

**DE LAS POSIBLES FUENTES DE LA COMEDIA *EUFEMIA*
DE LOPE DE RUEDA**

Lorenza Ruggieri

(Centro de Lenguas Modernas, Universidad de Granada)

lorenza@ugr.es

RESUMEN:

La crítica tradicional ha remitido el origen de las cuatro comedias de Lope de Rueda a modelos italianos. Sin embargo, la presencia de discrepancias entre *Eufemia* y su hipotética fuente, la *Novena Novella* de la Segunda jornada del *Decamerón* de Boccaccio, ha alimentado dudas acerca del verdadero origen de la comedia ruediana. Este artículo profundiza en los resultados de las investigaciones realizadas durante el siglo pasado e indaga, en el ámbito de la cuentística folclórica y tradicional, en la posible fuente en la que Lope de Rueda habría podido inspirarse.

Palabras clave: Lope de Rueda; Eufemia; teatro; Siglo de Oro; cuentística oriental.

ABSTRACT:

Traditional criticism has referred back to Italian models as the origin of the four Lope de Rueda's comedies. Notwithstanding this, the presence of discrepancies between *Eufemia* and its hypothetical source, the *Ninth Tale* of the Second Day of Decameron de Boccaccio, has fomented doubts about the real origin of Rueda's comedy. This article analyses thoroughly the results of past century researches and investigates, in the field of folktales and traditional stories, about the possible source by which Lope de Rueda could have be inspired.

Keywords: Lope de Rueda; Eufemia; theatre; Spanish Golden Age; oriental folktales.

1. Introducción

Lope de Rueda fue famoso y es recordado sobre todo por las breves piezas cómicas a las cuales el editor Timoneda asignó el nombre de *pasos*. Sin embargo, su producción abarca diferentes géneros teatrales. Su obra está constituida por cinco comedias –cuatro en prosa, *Eufemia*, *Armelina*, *Los Engañados* y *Medora*, y una en verso, *Discordia y cuestión de amor*–, tres coloquios pastoriles –dos en prosa, *Camila* y *Timbria*, y uno en verso, *Prendas de amor*–, y veinticuatro *pasos*¹, algunos de los cuales independientes, otros intercalados en las comedias, más algunos atribuidos. Asimismo se conservan dos quintillas de *Gila*, coloquio pastoril, y siete quintillas de otro coloquio, copiados respectivamente por Lope de Vega en la *Justa poética* y por Cervantes en *Los baños de Argel*.

Cotarelo (1898: 477) afirma que indudablemente compuso más obras. Es de la misma opinión Canet Vallés (1991: 86) que piensa que es muy probable que su repertorio constara también de comedias y farsas de imitación celestinesca o naharresca, y cree que no llegaron hasta nosotros porque el editor Timoneda no estaba interesado en ellas o no las consideraba adecuadas a la demanda de público en las fechas de publicación.

Nuestro interés, en esta investigación, se centra en las comedias y, en particular, en la comedia *Eufemia*.

Las comedias –todas de argumento amoroso y de enredo muy parecido– se desarrollan a través de un serie de malentendidos, equivocaciones, engaños, amores aparentemente imposibles, enmascaramientos, identidades confundidas, y complicaciones cuyo desenredo es posible gracias a la final agnición o revelación de la verdad, que manifiesta la falsedad o tergiversación en las que han caído los personajes a lo largo de la obra. Se caracterizan por un argumento flojo, sencillo, que no destaca por originalidad y complejidad del enredo –tanto más que la trama es relatada con antelación en el argumento del autor que abre la obra–. Según la crítica tradicional, todas están elaboradas a partir de modelos italianos. Si de algunas, sin embargo, el estudio de las fuentes

¹ Reduce considerablemente el número de *pasos* Mckendrick 2004: 46, que cataloga aproximadamente solo una docena.

es incuestionable (piénsese no solo en *Medora*, imitación de la *Zingara* de Giancarli, sino también en *Los Engañados*, cuyo título, incluso, remite a *Gli Ingannati* de la *Accademia degli Intronati* de Siena), en lo que concierne a *Eufemia* la indagación sobre el modelo empleado por el autor sevillano ha dado lugar a cierto debate que ha puesto en tela de juicio la persistente creencia de la crítica de que la comedia tuviera su origen en la obra de Boccaccio.

Con el presente artículo, por lo tanto, se pretende proporcionar una hipótesis sobre las posibles fuentes de esta comedia ruediana.

2. La comedia *Eufemia*

La comedia *Eufemia* es una pieza teatral en prosa, dividida en ocho escenas. La obra empieza después de un *Introito* en el que el autor relata que la acción se desarrolla en Calabria (Italia), donde Leonardo, en busca de nuevas experiencias, se aleja de casa, dejando sola a su hermana Eufemia, y empieza a trabajar para el *señor de baronías* Valiano. Adelanta, además, que en la historia se maquiñará una emboscada de la que derivará un gran daño; sin embargo, la divina Providencia pondrá remedio al engaño y se asistirá a un final feliz.

La comedia narra cómo Leonardo, determinado en conocer nuevas tierras, emprende un viaje a pesar de las suplicas de su hermana Eufemia para que no se marche. Llegado a un pueblo, entra al servicio de Valiano y, en una de las conversaciones que entretiene con él, teje las alabanzas de su hermana. Mientras tanto, Eufemia recibe de una gitana la predicción de que su hermano correrá peligro de muerte a causa de una traición de la que ella misma es objeto; la gitana, asimismo, revela que, al final, la verdad saldrá a la luz. De hecho, Paulo, un anciano criado envidioso de los éxitos de Leonardo, lo acusa de no haber dicho la verdad a propósito de la honra de su hermana, ya que él mismo puede afirmar haber "dormido con ella en su mismo lecho" (Rueda, 1967: 92), y lo acredita enseñando unos pelos que le nacen a Eufemia en un lunar del hombro izquierdo. Valiano decide, por lo tanto, castigar a Leonardo con la muerte. Cuando Eufemia recibe una carta de su hermano quien la acusa de deshonestidad, la criada Cristina se acuerda de cómo un hombre había insistido en tener noticias de su ama, y cómo ella, además de proporcionarle informaciones sobre su aspecto, le

había entregado algunos pelos que tenía en el referido lunar. Eufemia, comprendiendo el motivo de las acusaciones, parte al pueblo donde reside Valiano y, en una estrategia en su defensa, culpa a Paulo de haber dormido con ella en varias ocasiones y le atribuye un robo ficticio que afirma haber sufrido en su casa. Paulo rechaza las acusaciones afirmando que él no conoce a esa mujer. El engaño es descubierto, Paulo es condenado a muerte, Leonardo recibe los honores que le habían sido prometidos y Eufemia es pedida por esposa por Valiano.

3. Fechas de composición y fuente de la comedia *Eufemia*

Es difícil colocar cronológicamente la redacción de la comedia *Eufemia*. Leandro Fernández de Moratín (2008: 1465-1466) indica, como fecha de composición, el año 1544; Fred Abrams (1961: 767) la sitúa entre 1542 y 1543, tomando como referencias la frase "serpentino de bronce" (Rueda, 1967: 70), pronunciada por Vallejo en la segunda escena, y la alusión a la armada de Cádiz que hace el mismo personaje en la escena cuarta. No obstante, según Arróniz (1969: 90), se trata de dos indicaciones demasiado imprecisas para que con ellas se decida la datación de la obra. La mención del *cañón de Cartagena*, además, se encuentra en uno de los dos *pasos* intercalados en la comedia, y es probable que la comedia y el *paso* hayan sido compuestos en momentos diferentes². Arróniz (1969: 91) es partidario a datar la obra alrededor de 1554, considerando más fiable la indicación, en la escena segunda, de la ciudad de Benavente, ciudad donde Lope de Rueda actuó en ese mismo año.

