suo ormai collaudato modello di *comedia nueva*, quando si accinge a preparare la sua versione, Lope fonde i due elementi che in Shakespeare erano successivi, commedia e tragedia, in tutta la lunghezza della sua tragicommedia.

Dopo aver ragionato sul bipolarismo intrinseco di *Romeo and Juliet*, osserviamo adesso quanto differenti siano le considerazioni drammatiche a cui conducono i finali della tragedia e della tragicommedia. La vicenda di *Romeo and Juliet* è interamente condotta dai due protagonisti all'ombra e nella piena indifferenza dell'ordine preconstituito degli eventi, che li vuole figli di due famiglie rivali. Romeo e Juliet rispondono solo alla logica edulcorata dei propri sentimenti, emancipati dall'ordinamento patriarcale della propria società; ignorano le leggi subendo le conseguenze delle scorciatoie create per non rispettarle senza sovvertirle. Il risultato drammatico della loro morte è identificabile come un suicidio preterintenzionale e non è causato dalla violenza diretta di Montagues and Capulets (non sono stati uccisi durante un duello, per rabbia o per vendetta). E' come se con la loro fine gli adolescenti avessero dimostrato il fallimento della propria autonomia d'azione. In parole povere Romeo e Juliet non hanno tentato di cambiare il mondo, hanno solo provato a sopravvivere nell'illusione che non esista. Le famiglie, che costituiscono il mondo degli adulti, si riconciliano solo prendendo atto della loro morte ma non sapremo mai quale sarebbe stata la loro reazione se i figli si fossero proclamati innamorati in vita.

In *Castelvines y Monteses*, invece, appare chiaro fin da subito che la pacificazione delle rivalità è un obiettivo da conseguire. Quanto detto è auspicato da un membro della servitù, Marín, all'apertura della Jornada I, così come da entrambi i protagonisti esponenti della nobiltà. In questa prospettiva, l'amore è reso possibile e pienamente realizzato con un *final feliz* soltanto quando l'armonia è raggiunta e il padre di Julia concede la propria benedizione alla giovane coppia. Lope non sceglie di scrivere una personale versione di Romeo e Giulietta ma di interpretare quella shakespeariana che non si è limitata a riproporre il tema già noto; Shakespeare ha aggiunto una *intelligentia* interna alla sua opera drammatica, cioè una ragione per cui gli eventi sono precipitati in maniera tanto tragica: ha inserito nella storia di Romeo e Giulietta l'influenza del fato fin da subito annunciato dal Chorus all'inizio del dramma: "a pair of star crossed lovers take their life" (*The Prologue in Romeo and Juliet*). Lope non ha ignorato questo aspetto e lo ha adoperato per concludere la vicenda come avrebbero dovuto fare gli infelici adolescenti: mediante la risoluzione delle divergenze. Non più in preda alle decisioni del destino, Roselo e Julia di *Castelvines y Monteses* affrontano le proprie famiglie. Diverse sono le ragioni per cui Lope potrebbe aver scelto di intitolare *Castelvines y Monteses* la sua opera drammatica: ha certamente considerato la fondamentale importanza associata alle condizioni che interagiscono con le azioni dei personaggi (quindi le due famiglie) e nello stesso tempo la

denominazione di cognomi non famosi assegna un senso generale ad una delle numerose vicende basate su antagonismi familiari.

Inoltre la tragedia shakespeariana inizia con l'ingresso in scena dei servitori Capulets (corrispettivi di Castelvines) e subito dopo di quelli Montagues (corrispettivi dei Monteses) che potrebbero aver ispirato a Lope de Vega il titolo della sua tragicommedia. *Castelvines y Monteses* è un titolo privo di rimandi semantici adeguati a consentire al pubblico di individuare la natura della storia: molto strano per un'opera teatrale basata su una vicenda già nota tramite la traduzione di Millis, nella quale i cognomi, Montescos y Capeletes, erano stati mantenuti più vicini agli originali italiani. Risulta difficile credere che la trama sia stata mascherata per non consentirne certa identificazione poiché nel fare ciò Lope avrebbe agito contro sé stesso: una storia conosciuta costituisce motivo di attrazione per il pubblico, esattamente come al giorno d'oggi avviene con la trasposizione cinematografica di un *best seller*; quindi non convince l'idea che dietro la scelta di un titolo così creativo vi sia un intento di appropriazione indebita del materiale narrativo, è probabile invece che proprio l'intestazione sia il primo indizio di un commento lopesco alla tragedia shakespeariana. Shakespeare, o chi per lui, sceglie per la sua tragedia il titolo *The Most Excellent and Lamentable Tragedy of Romeo and Juliet* rimanendo in linea con la tradizione. La tragedia consegna nel suo titolo un marchio di assolutezza adoperando il superlativo *the most excellent*, spia di un giudizio personale, quasi critico, oltre che una considerazione assoluta ed ovvia sulla natura fortemente emozionale della storia. Il Bardo conferma, inoltre, il nome dei due protagonisti probabilmente perché li ritiene adeguati alla sfera privata oggetto della storia o forse, più semplicemente, in linea con Artur Brooke (*The Tragicall History of Romeus and Juliet*).

2. BATTUTE DI UN DIALOGO INTERTESTUALE

L'analisi comparata dei testi teatrali è stata condotta contestualmente a quella delle fonti per far sì che si potesse rintracciare l'autonomia del dialogo intertestuale di *Romeo and Juliet* e *Castelvines y Monteses* rispetto all'influenza delle opere di Bandello, Boastuau, Brooke, Painter e Millis⁷. I risultati hanno mostrato che i testi dialogano indipendentemente dal materiale comune tradito e riguardano parti di testo ben precise legate ad un preciso scopo drammatico. La relazione tra le opere va contestualizzata alla loro appartenenza a lingue diverse cosicché parte delle analogie potrebbero riguardare proprio l'influenza di frasi o parole sulla lingua e sulla trasposizione linguistica dall'inglese allo spagnolo. Scegliamo di proporre in questa analisi, che è un estratto di un lavoro più ampio, quattro esempi tipologici di dialogo intercorso tra le due opere: 1) dialogo a livello di singole frasi o parole trasferiti in una nuova lingua, 2) dialogo tra scene totalmente originali, 3) dialogo come commento di motivi shakespeariani, 4) veri e propri calchi di frasi.

2.1 Dialogo a livello di singole frasi o parole trasferiti in una nuova lingua:

William Shakespeare, *Romeo and Juliet*, 1595

BENVOLIO The date is out of such prolixity:
We'll have no Cupid hoodwink'd with a
scarf,
Bearing a Tartar's painted bow of lath,
Scaring the ladies like a crow-keeper;
Nor no without-book prologue, faintly spoke

Lope de Vega, *Castelvines y Monteses*, 1604-1612?

(*Entren con máscaras ANSELMO, ROSELO y MARÍN, de mascara graciosa.*)
ANSELMO ¿Máscaras hay por acá?
MARÍN Siempre por acá es lenguaje
de danza. (I, vv. 164-166)

⁷ Nello spazio ridotto di questo articolo è stato omissso il confronto con i testi delle versioni narrative precedenti, eseguito invece esaurientemente su tutti i punti di contatto tra le due opere nella mia tesi di laurea. I testi citati fanno riferimento in tutti i casi alle edizioni Shakespeare 1599 e Vega 1946-1952.

After the prompter, for our entrance:
But let them measure us by what they will;
We'll measure them a measure, and be gone.
(I, iv, vv.3-10)

Il primo esempio che si è scelto di riportare riguarda la trasposizione di frasi all'interno di un nuovo codice linguistico. Quando Benvolio e Romeo si trovano alle porte della festa, e Anselmo e Roselo sono appena entrati nel palazzo confusi tra gli invitati, si propone, dopo una osservazione sulla presenza di maschere e travestimenti, una curiosa analogia su un gioco di parole inerente al medesimo ambito della danza. Si osserva in *Romeo and Juliet* l'uso bivalente di *measure* inteso come verbo dal significato di "misurare" e come sostantivo che identifica una specifica danza. Le *measures* erano delle danze tenute a corte durante cerimonie o festività, costituivano un gruppo di danze da eseguire e ballare in un certo ordine. Shakespeare ne fa menzione anche in *As you like it*, *Richard II* e *Richard III*. Il significato è qui genericamente inteso come "danza" ed è evidentemente funzionale al gioco linguistico⁸. In *Castelvines y Montes* allo stesso modo "*por acá*" può essere inteso in senso stretto come complemento di moto a luogo, introdotto dalla preposizione ma anche come linguaggio di danza espresso in modalità metasemantica da Marín. Il *Baile del por aquí, por acá*, anche in questo caso è il nome di un ballo molto noto al tempo, che il pubblico avrebbe facilmente riconosciuto, ed è anche ampiamente diffuso come elemento ornamentale nelle *pièces* teatrali del periodo (Alín-Barrio, 1997: 86). Le fonti non presentano alcuna menzione di uno specifico ballo prima dell'incontro tra i due innamorati, probabilmente per economia narrativa. Ciò che stupisce non è tanto che Lope de Vega e Shakespeare abbiano scelto di inserire un riferimento ad una danza tipica della loro cultura e nemmeno che lo abbiano fatto nello stesso punto della narrazione (alle porte di casa Capuleti-Castelvines, dove per via della data, il Carnevale presente nelle fonti, si celebrano dei balli in maschera) ma, piuttosto, che sia stato utilizzato un nome di una danza funzionale ad un gioco di parole o ad uno scambio di battute. Lope potrebbe aver colto il gioco di parole scegliendo di riproporlo nella sua opera nelle modalità in cui il suo pubblico avrebbe potuto coglierlo.

2.2 Dialogo tra scene totalmente originali:

Talvolta, invece, il dialogo agisce riguardando delle vere e proprie scene, coinvolgendo parti di dialogo, senso generale e funzione narrativa. È il caso della scena del ballo in cui la casata di appartenenza dell'eroina femminile prende atto della presenza dell'eroe maschile alla festa in maschera. Le due opere drammatiche, in entrambi i casi, compiono un'innovazione rispetto alle fonti, nelle quali non è presente il dialogo qui di seguito:

TYBALT This, by his voice, should be a Montague.
Fetch me my rapier, boy. What dares the slave
Come hither, cover'd with an antic face,
To flear and scorn at our solemnity?
Now, by the stock and honour of my kin,
To strike him dead, I hold it not a sin.
CAPULET Why, how now, kinsman! wherefore
storm you so?
TYBALT Uncle, this is a Montague, our foe,
A villain that is hither come in spite,
To scorn at our solemnity this night.

