

Rosendorfský, Jaroslav

## Einige italienische Motive in Lope de Vegas Dramen

*Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. D, Řada literárněvědná.* 1960, vol. 9, iss. D7, pp. [130]-148

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/107821>

Access Date: 24. 02. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

JAROSLAV ROSENDORFSKY

## EINIGE ITALIENISCHE MOTIVE IN LOPE DE VEGAS DRAMEN

Es gibt in der ganzen spanischen Literatur des goldenen Zeitalters kaum einen anderen Dramatiker, dessen Gesinnung und seelische Veranlagung in einer so engen Eintracht und in einem so intimen Einklang mit dem Volk und der Tradition stünden, wie Lope de Vega. Seine Auffassung und sein inneres Wesen sind von Gefühlen getragen, die auch die meisten seiner Zeitgenossen beseelen: religiöser Glaube, noch im Banne der mittelalterlichen Tradition, unverbrüchliche Treue zu Vaterland und Königtum, Liebe und Frauendienst, höfisches und städtisches Treiben, Getöse der Schlacht und friedliches Dorfidyll. Und dabei ist er eine klare, sonnige und ausgeglichene Natur; keine metaphysische Problematik, kein quälendes Grübeln über den Sinn des Lebens, „kein Welträtsel stört diese harmonische Einheit, wenn natürlich auch Lope durch Abstammung, Erziehung, Neigung und Charakter viel weniger als zum Beispiel Calderón dazu neigt, diese Form der Weltanschauung durch kritische Betrachtung und Erwägung zu vertiefen.“<sup>1</sup> Ihm verdankt ihre eigentliche Größe die spanische *comedia*, die von seinen Nachfolgern so erfolgreich weitergepflegt und zu ungeahnter Blüte gebracht wurde; unter seiner Führung errang sie die hervorragende Stellung, die sie über ein volles Jahrhundert zu behaupten vermochte. Er schuf das moderne spanische Drama, in dem er in einer mächtigen, weltumfassenden Synthese das Volkstümliche mit den humanistischen Tendenzen verquickte, alle geistigen Strömungen seiner Zeit aufnahm und das psychologische Element in das heimische Drama einführte. Seine scharfe Beobachtungsgabe, sein instinktiver Sinn für die bühnenmäßige Wirksamkeit, eine ungemein starke Erfindungskraft und unerschöpfliche Fülle der Motive gehen bei ihm Hand in Hand mit einer Meisterschaft des Wortes und Geschmeidigkeit des Verses, die im damaligen Spanien einzigartig sind.

Erstaunlich ist die Mannigfaltigkeit der Stoffe, die er der spanischen Bühne in seinem mehr als anderthalb Tausend Theaterstücken geschenkt hatte. Er schöpft aus den verschiedensten Quellen und bearbeitet die verschiedensten Motive: biblische Geschichte, mittelalterliche Heiligenlegenden, arkadische Schäferromane und mythologische Spiele, die damals große Mode waren, auch historische Stoffe holt er unbekümmert dort, wo er sie gerade trifft, im Altertum, in der nationalen und fremdländischen Geschichte sowie auch in der Lokaltradition, wie sie in den volkstümlichen Romanzen zu finden ist. Natürlich greift er häufig auch zu außerspanischen Vorlagen und dieses bunte Vielerlei, beschwingt durch üppige, nie ermüdende Phantasie, wächst zu einem neuen, selbständigen und bühengerechten Gebilde heran; hinsichtlich der restlosen Hispanisierung fremder Stoffe ist es ziemlich gleichgültig, welcher Nation seine

Helden angehören; sie alle verlieren ihre spezifische, örtlich und zeitlich bedingte Eigenart und werden zu vollblütigen Spaniern.

Bei der unglaublich reichen künstlerischen Produktion, die alle damaligen Theatergattungen umfaßt, mußte Lope die Themen einem möglichst weiten Stoffkreis entnehmen und so ist es begreiflich, daß er sein Augenmerk nicht in letzter Reihe auf Italien richtete, die Wiege der Renaissance und das Ziel so manchen Spaniers, Künstlers, Soldaten und Abenteurers. Lope selbst hatte nie Italien besucht, doch war ihm das Land aus der Erzählung zahlreicher Freunde sowie aus eigener Lektüre wohl bekannt. In seiner Bibliothek fehlte keiner der italienischen Klassiker: Lope ehrte Dante, kommentierte Petrarca, liebte Boccaccio und las eifrig Ariosto und Tasso. Die Kenntnis der italienischen Literatur beschränkte sich bei ihm nicht bloß auf die großen Namen des dichterischen Parnasses; „in seinen Werken findet man Paraphrasen und Zitate aus weniger bekannten Schriftstellern des Quattro- und Cinquecento, wie Sannazaro, Boiardo, Tito Vespasiano Strozzi, Folengo und Marco Antonio Flaminio.“<sup>2</sup> Und man könnte noch andere Namen hinzufügen, wie zum Beispiel den berühmtesten, vielgepriesenen Dichter seiner Zeit, Giambattista Marino,

*Fénix ya de sus despojos  
que yace en Italia resistiendo olvidos.<sup>3</sup>*

Unter diesen Umständen ist es wohl nicht befremdlich, daß er sich auch für die italienische Renaissancenovelle interessierte und aus ihrem Motiven- und Gedankenreichtum ausgiebig schöpfte. Dieses neue Kunstgenre, das besonders Boccaccio zu einer reichen Blüte entfaltet hat, ist für das Lopesche Schaffen von nicht geringer Wichtigkeit. Denn gerade bei den italienischen Motiven aus der Renaissance kann man verfolgen, wie in ihm das Mittelalter mit dem Streben nach Freiheit und mit dem Betätigungsdrang des neuzeitlichen Menschen ringt, der sich nach neuen Horizonten sehnt und der Kunst neue Bahnen weist. Sein ausgeprägter Sinn für die Wirklichkeit und ein feines Verständnis für das Milieu schützt ihn zugleich vor den Gefahren, die der neue Gedankenstrom in sich barg, vor dem übertriebenen Egozentrismus, vor der Sucht, seine Protagonisten ins riesenhaft Unförmliche zu steigern und sie isoliert, ihrer Umgebung entrückt, darzustellen. Den Sinn für Maß und Gesetzmäßigkeit schöpft er nicht, wie etwa die italienischen Humanisten, aus antiken Mustern, die sie ihrer persönlichen Denkart anzupassen suchten, sondern vielmehr aus dem eigenen künstlerischen Empfinden. Einerseits scheint er von den üblichen gesellschaftlichen Vorurteilen frei zu sein, anderseits aber wurzelt er doch zu tief in seiner Zeit, ist zu stark vom herrschenden Bühnengeschmack abhängig, um seine eingeborenen reichen Gaben ungehemmt zur Geltung zu bringen und sie ohne Vorbehalt in den Dienst der neuen Ideen zu stellen. Zu den Anregungen, die er von italienischer Seite empfing, könnte man auch den Einfluß der italienischen *commedia dell'arte* rechnen, mit ihrer Vorliebe für verschiedene Überraschungen, Verwechslungsszenen und sonstige, auf äußere Wirkung berechnete Effekte.<sup>4</sup> Auch viele Personennamen, besonders in seinen Jugendkomödien (Aurelio, Horacio, Florinda, Silvana), deuten auf italienische Reminiszenzen hin.