Por lo que se refiere a las posibles fuentes, la averiguación del germen de inspiración de *Eufemia* aparece más arduo que en el caso de las otras comedias de nuestro autor. Las investigaciones se han detenido en un indicio proporcionado por Timoneda (1567/1971: 170) en *El patrañuelo*, en el que el editor de las piezas teatrales ruedianas afirma que, de la *Patraña Quincena*, "hay hecha comedia, que se llama *Eufemia*". Puesto que el cuento de Timoneda se inspira en la *Novella novena* de la Segunda jornada

² Además, como señala Hermenegildo (en Rueda, 2001: 29), el hecho de que la comedia haya podido ser objeto de modificaciones finalizadas a la adecuación a los diferentes lugares donde se representaría, hace difícil que una cita o una expresión contenida en el texto permita definir la fecha de composición.

del *Decamerón* de Boccaccio, la crítica ha remitido también a esta como fuente de la comedia de Lope de Rueda. Sin embargo, dadas las numerosas divergencias entre el cuento boccacciano y *Eufemia*, ya Menéndez y Pelayo (1907/2008: 77) y Bourland (1905: 86) consideraron improbable que el primero fuera modelo de la segunda. Arróniz, finalmente, valorando los elementos de analogía y discrepancias entre los dos productos literarios, llegó a la conclusión de que Rueda habría tomado como modelo una comedia desconocida basada en el cuento del *Decamerón*.

4. La *Novella* de Boccaccio

Siguiendo el modelo de la investigación llevada a cabo por Arróniz, es oportuno comparar la comedia de Rueda con el cuento de Boccaccio.

La *Novella novena* de la Segunda jornada, *Bernabò da Genova, da Ambrogiuolo ingannato, perde il suo e comanda che la moglie innocente sia uccisa; ella scampa e in abito d'uomo serve il soldano: ritrova lo 'ngannatore e Bernabò conduce in Alessandria, dove, lo 'ngannatore punito, ripreso abito femminile, col marito ricchi so tornano a Genova*, se abre en París, donde, en una conversación entre algunos mercaderes, Bernabò de Génova ensalza las virtudes y la honestidad de su mujer Ginevra. Al escuchar las palabras del genovés, uno de los mercaderes, Ambrogiuolo de Piacenza, se burla de él e intenta convencerlo de que no puede existir una mujer de tales dotes. Bernabò, para demostrar la veracidad de lo que afirma, llega a desafiar a Ambrogiuolo a que intente corromper a su mujer. Ambrogiuolo va a Génova donde descubre que su empresa es imposible; decide, por lo tanto, inducir a una mujer cercana a Ginevra para que lo conduzca, escondido en una caja, al dormitorio de ella. Regresado a París, Ambrogiuolo, describiendo las características del dormitorio, mostrando unos objetos robados de él y refiriendo haber visto en el cuerpo de la mujer un lunar con seis pelos, convence a Bernabò haber gozado de los favores de su esposa. Bernabò encarga a un familiar para que mate a su mujer; sin embargo, este, sintiendo piedad por ella, le permite que se escape. Ginevra, en traje de marinero y bajo el nombre de Sicurano de Finale, empieza a servir a un hombre catalán, el cual la conduce hasta Alejandría. Aquí su conducta llama la atención del sultán, a quien empieza a ofrecer sus

servicios y cuyos favores, en breve, consigue. En dicha situación, en una feria que se celebra bajo la señoría del sultán, Sicurano, encuentra, entre las mercancías vendidas, los objetos que Ambrogiuolo le había sustraído. Al preguntarle de dónde viene la mercancía, el mercader le confiesa la manera en la que los ha conseguido, la apuesta ganada con Bernabò y la muerte que este le ha infligido a su mujer. Obtenida cierta confianza con Ambrogiuolo, Sicurano consigue que el sultán emplace a Bernabò y a Ambrogiuolo, y obliga este a contar la empresa de la que se jacta: Ambrogiuolo, espantado por la coerción, aunque seguro de no tener que devolver el dinero ganado con el engaño, confiesa la verdad. Sicurano pide que el sultán perdone al engañado y castigue al embaucador, y promete conducir allí a la mujer. Ante el asombro de todos, Sicurano se descubre como Ginevra; el sultán manda que se ajusticie a Ambrogiuolo, que sus haberes se entreguen a Ginevra, y que se celebre una fiesta en honor de los esposos. Bernabò y Ginevra, con gran riqueza y alegría, regresan luego a Génova.

5. La *Novella* de Boccaccio y la comedia *Eufemia*

El cotejo de las dos obras permite destacar algunas analogías y diferencias. En el ámbito de las similitudes se pueden registrar: el tema de la honestidad de la mujer, la partida del protagonista masculino, la calumnia perpetrada en detrimento de este, la exhibición de una prueba de la infidelidad de la mujer (motivo en el que coincide el detalle del lunar), la traición por parte de una persona cercana a la mujer y el final feliz de la fábula, tras el desenmascaramiento del impostor, a través de una estratagema ideada por la protagonista.

Las discrepancias, sin embargo, son mucho más copiosas. En primer lugar, el cuento es protagonizado por una pareja de cónyuges y la comedia por dos hermanos; en segundo lugar, la escena, en el cuento, es ambientada en París y en Alejandría, mientras que en la comedia se anuncia en el *Introito* que la historia se desarrolla en Calabria –si bien todas las referencias posteriores aludan a localidades españolas³–; en tercer lugar, en la comedia no aparece el motivo de la apuesta; asimismo, en la obra de

³ Montiel 2006: 94 n. explica las referencias a localidades españolas como un mecanismo de adaptación del modelo italiano para un nuevo público.

Rueda, aparece un tema nuevo, el del vaticinio llevado a cabo por el personaje, igualmente novedoso, de una *gitana*. Además, en la comedia, Eufemia no es víctima de un propósito homicida, sino que se le anuncia, a través de una carta, la motivación de la sentencia a la que ha sido condenado el hermano. Los personajes, también, son diferentes: en la comedia no aparece la figura del sultán; en el cuento, el engaño es realizado gracias a la colaboración de una conocida de la mujer, allá donde en la comedia es la criada ingenua la que proporciona la ayuda que será fatal a los protagonistas; en la *novella*, además, el mundo escénico es el ambiente de los mercaderes, mientras que, en la comedia, la escena se desarrolla en un entorno señorial. En este contexto, la figura del mismo embaucador y del móvil que lo empuja a actuar deshonestamente son distintos: en un caso, se trata de uno de los mercaderes que, incrédulo, desafía al protagonista; en el otro, es un personaje cercano al *señor de baronías*, movido por la envidia de los favores que el recién llegado recibe por el señor. En la comedia –quizás por exigencias teatrales– se omite el viaje de Paulo –solo en la escena sexta el público aprende cuál ha sido el mecanismo del engaño– allá donde Boccaccio se detiene en narrar los pormenores del acercamiento del impostor a Ginevra. Finalmente, Lope de Rueda varía las características de la estratagema llevada a cabo por la mujer para demostrar su honestidad.