ANTONIO ¿Hay mayor atrevimiento?
¿Roselo en mi casa!
TEOBALDO Oíd.
ANTONIO ¿Qué he de oír?
TEOBALDO Solo advertid
lo que deste mozo siento:
que es de una noble llaneza,
y que con su poca edad
no siente la enemistad
que es en él naturaleza,
y es señal que no ha tenido

⁸ *Measure* con significato di "danza" compare anche al v. 50, I, v di *Romeo and Juliet*.

CAPULET Young Romeo is it?
 TYBALT 'Tis he, that villain Romeo.
 CAPULET Content thee, gentle coz, let him alone;
 He bears him like a portly gentleman;
 And, to say truth, Verona brags of him
 To be a virtuous and well-govern'd youth:
 I would not for the wealth of all the town
 Here in my house do him disparagement:
 Therefore be patient, take no note of him:
 It is my will, the which if thou respect,
 Show a fair presence and put off these frowns,
 And ill-beseeming semblance for a feast.
 TYBALT It fits, when such a villain is a guest:
 I'll not endure him.
 CAPULET He shall be endured:
 What, Goodman boy! I say, he shall: go to;
 Am I the master here, or you? go to.
 You'll not endure him! God shall mend my soul!
 You'll make a mutiny among my guests!
 You will set cock-a-hoop! you'll be the man!
 TYBALT Why, uncle, 'tis a shame.
 CAPULET Go to, go to;
 You are a saucy boy: is't so, indeed?
 This trick may chance to scathe you, I know what:
 You must contrary me! marry, 'tis time.
 Well said, my hearts! You are a princex; go:
 Be quiet, or – More light, more light! For shame!
 I'll make you quiet. What, cheerly, my hearts!
 TYBALT Patience perforce with wilful choler
 meeting
 Makes my flesh tremble in their different greeting.
 I will withdraw: but this intrusion shall
 Now seeming sweet convert to bitter gall.
 [Exit] (I, v, vv. 54-92)

odio jamás a esta casa,
 pues sabiendo lo que pasa,
 a donde veis, ha venido.
 ANTONIO ¿No puede venir armado
 y intentar una traición?
 TEOBALDO Eso es hablar con pasión,
 de noble el mancebo ha entrado,
 sin reparar si era error,
 estando junto un linaje.
 ANTONIO ¿Y no es de mi casa ultraje?
 TEOBALDO Antes me parece honor.
 ANTONIO Yo lo juzgo de otra suerte,
 y le quisiera matar.
 TEOBALDO Pues yo no os pienso ayudar
 a hacer tan cobarde muerte.
 Este, como simple azor,
 se ha entrado en el palomar
 a ver si puede cazar
 algunas aves de amor.
 No alborotéis a Verona,
 ni el bando resucitéis.
 ANTONIO Mucha prudencia tenéis.
 TEOBALDO La edad Antonio me abona,
 y si tenéis hija aquí,
 yo también.
 ANTONIO Por vós le dejo.
 TEOBALDO Lo que importa os aconsejo.
 (I, vv. 187-223)

ANTONIO Por ti he tenido cordura
 (I, vv. 466)

L'eroe Roselo-Romeo nota l'eroina Julia-Juliet poco prima di essere scoperto dalla casata rivale: ciò avviene in piena autonomia dalle fonti che propongono il primo incontro tra i due innamorati subito dopo le reazioni morbide ed innocue dei nemici. La casata rivale si accorge di Romeo poiché il protagonista si toglie la maschera e viene riconosciuto. Sia in *Romeo and Juliet* sia in *Castelvines y Monteses* la maschera viene rimossa per pura distrazione del personaggio e non volutamente come in tutte le fonti; inoltre, quando Romeo e Roselo notano per la prima volta la protagonista, in entrambi i casi ciò avviene in presenza di un secondo personaggio con cui dialoga e a cui esprime la propria ammirazione verso la donna. Nella scena portata in esempio i Capuleti-Castelvines che si trovano a commentare l'accaduto sono impersonati dal capofamiglia ed un familiare. Se è vero che il grado di parentela del familiare con cui Capuleti-Antonio Castelvín dialoga diverge tra le due opere –Teobaldo è il fratello di Antonio Capuleti, zio di Julia, mentre Tybald è il nipote di Lady Capulet, cugino di Juliet da parte di madre– non lo è meno che i nomi, curiosamente, coincidono. Alcuni studiosi che si sono interrogati sul contatto tra le opere –sia sulla presenza di una fonte comune scomparsa sia semplicemente sulla tradizione della leggenda– hanno ipotizzato che la confusione dei

nomi possa derivare da un banale errore di memoria. Vediamo ad esempio la posizione di Moore:

In the first place, it should be noted that in Lope de Vega's tragicomedy, the names of the principal characters are confused. To be sure, Giulietta is Julia; Romeo is recognizable as Roselo; while Antonio and Paris are actually unchanged. On the other hand, Fra Lorenzo becomes Fray Aurelio; Marcuccio is altered to Otavio, a cousin and suitor of Julia; while Teobaldo is made the father of Otavio. This muddling has been explained by Hauvette as an indication that the author was trusting to a hazy memory, rather than copying directly from a written source (Moore, 1950: 124; Hauvette, 1933: 199).

Oltre alla divergenza tra i nomi divergono anche le reazioni dei personaggi rispetto alla presenza di Romeo-Roselo alla festa. In *Castelvines y Monteses* Antonio, una volta accortosi di Roselo, si accende d'ira e si prepara ad affrontarlo mentre suo fratello Teobaldo, più moderato, cerca di arginare il suo furore e riesce nel suo intento. In *Romeo and Juliet*, al contrario, ad agitarsi è il giovane Tybald mentre Capuleti frena la sua rabbia. Ma in schema la situazione è la stessa: un parente di Giulietta, della famiglia dei padroni della casa dove si celebra la festa, si infuria nel vedere un membro della famiglia rivale e vuole ucciderlo, mentre un altro suo parente lo trattiene e lo fa rinsavire. Attraverso la comparazione testuale è possibile notare che Antonio e Tybalt interpretano l'accaduto come un oltraggio alla loro casa, e al rispetto dovuto, come appare dal comune riferirsi ai concetti di onore, reputazione, affronto:

ANTONIO ¿Hay mayor atrevimiento? [...]
¿Y no es de mi casa ultraje?

TYBALT What dares the slave
Come hither, cover'd with an antic face,
To flear and scorn at our solemnity? [...]

Se i termini *ultraje* e *flear and scorn*, appartengono alla sfera dell'"affronto" simile vicinanza semantica si può trovare tra il verbo inglese *to dare* e il sostantivo spagnolo *atrevimiento*, caso in cui è lecito parlare di traduzione diretta seppur con ricategorizzazione lessicale. Antonio e Tybald, oltre ad esprimersi in maniera molto simile, hanno l'istinto di impugnare le armi per sfidare il rivale:

ANTONIO Yo lo juzgo de otra suerte,
y le quisiera matar.

TYBALT Fetch me my rapier, boy[...]
To strike him dead, I hold it not a sin.

Osserviamo, inoltre, che Antonio-Capulet nomina apertamente Roselo-Romeo: benché differenti siano le reazioni manifestate dal capofamiglia è curioso osservare che sia Antonio Castelvín sia Capulet riconoscono Roselo-Romeo, e lo indicano per il suo nome di battesimo, mentre il compagno lo identifica come un Montés-Montague, non riconoscendo direttamente l'interessato:

ANTONIO ¿Hay mayor atrevimiento? ¡Roselo en mi casa!

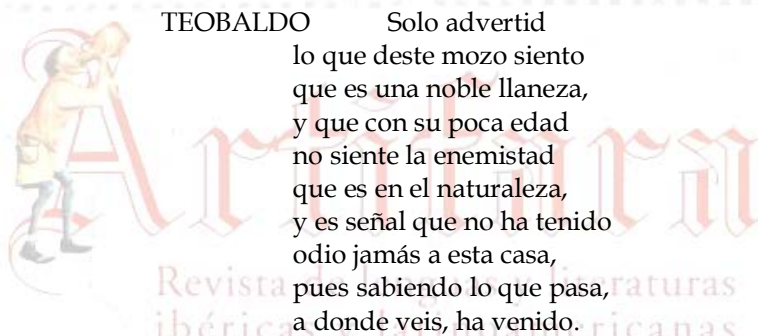
CAPULET Young Romeo is it?

In entrambi i casi la controparte reagisce acquietando l'ira dell'interlocutore. *Pasión* e *storm* contraddistinguono il giudizio che Teobaldo e Capulet danno del parente.

TEOBALDO Eso es hablar con pasión

CAPULET Why, how now, kinsman! wherefore storm you so?

Nonostante Roselo-Romeo viene risparmiato per via di due ragioni: in accordo con le fonti, per la sua giovane età che ha causato questo "peccato di ingenuità".



TEOBALDO Solo advertid
lo que deste mozo siento
que es una noble llaneza,
y que con su poca edad
no siente la enemistad
que es en el naturaleza,
y es señal que no ha tenido
odio jamás a esta casa,
pues sabiendo lo que pasa,
a donde veis, ha venido.

[...]

TEOBALDO [...]de noble el mancebo ha entrado,
sin reparar si era error,
estando junto un linaje.

ANTONIO ¿Y no es de mi casa ultraje?

TEOBALDO Antes me parece honor

TYBALT He bears him like a portly gentleman;
And, to say truth, Verona brags of him
To be a virtuous and well-govern'd youth.

e per rispetto degli invitati e della quiete pubblica in generale:

TEOBALDO Pues yo no os pienso ayudar
a hacer tan cobarde muerte. [...]
No alborotéis a Verona,
ni el bando resucitéis. [...]
La edad, Antonio, me abona,
y si tenéis hija aquí,
yo también.

CAPULET I would not for the wealth of all the town
Here in my house do him disparagement:
Therefore be patient, take no note of him:
It is my will, the which if thou respect,
Show a fair presence and put off these frowns,
And ill-beseeming semblance for a feast.[...]
You'll make a mutiny among my guests!
You will set cock-a-hoop!

Teobaldo e Capulet sembrano contraddistinti da una pazienza e da una moderazione invi-
diabili. Dal testo si evince che Teobaldo sia più anziano di Antonio, così come Capulet lo è di

Tybalt. Entrambi gli iracondi non si ravvedono sulle loro idee ma si placano solo per non urtare il loro familiare.