Die italienische Renaissance war für Lope eine reiche Fundgrube, aus der er ausgiebig schöpfte — sei es das ritterliche Epos von Ariosto oder Tasso samt

seiner parodistischen Verzerrung von Folengo, die Novelle von Boccaccio, Banello oder Giraldi, denen er mehrere Motive entnahm, die Komödien von Dolce und Parabosco oder die Historien von Giovi: „die ganze italienische Literatur des Cinquecento tritt, kurz gesagt, im Lopeschen Theater auf, um eine neue Bedeutung und ein neues dramatisches Leben zu gewinnen.“<sup>5</sup> Von diesen Autoren, die mit Lope in einem mehr oder weniger engen Zusammenhang stehen, wollen wir uns mit Boccaccio und Banello etwas eingehender befassen.

Auf Boccaccios Erzählung vom Falken (*Decameron*, V, 9) geht das Drama *El halcón de Federico* zurück: es sei hier zuerst der Inhalt der Lopeschen Bearbeitung dieser Novelle kurz zusammengefaßt.

Zu Beginn des ersten Aufzugs teilt der Diener Fabio seinem Herrn Federico mit, er habe im Turnier einen prächtigen Diamantenschmuck gewonnen. Federico entscheidet sich ihn der heißgeliebten Celia, Camilos Gattin, zu widmen, deren Liebe er durch kostbare Geschenke zu gewinnen sucht. Vergeblich hält ihn Fabio von diesem törichtem Vorhaben ab: er muß den Schmuck Celia bringen. Sie zögert nicht im geringsten das kostbare Geschenk anzunehmen, doch gibt sie Federico keine Hoffnung auf Erfüllung seiner Wünsche:

*Que soy noble, estoy casada  
Con quien sabes, no he de hazer  
Cosa en que pueda ofender  
Punto de quien soy en nada.  
Con esta resolucion,  
Si Federico me quiere,  
Dile que a otro mundo espere  
Deste su amor galardón.<sup>6</sup>*

Inzwischen entbrennt die schöne Kurtisane Julia in Liebe zu Federico, wird von ihm verschmäht und sinni auf Rache. In einem plötzlichen Anfall von Eifersucht schützt Camilo seiner Gattin vor, er müsse nach Rom reisen und sie auf ein Jahr verlassen: er will sich überzeugen, welche Wirkung diese unerwartete Nachricht auf sie haben würde. Als er sieht, wie Celia bestürzt ist, gesteht er, es sei ein bloßer Scherz gewesen, er werde sie zwar allein lassen, aber nur für einen Tag, denn er beabsichtige, sich aufs Land zu begeben, um dort ein Grundstück zu erwerben. Das sonderbare Verhalten ihres Gatten erweckt Celias Argwohn und sie beauftragt einen Diener, Camilo heimlich zu folgen. Dieser hatte sich entschlossen, in Begleitung seines Freundes Ludovico die schöne Kurtisane Julia zu besuchen:

*Que quiero darne a entender  
Que estoy libre.<sup>7</sup>*

Julia erwähnt im Gespräch mit Camilo unvorsichtig den Namen ihrer Nebenbuhlerin Celia, wodurch Camilos Eifersucht von neuem aufgestachelt wird:

*Quezavame de los celos  
De Celia, quanto mejor  
Fuera agradecer su amor,  
Castigado me han los celos,  
O terribles desvíos!<sup>8</sup>*

Im zweiten Akt äußert Celia die Befürchtung, Camilo habe von Federicos Liebe zu ihr erfahren, und als der treue Diener die Nachricht bringt, sein Herr sei nicht auf das Landgut gereist, sondern habe sich zu Julia begeben, entschließt sich die beunruhigte Gattin, dieselbe aufzusuchen, um sich Klarheit zu verschaffen. Auch Federico wird von diesem Besuch unterrichtet und weiß sich ihn nicht anders zu erklären, als daß Celia, die ihm doch gewogen sein muß, ihre Nebenbuhlerin kennenlernen will. Er eilt darum zu der Kurtisane und trifft vor ihrem Hause Celia. Sie weist ihn erst schroff ab, verzeiht ihm aber, als sie den wahren

Grund seines Besuches erfährt. Zum erstenmal wird sie sich ihrer Gefühle klar bewußt, denn

*Abrasando me quedo, aunque lo niego,  
El daño en el silencio multiplico  
Adoro, aunque desprecio, a Federico<sup>9</sup>*

und warum, eigentlich, fragt sie,

*fingir ira y despecho,  
Si cuando con la lengua me adelanto  
Muestran los ojos dolor descheho.<sup>10</sup>*

Camilos Argwohn wird durch den heimlichen Besuch Celias bei ihrer angeblichen Rivalin noch gesteigert und seine Eifersucht ist dermaßen entfacht, daß er bei dem quälenden Gedanken, Celia sei ihm untreu geworden, in Wahnsinn verfällt. Hierauf folgt eine erschütternde, dramatisch meisterhaft aufgebaute Szene, in welcher der irrsinnige Gemahl mit seiner eigenen, vermeintlich tiefverletzten Ehre ein leidenschaftlich erregtes Zwiegespräch führt. Sie flüstert ihm in echt spanischer Weise ein, diese Schmach mit Blut zu sühnen, zugleich aber hemmt ihn die Angst, die Welt erführe von seiner Entehrung, denn

*matar una mujer  
Por un delito secreto  
Es deshonorarse en efecto  
Y honor, y patria perder.<sup>11</sup>*

Die entfesselten Wut- und Eifersuchtsfuronen jagen ihn davon und die herbeigeeilten Diener bringen Celia zur Kenntnis, ihr Gatte irre durch die Gassen von Florenz und reiße sich, von rasender Tobsucht befallen, die Kleider vom Leibe: sein Wahnsinn macht ihn sogar an der ehelichen Herkunft seines einzigen Sohnes zweifeln.

Im dritten Akt treffen wir wieder Federico, der infolge seiner Verschwendungssucht und maßloser Freigebigkeit in bittere Armut geriet und auf dem Lande, wo er einen kleinen Besitz hat, sich mühselig durchsetzt. Nur der treue Diener Fabio verläßt ihn nicht und teilt mit ihm sein Mißgeschick. Vom ehemaligen Reichtum blieb ihm nur ein Jagdfalke, der so außerordentlich schön ist, daß ihm der Herzog von Florenz für diesen herrlichen Vogel Tausend Scudi bot. Nach dem Tode ihres Gemahls, der völlig dem Wahnsinn verfallen war, zieht sich auch Celia auf ein Landgut zurück, das in Nachbarschaft von Federico's Besitz liegt. In der Schlußszene folgt Lope bis zum glücklichen Ende ziemlich treu seiner Vorlage, ohne wesentlich neue Züge oder Personen hinzuzufügen: gleich nach dem Tode des Knaben wird die Verlobung Celias mit Federico gefeiert und der Bräutigam belohnt reichlich alle diejenigen, die sich um sein Glück verdient gemacht hatten.