6. Similitudes de la comedia *Eufemia* con otras obras

Cotarelo (1898: 481), en su amplio estudio *Lope de Rueda y el teatro español de su tiempo*, se adelanta a la opinión de Arróniz afirmando que “es posible que Rueda (puesto que difiere en los pormenores del cuento boccaciano) tomase el argumento de su comedia directamente de alguna italiana”. Además de la *novella* del *Decamerón* –según él escrita a partir de un cuento oriental–, Cotarelo recuerda otras obras de contenido parecido a *Eufemia*: la *Patraña quincena* de Timoneda y la tragedia *Cymbelin* de Shakespeare. Pese a las opiniones de Cotarelo y de Arróniz, hasta ahora, no se conoce ninguna obra teatral italiana que tratara una trama similar a la de

la obra ruediana⁴.

El cotejo con otras obras ha permitido destacar el sorprendente parecido con otro cuento italiano. Se trata de un cuento siciliano recogido en una recopilación de fábulas siciliana por la estudiosa suiza Laura Gonzenbach (1842-1878). Miembro de la comunidad mercantil suiza residente en Messina, Gonzenbach, en la estela de los estudios folclóricos llevados al cabo en siglo XIX, entre 1868 y 1869 escuchó y transcribió en alemán un centenar de cuentos populares de la Sicilia oriental. La obra fue publicada en 1870 en Leipzig con el título *Sizilianische Märchen*. En la obra, recientemente traducida al italiano por Luisa Rubini (responsable de la edición) y Vincenzo Consolo, aparece el relato *I due figli del Principe di Muntiliuni* cuya trama presenta numerosos elementos en común con la comedia de Lope de Rueda. Los príncipes de Muntiliuni eran muy ricos pero no tenían hijos. El príncipe ordena que se construya una torre sin ventanas y cuando nacen los hijos, un niño y una niña, los encierra en la torre con una nodriza y encarga a un capellán que se ocupe de su educación. Los príncipes se mueren, el capellán se encierra con los principitos en la torre y despacha al ama de cría haciéndole prometer que no revelaría nunca la existencia de los niños. Crecidos estos, el varón manifiesta un afán de conocer el mundo, pide permiso al capellán para poder realizar su sueño y, antes de marcharse, entrega a la hermana un anillo con una piedra preciosa, al tiempo que le advierte que si el mineral mantiene su color, él estará bien y volverá a casa. El hermano se va en un barco lleno de tesoros y llega a una hermosa ciudad, cuyo rey manifiesta la voluntad de conocerlo. Este monarca llega a tenerlo en gran consideración y lo hace su asiduo acompañante.

Un día el joven, delante del rey y de su corte, evoca las bellezas y virtudes de su hermana y uno de los ministros, envidioso de la apreciación manifestada por el rey hacia el joven príncipe, apuesta a que él conseguirá gozar de los favores de la mujer elogiada y propone que sea ahorcado quien mienta. El ministro, llegado a Muntiliuni, no consigue noticias de la princesita, ya que nadie sabe de su existencia. En esta situación, amedrantado de que le sea infligida la pena establecida, halla a una

⁴ Así como, en su monografía, declaraba también Cotarelo 1898: 481: “[...] de alguna comedia italiana que, al menos nosotros, no conocemos.”

mendiga –que resulta ser la que había sido nodriza de los dos hermanos– quien le pregunta el motivo de su desasosiego. El hombre le confiesa sus preocupaciones y la soborna con la promesa de una recompensa si concierta un encuentro con la dama. La mujer visita a la joven princesa: una vez en su casa, se fija en su distribución de los cuartos y, después de ofrecerse a ayudarla a vestirse, le sustrae el anillo regalado por el hermano. Luego, describe al ministro la casa, le entrega el anillo robado y le refiere que la hermana tiene un lunar con tres pelos rubios en el hombro. El ministro vuelve a su país, comunica al rey lo que conoce y le muestra la joya, haciéndole ver que ha ganado la apuesta. El joven príncipe, iracundo contra la hermana, acepta la condena a muerte; sin embargo, pide ocho días de plazo: llama a un siervo, le ordena que asesine a su hermana y que vuelva con su sangre para que él pueda beberla antes de morir. El siervo, en casa de la hermana, sintiendo pena por ella, le refiere lo que le ha acontecido al hermano. No pudiendo satisfacer los deseos de su amo, mata una gallina y entrega al hermano su sangre. Mientras tanto, la princesita, puesto que no encuentra el anillo, se marcha, con gran número de perlas y piedras preciosas, hacia el país donde reside el hermano. Con esas joyas pide que se le haga una sandalia y, con este calzado expuesto en una bandeja, va a la tribuna por donde pasará el hermano para ir al suplicio. Cuando llega el rey, la hermana le ruega que se haga justicia y acusa al ministro de haberle robado la otra sandalia. El ministro niega conocer a la princesita y, de esta manera, se descubre el engaño. Finalmente, la princesita se casa con el rey.

Como se ve, el cuento siciliano muestra numerosas analogías tanto con la *novella* de Boccaccio como con la comedia de Rueda, pero veamos más minuciosamente los detalles que lo acercan a la obra española.

7. Comparación de la comedia *Eufemia* con *I due figli del principe di Muntiliuni*

Un estudio comparativo entre la fábula recogida por Laura Gonzenbach y la comedia del sevillano permite destacar numerosos elementos comunes.

1. Los hechos narrados se ambientan en dos regiones cercanas: la historia se ambienta, en el cuento, en Sicilia, y, en la comedia, en Calabria.

2. Los protagonistas de ambas historias son un hermano y una hermana.

3. Los protagonistas son huérfanos. En la fábula se hace mención de los nobles padres de los hermanos solo al principio de la narración: su desarrollo empieza con la muerte de los padres; en la comedia las figuras de los padres no aparecen sino en la referencia del *Introito* "de ilustre sangre" (Rueda, 1967: 56).

4. En una y otra obra, el padre, antes de morir, encomienda la protección de la hermana a alguien (en la comedia al hermano, como refiere Eufemia en la primera escena; en el cuento al capellán).

5. El hermano, en las dos obras, manifiesta el afán por conocer el mundo y, empujado por esta curiosidad, se marcha de su país.

6. El joven, antes de partir, expresa la voluntad de seguir protegiendo a la hermana: en el cuento le entrega un anillo mágico capaz de revelar el buen estado de su salud; en la comedia, le promete mantenerla informada de su ventura a través del envío de cartas.

7. El hermano llega a un país extranjero donde, conocido al rey/señor, empieza a servirle. El rey/señor empieza a manifestarle gran aprecio y lo protege con sus favores.

8. Uno de los ministros es envidioso del trato de favor recibido por el hermano y concibe la idea de vengarse.

9. El ministro viaja hacia el país donde reside la hermana.

10. El viaje del ministro, inicialmente, no produce los efectos deseados.

11. El ministro consigue sus propósitos mediante la ayuda de una persona cercana a la hermana (en el cuento, corrompe al ama de cría; en la comedia obtiene informaciones aprovechando de un exceso de ingenuidad de la criada).

12. Uno de los testimonios alegados por el ministro es saber que la hermana tiene un lunar en un hombro.

13. Tanto en *Eufemia* como en la fábula, el hermano encarga a un criado que vuelva al país de la hermana; en los dos casos, con modalidades diferentes, la hermana llega a conocer el desarrollo de los hechos.

14. En ambas obras, es igual la estratagema ideada por la hermana: la falsa acusación del hurto realizado por el ministro, acusación que pone de manifiesto la deslealtad de este.

15. En las dos obras, en la acusación se hace referencia a una/s joya/s.

16. El desenlace tiene como solución la demostración de la inocencia del hermano y las bodas de la hermana con el rey/señor.

Veamos, con detalle, algunas interesantes analogías entre ciertas frases y expresiones presentes en las dos obras.