ANTONIO Mucha prudencia tenéis.
TEOBALDO La edad, Antonio, me abona.
[...]
ANTONIO Por vos le dejo.
TEOBALDO Lo que importa os aconsejo.
ANTONIO Por ti he tenido cordura

CAPULET Therefore be patient, take no note of him:
It is my will, the which if thou respect,
Show a fair presence and put off these frowns,
And ill-beseeming semblance for a feast [...] Am I the master here, or you? [...] Be quiet, or – More light, more light! For shame! I'll make you quiet. What, cheerly, my hearts!
TYBALT Patience perforce with wilful choler meeting
Makes my flesh tremble in their different greeting.
I will withdraw: but this intrusion shall
Now seeming sweet convert to bitter gall.

Risulta subito evidente l'innovazione assoluta rispetto alle fonti, poiché non esiste nessuna menzione in Bandello, Millis, Brooke o Painter di un simile avvenimento. Assumendo Brooke e Painter come fonti di Shakespeare e Millis come fonte di Lope de Vega (in associazione con Bandello, fonte indiretta), non si spiega l'analogia tra i due passi –che come si è visto non si limita all'inclusione di una determinata scena, ma si esplica in un particolareggiato percorso concettuale– se non tramite un contatto tra *Romeo and Juliet* e *Castelvines y Monteses*. La critica si è divisa tra numerose strade, ipotizzando che alla luce delle analogie contenutistiche del dialogo possa esistere una fonte comune, scomparsa, a cui Lope e Shakespeare abbiano attinto indipendentemente. Più semplice sarebbe ipotizzare che Shakespeare abbia scelto di espandere in una scena, per presentare sin dall'inizio in una forma plastica e mimetica adatta alla rappresentazione teatrale l'idea della tensione tra casate (che nelle fonti narrative si spiegava chiaramente nel prologo), l'accenno fatto da Brooke ad un'ipotetico dialogo tra Tybalt e Capulet e che Lope, cogliendo la sua funzionalità teatrale, abbia scelto di prenderne spunto per approfondire il carattere di Antonio in vista delle sue future evoluzioni.

2.3 Dialogo come commento di innovazioni shakespeariane

La famosa scena del balcone in cui i due innamorati si incontrano per la seconda volta presenta un esempio di dialogo intertestuale che definiamo commento. Il confronto fra le diverse rappresentazioni che ognuno dei testi analizzati offre di questo passo della storia permette di constatare che anche in questo caso Lope de Vega segue Shakespeare là dove egli si discosta dalla tradizione. Si potrebbe persino affermare che Lope de Vega non si limita a sfruttare le parti originali di Shakespeare ma le fa sue, le commenta e quindi le adopera in una nuova forma.

JULIET O Romeo, Romeo! wherefore art thou Romeo? Deny thy father and refuse thy name; Or, if thou wilt not, be but sworn my love, And I'll no longer be a Capulet.	JULIA[...]quiero que sepas que sé quien eres, y que me duele tanto que quanto eres seas, o que yo lo que soy fuese,
---	--

[...]

JULIET Tis but thy name that is my enemy.
Thou art thyself, though not a Montague.
What's a Montague? It is nor hand, nor foot,
Nor arm, nor face, nor any other part
Belonging to a man. O, be some other name!
What's in a name? That which we call a rose,
By any other name would smell as sweet;
So Romeo would, were he not Romeo called,
Retain that dear perfection which he owes
Without that title. Romeo, doff thy name,
And for that name which is no part of thee
Take all myself. (II,ii, vv.33-49a)

ROMEO I take thee at thy word:

Call me but love, and I'll be new baptized
Henceforth I never will be Romeo. (II, ii, vv.38-51)

[...]

JULIET Hist! Romeo, hist! O, for a falconer's voice,
To lure this tassel-gentle back again!
Bondage is hoarse, and may not speak aloud;
Else would I tear the cave where Echo lies,
And make her airy tongue more hoarse than mine,
With repetition of "my Romeo".

ROMEO It is my soul that calls upon my name:
How silver-sweet sound lover's tongues by night
Like softest music to attending ears!
(II, ii, vv. 158-166)

que estoy perdiendo el juicio
y maldiciendo mi suerte,
pues soy de los Castelvines,
como tú de los Monteses.
Cuando en ti los ojos puse,
siguióse amarte de verte,
porque dicen en Verona
las damas que lo mereces.
Entonces te di licencia
para hablarme y para verme,
en fe de hacerte mi dueño
si igual a mis prendas fueses.
Pero en sabiendo tu nombre,
atrás el amor se vuelve
con el temor, que es razón
de mi daño y de tu muerte.

[...]

ROSELO [...] pues de secreto, los dos,
si el amor nos favorece,
bien podremos, Julia mía,
bien, Julia mía...

JULIA ¡Detente!
detente pues; y no digas,
'Julia mía', tantas veces,
que temo que harás en mí
los efectos que quisieres.
Que el nombre, en ajena boca,
alegra, enternece y mueve.
Mas di, ya que hablaste, cómo
podrás hablarme y quererme.
(I, vv. 957-968)

Le innovazioni che Shakespeare apporta alla scena tradita riguardano soprattutto la rilevanza data dai protagonisti ai concetti di *nome* e *sostanza* nell'affrontare la tematica amorosa che li coinvolge.

JULIET O Romeo, Romeo! wherefore art thou Romeo?

Deny thy father and refuse thy name;
Or, if thou wilt not, be but sworn my love,
And I'll no longer be a Capulet. [...]
'Tis but thy name that is my enemy;
Thou art thyself, though not a Montague.

JULIA quiero que sepas que sé
quien eres, y que me duele
tanto que quien eres seas,
o que yo lo que soy fuese,
[...] pues soy de los Castelvines
como tú de los Monteses.

Anche se non si può non riconoscere che dal punto di vista della riflessione filosofica sul rapporto tra nome e essenza il testo spagnolo dista molto da quello inglese, nel passo sopra

citato di *Castelvines y Monteses* Julia parla della sua identità di Castelvín e di quella di Roselo producendo un gioco di allitterazioni che riecheggia per il suo contenuto la nota frase di *Romeo and Juliet*. Il modello drammatico di Lope si gioca più che sulla profondità del concetto filosofico, sulla brillantezza, magari superficiale, del discorso poetico, più consona con il carattere del suo autore e sicuramente più accessibile a tutti i variegati pubblici che popolano i *corrales* spagnoli. La bipartizione dell'universo narrativo della storia in Montagues and Capulets –oltre queste c'è solo il principe neutrale ma inerme– e quindi lo scontro tra una realtà predeterminata dalle divisioni e un sentimento unificante sovrumano, suggeriscono invece a Shakespeare di far dialogare la sua eroina sulle maschere del mondo, sulle convenzioni che la rendono prigioniera di un ordine precostituito –un tema che non ci stupirebbe trovare in Calderón, ma che non appartiene all'universo stilistico o concettuale di Lope. Il contesto di riferimento, un attore di teatro nelle vesti di Juliet⁹ che parla del nome di un altro attore interpretante una maschera che è a sua volta una maschera arbitraria dell'essenza vera, suggerisce un dialogo di raffinato acume e poesia:

JULIET O, be some other name!
What's in a name? That which we call a rose,
by any other name would smell as sweet;
So Romeo would, were he not Romeo called,
retain that dear perfection which he owes
without that title. Romeo, doff thy name,
and for that name, which is no part of thee,
take all myself.

ROMEO I take thee at thy word:
Call me but love, and I'll be new baptized
Henceforth I never will be Romeo.

Ma se Lope non sfrutta appieno le suggestioni filosofiche di questo discorso shakesperiano, non si lascia invece sfuggire quelle sentimentali che si leggano alla ripetizione del nome dell'amato o del proprio nome nelle labbra dell'amante:

ROMEO How silver-sweet sound lovers' tongues by night,
Like softest music to attending ears!

JULIA Y no digas
'Julia mía' tantas veces,
que temo que harás en mí
los efectos que quisieras.
Que el nombre, en ajena boca,
alegra, enternece y mueve.
Mas di, ya que hablaste, cómo
podrás hablarme y quererme.

Julia, in lotta con sé stessa per contenere quell'amore pericoloso appena sbocciato sente pronunciare per la prima volta il suo nome proprio di persona e allora si arrende finalmente alla corte di Roselo. Il suo nome, noto e ascoltato mille volte, pronunciato da una bocca estranea "rallegra, intenerisce e persuade". Il potere di un nome, e quindi l'arbitrarietà, anche qui, contenuta, da chi lo pronuncia è in grado di *mover*, letteralmente 'spostare', le sue intenzioni da una riva all'altra. Così come una rosa anche se si chiamasse diversamente profumerebbe

⁹ E quindi un uomo nei panni di una maschera di donna; ricordiamo che alle donne non fu permesso di recitare a teatro al meno fino al XVII secolo. Le parti femminili erano interpretate da giovani ragazzi.

allo stesso modo, e Romeo non sarebbe dissimile in perfezione se si chiamasse in altro modo che Montague, altrettanto Julia ferma nelle sue decisioni nominata da una bocca amata e sconosciuta si tramuta in una dolce amante. I demiurghi plasmano il mondo dell'amore a loro giudizio, dando un nuovo nome alle cose e la finalità del nome diventa una convenzione, così come a teatro un corpo impersona un'anima diversa dalla propria.

Sembra legittimo domandarsi a questo punto perché Lope, nell'intenzione di attingere ad una scena shakespeariana, non abbia scelto volutamente di utilizzare la riuscita metafora della rosa. Per cercare di rispondere all'interrogativo bisogna prima soffermarci sulla gerarchia sentimentale intrattenuta da Romeo e Juliet e Roselo e Julia, che si presenta apparentemente speculare nelle due opere. Ad un'indagine superficiale *Romeo and Juliet* propone una figura femminile per certi versi canonica, contraddistinta da passività, fragilità e rassegnata abnegazione al corso degli eventi, il suo amore non cede a dubbi: la controparte maschile è il magnete del suo agire, almeno per metà del dramma. È Romeo a parlarle per primo, a cercarla dopo la festa, ad organizzare il matrimonio, ad innescare le prime scintille della coppia. Ma lo stesso idealismo di Juliet, confermato dalle successive azioni, rileva spiragli di una forza d'animo e di un'emancipazione dal potere genitoriale abilmente rialzati da Shakespeare e sintomo senz'altro dell'Inghilterra del tempo, governata da un esempio femminile anacronistico e rivoluzionario¹⁰. L'anticonformismo di Juliet si manifesta nel ribellarsi al suo destino predeterminato, rinnegando le sue origini, e nel dimostrare una sottigliezza intellettuale e morale che si esprime nel filosofeggiare su concetti di forma e sostanza. La sua ribellione è tuttavia silenziosa ed interiore, mitigata dal sentimento invincibile a cui si consegna e vota, con ingenuo e incontenibile trasporto.