Aus dem Vergleich Boccaccios mit Lope de Vega geht hervor, daß der spanische Dichter den dramatischen Konflikt zwar im großen und ganzen beibehalten hat, um ihn der Vorlage gemäß einem glücklichen Ende entgegenzuführen, dabei erweiterte er jedoch die Handlung um einige Episoden und führte neue Personen ein, so z. B. den treuen Lelio und andere Diener, Camilos Freund Ludovico, den Kapitän Rutilio, Soldaten und den Schulzen. Zu diesen Nebenpersonen, die im allgemeinen dem üblichen Stil des Lopeschen Theaters entsprechen und wohl der bloßen Belebung und Ausfüllung der drei Akte dienen sollten, gesellen sich jedoch zwei weitere hinzu, die entweder beachtlich in die Handlung eingreifen oder den wahren Charakter der Hauptprotagonisten widerspiegeln. Hierher gehören die Kurtisane Julia und der Narr Perote. In Julia laufen die Fäden der Handlung zusammen und konzentriert sich die dramatische Verwicklung, die in der Auseinandersetzung der schönen leidenschaftlichen Frau mit Federico und indirekt im tragischen Zwiespalt des Ehepaares Camilo und Celia zum Ausdruck gelangt. Lope verstand es hier, seiner Vorlage, die in ihrer Gedrungenheit und in ihrem Mangel an äußeren erregenden Mo-

menten nicht nur eine breitere Handlungsbasis, sondern auch eine tiefere psychologische Motivierung erforderte, mit Geschick dramatischen Impuls zu verleihen. Steht Julia mit den Hauptpersonen dieser Komödie in enger Verbindung, indem sie im Einklang mit der künstlerischen Absicht des Autors und seiner Vorliebe für Verflechtung und Entwirrung komplizierter Handlungsvorgänge ein gediegenes Instrument abgibt, so hat der Narr Perote mit dem Verlauf des Dramas eigentlich nichts zu tun; er ist Lopes Phantasiegebilde und zugleich Mittel zur witzigen Verspottung einiger Gestalten, deren Schwächen und Fehler er unter der schützenden wirklichen oder vielleicht nur vorgetäuschten Narrenmaske drollig aufzeigt. Er wirft Federico seine sinnlose Verschwendung vor, wobei ihm der Autor eine boshafte Bemerkung auf die modernen Dichter und ihren Schwulst in den Mund legt,<sup>12</sup> und prophezeit zum Schluß dem verliebten Jüngling, der Falke werde ihm Celas Zuneigung gewinnen, was dann auch wirklich in Erfüllung geht. Auf Federicos Vorwurf hin, er meide ihn wegen seiner Armut, hat er schlagfertig folgende Antwort zur Hand:

*No veys  
Que se usa en el mundo ya,  
Si un cuerdo vemos huyr  
De quien no tiene que dar,  
Un loco que ha de esperar.<sup>13</sup>*

Im Zwiegespräch mit Camilo bekundet er eine derartige Urteilskraft und berät den von Eifersucht Gequälten so weise, daß mit Recht Zweifel aufkommen, ob Camilo am Ende nicht ein größerer Tor sei als der schlaue Narr Perote, der seine Ansicht über die Eifersucht in folgende witzige Bemerkung zusammenfaßt:

*Tres cosas dixo un discreto,  
Que eran congoxa mortal.  
La primera, mareado,  
Verse un hombre y afligirse:  
La segunda, arrepentirse  
Despues de averse casado.  
Y la tercera, y mayor,  
Tener celos.<sup>14</sup>*

Lope schuf mit dieser Gestalt im Einklang mit der nationalen Tradition eine Rolle, die im spanischen Theater des goldenen Zeitalters meist dem Diener (*el gracioso*) zufällt, welcher seinem Herrn treu und ergeben ist, sich aber zugleich über ihn lustig macht und alles verspottet, was nach seiner Meinung gegen den gesunden Menschenverstand verstößt; er versetzt dadurch den Autor in die Lage, seine Gestalten auf realistischer Ebene zu halten, aus der sie sonst leicht ins Phantastische hinabgleiten könnten. Die zeitgenössische spanische Literatur kennt eine ähnliche Gestalt: den Lizienten Vidrera, eine der merkwürdigsten Figuren aus Cervantes' *Novelas ejemplares*, welcher von einem sonderbaren Wahn befallen ist, der ihn glauben macht, er sei ganz aus Glas, weshalb er niemand erlaubt, sich ihm zu nähern, da er befürchtet, seine zerbrechliche menschliche Hülle könnte in Stücke gehen. Dabei vermag er jedoch unter der Maske des Wahnsinns scharf und witzig zu urteilen und Dingen auf den Grund zu gehen, deren Wesen in Wirklichkeit völlig anders ist, als man üblich annimmt. Die Chronologie widerlegt übrigens nicht die Annahme, daß Lope beim Schreiben des vorliegenden Dramas dieser sonderbare Lizient

vorgeschwebt haben mochte. Die *Novelas ejemplares* erschienen im Jahre 1613, *Federicos Falke* aber erst im Jahre 1620 im 13. Band der Lopeschen gesammelten Theaterstücke.

Dieses Drama ist ein klarer Beweis dafür, daß Lope auch dort, wo er zu fremden Vorlagen greift, den Stoff auf seine eigene Art gestaltet und ihn der zeitgenössischen, typisch spanischen Anschauung anpaßt. Der italienischen Novelle entnahm er bloß Plan, Ort der Handlung und den Namen des Haupthelden, ansonsten jedoch haben die auftretenden Personen nichts Italienisches an sich, sie sind typisch spanisch, denken und handeln so, wie seine Zeitgenossen dachten und handelten, oder wie sie wenigstens auf den Bühnen der damaligen Theater auftraten. Das Eifersuchtsmotiv, das viele seine Dramen durchzieht und bei Boccaccio überhaupt fehlt, wird zu einem Hauptimpuls des *Federico-schen Falken*; ihm verdankt diese *comedia* einen ihrer wirkungsvollsten Auftritte, wo Camilo gänzlich der dämonischen Macht der Eifersucht verfällt, die ihn in die Nacht des Wahnsinns treibt, denn

*No tiene el honor perdido  
Mas remedio que perder  
El seso, por non sentirlo,  
Si le ha perdido, dejadme  
Mientras con mi sangre escribo  
En el papel de mi infamia  
Al cielo el agravio mio.<sup>15</sup>*