1. Curiosidad del protagonista por conocer el mundo.

<i>Comedia Eufemia</i>	<i>I due figli del principe di Muntiliuni</i>
<p>El varón, que Leonardo se llama, determinado de ver tierras extrañas, de Eufemia, su hermana, se despide. (Rueda, 1967: 56).</p> <p>EUFEMIA – ¡Qué! ¿Todavía estás determinado de caminar sin saber a dó? [...]</p> <p>Leonardo – Cara y amada Eufemia, no procures de estorbar con tus piadosas lágrimas lo que tantos días ha que tengo determinado [...]</p> <p>(Rueda, 1967: 61).</p>	<p>Quando nei libri si parlava di città e di paesi stranieri, il ragazzo era molto sorpreso e desiderava sapere com'era fatto il mondo, e quanto più cresceva, tanto più nasceva in lui il desiderio di partire e di vedere il mondo. [...] «Zio, lasciatemi partire perché voglio conoscere il mondo». (Gonzenbach, 1999: 35-36)⁵.</p>

2. Elogio de la belleza y las virtudes de la hermana.

<i>Comedia Eufemia</i>	<i>I due figli del principe di Muntiliuni</i>
<p>VALIANO – [...] Leonardo, y dime: ¿aquesa hermana tuya, después de ser tan hermosa como dices, es honesta y bien criada? (Rueda,</p>	<p>Un giorno che erano tutti riuniti dal re, il principino raccontò della sorella, che era tanto bella che occhi di un uomo non avevano</p>

⁵ Cuando en los libros se hablaba de ciudades y países extranjeros, el muchacho se asombraba mucho y deseaba saber cómo era el mundo, y cuanto más crecía, tanto más nacía en él el deseo de marcharse y de ver el mundo. [...] «Tío, dejadme partir porque quiero conocer el mundo».

1967: 84).	ancora visto, ed elogiò la sua virtù. (Gonzenbach, 1999: 36) ⁶ .
------------	---

3. La protagonista pide justicia a la autoridad.

<i>Comedia Eufemia</i>	<i>I due figli del principe di Muntiliuni</i>
EUFEMIA – Señor ilustre, extranjera soy, en tu tierra me hallo, justicia te pido. (Rueda, 1967: 108).	«Reale maestà! Vi chiedo e imploro giustizia e protezone». (Gonzenbach, 1999: 38) ⁷ .

4. Acusación al ministro/a Paulo del hurto de una/algunas joya/s.

<i>Comedia Eufemia</i>	<i>I due figli del principe di Muntiliuni</i>
EUFEMIA – [...] que de muchas veces que dormiste conmigo en mi cama, la postrera noche me hurtaste una joya muy rica debajo la cabecera de mi cama. (Rueda, 1967: 108).	«Uno dei vostri ministri mi ha rubato il sandalo, che appartiene a quest'altro. Eccolo là, il ladro!» (Gonzenbach, 1999: 38) ⁸ .

5. Desmentida por parte del ministro/de Paulo.

<i>Comedia Eufemia</i>	<i>I due figli del principe di Muntiliuni</i>
PAULO – Digo, señor, que es el mayor levantamiento del mundo: ni la conozco ni la vi en mi vida. (Rueda, 1967: 109).	«Come! – gridò il ministro – Io vi avrei rubato il sandalo? <i>Si vi vidu n'otra vota, v'aju vidutu dui voti</i> ». (Gonzenbach, 1999: 38) ⁹ .

6. Estratagema de la protagonista y declaración de ser la hermana del condenado.

<i>Comedia Eufemia</i>	<i>I due figli del principe di Muntiliuni</i>
------------------------	---

⁶ Un día en el que todos estaban reunidos con el rey, el principito contó de la hermana, que era tan hermosa que ojos de hombre todavía no habían visto, y elogiò su virtud.

⁷ «¡Real majestad! Os ruego e imploro justicia y protección».

⁸ «Uno de vuestros ministros me ha robado la sandalia, que pertenece a ésta otra. ¡Allí está el ladrón!».

⁹ «¡Cómo! – gritó el ministro – “¿Yo os habría robado la sandalia? Si os veo otra vez, os habré visto dos veces». La cursiva en el original está en siciliano.

<p>EUFEMIA – Di, desventurado, si tú no me conoces, ¿cómo me has levantado tan grande falsedad y testimonio?</p> <p>PAULO–iYo, testimonio! Loca está esta mujer.</p> <p>EUFEMIA–¿Yo loca? ¿Tú no has dicho que has dormido conmigo?</p> <p>PAULO–¿Yo he dicho tal? Señor, si tal hay, por justo juicio sea yo condenado y muerto, mala muerte, a manos del verdugo delante de vuestra presencia.</p> <p>EUFEMIA–Pues si tú, alevoso, no has dormido conmigo, ¿cómo hay tan grande escándalo en esta tierra por el testimonio que, sin conocerme, me has levantado?</p> <p>PAULO–iAnda de ahí con tu testimonio o tus necesidades!</p> <p>EUFEMIA–Di, hombre sin ley, ¿no has tú dicho que has dormido con la hermana de Leonardo?</p> <p>PAULO–Sí, lo he dicho, y aun traído las señas de su persona.</p> <p>EUFEMIA–Y esas señas, ¿cómo las habiste? Si tú traidor, me tienes delante, que soy la hermana de Leonardo, ¿cómo no me conoces, pues tantas vezes dices que has dormido conmigo? (Rueda, 1967: 109-110).</p>	<p>«O miserabile – gridò allora la principessina – se non mi conosci, come puoi vantarti d’aver goduto dei miei favori? Io sono la sorella dell’infelice che a causa delle tue calunnie deve morire». (Gonzenbach, 1999: 39)¹⁰.</p>
---	--

Consideradas las analogías entre la fábula y la comedia, parece verosímil que las dos obras hayan sido creadas partiendo de un mismo patrón. Gonzenbach (1999: 485-86), en su recopilación, de hecho, explica que:

La novella dell’eroina calunniata ingiustamente che, grazie alla propria intraprendenza, smaschera il suo denigratore e salva la vita al fratello, appartiene al tipo AaTh 882, *La scommessa sulla fedeltà della moglie* (qui nella variante del fratello che scommette sulla «fedeltà» della sorella). Motivi particolarmente amati sono la scommessa, la

¹⁰ «O miserabile – gritó entonces la princesita – si no me conoces, ¿cómo puedes halagarte de haber gozado de mis favores? Yo soy la hermana de ese infeliz que por causa de tus calumnias tiene que morir».

castità e la dignità della donna, le false prove procurate grazie alla serva, el viaggio, lo smascheramento e così via. La novella è stata molto estudiada por vía dei suoi antecedentes letterari: viene fatta risalire a un romanzo francés en versos del XIII secolo (*Le Comte de Poitiers*); ha afinidad con la novella di Boccaccio, II, 9 (*Bernabò da Genova, da Ambrogiuolo ingannato, perde il suo e comanda che la moglie innocente sia uccisa; ella scampa e in abito d'uomo serve il soldano: ritrova lo 'ngannatore e Bernabò conduce in Alessandria, dove, lo 'ngannatore punito, ripreso abito femminile, col marito ricchi so tornano a Genova*), Shakespeare se ne serví nel *Cymbelin*. In Italia il racconto si diffuse anche grazie al cantare di *Madonna Elena*, della fine del XIV secolo (qui la moglie calunniata, per vendicarsi, diventa soldato).¹¹