Castelvines y Monteses consegna, piuttosto, come non è raro in Lope, un'eroina evidentemente spigliata e dinamica, con una libertà di azione e di espressione in grado di adombrare la spavalderia proclamata di Roselo. Non solo, è anche lei a notare il giovane alla festa (riprendendo qui dai testi di Bandello e Millis), e si fa regista di un corteggiamento doppio di cui si autoproclama trofeo. Fissa un appuntamento, trascinata dall'entusiasmo del momento, per poi pentirsi e crogiolarsi nei dilemmi. Il suo amore è molto più maturo ed elaborato, Julia ascolta il consiglio della ragione per poi abbandonarsi alla tenerezza, ma non manca mai di manifestare il proprio temperamento e la propria vena ironica, e la scelta di tradire la sua casata non sembra così scontata. Julia si presenta, quindi, come un'eroina moderna e complessa, scossa dai dubbi e divisa nelle pulsioni. La gerarchia sentimentale delle due coppie è quindi specchio di un ribaltamento operato mediante il diverso 'potenziamento' della figura femminile. Occorre nuovamente sottolineare che, benché Bandello, Millis, Brook e Painter presentino un'eroina molto simile alla Juliet di William Shakespeare, questa conserva dei tratti identitari nuovi e complessi. Le identità caratteriali ben distinte si ripercuotono sulla questione della rosa.

Juliet si interroga sul nome di Romeo, pur riferendosi al suo cognome che chiama "nome" per prossimità semantica. Il nome Roselo, a differenza di quello di Julia che è sostanzialmente una traduzione di Giulietta privata del suo vezzeggiativo (che la rende in un certo senso più seria ed autorevole), non trova alcuna spiegazione: nessun'altra versione della storia offre un nome diverso da Romeo per il protagonista, mentre il nome Roselo, inesistente in spagnolo, è molto poco frequente anche nell'universo della comedia nueva, dove lo si trova solo in altre

¹⁰ Ci riferiamo ad Elizabeth I (7 Settembre 1533 – 24 Marzo 1603) regina d'Inghilterra e d'Irlanda dal 17 Novembre 1558 fino alla morte. Elisabeth scelse di non contrarre matrimonio (rifiutando tra i pretendenti Filippo II di Spagna, cosa che avrebbe evitato successive guerre). Shakespeare prima che uno scrittore, un attore, ed un regista, era un artista profondamente radicato nella sua epoca ed un abile comunicatore con il pubblico. Le sue opere, benché nascoste da trame storiche o fantastiche, parlano sempre del suo tempo.

opere de Lope. È affascinante supporre che la parola *rose*, centro del discorso filosofico shakespeariano sulla natura del nome, abbia ispirato la vena creativa di Lope, sensibile al monologo di Juliet sulla rosa, che si può ben definire il cuore della tragedia inglese e che abbia dato luogo ad un'antonomasia, combinata ad un vezzeggiativo dalle risonanze italice per fare incarnare in Roselo, non senza una vena ironica, la deliziosa simbologia shakespeariana. Con gli occhi di Lope, la similitudine di Juliet metaforizza Romeo ribaltando al maschile l'antico *topos* letterario e culturale della rosa, raffigurazione simbolica della donna¹¹ mettendo in scena un moderno *Roman de la Rose*. Il poema allegorico medievale narra dell'incontro, in sogno, di un *amant* e di una rosa (allegoria della donna) sbocciato in un *locus amoenus* primaverile, un giardino, attraverso lo specchio di Narciso. In *Castelvines y Monteses*, al contrario, è l'amante donna a notare l'uomo per la sua bellezza, che la spinge a paragonarlo a Narciso, nelle prime scene, in occasione del primo incontro nella festa, quando Roselo si toglie inavvertitamente la maschera:

JULIA Entre las flores del suelo
de aqueste verde jardín,
el abril debe de haber
resucitado a Narciso. (I, vv. 262-265)

Ed è l'uomo, Roselo, l'allegoria femminile. È questo il più grande ribaltamento della tragicommedia, e della tragedia stessa, che le rendono rivoluzionarie per i tempi, e segretamente clamorose: l'inversione dei generi, e la perdita della mascolinità, prerogativa di una società pur sempre patriarcale e monarchica. L'amore riversa sull'universo scenico un brodo primordiale che inverte i poli del mondo. In Shakespeare, prima che in Lope, Romeo percepisce su di sé una femminilità acquisita. Quando Romeo si troverà di fronte alla morte dell'amato Mercutio ucciso dal rivale Tybald, l'iniziale ritrosia ad affrontarlo suscita una presa di coscienza della sua nuova natura, che cercherà di combattere; Romeo diventa *unseemly woman in a seeming man* che non sa bilanciare le due parti inverse di sé.

ROMEO This gentleman, the prince's near ally,
My very friend, hath got his mortal hurt
In my behalf; my reputation stain'd
With Tybalt's slander, – Tybalt, that an hour
Hath been my kinsman! O sweet Juliet,
Thy beauty hath made me effeminate
And in my temper soften'd valour's steel! (III, i, vv. 109-115)

[...]

ROMEO As if that name,
Shot from the deadly level of a gun,
Did murder her; as that name's cursed hand
Murder'd her kinsman. O, tell me, friar, tell me,
In what vile part of this anatomy
Doth my name lodge? tell me, that I may sack
The hateful mansion.

[Drawing his sword]

FRIAR LAURENCE Hold thy desperate hand:
Art thou a man? thy form cries out thou art:
Thy tears are womanish; thy wild acts denote
The unreasonable fury of a beast:
Unseemly woman in a seeming man!

¹¹ Nonché raffigurazione dell'organo genitale femminile.

Or ill-beseeming beast in seeming both!
 Thou hast amazed me: by my holy order,
 I thought thy disposition better temper'd. (III, i, vv. 102-114)
 [...]

 Why rail'st thou on thy birth, the heaven, and earth?
 Since birth, and heaven, and earth, all three do meet
 In thee at once; which thou at once wouldst lose.
 Fie, fie, thou shamest thy shape, thy love, thy wit;
 Which, like a usurer, abound'st in all,
 And usest none in that true use indeed
 Which should bedeck thy shape, thy love, thy wit:
 Thy noble shape is but a form of wax,
 Digressing from the valour of a man; (III, iii, vv. 118-126)

Così in Lope, in una metamorfosi compiuta, Roselo è già allegoria di una rosa, in quel nome che porta, mentre Julia si carica di audacia maschile.

Sembra opportuno inoltre fare riferimento ad un altro passo di *Romeo and Juliet* che si interroga ancora sul problema del nome del personaggio Romeo, a cui Lope potrebbe aver fatto riferimento per la sua innovazione di Roselo:

NURSE [...] Doth not rosemary and
 Romeo begin both with a letter?
 ROMEO Ay, nurse; what of that? both with an R.
 NURSE Ah, mocker!
 that's the dog's name; R is for the – No;
 I know it begins with some other letter:
 – and she hath the prettiest sententious of it,
 of you and rosemary, that it would do you good to hear it.
 (II, iv, vv. 200-205)

Sembra che Shakespeare giochi qui con il nome *rosemary* (rosmarino, foneticamente e graficamente simile a *rose* ma in realtà derivante da *ros*, rugiada + *maris*, mare), forse per analogia parodica con il passo precedente sulla rosa e il nome. Il rosmarino era inoltre una pianta che gli antichi usavano porre tra le mani dei defunti o piantare sulle loro tombe e, certamente, si ricollega all'intrecciarsi continuo di Eros e Thanatos che caratterizza l'intera tragedia.

Associando i discorsi sopra commentati alla figurazione di Lope lettore di Shakespeare ipotizziamo che il commediografo spagnolo avrebbe potuto facilmente prendere spunto dai vari passaggi indicati per cambiare il nome Romeo in Roselo, giocando a sua volta con il nome della rosa (anch'essa pianta), e canzonandolo un po' (non è difficile percepire un riferimento 'femminile' del termine), oppure creando una parodica analogia con Rosaline (il primo "grande" amore di Romeo Montague dimenticato velocemente e non presente in *Castelvines y Monteses*).

2.4 Calchi di frasi:

Ma continuando con i confronti testuali, non è difficile trovare anche delle analogie che si presentano come veri calchi di versi shakespeariani da parte di Lope.

ROMEO Lady, by yonder blessed moon I swear
 That tips with silver all these fruit-tree tops –
 JULIET O, swear not by the moon,

ROMEO ¿Eso dices? plega a Dios
 que nunca mis cosas lleve.
 JULIA No jures, que los que juran

the inconstant moon,
That monthly changes in her circled orb,
Lest that thy love prove likewise variable.
ROMEO What shall I swear by?
JULIET Do not swear at all;
Or, if thou wilt, swear by thy gracious self,
Which is the god of my idolatry,
And I'll believe thee. (II,ii, vv.107-114)

mucho del crédito pierden.
ROSELO ¿Qué diré?
JULIA Que me deseas.

In questo esempio Lope sembra addirittura parafrasare il lungo discorso di Juliet sull'invito fatto all'amante a non giurare. Sebbene nella versione spagnola manchi il riferimento agli astri menzionato da Shakespeare è ovvio che giurare sulla luna incostante equivalga a giurare perdendo il proprio credito. Ma ancora poco più avanti si ripropone un'altra coincidenza che permette di supporre la presenza di un calco:

Revista de lenguas v literaturas

JULIET What's Montague? it is nor hand, nor foot,
Nor arm, nor face, nor any other part
Belonging to a man. (II,ii, vv.40-42)

JULIA ¿Quieres el pie?
ROSELO Y aun la mano.
JULIA Los brazos también. (I, vv.1009-1010^a)

Lope, in questo giochetto del congedo degli innamorati, sembra canzonare, commentando, la poesia del monologo di Juliet, ispirandosi da lontano e solo sul livello lessicale, non certamente su quello concettuale, al testo inglese. Non sarebbe altrimenti interpretabile il riferimento al piede, alla mano e alle braccia che non trovano nemmeno una ragione per la loro presenza all'interno del discorso.