Am nächsten steht seiner Vorlage Federico. Das hat seinen Grund wohl darin, daß er bereits im italienischen Original ganz und gar den Charakterzügen entspricht, die das damalige spanische Theater bei seinen positiven Typen voraussetzte: die edle *grandeza*, die selbstlose Aufopferung und die schwärmerische Liebe zur angebeteten Frau, ohne jede Hoffnung, für seine Ständigkeit einmal belohnt zu werden — also das Vorbild eines mittelalterlichen, stark idealisierten Ritters, wie er auch auf dem spanischen Boden in zahlreichen Abenteuerromanen Ausdruck fand. In Spanien war es, abgesehen von einigen anderen Werken dieser Art (*Palmerin de Inglaterra*, *Tirant lo Blanch*), besonders der berühmte *Amadis de Gaula*, ein außerordentlich beliebtes und vielgelesenes Buch, dessen ungemeiner Popularität erst Cervantes mit seinem Don Quijote ein Ende machte. Auch Federico weist einige Züge auf, die an den Ritter ohne Furcht und Tadel erinnern, ebenso wie sein Diener Fabio, bei dem stets die Stimme des nüchternen Verstandes überwiegt, auf Sancho Panza zurückgehen könnte. Dabei handelt es sich freilich kaum um etwas mehr als um eine äußerliche, eher zufällige Analogie, denn dieser Kontrast zwischen dem klar denkenden Diener, der fest auf dem Boden der Wirklichkeit steht, und dem allzu tatlustigen oder in den Wolken schwebenden Herrn ist charakteristisch für das ganze spanische Theater jener Zeit; er wird zu einem konventionellen Gegensatz herabgesetzt und sinkt zuletzt zu der schablonenhaften Auffassung der *commedia dell'arte*, die ohnedies durch das Lopesche Theater stark beeinflusst wurde. Ein näherer Vergleich dieses Dramas mit der entsprechenden Novelle aus dem *Dekameron* führt zu der Überzeugung, daß Lope zwar aus seiner italienischen Quelle die Handlung übernahm, sie aber so geschickt umwandelte, ergänzte und um neue, selbständig erfundene Typen und Situationen bereicherte, daß man keineswegs von einer allzu engen Abhängigkeit oder sogar mechanischen

Nachahmung sprechen kann. Denn abgesehen von dem analogischen Grundmotiv, das man sowohl bei Boccaccio als auch bei Lope findet, ist fast alles übrige geistiges Eigentum des spanischen Dichters: die Erweiterung der Handlungsbasis, die mit Rücksicht auf dramatische Erfordernisse neu ausgebildet ist, der feine Sinn für Abstufung und Nuancierung der psychologischen Vorgänge und das geschickte Schnüren und Lösen des dramatischen Knotens bis zum glücklichen Ausgang, der freilich in diesem Drama nicht allzu überzeugend wirkt und sich bedenklich unserer Auffassung widersetzt, denn der heutige Zuschauer fühlt sich über die überstürzte Leichtfertigkeit empört, mit der sich die Mutter noch vor dem Begräbnis des einzigen Kindes mit ihrem Anbeter verlobt. Mit diesen und ähnlichen Inkonsequenzen, die zweifellos ein gewisses Zugeständnis an den Geschmack des damaligen Publikums darstellen, muß man sich beim Lopeschen Theater schon abfinden.

Auch der Komödie *El anzuelo de Fenisa* liegt eine Novelle aus dem *Dekameron* zugrunde (VIII, 10).

Dieses Thema aus der südländischen Unterwelt, die Boccaccio wohl aus eigener Erfahrung in Neapel gut kannte,<sup>46</sup> wählte Lope zum Gegenstand seines Dramas. Kommt Boccaccio in seiner Geschichte mit drei Personen aus (das Liebespaar und die Bedienstete, die zwischen ihnen die Vermittlerin macht), so braucht ihrer Lope weit mehr; Kapitän Osorio, Fenisas Heiratsvermittler, der in so mancher Hinsicht an den prahlerischen capitano Spaccamonte aus der italienischen *commedia dell'arte* erinnert, Lucindas Diener Tristan, ein gelungenes Gegenstück zu Fabio aus *El halcón de Federico*, Albano, u. a. In diese Haupthandlung ist ähnlich wie im vorhergenannten Drama ein episodisches Intermezzo eingeflochten, das die anmutige Dinarda zur Heldin hat. Ihr Geliebter Albano verläßt sie infolge unvorgesehener Umstände, an denen er selbst keine Schuld trägt, und Dinarda begibt sich als Mann verkleidet zu ihm nach Palermo, begleitet vom ihrem Diener Fabio. Hier überschneiden und verflechten sich beide Konflikte und bieten dem Drama neuen Impuls und neue Situationen. Schon allein Fenisa ist bei weitem kein so schlichter, einfacher Typ wie Boccaccios Jancofiore und weist mehrere Berührungspunkte mit der hoffnungslos in Federico verliebten Julia auf. Auch sie läßt sich zwar zunächst vom Profit leiten, dem sie alle übrigen Gefühle preisgibt, und allein diese Berechnung ist maßgebend für ihr Verhältnis zu den Männern; allerdings genügt, daß sie in Liebe zu der als Don Juan de Lara verkleideten Dinarda entbrennt, und unter dem Schleier gewinnsüchtiger Berechnung kommen die Lichtseiten ihrer Natur zum Vorschein. Für den vermeintlichen Juan wäre sie bereit, nicht nur die von ihr so hochgeschätzte Freiheit herzugeben, sondern auch ihre weiteren Lebensschicksale mit ihm zu teilen. Diese Liebe wird freilich nicht erwidert, weil dies wie dem dramatischen Konflikt so auch dem Verlauf des Stückes widerspräche, das die Bestrafung und Verspottung der durchtriebenen Schwindlerin sowohl vom ethischen als auch theatralischen Standpunkt voraussetzt. Auch Lucindo ist überzeugender und psychologisch einprägsamer gestaltet als Boccaccios Nicolò, der sich nur allzu leicht durch die süßen Worte der Kurtisane aus Palermo bestriicken läßt. Lucindo legt weit mehr Umsicht an den Tag und Lope verstand es, dessen Unschlüssigkeit, in der sich Sehnsucht nach der schönen Frau mit berechnender Umsicht des Kaufmanns streiten, zu veranschaulichen, sowie die wachsende Leidenschaft, die ihn nicht nur die Ratschläge seines Dieners, sondern auch die eigenen klugen Vorsätze vergessen läßt. Weder im vorhergehen-



den Drama noch hier kann man von einem prägnanten Ortskolorit reden. Genauso wie man Florenz aus *El halcón de Federico* mit jeder beliebigen italienischen oder spanischen Stadt vertauschen könnte, ist auch Palermo durch keine typischen Züge gekennzeichnet, ja Lope's Tendenz, die Handlung seiner Komödien nach Spanien zu verpflanzen, ist hier noch dadurch gesteigert, daß jedem Zuschauer nicht die Hauptstadt von Sizilien, sondern Sevilla mit seinem regen Handelstreiben, mit den unablässig ein- und auslaufenden Schiffen an der Mündung des Guadalquivir vorschweben mußte, Sevilla zur Zeit seiner größten Blüte, in der es den Ausgangspunkt zu den Toren einer neuen geheimnisvollen Welt bildete. Um die Handlung abwechslungsreicher zu gestalten, legt Lope Fabio ganze italienische Sätze in den Mund; das Italienische war damals dank den regen politischen und kulturellen Beziehungen zwischen den beiden Ländern in ganz Spanien zur Genüge bekannt, sodaß der Autor nicht zögern mußte, es auf die Bühne seines Theaters zu bringen. Fabio gibt sich sogar für einen Sizilianer aus und singt vor Albano, dem Geliebten Dinardas:

*Se tutta la Sicilia  
fosse maccarone,  
il Faro di Messina  
vino moscatello,  
il monte Mongibello  
formaggio grattato,  
e tutto lo spagnolo  
fossino ammazzati,  
come trionfaria  
lo siciliano!*<sup>17</sup>