A una conclusión parecida había llegado Cattaneo (1988) en su artículo "Ai margini dell'Eufemia di Lope de Rueda": partiendo de los escasos puntos de contacto entre la *novella* de Boccaccio y la comedia *Eufemia*¹², Cattaneo toma como referencia el trabajo de Gaston Paris "Le cycle de la «Gageure»" (1903). En la clasificación del romanista francés, *Eufemia* pertenecería al grupo B1 –la mujer es la hermana del protagonista, el seductor no la ha visto, está presente el tema de la acusación de violación y hurto– y al subgrupo *a* que se caracteriza por la variante de la ausencia de la apuesta. Cattaneo no especifica cuál es, según Paris, el modelo primitivo (en el que aparecen los motivos de la apuesta, de la mutilación¹³ y en el que, en la mayoría de los casos, el objeto del engaño no

¹¹ "El cuento de la heroína calunniada injustamente que, gracias a su iniciativa, desenmascara a su difamador y salva la vida del hermano, pertenece al tipo AaTh 882, *La apuesta sobre la fidelidad de la mujer* (aquí en la variante del hermano que apuesta sobre la «fidelidad» de la hermana). Motivos particularmente amados son la apuesta, la castidad y la dignidad de la mujer, las falsas pruebas conseguidas gracias a la criada, el viaje, el desenmascaramiento, etc. El cuento ha sido muy estudiado por causa de sus antecedentes literarios: se considera que se remonta a una novela francesa en verso del siglo XIII (*Le Comte de Poitiers*); tiene afinidades con la *novella* de Boccaccio, II, 9 (*Bernabò da Genova, da Ambrogiuolo ingannato, perde il suo e comanda che la moglie innocente sia uccisa; ella scampa e in abito d'uomo serve il soldano: ritrova lo 'ngannatore e Bernabò conduce in Alessandria, dove, lo 'ngannatore punito, ripreso abito femminile, col marito ricchi so tornano a Genova*), Shakespeare la utilizó en el *Cymbelin*. En Italia el relato se difundió también gracias al cantar de *Madonna Elena*, de finales del siglo XIV (aquí la mujer calunniada, para vengarse, se hace soldado)".

¹² En la comedia *Eufemia* está ausente el motivo de los celos, del castigo no merecido y de la estratagema del disfraz en hábitos de hombre; falta el elemento de la presencia nocturna del seductor y de todas las aventuras a las que es sometida la mujer objeto de difamación; y presenta un desenlace más pobre, privado del tema del juicio final con jueza a la misma mujer. Todos estos elementos, según Cattaneo, constituirían la base según la cual algunos comentaristas han supuesto la derivación de alguna comedia intermedia.

¹³ Este tema no está presente en *Eufemia*, sin embargo Cattaneo subraya cómo la sustracción de los pelos del lunar de Eufemia también puede considerarse una forma de mutilación.

es la mujer sino una criada); sin embargo, señala que el particular de la apuesta aparece también en otros cuentos italianos: la *Justa Victoria* de Felice Feliciano Antiquario, *La pianella* de Domenico Batacchi, y *La stivala*.

La stivala es un relato siciliano recopilado por el folclorista siciliano Giuseppe Pitрэ¹⁴ a finales del siglo XIX en el volumen *Fiabe Novelle e Racconti popolari siciliani*, y reeditado, junto a otras narraciones populares, por Italo Calvino en *Fiabe Italiane* con el título de *Lo stivale ingioiellato*¹⁵. Este cuento (número LXXV de la obra de Pitрэ) y otro, *Ervabianca* (el número LXXIII) presentan, con algunas variantes, motivos parecidos a los que hemos considerado anteriormente: la separación de marido y mujer o hermano y hermana; el elogio de las virtudes de la mujer que suscitan envidias y una consecuente apuesta; las dificultades del apostador para ver a la mujer; y la intervención de una persona –en estos casos una vieja– que proporciona las señas de reconocimiento –los pelos del lunar–. En particular, *La stivala*, aparte de algunas pequeñas diferencias (los protagonistas son hijos de mercaderes; el hermano, Don Giuseppe, se marcha para trabajar al servicio del rey de España; el rey descubre la existencia de la hermana del protagonista gracias a un retrato que este tiene de ella), presenta, con la comedia que estudiamos, las analogías que ya hemos considerado a propósito de *I due figli del principe di Muntiliuni*. Asimismo, en este relato, así como en *Eufemia*, la protagonista llega al conocimiento de las desaventuras del hermano a través de una carta (que en el cuento popular es llevada por el carcelero de la prisión donde Don Giuseppe se encuentra encerrado)¹⁶.

¹⁴ El folclorista Giuseppe Pitрэ (1841-1916), en los mismos años en los que Laura Gonzenbach recogía los relatos que compondrían su obra, se dedicó a un trabajo similar, recopilando una serie de cuentos de tradición oral tomados de boca de nativos sicilianos. La obra de recolección, *Fiabe, novelle e racconti popolari siciliani*, salió en 1875, cinco años después de la publicación de los *Sizilianische Märchen* de Gonzenbach.

¹⁵ Como se puede constatar, el cuento siciliano no es sino una de las versiones que debían de circular sobre el tema. Cfr. Pitрэ 1985: 142-174 y Calvino 1993: 818-842. Calvino 1993: 1109 explica que se trata de un subgénero del tipo folclórico de la mujer (o hermana) calumniada –difundido en toda Europa–, y (Calvino 1993: 1108) corrobora el hecho de que los elementos temáticos de este tipo (el alarde de la fidelidad de la mujer, la apuesta, la falsa prueba de la infidelidad, las peripecias de las que es protagonista la mujer para demostrar su inocencia) caracterizan numerosas leyendas caballerescas (también cita el cantar de *Madonna Elena*) y, posteriormente, se transmitieron a relatos de mercaderes y a versiones literarias (hasta llegar al *Cymbelin* de Shakespeare). Las versiones populares recopiladas por Calvino son numerosas, y también proceden de otras regiones –Piamonte, Véneto, Emilia, Toscana, Abruzos, Lucania, Calabria–.

¹⁶ Anticipa de muchas décadas las observaciones de Cattaneo, Levi 1914, que proporciona un interesante análisis del cantar de *Madonna Elena* mencionado por Gonzenbach y de las



El asunto de la comedia de Lope de Rueda, por lo tanto, parece común a numerosos productos literarios, lo que pondría en tela de juicio la teoría de su derivación de la *novella* 9, II o de una comedia en esta inspirada. Se puede suponer que existía, en la cultura de la Edad Media y del Prerrenacimiento, una fábula o un relato del que se deriva una serie de obras de autores más o menos conocidos.

El tipo de cuento folclórico al que hace referencia Gonzenbach es el 882, "La apuesta sobre la castidad de la esposa. Un capitán de barco se casa con una muchacha pobre. Hace una apuesta con un comerciante sobre la castidad de su esposa. El comerciante consigue una falsa prueba de infidelidad (un anillo). El capitán abandona su hogar. La esposa lo sigue vestida de varón. Vuelven a casa y se aclara todo" (Anti Aarne, 1995: 179). Este tipo está relacionado con el Tipo 892, "Los hijos del rey. Estando el joven príncipe de viaje, su hermana tiene que gobernar el país, ya que sus padres han muerto. Mientras el muchacho está al servicio de otro rey, un caballero le cuenta falsedades acerca de la conducta de su hermana apoyando sus acusaciones con pruebas obtenidas a traición [...]. El príncipe repudia a la hermana y, sin embargo, ella se defiende; se demuestra su inocencia y se castiga al malvado caballero [...]" (Anti Aarne, 1995: 183).