Un altro calco lo si può ipotizzare nell'ultimo esempio che proponiamo qui di seguito:

JULIET O think'st thou we shall ever meet again?
ROMEO I doubt it not; and all these woes shall serve
For sweet discourses in our time to come.
JULIET O God, I have an ill-divining soul!
Methinks I see thee, now thou art below,
As one dead in the bottom of a tomb:
Either my eyesight fails, or thou look'st pale.

ROMEO And trust me, love, in my eye so do you:
Dry sorrow drinks our blood
(III, v, vv. 51-59)

JULIA [...] ¿Cumplirásme esta palabra?
ROSELO: ¡Ay mi bien!, mucho me pesa
que pongas duda en mi amor.
Plega a Dios que nunca vea
en paz mi padre y sus deudos
destas vengativas guerras,
que llegue muerto a Ferrara,
o en el camino me prendan
celadas de Castelvines;
que para venganza fiera
me coman el corazón
y mi propia sangre beban,
si te faltare en algunas
de todas nuestras promesas.
(II, vv. 1673-85)

Mentre in *Romeo and Juliet drink our blood* è un modo di esprimere tutta la crudeltà del dolore personificato in una creatura assetata di sangue, in Lope la frase, tesa a enfatizzare il significato di "vendicarsi", fa parte di un lungo giuramento, un'esclamazione a riprova della fedeltà di Roselo. Sembra qui che il commediografo spagnolo abbia espressamente voluto trasporre una frase di grande impatto emotivo nella sua lingua, caricandola del significato dell'espressione di uso comune, che ben conosceva. Probabilmente fortuita, ma sicuramente da registrare, an-

che l'invocazione divina *O God* simile a *Plega a Dios*. Osserviamo anche che sia Romeo sia Roselo fanno un riferimento al "dubbio": *I doubt it not* in *Romeo and Juliet* esprime la certezza di Romeo che la coppia si rincontrerà -inteso come "non dubito che ci rivedremo" - e *mucho me pesa que pongas duda en mi amor*: in questo caso i dubbi a cui Roselo si riferisce sono la risposta ai dubbi di Julia, incerta se il marito confermerà con i fatti le sue parole (*¿cumplirásme esta palabra?*). Infine non meno significativa è la coincidenza tra i funesti presagi che esprime Juliet nell'immaginare l'amato come un pallido morto nel profondo di una tomba e la orrenda fine che fa pesare su sé stesso Roselo se mai dovesse mancare alla sua parola.

Fin qua sono state prese in considerazione alcune delle evidenze testuali che più chiaramente palesano una notevole coincidenza nel modo in cui i due testi teatrali si confrontano con l'adattamento scenico della materia narrativa tradizionale come elaborata da Bandello e i suoi traduttori. Ma bisogna sottolineare che le coincidenze tra i due drammi, sia a livello tematico, sia a quello lessicale o strutturale non finiscono nel piccolo campionario scelto per queste pagine.

3. CONDIZIONI STORICHE PER UN POSSIBILE INCONTRO

Accertata l'esistenza di indizi più che sufficienti a appoggiare l'ipotesi di un dialogo intertestuale tra *Romeo and Juliet* e *Castelvines e Monteses* che vede Lope come lettore di Shakespeare, bisogna sondare le reali possibilità storiche delle circostanze che abbiano potuto permettere la conoscenza del testo inglese da parte di Lope; un cammino ben più complesso che fornisca una base fattuale in grado di giustificare e spiegare le circostanze dell'incontro tra le due opere; capire ad esempio chi e con quali modalità abbia portato un *in quarto* di *Romeo and Juliet* in Spagna, e come sia giunto nelle mani Lope de Vega. Benché anche queste siano ipotesi, si fondano su dati storici fermi che confermano la presenza di due personaggi vicini a Shakespeare nelle strade e nei luoghi cari a Lope.

Era già trascorso un anno dall'uscita dell'edizione *in-quarto* Q3 di *Romeo and Juliet* quando, nel 1610, John Digby, Conte di Bristol venne nominato ambasciatore inglese a Madrid per subentrare alla carica di Charles Cornwallis. La salita al trono di James I aveva inaugurato la fine delle ostilità tra Spagna ed Inghilterra, il trattato di pace del 1604 apriva nuove prospettive di relazioni diplomatiche per entrambi i paesi. La missione diplomatica di Sir Digby non era delle più semplici: la pace tra Inghilterra e Spagna si reggeva ancora su equilibri estremamente fragili e spettava al neo-ambasciatore inglese plenipotenziario negoziare le complicate trattative matrimoniali tra il successore al trono d'Inghilterra Henry Frederick Stuart Principe del Galles, figlio di James I, e l'Infanta Anna, figlia di Felipe III di Spagna. La delegazione era composta da eminenti personalità dell'epoca: "Mr. Henry Wentworth, Sir Roland St. John, Sir Lewis Fresham, Sir Edwuard Bushell, Sir Robert Phillips, Sir Peter Osborne, Sir Henry Boteler, Mr. T. Carye, Mr. George Lucy, Mr. Kenelm Digby, Mr James Haman, Mr. Stephen Hariyer. Besides my chaplins and secretaries and other gentleman that attend me." (Guardia Massó, 1971: 39)

Tra i *chaplins and secretaries and other gentleman* prendono parte alla delegazione diplomatica anche John Sanford e James Mabbe, ex alunni del Magdalen College di Oxford, il circolo universitario dello stesso Digby. Costoro sono noti iberisti del tempo e si uniscono al viaggio con il compito di sostenere i membri dell'ambasciata nello scoglio linguistico e culturale in terra iberica (Guardia Massó, 1971: 39). La preparazione dei due intellettuali è dimostrata dal percorso accademico e dalle pubblicazioni che confermano la loro rinomanza presso la corte. John Sanford era cappellano del Magdalen College, ma anche l'autore della grammatica spagnola in lingua inglese *An Entrance to the Spanish Tongue* (pubblicata a Londra nel 1611) scritta

per introdurre i membri dell'ambasciata alla lingua castellana di cui era un perfetto conoscitore. Ecco le sue parole, riportate da Guardia Massó che è il nostro punto di riferimento per le preziose informazioni sulla delegazione inglese: "being willing, to pricke a card, a sit were, for myself and others that such whose company and conversation I am to haue into Spain." (Guardia Massó, 1971: 39). A Madrid Sanford avrebbe inoltre continuato a svolgere le funzioni di pastore anglicano.

Più interessante il caso di James Mabbe, uno dei personaggi chiave della nostra ricerca, su cui ci soffermeremo con maggiore attenzione. La vita di James Mabbe, conosciuto in Spagna con lo pseudonimo di "Don Diego Puede Ser", giocando sul suo cognome Mabbe, che ricorda "Maybe", ci è solo parzialmente nota. Sappiamo di lui che nacque nel Surrey da John Mabbe e Martha Denham nel 1572. La famiglia si spostò presto a Londra per seguire il padre di John, già gioielliere e membro della Goldsmith's Company, appena eletto nel 1577 Ciambellano londinese. L'immatricolazione di James al celebre Magdalen College è registrata tra il 1586-87 e circa sette anni dopo egli conseguì il *Bachelor of Arts*. L'alunno si distinse subito per le sue capacità: nel 1595 avvenne la nomina di *perpetual Fellow* e subito dopo l'ottenimento del grado di *Master of Arts*.

Mabbe non si fermerà lì perché completa la sua formazione con un titolo di *Bachelor of Civil Law*, prendendo contatto con gli *Inns of Court*. Sin dagli inizi della sua carriera, il giovane James sembra contraddistinto dall'ambizione di mettersi alla prova all'estero: nel 1602 chiede infatti il permesso all'assemblea dei *Fellows* di seguire in Francia per un anno l'ambasciatore inglese Thomas Perry; non sembra però che sia partito, come dimostra la richiesta di proroga della borsa di studio avanzata alla *Committee for Help* della *Goldsmith's Company*. Ha invece modo di esibire il suo talento oratorio preparando un discorso di benvenuto in lingua latina per la visita di Giacomo I Stuart al Magdalen College di Oxford, nel 1605. In questa occasione conobbe John Digby, che faceva parte del seguito regio. La profonda preparazione di James Mabbe vantava, oltre al latino, la conoscenza di italiano, francese e spagnolo. Il letterato è infatti noto ai nostri giorni come traduttore di *Guzmán de Alfarache* di Mateo Alemán (tradotto da Mabbe con il titolo *The Rogue*, 1622), *La Celestina* (*The Spanish Bawd*, 1631), e alcune *Novelas Ejemplares* di Miguel de Cervantes (*Exemplarie Novells*, 1640) che fanno di Mabbe un attivo promotore della letteratura spagnola nonché uno dei fondatori dell'ispanismo inglese. Tra questi lavori la traduzione de *La Celestina* è quella che riguarda maggiormente il nostro campo d'indagine. La nota opera di Fernando de Rojas fu per la prima volta tradotta in inglese nel 1631 da Mabbe con il titolo *The Spanish Bawd represented in Celestina, or The Tragicke-Comedy of Calisto and Melibea*. Nei commenti narrativi della *Celestina* possiamo trovare dei punti di contatto con *Romeo and Juliet*. Ricordiamo gli argomenti principali. La storia narra l'amore del giovane Calisto per Melibea. Essendo da lei respinto si rivolge alla mezzana Celestina che convince Melibea ad incontrare Calisto. I domestici di Calisto Sempronio e Pármeno chiedono a Celestina un pezzo della catena d'oro donatale da Calisto e davanti al rifiuto di questa la uccidono. I giovani si incontrano nel giardino di Melibea, che accoglie Calisto, quando all'udire i rumori dalla strada Calisto tenta di fuggire ma cade e muore. Melibea si uccide¹².

La prima versione dell'opera redatta da James Mabbe è stata ritrovata dalla studiosa Martínez La Calle nel 1965 (1965: 78-91), si tratta di una versione del 1598 de *La Celestina*, autografa e ridotta, pervenuta in un manoscritto esemplato fra il 1603 e il 1605 e conservato nel Castello di Alnwick (Ms. 510). Abbiamo poi una successiva versione tradotta in inglese del 1599, ricca di annotazioni a margine, ritrovata a Madrid da Patrizia Botta (Botta-Vaccaro, 1992:

¹² Le risuonanze celestinesche della storia di Romeo e Giulietta non sono sfuggite a Lope, che nella scena dell'incontro tra Julia e Roselo nel giardino di lei, quando Roselo deve scalare la parete dell'orto, punta una lieve eco della morte di Calisto: "CELIA Con escala habrá subido. / JULIA Pues ¿dónde la pudo asir? / Oh, plegue a Dios que no caiga."