In diesem Lied, das an ein altes Volksmotiv anknüpft, spiegelt sich „der Haß, den drei Jahrhunderte drückender Knechtung in den Sizilianern entfacht hatten, aus ihm spricht der Geist der Empörung, den eine Reihe von Statthaltern — der eine habsüchtiger als der andere — ins Herz dieses armen Volkes gepflanzt hatte, das um alles gebracht und dem Hunger preisgegeben wurde, wiewohl es die italienische Getreidekammer bewohnte!“<sup>18</sup> Stellt sich Lope damit etwa auf die Seite der Armen und Unterdrückten, wie er dies in einigen andern nach-erwähnten Dramen tat? Das trifft kaum zu, denn Fabio ist sich wohl der Komödie bewußt, die er spielt, um seines Herrn Incognito zu wahren, und somit wird dies italienische Intermezzo zu einer bloßen possenhaften Einlage herabgesetzt, die kaum etwas mehr als eine dekorative Arabeske darstellt, deren schwerwiegende soziale Tragweite er sicher nicht ahnte. Trotzdem ist es nicht ganz belanglos feststellen zu können, daß er sich nicht scheute, zu diesem Lied zu greifen und es gegen seine eigenen Landsleute auszuspielen. Dies zeugt wiederum von einer breiten Perspektive, auf die hin er sein durch und durch spanisches Drama einstellt, sowie von dem Drang, daraus ein wahres *teatrum mundi* zu schaffen: „das ganze Streben nach Vollständigkeit, das für Lope als literarischen Autor charakteristisch ist, hat in seine *comedias* hineingewirkt und dort einen theatralischen Niederschlag gefunden.“<sup>19</sup>

Ein anderer Novellist, aus dem Lope wiederholt geschöpft hatte, ist Matteo Bandello. Dieser bot ihm Stoff zu einigen Komödien, von denen wir zwei etwas ausführlicher behandeln wollen: *El Genovés liberal* und *El castigo sin venganza*.<sup>20</sup>

Die Vorlage zu der ersten *comedia* bildet die Novelle II, 26 und Lope hat sie folgendermaßen umgebildet:

Der genesische Senat schickt den jungen Patrizier Grimaldo nach Paris, wo er über Genuas Unterwerfung verhandeln soll. Seine Geliebte Alejandra heiratete inzwischen einen anderen Adligen, Camilo. In Paris verliebt sich eine vornehme Dame namens Marcela in Otavio und entschließt sich, um dem schönen Genuesen in der Nähe zu sein, ihm als Page verkleidet nach Italien zu folgen. Das Volk von Genua hat inzwischen die Absichten des Senats durchschaut, den Adel aus der Stadt verjagt und den Färber Paulo zum Dogen gewählt. Unter den Vertriebenen ist auch Camilo, der aber Gelegenheit findet, hier und da die Stadt und seine Frau heimlich zu besuchen. Nur Otavio weiß sich schlaue die Gunst des Volkes zu erhalten; er hat große Vorräte aufgespeichert und braucht darum nicht den Hunger zu fürchten, der in der belagerten Stadt wütet. Auch im Hause Alejandras, um deren Gunst nun Otavio vergebens wirbt, herrscht bitterste Not. Sie wäre bereit, lieber vor Hunger zu sterben, als Otavios Drängen nachzugeben, aber ihre Kinder tun ihr bitter leid und sie entschließt sich daher, ihren ehemaligen Geliebten um Hilfe anzuflehen: falls Otavio auf ihrer Hingabe bestehen sollte, will sie sich einen Dolch ins Herz stoßen. Otavio zeigt sich wider Erwarten großmütig und gibt ihr alles, was sie für die Kinder benötigt, ohne ihre Ehre zu beflecken. Unterdessen wird die Stadt von den Franzosen erstürmt und die Anführer des Volksaufstandes samt Paulo hingerichtet. Alejandra kehrt zu ihrem Gatten zurück, Marcela gibt sich zu erkennen und heiratet Otavio.

Auch diesmal hat Lope die Handlungsbasis bedeutend erweitert und mit neuen Zügen ausgestattet; im allgemeinen kann man feststellen, daß er den Stoff freier umgestaltet hat als in den eben besprochenen zwei Dramen *El halcón de Federico* und *El anzuelo de Fenisa*. Vor allem geht es hier nicht um eine unebenbürtige Liebe, wie in der Novelle von Bandello, Otavio und Alejandra stehen auf derselben gesellschaftlichen Stufe und das erstickt im Keime den eventuellen sozialen Konflikt, der dramatisch wirkungsvoll hätte ausgenützt werden können. Dafür aber — wohl in der Absicht, der allzu schlichten Erzählung eine breitere Grundlage zu verschaffen — hat der Autor in den *Freigeibigen Genuesen* eine Episode eingeflochten, die das Drama historisch bestimmt und auch sonst von nicht geringem Interesse ist. Es liegt ihr ein geschichtliches Ereignis zugrunde: die Volkerhebung vom Jahre 1507, die den Adel aus der Stadt vertrieb und den rechtschaffenen Färber Paulo da Novi zum Dogen ernannte. Das ist der Lopesche Paulo, nach Grillparzers nicht ganz unparteiischer Meinung wohl „die vernünftigste Person im Stück“.<sup>21</sup> Das herbeigelaufene Volk will nichts mehr vom Adel wissen, der

*vender al francés trata  
nuestra libertad honrosa,  
por tantos años guardada*<sup>22</sup>

und ruft Paulo zum Oberhaupt der Stadt aus. Im Einklang mit der historischen Wahrheit ist er bei Lope in sehr günstiges Licht gestellt, er kämpft tapfer für die Freiheit der Stadt, kommt aber zuletzt, von der wankelmütigen Menschenmenge im Stich gelassen, ums Leben. Nicht ohne eine gewisse Wirkungskraft ist die Szene, wo ihn seine ehemaligen Anhänger in der Meinung, sich auf diese Weise retten zu können, feige dem Tode ausliefern: der König aber befiehlt ohne Zögern, sie alle hinzurichten. Wie sympatisch ihn auch Lope schildert und in seinem uneigennütigen Edelmut dem Zuschauer nahebringt, so läßt er ihn doch ohne Bedenken sterben und erklärt kurzerhand seinen Tod als Folge eines übermäßigen Ehrgeizes:

*Oh ambición, cuando tropiezas,  
siempre con la muerte das!*<sup>23</sup>

sind seine letzten Worte, die das wahre Bild dieses Volkstribuns bedenklich verzerren und ihn in ein fragliches, wenn nicht sogar ungünstiges Licht rücken. Am Ende triumphiert der verschmitzte, genußsüchtige Otavio, den der König für seinen Verrat noch belohnt und Marcela zur Gemahlin gibt. Man braucht sich übrigens über dieses unangebrachte, psychologisch vollends unbegründete *happy-end* nicht viel zu wundern, denn es entspricht im Grunde genommen der Lopeschen Weltanschauung und seiner Ansicht von den unveränderlichen, im gesellschaftlichen System der weltlichen und geistlichen Hierarchie festfügten sozialen Kategorien, die ihm wie den meisten Spaniern jener Zeit als etwas Heiliges, Unantastbares erschienen: ein Mann ähnlichen Schlages, tief in seiner Zeit eingewurzelt und ein Spanier mit Leib und Seele konnte sich einen Volksstaat ohne die feudale Ordnung überhaupt nicht denken. An diesem Drama kann man übrigens Lopes Ideen über die gesellschaftliche Struktur seiner Zeit besonders klar veranschaulichen: an der Spitze des Staates steht der Monarch als erster und alleiniger Vertreter jedes politischen Systems, darauf folgt der unablässig mit dem König um die Macht kämpfende Adel; und dieses wechselseitige Verhältnis beider Hauptkräfte innerhalb der herrschenden Klassen mit dem beständigen Ringen zwischen Feudalherren und Untertanen stellt in der Tat auch in Spanien den Kern des politischen und ökonomischen Geschehens dar. Der König — oder der Herrscher im allgemeinen — entspricht in den Lopeschen Dramen durchaus der geschichtlichen Entwicklung und verkörpert die Vorstellungen seiner Zeitgenossen, wenn auch eine solche Auffassung an der Schwelle der Neuzeit bereits etwas anachronistisch wirken mag. Trotzdem tritt er mehrmals als Beschützer des Volkes gegen die Willkür mächtiger Feudalherren auf, der nicht nur für die Gerechtigkeit Gewähr leistet (*El mejor alcalde el Rey*), sondern sogar Gewalttaten sanktioniert, die seine Untertanen an ihrer Obrigkeit begangen hatten, indem sie ihre Freiheit oder Ehre verteidigen (*Peribáñez y el comendador de Ocaña*, *La fuenteovejuna*). Eine Erklärung dieses überraschenden, im zeitgenössischen Drama eigentlich ohne Beispiel dastehenden Verhältnisses zwischen König und Volk ist wahrscheinlich auch darin zu suchen, daß der kastilische Bauer, der im Mittelalter eine ziemlich große Freiheit genoß und vorübergehend sogar in den *Cortes* vertreten war, sich jederzeit bereit zeigte, das Schwert gegen den Pflug umzutauschen und in den „heiligen Krieg“ gegen die Mauren zu ziehen. Anders verhält sich dagegen der Autor dort, wo er sich durch die unantastbare Majestät des Herrschers nicht gebunden fühlt und wo ein Konflikt zwischen Volk und Adel ausgetragen wird; hier konnte Lope bei weitem freier seine Meinung äußern und zeigen, wem seine Sympathie gehört.

Dadurch ist der Umkreis des sozialen Empfindens bei Lope gezogen; die damalige Weltanschauung und gesellschaftliche Ordnung, welche jedem einzelnen einen festbestimmten Platz in der Gesellschaft einräumte, zieht hier eine scharfe Grenze. Freilich schmälert die Überzeugung, daß die auf feudale Grundlagen gestützte Gesellschaftshierarchie ständig und letzten Endes unveränderlich ist, die Gedankenfreiheit des Autors, indem sie ihn zwingt, die Gestalten seiner Dramen nach bestimmten, dem Standpunkt der herrschenden Gesellschaftsschichten entsprechenden Regeln handeln zu lassen. Lopes dramatisches Weltbild stimmt übrigens, wie es uns gerade dieses Drama klar zeigt, mit dem der gesamten zeitgenössischen Bühnendichtung überein — es ist die Lebensauffassung eines Renaissancemenschen mit seiner Sinnenslust und eher oberflächlich prunkhaften als tief empfundenen Religiosität, mit seiner Freude an Abenteuern und

sonderbaren, ja unwahrscheinlichen Ereignissen, mit seiner unverhohlenen Vorliebe für allerhand unerwartete Situationen, Verwechslungen, Finten, Masken und sonstige mehr oder weniger wirkungsvolle Effekte, die zu den unentbehrlichen Theatererfordernissen jener Zeit gehörten. Darum geht er mehr stofflich als geistig seiner Zeit voraus, ohne die nationale Denkart, den Glauben, die Tradition und verschiedene, tief eingewurzelte Ansichten im wesentlichen zu überholen: wohl gibt es für ihn eine außerspanische Welt, aber kaum eine außerspanische Denkweise. Sich über diese Grenze hinauszuwagen und seinem Gerechtigkeitsgefühl, das bei ihm zweifellos stark entwickelt war, ungehemmten Lauf zu lassen, war ihm nur selten vergönnt — er wandelt in dieser Hinsicht weder in den Spuren des genialen Vaganten Juan Ruiz, noch erreicht er die dämonische Tiefe der *Celestina*; auch die derbe, pffiffig realistische Anschauungsweise des Schelmenromans ist ihm in Grunde fremd, geradeso wie die bittere Skepsis eines Quevedo oder Gracián. Das Begehren des schaulustigen Publikums nach immer neuen Dramen — der Dichter hat ihm übrigens allzu willig entsprochen — führte ihn zwangsläufig zu einer Massenproduktion und spornte den ihm angeborenen Drang nach Improvisation noch mehr an, was sich letzten Endes jedoch, trotz aller staunenswerten Leichtigkeit, mit der er schuf, und trotz der meisterhaften Beherrschung der Bühnentechnik besonders in diesem Drama ungünstig auswirkt: und gerade hier, im *Freigebigen Genuesen*, kann man klar verfolgen, wie er dem Zuge seines spanischen Publikums nach dem Neuen, man könnte fast sagen Sensationellen, Rechnung trug. Die Handlung erscheint hier jedoch wenig wahrscheinlich und die psychologische Motivierung unüberzeugend — der Gedanke, auf die Zuschauer tiefer einzuwirken und sie für irgendwelche Ideen zu gewinnen, liegt ihm fern und es tritt besonders im vorliegenden Schauspiel klar zum Vorschein, wie er bestrebt ist, der launischen Hörschaft zu gefallen und bis zum letzten Augenblick ihre Aufmerksamkeit zu fesseln; er ist ja auch in dieser Hinsicht ein wahres Kind des goldenen Zeitalters. Eine ungezwungen heitere Leichtfertigkeit sowie die Vorliebe für schroff zugespitzte Gegensätze ergänzen die Perspektive dieses Theaterstückes; bewußte Verbindung der Extreme und kontrastvolle Charakterschilderung weisen schon auf das Barock hin. Trotzdem bekundet dieses Drama einen aufrichtigen Anteil an dem einfachen Volk, welches sich gegen die habsüchtigen Patrizier auflehnt und das fremde Joch, wenn auch nur für kurze Zeit, abschüttelt: dadurch reiht es sich teilweise zu den bereits erwähnten Theaterstücken, die den Kampf des Volkes für Gerechtigkeit oder Freiheit zum Thema haben. „Bei Lope,“ sagt F. Vigil von solchen Dramen, „tritt klar die Tendenz hervor, den Bedrückten vor dem Bedrucker zu schützen und entweder direkt oder indirekt auf die Mängel und Widersprüche des sozialen Systems und der Bräuche hinzudeuten, die in seiner Zeit allgemein als richtig galten. Diese Tendenz will ich ohne Zögern bahnbrecherisch nennen, denn sie entspringt dem edlen Grundsatz der Gerechtigkeit, die seine Dichterseele anregt und sich in dramatischen Werken von ungemainer Wahrhaftigkeit äußert. Der Arme, die bedrückten Klassen, das Volk mit einem Wort, finden in diesem, von den Musen verwöhnten Dichter, einen edlen, begeisterten und energischen Verteidiger, der die Unverletzbarkeit ihrer niedergetretenen Menschenrechte betont und zugleich in ihnen das Bewußtsein ihrer eigenen Würde als denkende Wesen wachruft.“<sup>24</sup>