obras, de argumento similar, que hemos citado. Levi recuerda la presencia, en la composición narrativa en versos, de los dos motivos de la mujer calumniada y perseguida (que, afirma el autor, encontrará coronación literaria en el episodio de Ariodante y Ginevra en el *Orlando Furioso* de Ariosto) y de la apuesta; y enlaza el cantar con una serie de obras de tema parecido: la *Novella novena* de la Segunda jornada de Boccaccio, el *Cymbelin* de Shakespeare, el *Roman de la Violette ou de Gérard de Nevers* de Gerbert de Montreuil (siglo XIII), la *Justa Victoria* (siglo XIV) del veronés Felice Feliciano Antiquario (en el que aparece el tema de la apuesta con muchas variantes –una de ellas es que la mujer calumniada es la hermana y no la mujer del protagonista–), y numerosos relatos tradicionales (sobre todo sicilianos y toscanos), que él considera no muy antiguos, cuyos ejemplos podrían multiplicarse infinitamente (Levi 1914: 144). También Levi remite al estudio de Gaston Paris y a su trabajo de catalogación del cuento folclórico en todas sus variantes. Entre los grupos clasificados por Paris, Levi recuerda el subgrupo donde no aparece el motivo del desafío inicial (subgrupo que Levi considera de procedencia francesa) al que pertenecerían el *Roman de la Rose ou de Guillaume de Dole* (1199-1201) y la comedia *Eufemia* de Lope de Rueda; y otra serie, de los cuentos de las tradiciones populares italianas, en la que la mujer (hermana del protagonista), para demostrar su inocencia, se sirve de un objeto (de esta serie menciona los ejemplos de *I due figli del principe di Monteleone*, la *Stivala*, *Ervabianca*, la *Justa Victoria* y la *Pianella* de Domenico Batacchi). Levi 1914: 146-147. Según nuestro parecer, siguiendo los criterios de esta clasificación, la comedia *Eufemia* se acercaría más al segundo grupo.

Los motivos del primer tipo folclórico son la apuesta sobre la castidad; la entrada del hombre al cuarto de la mujer, tras esconderse en un cajón; las muestras falsas de la infidelidad de la mujer; el disfraz de la mujer en ropa masculina; la identificación por el anillo; el dedo cortado que prueba la castidad de la esposa (Anti Aarne, *ibid*): motivos que, de diferentes maneras y en diferentes proporciones, están presentes en la *novella* 9, II, en la comedia *Eufemia* y en los cuentos sicilianos.

Por otro lado, los mismos temas convergen en un relato cingaro de Bukowina (Rumania), *The Jealous Husband*, recogido en 1899 por Francis Hindes Groome en el volumen *Gypsy Folk Tales*. El cuento narra la historia de un mercader, muy celoso de su mujer, que, durante un viaje en un barco en el Danubio, apuesta con otro mercader todos sus bienes sobre la honestidad de su mujer. Este último mercader, para ganar la apuesta, tendrá que traer como prueba un anillo y saber en qué parte del cuerpo tiene un antojo la mujer. El hombre empieza el viaje para buscar a la dama y, al no poder acercarse a ella, pide ayuda a una vieja. Esta, a cambio de cien florines, lo conduce escondido en una caja a la casa de la mujer. Allí, mientras la señora se baña, desde la caja el hombre puede ver que la mujer tiene un lunar debajo del pecho derecho. Cuando la mujer se duerme, el hombre sale de su escondrijo y roba el anillo que ella se había quitado antes de bañarse. Al día siguiente la vieja recoge la caja y el hombre puede marcharse. Cuando se reúne con el marido, le dice que ha ganado la apuesta y, como prueba, señala dónde se encuentra el lunar al tiempo que le muestra el anillo. El mercader le deja todos sus bienes y, sin contar nada a la mujer, la encierra en una pequeña embarcación que deja suelta en el Danubio. El mercader se vuelve muy pobre y tiene que trabajar para los judíos. La mujer, después de un año de navegación en el río, es recogida por un viejo con el que se queda durante tres años y, con su trabajo, consigue ganar dinero. Posteriormente, en trajes masculinos y con el pelo cortado, vuelve a su país. Allí, una noche, tiene un sueño de cómo curar la ceguera del emperador. Así, sana al emperador y este le deja su reino. Un día, viendo a su marido que trabaja para los judíos, le pregunta si siempre había sido pobre y este le cuenta la historia de su apuesta. La mujer manda llamar al otro mercader que, interrogado sobre cómo había conseguido sus bienes, también le cuenta la trama de la apuesta y la prueba del lunar. Ella

entonces se descubre, manda a justiciar al impostor y proclama a su marido emperador.

Francis Hindes Groome reconoce las analogías entre este cuento y la *novella 9*, II de Boccaccio –aparte de la ambientación en el Danubio, el cuento presenta los motivos de la apuesta, el ocultamiento en la caja, y las pruebas del anillo y del lunar–; asimismo, dada la escasa dedicación de los cíngaros a la cultura escrita, considera más verosímil que Boccaccio consiguiera el tema de los gitanos antes que estos del *Decamerón*. Queda la cuestión de cómo Boccaccio llegaría a conocer una leyenda por parte de un pueblo todavía desconocido en Italia en esa época. Groome resuelve esta reserva aduciendo el testimonio de dos casos de presencia de cíngaros en este país en fechas anteriores o cercanas¹⁷, y aludiendo a la posibilidad de que el autor italiano hubiera podido conocer el relato a través de personas que, fuera de Italia –en Grecia, Corfú, Creta u otras regiones del Oriente europeo–, conocieran a cíngaros.

Sin embargo, el cuento *The Jealous Husband* es solo una de las numerosas versiones –no solo de tradición cíngara– de relatos folclóricos y canciones existentes sobre ese tema. La recurrencia de elementos similares en relatos de culturas diferentes y distantes¹⁸ nos lleva a indagar sobre la existencia de un arquetipo común.

Un estudio reciente relativo a las fuentes del relato alemán *Crescentia*, poema épico de mediados del siglo XII, nos conduce a buscar los orígenes en las tradiciones de ambiente árabe y persa. El detallado análisis, realizado por Ulrich Marzolph (2008), indica como posibles fuentes algunos cuentos –centrados en el tema de la mujer calumniada y perseguida– de las *Mil y una noches*.¹⁹ Marzolph, partiendo del relato –difundido en la tradición universal– *Tale of the Pious Man and His Chaste Wife*, y cuya versión europea más antigua es *Crescentia*, contenida en el

¹⁷ “There was the *komodromos* with the blind yellow dog, who came from Italy in 544 A.D.; and there was the Neapolitan painter, Antonio Solario, ‘lo Zingaro’, who was born about 1382” [Estaba el *komodromos* con el perro amarillo ciego, que vino de Italia en 544; y el pintor napolitano, Antonio Solario, ‘lo Zingaro’, que había nacido en 1382]. Groome 1899/1963.

¹⁸ Se ha constatado la presencia de cuentos populares con motivos parecidos también en algunas regiones de Hispano-América: parece verosímil que su origen pueda atribuirse a la influencia europea. Para un estudio pormenorizado del argumento, véase Peñalosa 1991.

¹⁹ Este cuento no es contenido en el corpus central de las *Mil y una noches*, sino en la Recensión Egipcia de Zotenberg, un conjunto de manuscritos recopilados probablemente en Egipto en la segunda mitad del siglo XIX.

poema épico *Kaiserchronik* (siglo XII), indica una serie de posibles modelos en los que dicho cuento habría podido inspirarse. La trama básica de estas narraciones se centra en un hombre –en algunas de las versiones citadas por Marzolph, un juez judío– que, antes de partir para una romería, encomienda el cuidado de su hermosa y casta mujer a su hermano. El hermano intenta seducir a la mujer y, recibiendo el rechazo, se venga culpándola de adulterio, por lo cual la mujer es castigada con la muerte. La mujer se salva y empieza una peregrinación durante la cual es repetidamente objeto de las atenciones de otros hombres. Tal situación la obliga a marcharse –en algunas versiones, en traje de hombre– del lugar donde ha sido acogida hasta que empieza a ser conocida su piedad y sus poderes de curación. Todos los hombres que habían intentado perjudicarla sufren de alguna aflicción: van a visitarla, confiesan sus culpas y obtienen su perdón.