353-419). Possiamo osservare che quando Mabbe si unì alla delegazione diplomatica aveva all'attivo delle traduzioni di un'opera molto vicina all'interpretazione shakespeariana della storia di Romeo e Giulietta. La figura della Nurse di Shakespeare, attiva e partecipe delle vicende amorose dei due giovani innamorati, ricorda l'operosità di Celestina, così come l'appuntamento dei giovani di notte in un balcone rievoca l'appuntamento dato da Melibea a Calisto nel suo giardino. La morte di Juliet rispecchia parzialmente il suicidio di Melibea a seguito della morte dell'amante. Se diamo un'occhiata alla cronologia degli *in-quarto* di *Romeo and Juliet* osserviamo che nel 1599 esce *Romeo and Juliet* (Q2) il primo *in-quarto* autorizzato da William Shakespeare. Non possiamo collegare gli intrecci tematici con assoluta certezza ma certamente Mabbe potrebbe aver colto alcune somiglianze tra le opere e aver avuto il pretesto di iniziare la sua traduzione, poi conclusa nel 1631.

Per quanto riguarda il contrario, ovvero che Shakespeare potesse aver subito influenza diretta da *La Celestina*, il critico Carayon (Guardia Massó, 1971: 50) si affida solo all'ipotesi che il contatto possa essere avvenuto tramite la persona di Ben Jonson, amico comune tra Mabbe e Shakespeare, forse in possesso di un'edizione completa della *Celestina*.

Torniamo adesso alla partenza di Digby e i suoi seguaci verso Madrid. Possiamo pensare che Mabbe sia stato scelto per fare da precettore al giovane Lewis Dyves, figliastro di John Digby. Per Mabbe il viaggio in Spagna è un'occasione irripetibile di ampliare gli orizzonti, nonché una tappa essenziale per la sua formazione culturale. La Spagna occupava infatti il terzo posto per il turismo intellettuale inglese, dopo il Giro d'Italia e il *Grand Tour de France*; ma viaggiare significava anche avanzare nella carriera politica, ecclesiastica, e l'esperienza in un'ambasciata costituiva un trampolino di lancio insostituibile per un giovane nobile della piccola aristocrazia inglese del tempo.

La data della partenza fu fissata per il 9 aprile da Plymouth. L'ambasciatore viaggiò separatamente dal resto della spedizione, passando per la Francia ma evitando Parigi. Mabbe e il suo gruppo invece furono imbarcati a bordo della nave *Dreadnought* di 400 tonnellate con una dotazione di 200 uomini e 32 cannoni (Guardia Massó, 1971: 40). Dopo ventisette giorni di navigazione sbarcarono al porto di San Sebastián, nella Spagna nord orientale. Ci vollero altri trentatré giorni di cammino per arrivare, finalmente, a Madrid. L'accoglienza dopo il lungo e difficile viaggio fu delle migliori, la delegazione inglese venne alloggiata nella lussuosa residenza: la *Casa de las siete chimeneas*, un palazzo sito nella *Plaza Del Rey*. Apprezzando infatti l'accomodamento Digby poté affermare con sollievo: "We are now excellently lodged in the fayrest and pleasantest house in Madrid, hauing the comoditie of gardens and all other conveniences." (Guardia Massó, 1971: 40).

Il palazzo che ospitava la delegazione inglese si trovava a 900 metri dalla casa di Lope de Vega, situata nell'allora denominata *Calle de Francos*, attuale *Calle de Cervantes* n° 11, in un immobile che lo scrittore aveva acquistato nel 1610 per 900 *reales* per andare ad abitare con la seconda moglie Juana de Guardo fino alla morte (Profeti, 1989: 80). Guardia Massó fornisce tre prove documentali che testimoniano la permanenza di Mabbe in Spagna, al seguito dell'ambasciatore, dal 1611 al 1616. La prima di queste è una lettera autografa inviata all'allora segretario di stato R. Cecil (Guardia Massó, 1971: 323). Nell'epistola Mabbe fa alcune considerazioni sulla politica del tempo e commenta la notizia della morte del principe Henry, deceduto per febbre da tifo nel 1612: la scomparsa del giovane metteva fine alla negoziazione del matrimonio con l'infanta Anna. Nell'esprimere il suo cordoglio cita dei versi in italiano: "La inclita perdita sua, non si può dare la piu/conueniente consolation al commune dolor di tutti suoi,/ de la ricordanza delle stupende, incomprendibili, and/ infinite virtu di lui." (Guardia Massó, 1971: 323). Mabbe annuncia anche il nome del nuovo ambasciatore spagnolo a Londra, Diego de Sarmiento y Acuña, altrimenti noto come Conde de Gondomar; torneremo più avanti su questa figura, quando la nostra indagine arriverà al suo punto focale. L'ultima informazione

di Mabbe riguarda la spedizione a Parigi del duca di Pastrana. I contenuti della lettera confermano la presenza attiva dell'intellettuale inglese nelle vicende della delegazione in Spagna. Per quanto riguarda le considerazioni più intime e private di Mabbe sull'esperienza madrileniana dobbiamo consultare la seconda prova, che è certamente quella più letterariamente affascinante: parliamo delle note a margine della traduzione dallo spagnolo all'inglese del *Guzmán de Alfarache*. Mabbe osserva la vita spagnola con gli occhi di un "turista inglese" curioso ed affascinato, imbattendosi in usi e costumi di una Madrid frizzante e viva che i suoi studi accademici, seppure esempio di eccellenza per il tempo, non hanno mai potuto rendere appieno. Gli anni all'estero raffinanano e completano la sua vocazione di traduttore ed ispanista. Così la traduzione in inglese del *Guzmán*, lavoro prodotto durante la missione, riporta note di vario genere su tanti aspetti della cultura spagnola. Ricordiamo quello che ci interessa di più, che è testimonianza della conoscenza di Mabbe di un aspetto centrale della Madrid del tempo: la frequentazione dei *corrales* spagnoli, in cui senz'altro avrà assistito alla messa in scena delle numerose commedie di Lope de Vega: "In Spaine they use at their *Comedies*, to entertaine the women, they bring thither with good wines cooled with snow, and sweet-meats." (Guardia Massó, 1971: 43)

Dobbiamo soffermarci su Lope de Vega per introdurre la terza prova della presenza di Mabbe in Spagna, quella centrale per la nostra ricerca. Il commediografo si trasferì da Toledo a Madrid, nel 1605, iniziando a lavorare per il Duca di Sessa. Lì battezzò il figlio Lope Félix (1607), entrò nella congregazione degli *Esclavos del Santísimo Sacramento* nell'oratorio del Caballero de Garcia (Profeti, 1989: 80) e, come abbiamo visto, acquistò casa nel 1610. È l'inizio di una nuova vita, a fianco della moglie, ma anche il periodo più doloroso mai affrontato. Se l'ambasciata inglese, a pochi isolati, gioisce per la nascita di George, figlio del Conte di Bristol John Digby, Lope deve dire addio al piccolo Carlos Félix, suo figlio prediletto che una rapida malattia ha portato via in quello stesso anno, il 1612. L'anno dopo, nell'agosto del 1613, muore anche la moglie e Lope affronta un periodo di grave depressione, che condivide nelle numerose lettere inviate al Duca di Sessa, suo grande amico. La crisi interiore lo conduce a prendere gli ordini sacerdotali, pur non rinunciando alla vita sregolata, ricca di infatuazioni ed eccessi, che lo aveva sempre contraddistinto. Il nuovo percorso spirituale darà vita alle *Rimas sacras* (1614). Il 1613 è un anno di grande fermento letterario a Madrid, Miguel de Cervantes, che condivide con Lope il trono della fama letteraria in vita pubblica le sue *Novelas ejemplares* presso l'editore Juan de la Cuesta, il medesimo che pubblicò anche il *Quijote*. È da ricordare che de la Cuesta sarà anche l'editore di Lope per *La viuda valenciana* (1620), che presenta fonte bandelliana. Probabilmente è proprio nella stamperia di Juan de la Cuesta che avviene il primo contatto indiretto tra la vita di Mabbe e quella di Lope, poiché lo scrittore inglese tradurrà nel 1640 sei delle dodici novelle cervantine nell'opera *Exemplarie Novells* in sei libri, uscita a Londra nel 1640.

Nel mentre Lope de Vega pubblica da A. Martín e M. de Siles la terza edizione delle *Rimas*. James Mabbe entra in possesso di una copia, e decide di inviarla a Londra all'amico di Oxford Will Baker. Entra qui in scena un secondo personaggio chiave, che prima di allora non sapevamo avesse preso parte alla spedizione inglese a Madrid, si tratta di Leonard Digges, un'altro importante ispanista, che coglie occasione della spedizione dell'opera di Lope per scrivere in un foglio alcune righe a Will Baker. Il documento è stato scoperto nel 1963, ed è conservato nella Biblioteca del Balliol College, Oxford. Il testo è il seguente:

Will Baker: Knowinge /that M^r Mab: was to /sende you this Booke /of
sonets, w^{ch} with Spaniards / here is accounted of their /lope de Vega as in
Englande / wee sholde of o^r: Will / Shakespeare. I colde not / but insert
thus much to / you, that if you like / him not, you muste neuer / neuer
reade Spanishe Poet

Leo:Digges. (Morgan, 1963: 118-120)

Il passo è un'ulteriore conferma di quanto Lope de Vega fosse conosciuto e apprezzato a Madrid, anche per la sua poesia. È un tratto che lo accomuna a Shakespeare, autore, oltre che di teatro, di un pregevole canzoniere che nei circoli di Oxford frequentati da Digges e Mabbe costituiva un esempio di altissima versificazione. Questo non può essere sfuggito ai due letterati che accomunano esplicitamente le due figure, eleggendole a modello dei rispettivi paesi come espresso dagli epiteti *their Lope de Vega* e *our Will Shakespeare*. Essendo il Lope pubblico noto prima di tutto come commediografo, si può affermare che James Mabbe e l'amico Leonard Digges avessero avuto modo di conoscere prima ancora il teatro di Lope e che, successivamente a questo, avessero voluto approfondire anche la produzione poetica, vista la pubblicazione delle *Rimas* che riscossero subito un gran successo. La lettera è anche un'implicita considerazione che Lope fosse già conosciuto a Londra per il suo teatro e meno per la poesia: forse per questo Digges inviò in patria un'opera poetica anziché un esempio delle commedie già pubblicate. Ma c'è di più: se esploriamo a fondo la vita di Leonard Digges, potremo valutare la conoscenza che i due amici hanno di William Shakespeare da un punto di vista più intimo, e privato.