Auch *El castigo sin venganza* hat eine Novelle von Bandello zum Vorbild (I, 44), in der auf Grund einer historischen Begebenheit<sup>25</sup> erzählt wird, wie

„der Marquis Niccolò III. d'Este befiehlt, nachdem er seinen Sohn mit der Stiefmutter beim Ehebruch ertappt hatte, die beiden an demselben Tag in Ferrara zu enthaupten“.<sup>26</sup> Van Dam vermutet, der Dichter habe Bandello nicht im Original, sondern in einer spanischen Version gelesen,<sup>27</sup> und diese Annahme wird dadurch bekräftigt, daß man im vorliegenden Drama verschiedene Einzelheiten findet, die bei Bandello fehlen, aber in der spanischen Übersetzung vorhanden sind. Eine kurze Inhaltsangabe wird es wiederum möglich machen, Lopes Verhältnis zu seiner Vorlage genauer zu bestimmen.

Der prunkliebende und genußsüchtige Herzog von Ferrara hat einen natürlichen Sohn Federico, den er zu seinem Nachfolger bestimmt hat. Trotzdem willigt er ein in die ihm von seinen Ratgebern vorgeschlagene Ehe mit Casandra, der ziemlich jungen Tochter des Herzogs von Mantua, und Federico soll sie an der Grenze begrüßen. Mißmutig fährt er ihr entgegen und rettet sie unterwegs, ohne sie zu kennen, vor dem Ertrinken. Von da ab weicht die Antipathie einer tiefen Neigung und Federico verliebt sich in seine hübsche Stiefmutter. Der Herzog heiratet Casandra, bald aber fängt er an, die junge Gattin zu vernachlässigen und frönt wieder seinen früheren Gelüsten. Casandra fühlt sich dadurch tief gekränkt und die Einsamkeit, in der sie lebt, läßt in ihr die keimende Liebe zu Federico auflodern. Der schmachthafte Jüngling verzehrt sich vor Liebesgram und der Herzog will ihn auf Anraten der Ärzte mit Aurora vermählen, die ihn heimlich liebt. Die Szene spielt sich in Gegenwart Casandras ab und die junge Frau ist durch die scheinbare Gleichgültigkeit Federicos tief verletzt. Der Sohn wagt es nicht, dem Vater zu widersprechen und Casandra verspricht ihrer Nebenbuhlerin, sich für sie bei Federico zu verwenden, ohne aber daran zu denken, das Wort zu halten, denn sie liebt ihren Stiefsohn zu heiß, um ihn einer anderen Frau zu gönnen. Ein Krieg ruft den Herzog zur päpstlichen Armee und zu seinem Unglück weigert er sich, Federico mitzunehmen. Die Abwesenheit des Herzogs räumt das letzte Hindernis aus dem Weg und gibt dem Liebesverhängnis freien Lauf: umsonst suchen die beiden ihre Neigung zu zähmen, sie lodert zu einer heftigen Leidenschaft auf. Inzwischen kehrt der Herzog, geheilt von seinem früheren ausschweifenden Leben, wieder heim. Federico beginnt aus Furcht vor dem Vater Aurora den Hof zu machen und ist bereit, sie zu heiraten; aber das in seiner Eigenliebe gekränkte Mädchen weist ihn nunmehr zurück. Der Herzog erfährt durch einen anonymen Brief von dem ehebrecherischen Verhältnis Casandras zu Federico und die Unvorsichtigkeit der beiden Liebenden liefert ihm einen unumstößlichen Beweis ihrer Schuld. Furchtbar soll die Strafe sein — jedoch ohne Rache, denn das Rachegefühl widerspricht, wie er glaubt, dem gefaßten Vorhaben, sein sündhaftes Leben für immer aufzugeben. Und so kommt er auf die Idee, sich selbst zum Werkzeug der himmlischen Gerechtigkeit aufzuspielen. Er bindet die geknebelte, in einen langen Schleier gehüllte Casandra an einem Stuhl fest, ruft dann Federico und ersucht ihn, den Verschworenen zu töten, der ihm nach dem Leben getrachtet hätte: er würde ihn im Nebenzimmer finden. Federico, von einem bangen Gefühl ergriffen, gibt zuletzt dem Drängen des Vaters nach und ersticht die verhüllte Gestalt. Als er mit dem blutigen Degen zurückkommt, ruft der scheinbar bestürzte Herzog den ganzen Hofstaat herbei, zeigt auf Federico als den Mörder seiner Stiefmutter und läßt ihn von den Wachen nieder machen. So hatte er der „heiligen“ Gerechtigkeit Rechnung getragen und seiner Überzeugung nach eine rachelose Strafe vollzogen.

Der spanische Autor hat wie üblich seine Vorlage erweitert, teilweise umgestaltet und ihr neue Züge beigefügt: Ugo und Parisina heißen Federico und Casandra, der Marquis von Ferrara erscheint bei Lope entgegen der historischen Wahrheit unverheiratet und Federico als sein unehelicher Sohn. Parallel zum Hauptmotiv entwickelt sich eine Nebenhandlung, in der die verliebte Aurora eine nicht unbedeutende Rolle spielt, indem sie gleich Julia in *Federicos Falken* den tragischen Konflikt herbeiführt. Auch Aurora ist auf die glücklichere Rivalin eifersüchtig und ihr Haß diktiert den anonymen Brief, in dem der Herzog von Federicos Liebe zu Casandra unterrichtet wird. Bandello schickt seinen Marquis nach Mailand zu Filippo Visconti; beim spanischen Dramatiker wird er dagegen zum Feldherrn der päpstlichen Armee ernannt. Diese Abweichung von der ita-

lienischen Novelle ist, sowohl wie der Umstand, daß der Herzog bei Lope unverheiratet bleibt, sicher kein Zufall und im Gesamtaufbau des Dramas wohl begründet. Denn wäre Federico sein legitimer Sohn, würde er kaum zu der Stiefmutter jene Abneigung empfinden, aus der er anfangs kein Hehl macht und die ihren Ursprung in der Angst hat, Casandras Kinder könnten ihm einmal den väterlichen Thron streitig machen. Außerdem hätte der Autor die willkommene Gelegenheit versäumt, alle Phasen seiner Liebe zu Casandra künstlerisch darzustellen, von der ersten zufälligen Begegnung bis zum verhängnisvollen Aufblenden der sinnlichen Leidenschaft, von der es kein zurück mehr gibt. Ähnlich ist auch die Ernennung des Herzogs zum päpstlichen Kondottiere kaum ein Zufall, denn diese Tatsache bildet eine wichtige Voraussetzung für die tragische Lösung des Konflikts zwischen der verletzten Ehre und der Vater- und Gattenliebe. Wäre er nicht in seiner Vorstellung von Rom als ein ganz anderer Mensch zurückgekehrt, der seine früheren Sünden aufrichtig bereut und entschlossen ist, ein neues, besseres Leben zu führen, würde man schwer begreifen können, warum er an den beiden Geliebten eine so grausige Gerechtigkeit geübt hatte: ob er auch moralisch zu einem solchen Schritt berechtigt war, bleibt noch zu erörtern.