Las versiones mencionadas por Marzolph difieren entre sí en algunos pormenores; sin embargo, presentan algunos rasgos que se repiten, entre los cuales algunos de ellos coinciden con los de las obras que atañen a nuestro estudio: los motivos de la mujer calumniada injustamente, la condena a muerte y la salvación de la mujer, la mujer en trajes de hombre²⁰.

Marzolph cita también las fuentes persas que, según la crítica, habrían podido constituir el modelo de referencia para los cuentos de las *Mil una noches*: se trata de relatos, de temas similares, que pueden ser fechados entre los siglos XIV y XVII²¹. Para el estudioso alemán, los orígenes del cuento que constituye el objeto de su investigación, *Crescentia*, podrían remontarse a fuentes persas anteriores: de hecho, los libros *Elahi-nameh* de Farid al-din Attar (c. 1145 - c. 1221) y *Javame' al-hekayat va lavame' al-revayat* de Sadid al-din Mohammad al-'Oufi's (?- 1232) contienen el relato de *la mujer casta*. Marzolph se declara consciente de

²⁰ Los cuentos son reconducibles al tipo AT 712. Un rastreo en *The Arabian Nights Encyclopedia* nos permite la individuación de tales temas en *Oft-proves fudelly, The Jewish qadi and his pious wife, The tale of the devotee accused of lewdness*. Marzolph 2004: 319-320, 167, 242-243.

²¹ Las fuentes indicadas por Marzolph son la adaptación del *Sukasaptati* (*Cuentos del papagayo*) de Nakhshabi (?-1350), otra adaptación anterior, tomada del *Sukasaptati*, titulada *Javaher al-asmar* (XIV siglo), y una versión contenida en una recopilación de proverbios y sus cuentos, titulada *Jame' al-tamsil*, que demostraría la posibilidad que *The tale of the pious man and his chaste wife* habría podido desarrollarse desvinculado de una colección narrativa (siglo XVII). Marzolph 2008.

que, a pesar de la datación anterior de estos cuentos, su existencia no demuestra el origen oriental del relato estudiado. Sin embargo, un reciente estudio llevado a cabo por el historiador de la literatura persa Heshmat Mo'ayyad, proporciona interesantes novedades relativas al origen de las numerosas versiones analizadas hasta ahora. El estudio de Mo'ayyad²² saca a luz una versión del siglo X contenida en una obra árabe titulada *Al-Kafi*, una colección de doctrinas religiosas recopiladas por Abu Ja'far Muhammad ibn Ya'qub al-Kulayni (864-940/941). El cuento es citado, después de una serie de anécdotas ejemplares, a propósito del tema de la vida matrimonial, y se titula *Inna man 'affa 'an haram al-nas 'affa 'an haramihi* (Cualquiera que se abstenga de las posesiones sagradas ajenas, hace que los demás se abstengan de las suyas). La antigua fecha de este cuento induce a Marzolph a considerarlo como una probable fuente de *Crescentia*. Sin embargo, la ambientación en un contexto judío –los protagonistas son un rey israelí, un *qadi* y el hermano del *qadi*)– lo conduce a considerar la posibilidad de que el origen primero del cuento pueda remitirse a una versión hebraica.

En primer lugar, Marzolph señala el episodio bíblico relatado en el *Libro de Daniel* 13: 1-64, en el que la bella Susana, esposa de Joaquín, habiendo rechazado a dos ancianos jueces, es por ellos acusada de adulterio y por esto condenada a morir lapidada. Cuando es llevada a ser justificada, el profeta Daniel amonesta a la gente por actuar sin conocimiento de causa e interroga a los dos ancianos sobre sus afirmaciones. Ellos refieren versiones diferentes, se comprueba al falso testimonio y se les condena a muerte. En segundo lugar, el filólogo aduce la existencia de una recopilación manuscrita hebraica de relatos, del tercer cuarto del siglo XIII, en la que se recoge un cuento de tema cercano al analizado en su estudio. La historia presenta los mismos antecedentes, hasta la condena a muerte de la mujer, que las otras versiones; sin embargo, en esta versión la protagonista es salvada de la lapidación por un hombre que, con su hijo, se dirige a Jerusalén, donde este estudiará derecho. La mujer demuestra al hombre su gran erudición en este ámbito, así que este y su hijo deciden volver a casa donde la mujer se ocupará de la educación del hijo. Después de la muerte del hijo, asesinado

²² Mo'ayyad, Heshmat, "Sar-gozasht-e 'Zan-e pârsâ'-ye 'Attâr.", *Irân-shenâsi* 9.3 (1376/1997): 427-42, citado en Marzolph 2008: 250-252.

involuntariamente por un siervo vengativo²³, el manuscrito presenta una laguna y falta el siguiente episodio del hombre en el patíbulo. Entretanto la mujer llega a la costa donde es capturada por los piratas que, sorprendidos por una tormenta, intentan conocer la causa de tal calamidad y la mujer les cuenta su historia: apiadados de ella, los piratas la liberan, la conducen a tierra y le construyen una casa. En el episodio final del cuento, los malhechores, que han enfermado de lepra, refutan confesar a la mujer sus culpas, ella se niega a curarlos y ellos se mueren. Finalmente la mujer y el marido pueden volver a vivir, juntos, una vida feliz.

A pesar de la datación tardía del cuento judío –datación que podría tener escaso significado si se tiene en cuenta la posibilidad de una difusión oral del relato–, el contexto en el que se desarrollan la fábula y la similitud con el episodio bíblico, induce a Marzolph a pensar que la tradición judía podría colmar el vacío existente entre las versiones orientales y occidentales, las cuales, durante siglos, habrían podido desarrollarse de manera autónoma.

8. Conclusiones

Volviendo a nuestra comedia, una pesquisa relativa a las posibles derivaciones de los relatos originales, y a sus filiaciones en productos literarios del oeste europeo es una investigación difícil de dilucidar, ya que se trata de influencias que en sus orígenes tuvieron que ser orales. Sin embargo, los datos recogidos nos permiten poner en tela de juicio la derivación de la comedia *Eufemia* de la *Novella* de Boccaccio, puesto que el ambiente multicultural que caracterizaba España y, en particular, la Andalucía de la época de Lope de Rueda habría colocado al autor en las condiciones de llegar al conocimiento de la leyenda a través de numerosos canales que no tuvieron que ser necesariamente los italianos. El origen arábigo-judío explicaría la presencia de los mismos motivos en la tradición narrativa de la cultura mediterránea y del folclore cingaro, y el cuento habría podido llegar a España, privado de los elementos moralizadores del original judío, directamente de Oriente o a través de Italia. Esta segunda hipótesis podría ser avalada por la referencia a Calabria contenida en el

²³ Este motivo, privado del rasgo de la involuntariedad, aparece también en la citada narración recogida por Pittrè, *Ervabianca*.

Introito. El mismo nombre de la protagonista podría remitir a los pueblos de Sant'Eufemia d'Aspromonte y Sant'Eufemia del Golfo (hoy Sant'Eufemia Vetere) ubicadas en esa región donde se registraba una fuerte presencia hebrea y que en esa época se encontraba bajo el dominio español –lo que habría favorecido intercambios culturales, viajes y migraciones–.