Leonard Digges (1588-1635), probabilmente, conobbe Mabbe al Magdalen College, dove fu allievo. Nacque a Londra da Thomas Digges, importante matematico e astronomo dell'epoca, e da Anne (o forse Agnes), figlia di Sir Warham St Legder. Il padre scomparve presto, e la vedova sposò Thomas Russell of Alderminster, un uomo molto ricco che poté garantire a Leonard i migliori studi ad Oxford. Thomas Russell inoltre era certamente uno stretto conoscente di William Shakespeare, poiché nel 1616 il drammaturgo lo nominò suo *overseer* testamentario: "And I do intreat and appoint the said Thomas Russell esquire and Francis Collins, gent. to be overseers hereof, and do revoke all former wills, and publish this to be my last will and testament." (Hotson: 1938: 296).

Non ci risulta difficile credere che Leonard Digges conoscesse personalmente William Shakespeare e che, di conseguenza, James Mabbe suo collega ed amico ne avesse un'esperienza se non diretta almeno mediata dai suoi racconti. I due amici furono inoltre collegati tra loro, e indirettamente a William Shakespeare, tramite l'importante partecipazione all'apparato delle dediche per il *First Folio* shakespeariano, pubblicato nel 1623. Leonard Digges e un certo I.M. identificato da W. W. Greg. e dalla critica moderna come James Mabbe (poiché la lettera *I* e *J* nell'alfabeto elisabettiano figurano con la stessa lettera capitale), furono due dei quattro dedicatari di versi in onore del drammaturgo scomparso. Riportiamo prima la dedica di James Mabbe¹³:

To the Memorie of M. W. Shakespeare
 WEE wondered (Shake-speare) that thou went'st so soone
 From the Worlds-Stage, to the Graves-Tyring-roome.
 Wee thought thee dead, but this thy printed worth,
 Tels thy Spectators, that thou went'st but forth
 To enter with applause. An Actors Art,
 Can dye, and live, to acte a second part.
 That's but an Exit of Mortalitie;
 This, a Re-entrance to a Plaudite
 J.M. (Guardia Massó, 1971: 51).

¹³ Questi versi suggeriscono anche un possibile dialogo intertestuale tra il prologo del *Persiles y Sigismunda* di Cervantes e la dedica di Mabbe a William Shakespeare. In entrambi appare un commiato alla vita espresso con i toni di un saluto al pubblico. Occorre segnalare che una traduzione del *Persiles* (*The Travels of Persiles and Sigismunda*) è stata pubblicata a Londra nel 1619 da uno traduttore Anonimo.

E infine quella di Leonard Digges:



Shake-speare, at length thy pious fellowes giue
The world thy Workes: thy Workes, by which, out-liue
Thy Tombe, thy name must: when that stone is rent,
And Time dissolues thy Stratford Monument,
Here we aliue shall view thee still. This Booke,
When Brasse and Marble fade, shall make thee looke
Fresh to all Ages: when Posteritie
Shall loath what's new, thinke all is prodegie
That is not Shake-speares; eu'ry Line, each Verse,
Here shall reuiue, redeeme thee from thy Herse.
Nor Fire, nor cankring Age, as Naso said,
Of his, thy wit- fraught Booke shall once inuade.
Nor shall I e're beleeeue, or thinke thee dead
(Though mist) untill our bankrout Stage be sped
(Impossible) with some new strain t'out-do
Passions of Iuliet, and her Romeo;
Or till I heare a Scene more nobly take,
Then when thy half-Sword parlying Romans spake,
Till these, till any of thy Volumes rest
Shall with more fire, more feeling be exprest,
Be sure, our Shake-speare, thou canst neuer dye,
But crown'd with Lawrell, liue eternally (Shakespeare, 1623: web).

Non ci stupisce la citazione finale di *Romeo and Juliet*, poiché possiamo affermare che Mabbe e Digges condussero con loro a Madrid, per motivi che avremo modo di spiegare in conclusione, un'esemplare di *Romeo and Juliet* che costituirà una possibile fonte di *Castelvines y Montes*. Possiamo quindi collocare la data di stesura di *Castelvines y Montes* di Lope de Vega nell'arco di tempo in cui la delegazione inglese si ferma a Madrid, ovvero dal 1612 al 1616. L'opera verrà catalogata dallo stesso Lope nel 1618 all'interno della seconda edizione del *Peregrino*, quindi potremmo includere anche l'anno 1617 tra quelli del contatto con l'opera drammatica inglese. Per quanto riguarda James Mabbe e la sua avventura madrilenas, una volta tornato in patria, dopo il 1616 ebbe modo di esibire la conoscenza acquisita delle opere in prosa coeve agli anni trascorsi in Spagna. Tornato in Inghilterra si presume che abbia continuato la traduzione del *Guzmán de Alfarache* ma non sappiamo se prese parte alla seconda spedizione diplomatica di Digby del 1622. In quell'occasione l'ambasciatore inglese si trovava impegnato a condurre le negoziazioni reali per il matrimonio tra Charles, Principe del Galles e l'Infanta María di Spagna, un secondo tentativo non più semplice del primo. Il re James nutriva interesse per la corona spagnola perché con il suo supporto avrebbe potuto governare senza dipendere dai Commons. Il 17 Febbraio del 1623 due forestieri bussarono alla porta de la *casa de las sietes chimeneas*, residenza in cui Digby alloggiava, per la seconda volta, con il suo seguito. Con grande sorpresa e scompiglio, coloro che avevano viaggiato sotto falso nome di Thomas e John Smith erano il Principe in persona e Buckingham, suo accompagnatore. Il ventiduenne Charles aveva ignorato l'opposizione dell'opinione pubblica e militare che si erano dimostrati contrari al matrimonio reale e di sua iniziativa aveva intrapreso il viaggio per chiedere la mano dell'Infanta Maria personalmente. Ignoravano il fatto che l'interessata fosse apertamente contraria a contrarre matrimonio con un non cattolico e che se vi erano state aperture della corona spagnola verso quest'intenzione era stato solo per tenere le truppe inglesi lontane dal piede di guerra. La Spagna, inoltre, non avrebbe mai accettato un monarca spagnolo che non fosse stato

disposto ad abrogare le *Anti-Catholic Penal Laws*. Il Principe e Buckingham ritornarono in Inghilterra senza l'Infanta dopo aver siglato un trattato segreto. Quanto a Mabbe, come abbiamo detto, non abbiamo notizie della sua presenza o partecipazione ai romanzeschi avvenimenti spagnoli di quegli anni, e mancano notizie degli ultimi anni della sua vita, ma sappiamo che tra il 1622 e il 1640 fu impegnato in cinque traduzioni dallo spagnolo all'inglese; tra queste la versione completa della *Celestina* nel 1631, opera che alla luce degli interessi letterari da noi ipotizzati può includersi nel repertorio personale di Mabbe della leggenda di Romeo e Giulietta.

4. CONCLUSIONE

L'analisi del dialogo intertestuale ha messo in evidenza una serie di analogie tra le opere *Castelvines y Monteses* e *Romeo and Juliet*. Quando *Castelvines y Monteses* segue *Romeo and Juliet* si discosta dalle fonti Bandello e Millis, intrattenendo un rapporto preferenziale, e talvolta di esclusività, con la tragedia shakespeariana e di conseguenza con Brooke. Presumibilmente Lope conosceva la *fabula* di Romeo e Giulietta tramite la traduzione spagnola di Millis, ma la sua conoscenza della lingua italiana potrebbe aver permesso al commediografo di leggere anche la versione italiana di Bandello. La natura novellistica di Bandello e Millis fa sì che il racconto non sia contraddistinto da molti dialoghi e questo contribuisce ad avvicinare ancora di più Lope de Vega a William Shakespeare: i dialoghi sono la chiave del loro dialogare. Le numerose analogie ci consentono di affermare che vi sia un rapporto diretto e genetico che rende *Romeo and Juliet* sottotesto di *Castelvines y Monteses*.

La nostra ipotesi è che vi sia stato un traduttore che abbia permesso a Lope de Vega di usufruire del testo shakespeariano nella sua interezza. Questo traduttore non solo dovrebbe conoscere perfettamente la lingua spagnola ma anche la propria lingua madre, a dei livelli che consentano di apprezzare appieno la poesia shakespeariana e contribuire a renderla in una lingua non sua. Il profilo di un uomo con queste caratteristiche si è rintracciato in James Mabbe. L'ispanista di Oxford non solo si trovava in quegli anni a Madrid ma nutriva un sentito interesse per alcuni dei motivi cardine alla base della *fabula* di Romeo e Giulietta, come già dimostrato dalla sua traduzione inglese della *Celestina*, abbozzata nello stesso periodo in cui uscì la prima edizione autorizzata di *Romeo and Juliet*. Oltretutto Mabbe conosceva sicuramente Shakespeare, come dimostrato dal legame con un suo conoscente Leonard Digges, e dalla sua partecipazione alle dediche del *First Folio*. La lettera che Mabbe e Digges inviarono da Madrid a Londra, inoltre, fa supporre che James Mabbe avesse pienamente compreso le analogie e l'importanza nazionale di Shakespeare e Lope de Vega al punto di equipararli. E non dimentichiamo che la dedica del *First Folio* scritta da Digges cita espressamente *Romeo and Juliet*. Poco prima che la spedizione diplomatica inglese partisse per Madrid uscì a Londra un'edizione di *Romeo and Juliet* e James Mabbe, o forse Digges, potrebbero aver scelto di portare con loro in Spagna un esemplare di Q2 o Q3 come lettura personale, o da portare in dono. L'argomento del dramma non ha certamente la leggerezza di una lettura da viaggio, ma ha una sua coerenza contenutistica con il motivo per cui John Digby viene spedito in Spagna: negoziare un matrimonio tra famiglie e regni rivali. Il finale di *Romeo and Juliet* sfocia in un finale tragico poiché l'inconciliabilità delle famiglie non consente una legittimità dell'amore, e Montagues e Capulets, seppur a causa della morte dei propri familiari, scelgono la pace perché non si ripeta più una simile sciagura. L'opera, a chiunque fosse destinata, avrebbe potuto parlare dell'attualità per mezzo della neutralità letteraria, avrebbe potuto suonare come monito per le due monarchie intenzionate ad unirsi, o assurgere ad una funzione didascalica che la leggenda consegnava all'universalità.