Lope de Rueda podría haber querido poner en escena la trama de un cuento difundido –oralmente o en documentos escritos– en su época, utilizando algunos de los argumentos, eliminando otros superfluos para el desarrollo de una pieza cómica e integrando la comedia con elementos originales característicos de su producción artística. En la comedia *Eufemia*, por lo tanto, se encuentran los motivos principales del viaje del marido, de la mujer calumniada y del desenmascaramiento del culpable; no se halla, sin embargo, el tema del castigo de la mujer; y se añade, finalmente, una serie de escenas –las riñas entre amo y criado, la intervención de personajes pertenecientes al repertorio de figuras típicas del teatro de Rueda (la *gitana* y la *negra*), la ridiculización de la escena en la que Eufemia recibe la carta que le anuncia la condena a muerte de su hermano– cuya finalidad es, como requiere la puesta en escena de una comedia, la diversión del público.

BIBLIOGRAFÍA

1. Textos

Boccaccio, G. (2001). *Decameron*, a c. di C. Segre. Milano: Mursia.

Calvino, I. (1956/1993). *Fiabe italiane raccolte dalla tradizione popolare durante gli ultimi cento anni e trascritte in lingua dai vari dialetti*. Milano: Mondadori.

Gonzenbach, L. (1870/1999). *Fiabe siciliane*. Roma: Donzelli Editore.

Pitrè, G. (ed.) (1875/1985). *Fiabe novelle e racconti popolari siciliani*, v. II. Bologna: Forni.

Rueda, L. de (1908). *Obras*, t. I, II. Madrid: Edición de la Real Academia Española.

_____ (1967). *Eufemia*, en *Eufemia, Armelina*, est. prel. y notas de F. González Ollé. Madrid: Espasa Calpe.

_____ (2001). *Las cuatro comedias. Eufemia, Armelina, Los engañados, Medora*, ed. de A. Hermenegildo. Madrid: Cátedra.

Timoneda, J. (1567/1971): *El Patrañuelo*. Madrid, Castalia.

2. Estudios de carácter literario

Aarne, A. (1995). *Los tipos del cuento folklórico: una clasificación*. Helsinki: Suomalainen Tiedekatemia.

Abrams, F. (1961). The date of composition of Lope de Rueda's *Comedia Eufemia*. *Modern Language Notes*, 76, 766-770.

Arellano, I. (1995). *Historia del teatro español del siglo XVII*. Madrid: Cátedra.

Arróniz, O. (1969). *La influencia italiana en el nacimiento de la comedia española*. Madrid: Gredos.

Bourland, C. B. (1905). Boccaccio and the *Decameron* in Castilian and Catalan Literature. *Revue Hispanique*, 12, 1-232.

Canet Vallés, J. L. (1991). Algunas puntualizaciones sobre los orígenes del teatro popular en España: el caso de Lope de Rueda. En *Comedias y comediantes. Estudios sobre el teatro clásico español, Actas del primer congreso Internacional sobre Teatro y Prácticas Escénicas en los siglos XVI y XVII* (pp. 79-90). Universitat de Valencia: ed. M. V. Diago y T. Ferrer.

Carrilla, E. (1968). *El teatro español en la Edad de Oro*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.

Casa, F. P., Garcíá Lorenzo, L. & Vega García-Luengos, G. (dirs.) (2002). *Diccionario de la comedia del Siglo de Oro*. Madrid: Castalia.

- Cattaneo, M. T. (1988). Al margine dell'*Eufemia*. *Annali dell'Istituto Universitario Orientale (Sezione Romanza)*, 30 (1), 133-136.
- Cotarelo, E. (1898). Lope de Rueda y el teatro español de su tiempo, *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 2, 150-175 y 466-502.
- De Riquer, M., (dir.) (1959-1992). *Diccionario literario de obras y personajes de todos los tiempos y de todos los países*. Barcelona: Hora.
- Diago, M. V. (1990). Lope de Rueda y los orígenes del teatro profesional, *Criticón*, 50, 41-65.
- Fernández de Moratín, L. (1838). *Tesoro del teatro español: Orígenes del teatro español*. París: Librería Europea de Baudry.
- Fernández de Moratín, N. (2008). *Obras completas*, vol. 2. Madrid: Cátedra.
- Gómez García, M. (1997). *Diccionario del teatro*. Tres Cantos (Madrid): Ediciones Akal.
- Groome, F. H. (1899/1963). *Gypsy folk tales* [Versión electrónica]. London: Folklore Associates.
- Huerta Calvo, J. (dir.) (2003). *Historia del teatro español*, vol. 1. Madrid: Gredos.
- Johnson, C. B. (1968). Lope de Rueda's *Comedia Eufemia*: A Prelude to Criticism, *Bulletin of the Comediantes*, 20, 5-9.
- Kibler, W. W. - Zinn, G. A. (eds.) (1995). *Medieval France: an encyclopedia*, New York: Garland.
- Levi, E. (1914). I cantari legendari del popolo italiano nei secoli XIV e XV, *Giornale Storico della Letteratura Italiana*, Suplemento núm. 16. Torino: Loescher.
- Lista y Aragón, A. (1836). *Lecciones de literatura española, explicadas en el Ateneo Científico, Literario y Artístico*. Madrid: Imprenta de Nicolás Arias.

- Marzolph, U. (2008). *Crescentia's Oriental Relatives: The Tale of the Pious Man and His Chaste Wife in the Arabian Nights and the Sources of Crescentia in Near Eastern Narrative* [Versión electrónica]. *Marvels & Tales*, Detroit, Wayne State University Press, 2 (22), 240-258.
- Marzolph, U. - Van Leeuwen, R. (coord.) (2004). *Mil y una noches. The Arabian Nights Encyclopedia*. Santa Barbara: ABC-CLIO.
- Mckendrick, M. (2003). *El teatro en España (1490 - 1700)*. Palma de Mallorca: José J. de Olañeta Editor.
- Menéndez y Pelayo, M. (1907/2008). *Orígenes de la novela*, vol. 2. Madrid: Gredos.
- Montiel Contreras, C. U. (2006). *Reconstrucción escénica de Eufemia en tiempos de Lope de Rueda* [Versión electrónica]. Tesis para obtener el título de Licenciado en Letras Hispánicas, México D. F., Universidad Autónoma Metropolitana.
- Paris, G. (1903). Le cycle de la gageure, *Romania*, 32, 481-551.
- Peñalosa, F. (1991). Cuentos populares entre los indígenas Akatekos de Guatemala [Versión electrónica]. *Oralidad. Anuario para el rescate de la tradición oral de América Latina y el Caribe*, núm. 3, 69-81.
- Rico, F. (dir.) (1980). *Historia crítica de la literatura española. Siglos de Oro: Renacimiento*, vol. 2. Barcelona: Editorial Crítica.
- _____ (1992). *Historia crítica de la literatura española. Siglos de Oro: Barroco*, vol. 3 - 3/1. Barcelona: Editorial Crítica.
- Stiefel, A. L. (1891). Lope de Rueda und das italienische Lustspiel. Eind Beitrag zur Kennitnis des Renaissancedramas. *Zeitschrift für Romanische Philologie*, 15, 318-343.
- Valero Cuadra, M. del P. (2000). *La leyenda de la doncella carcaiyona. Estudio y edición crítica*. Alicante: Publicaciones Universidad de Alicante.

Wilson, E. M. & Moir, D. (1985). *Historia de la literatura española – Siglo de Oro: teatro*. Barcelona: Ariel.