Inoltre Shakespeare era riconosciuto anche presso i contemporanei come il più grande scrittore inglese e possiamo pensare che colti umanisti come Mabbe e Digges promuovessero all'estero la propria letteratura nazionale mediante una scelta di testi portati dall'Inghilterra. Mabbe potrebbe aver conosciuto Lope, a caccia di idee per il suo teatro, nelle più svariate occasioni e sotto richiesta avrebbe potuto fornirgli una traduzione in spagnolo di *Romeo and Juliet*, forse una sua personale esercitazione, o magari una semplice traduzione orale all'impronta. Trovare un manoscritto di questo genere sarebbe ovviamente il coronamento del nostro studio ma siamo certi che altri orizzonti di ricerca possano trovarsi nella produzione di Mabbe. *The Rogue*, traduzione inglese del *Guzmán de Alfarache*, porta a margine delle annotazioni che potrebbero parlarci della Spagna vista con i suoi occhi, e che andrebbero comparate alle possibili influenze della sua mediazione in *Castelvines y Monteses*. Ma andando oltre la centralissima figura di Mabbe, o di Leonard Digges, e al di là dell'evidenza che una concreta opera spagnola possa derivare direttamente da una famosa opera inglese, quello che il caso qui studiato dimostra è l'esistenza di una circolazione di testi di più vaste proporzioni di quanto fin'ora pensato, ancora non sufficientemente studiata e che ci dovrebbe portare ad esplorare altri possibili contatti tra drammaturghi e scrittori spagnoli e inglesi, in particolare per quel che riguarda i teatri nazionali del Siglo de Oro e del periodo elisabettiano, che presentano tante similitudini.

Bibliografia

- ACKROYD, Peter (2006) *Shakespeare: the biography*, Londra, Vintage.
- ALÍN, María e María Begoña BARRIO ALONSO (1997) *Cancionero teatral de Lope de Vega*, Londra, Tamesis.
- BANDELLO, Matteo Maria (1554) *Seconda parte de le Novelle del Bandello*, Lucca, Busdraghi, Marsilius; conservato nella Boston Public Library; riproduzione digitale del testo antico disponibile anche all'url: <https://archive.org/details/laprimaquartapar02band>
- (2011) *Novelle*, ed. E. Menetti, Milano, RCS.
- BOTTA, Patrizia e Elisabetta VACCARO (2007) "Un esemplare annotato della Celestina e la traduzione inglese di Mabbe", *Cultura Neolatina* LII (1992), pp. 353-419, parte I (Patrizia Botta), pp. 353-388; parte II (Elisabetta Vaccaro), pp. 389-419; articolo pubblicato anche per Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, e consultabile all'url: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/un-esemplare-annotato-della-celestina-e-la-traduzione-inglese-di-mabbe-0/html/00f74e76-82b2-11df-acc7-002185ce6064_8.html
- BROOKE, Arthur (1875) *The Tragicall Historye of Romeus and Juliet written first in Italian by Bandell, and nowe in Englishe by Ar. Br.*, in *Romeus and Iuliet. Arthur Brooke. Rhomeo and Iulietta. William Painter*, ed. P. A. Daniel, Londra, The New Shakespeare Society, disponibile anche all'url: <https://archive.org/stream/romeusandiuliet00broogoog#page/n8/mode/2up>
- BOAISTUAU, Pierre e François De BELLEFOREST (1560) *XVIII histoires tragiques, extraites 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, ... - Des Histoires tragiques tome second (-septiesme)*... Bibliothèque nationale de France, département Littérature et

- art, Y2-15968; riproduzione digitale del testo antico disponibile anche all'url: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k113057m.r=Boaistuau%2C+Pierre.langEN>
- BOAISTUAU, Pierre e François De BELLEFOREST (1603) *Historias tragicas exemplares / sacadas del Bandello Verones*. Nueuamente traduzidas de las que en lengua Francesa adornaron Pierres Bouistau, y Francisco de Belleforest, tr. sp. di Vicente de Millis, Valladolid, por Lorenzo de Ayala, a costa de Miguel Martinez, riproduzione digitale del testo antico a cura della Biblioteca Digital Hispánica disponibile anche all'url: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000015336&page=1>
- CARRASCÓN, Guillermo (2014) "Apuntes para un estudio de la presencia de Bandello en la novela corta del siglo XVII", *Edad de Oro*, XXXIII, pp. 53-68.
- GENETTE, Gérard (1997) *Palinsesti: la letteratura al secondo grado*, Torino, Einaudi.
- GUARDIA MASSÓ, Pedro (1971), *James Mabbe, eminente ispanista oxoniense del siglo XVII, Personalidad literaria. Estudio de varios manuscritos inedito y del The Spanish Bawd*, Universidad de Barcelona, Facultad de Filosofía y Letras; consultabile anche all'url: http://www.tdx.cat/bitstream/handle/10803/53661/PGM_TESIS.pdf?sequence=7
- HAUVETTE, Henri (1933), *Morte Vivante*, Parigi, Boivin.
- HOTSON, Leslie (1938) *I, William Shakespeare, do Appoint Thomas Russell, Esquire*, «Oxford University Press», New York, consultabile anche all'url: http://www.oxford-shakespeare.com/Newsletters/Russell_Thomas-38.pdf.
- KLEIN, Julius Leopold (1874) *Geshichte des Dramas*, vol. X, Leipzig, Weigel.
- MARTÍNEZ LACALLE, Guadalupe (1965) "A manuscript version of Mabbe's «Celestina»", *Revue de Littérature Comparée*, XXXIX.
- MOORE, Olin H. (1950) *The Legend of Romeo and Juliet*, Columbus, The Ohio State University Press.
- MORLEY, Sylvanus Griswold e Courtney BRUERTON (1968) *Cronología de las comedias de Lope de Vega con un examen de las atribuciones dudosas, basado todo ello en un estudio de su versificación estrófica*, Madrid, Gredos.
- MUNRO, John James (1908) '*Romeus and Juliet*' being the original of Shakespeare's '*Romeo and Juliet*', Londra, Chatto and Windus, disponibile anche all'url: <https://archive.org/details/romeusandjulietb00broouoft>
- PAINTER, William (1890) *The palace of pleasure; Elizabethan versions of Italian and French novels from Boccaccio, Bandello, Cinthio, Straparola, Queen Margaret of Navarre, and others*, ed. J. Jacobs, Londra, David Nutt in the Strand, disponibile anche all'url: <https://archive.org/details/palacepleasuree05haslgoog>
- (1875) *Rhomeo and Iulietta*, in *Romeus and Iuliet*. Arthur Brooke. *Rhomeo and Iulietta*. William Painter, ed. P. A. Daniel, Londra, The New Shakespeare Society, disponibile anche all'url: <https://archive.org/stream/romeusandiuliet00broogoog#page/n8/mode/2up>
- PRITCHARD, Arnold (1979) *Catholic loyalism in Elizabethan England*, Chapel Hill, University of North Carolina Press.
- ROJAS, Fernando de (1499) *La Celestina. Tragicomedia de Calisto y Melibea*, Burgos.
- SÁNCHEZ, José (1961) *Academias literarias del Siglo de oro español*, Madrid, Gredos.

- SHAKESPEARE, William (1599) *The most excellent and lamentable tragedie, of Romeo and Iuliet. Newly corrected, augmented, and amended: as it hath bene sundry times publiquely acted, by the Right Honourable the Lord Chamberlaine his seruants, (Q2)*, Londra, Thomas Creede printer, Cuthbert Burby bookseller, 1599. Conservata in The British Library Board; riproduzione digitale del testo antico disponibile all'url: http://internetshakespeare.uvic.ca/Library/facsimile/overview/book/Q2_Rom.html
- (2002) *Romeo e Giulietta*, ed. Silvano Sabbadini, Milano, Garzanti.
- (1623) *Mr. William Shakespeare's Comedies, histories & tragedies, published according to the true originall copies. London, printed by Isaac Jaggard and Edward Blount, 1623* ed. W. Jaggard, E. Blount, L. Smithweeke, and W. Aspley, Londra; riproduzione digitale del testo antico disponibile all'url: <http://firstfolio.bodleian.ox.ac.uk/>
- VEGA, Lope de (1647) *Parte veintecinco, perfeta y verdadera, de las comedias del Fenix de España Frey Lope Felix de Vega Carpio...* Zaragoza, Por la viuda de Pedro Verges, a costa de Roberto Devport,. Conservata nella Biblioteca Histórica Marques de Valdesilla, Universidad Complutense de Madrid riproduzione digitale del testo antico disponibile anche all'url: <http://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=ucm.5315921016;view=1up;seq=4>
- (1647) *Parte veintecinco, perfeta y verdadera, de las comedias del Fenix de España Frey Lope Felix de Vega Carpio...* Zaragoza, Por la viuda de Pedro Verges, a costa de Roberto Devport,. Edizione digitale a cura di Soler Sasera, Eva, Biblioteca Digitale Artelope, disponibile anche all'url: http://artelope.uv.es/biblioteca/textosAL/AL0549_CastelvinesYMonteses
- (1613) *Rimas*, Madrid, A. Martín - M. de Siles.
- (1946-1952) *Castelvines y Monteses*, in *Biblioteca de Autores Españoles*, juntas en coleccion y ordenadas por don Juan Eugenio Hartzenbusch, Madrid, Atlas, vol. 4.
- (1989) *Arte Nuevo de hacer comedias*, in *Teatro*, ed. Maria Grazia Profeti Milano, Garzanti.
- (2004) *La Filomena; la Circe*, ed. Antonio Carreño, in *Obras Completas de Lope de Vega*, 39, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, vol. III.
- VILLAREJO, Óscar (1965) "Revisión de las Listas de *El peregrino*, de Lope de Vega", *Revista de Filología Española*, XLVI, pp. 343-99.
- (1969) *Shakespeare's "Romeo and Juliet": Its Spanish Source*, in *Shakespeare Survey: Shakespeare in the Modern World*, vol. XX, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 95-106.
- WOOD, Michael (2003) *Shakespeare*, New York, Basic Books.