Lenken wir nun unsere Aufmerksamkeit auf die Hauptpersonen, die in diesem Drama auftreten. Bandello sagt von Ugo, daß er „sehr schön und von lebenswürdigen Manieren war“,<sup>28</sup> er beschreibt ihn als einen unverdorbenen Jüngling, der die Marquise anfänglich wie seine Mutter verehrte, sodaß es aller ihrer Bestrickungskünste bedurfte, ihn zu verführen. Auch die Kerkerszene vor der Hinrichtung, als er „bitter seine Sünde beweinte und mit großer Reue sich anschickte, den verdienten Tod zu erleiden“,<sup>29</sup> entspricht durchaus dem sanftmütig unentschlossenen Charakter des jugendlichen Geliebten Parisinas, dessen trauriges Schicksal Bandello mit außerordentlich warmer Teilnahme schildert. So hat ihn im wesentlichen auch Lope übernommen, seine Charakterzüge nur betont und weiter ausgebildet, ohne sie bedeutend umzuwandeln. Federico jedoch erscheint bei ihm energischer, zielbewußter, er ist seit der ersten Begegnung in seine Stiefmutter verliebt und entbehrt Ugos knabenhafte Schüchternheit, die der Marquise so gut gefiel, daß, „nachdem sie sich überzeugt hatte, ihr Gatte suche draußen das, was er zu Hause besitzt, sich entschied, nicht untätig zuzusehen, wie ihre jungen Jahre ohne Nutzen dahinfließen“. <sup>30</sup> In der Absicht, das sündhafte Verhältnis zu verschleiern, ist er zuletzt bereit, Aurora zu heiraten. Seine berechnende Kleinmütigkeit gipfelt in der vom Herzog heimlich abgelauchten Szene, wo er die Geliebte von neuem überreden will, sich mit seiner Vermählung abzufinden, denn

*Quiero fingir desde agora  
que sirbo y que quiero Aurora  
y aun pedirla por muger  
al Duque, para desbelos  
dél y de palacio, en quien  
yo sé que no se habla bien.<sup>31</sup>*

Diese zaghafte Unentschlossenheit stürzt ihn zuletzt ins Verderben und schmälert bedenklich die Teilnahme, die sonst sein Schicksal im Zuschauer auslösen könnte. Um wieviel überzeugender wirkt in ihrer unerschütterlichen, den Menschen und dem Schicksal trotzbietenden Liebe Casandra, die wie mit ihrem

Namen so auch mit ihrem tragischen Geschick an die gleichnamige Heldin von Aischylos gemahnt! So manchen von ihren Zügen fand Lope bereits bei Bandello, vor allem die schrankenlose Liebe zu Federico, den sie nicht einmal im Gefängnis vergessen konnte; bis zum letzten Augenblick vor der Hinrichtung „bereute sie keineswegs die begangene Schandtats, lehnte daher den Beichtvater ab und verlangte in einem fort, noch einmal ihren Gebieter Ugo sehen zu dürfen“.<sup>32</sup> Diese Gestalt, deren trauriges Schicksal später auch Byron beeindruckt und ihm das Gedicht *Parisina* eingegeben hatte,<sup>33</sup> faßte Lope im wesentlichen gleich Bandello auf, vertiefte sie jedoch durch einen wirksamen Kontrast zwischen der unumschränkten Liebe, die mutig mit der Ungunst der Welt ringt, und der schwächlichen, nicht völlig selbstlosen Nachgiebigkeit Federicos.

*Quítete el Duque mil vidas,  
pero no te has de cassar*<sup>34</sup>

ruft sie leidenschaftlich in der Szene aus, wo ihr Federico seinen Entschluß mitteilt, sich mit Aurora zu verloben. Keinesfalls kann man sie mit einer etwas simplen und allzu vereinfachenden Feststellung abfertigen, wie es beispielsweise Dam tut, der sie „als schamlose und vom ersten bis zum letzten Augenblick unverbesserliche Verführerin“ hinstellt, wenn auch ihm vor allem Bandellos Marquise vorschwebt, und er gibt zu, daß es sich Lope „hat tunlichst angelegen sein lassen, für sie unsere Sympathie zu gewinnen“.<sup>35</sup> Wie er so geht auch Depta<sup>36</sup> jedoch darin fehl, daß sie die Liebe der Herzogin von Ferrara schlechthin zu einem sinnlich erregten Abenteuer degradieren, wodurch ihnen das Erhaben-Heroische in ihrem Wesen entgeht, jene bedingungslose Hingabe, die sogar aus der nüchtern sachlichen Schilderung Bandellos hervorleuchtet und die zügellose Liebesleidenschaft in den Bereich der höheren Gefühlswelt erhebt. Es mutet beinahe an, als sehe man Francesca, vom ewigen Strudel durch die Schluchten der Hölle getrieben, mit ihrem Geliebten Paolo aus demselben Geschlecht der Malatesta wie Parisina herabfliegen und dem Dichter der Göttlichen Komödie von ihrer Liebe erzählen, die „in der Ewigkeit bestraft, aber nicht gebrochen werden kann.“<sup>37</sup> Der unbeugsame Geist und Wille sowie das wackere Bekenntnis zum ewig Irdischen, in dessen abgründige Tiefen wie Francesca so auch Parisina schauernd hineinblickten, verbindet diese beiden Frauengestalten.

Behielt Lope im wesentlichen die Hauptcharakterzüge Casandras und Federicos bei, so nahm er doch durchgreifende Änderungen am Herzog, Federicos Vater, vor. Er paßte ihn den Erfordernissen der Bühne dadurch an, daß er seine Lebensschicksale nach eigenem Ermessen abänderte und ihnen eine solche Richtung gab, die seinen grausamen Eingriff ins Leben beider Liebenden rechtfertigen und ihre Bestrafung vom Standpunkt der Moral sanktionieren sollte. Er ist im spanischen Drama unbeweibt — eine Art Alibi, das ihm Lope zugesteht, und wenn er auch nicht „die Schar unehelicher Kinder, die er gezeugt und aus denen er ein ganzes Regiment aufstellen könnte“,<sup>38</sup> erwähnt, so spricht er von ihm gleich in der Anfangsszene als von einem unternehmungslustigen Don Juan, der in der Maske durch Ferraras Gassen wandelt und in Begleitung zweier Diener auf neue Abenteuer ausgeht, trotzdem ihm die Heirat mit Casandra bevorsteht. Federico billigt diese Ehe allerdings nicht, da er dadurch seine Ansprüche auf den Thron von Ferrara bedroht sieht; dies erklärt zugleich die

unverhehlte Abneigung des Prinzen gegen seine künftige Stiefmutter. Aber schon bei der ersten Begegnung entbrennt Federico in Liebe zu Casandra — diese Szene findet sich nicht in der Novelle von Bandello, der Ugos Verführung lediglich der Bestrickungskunst der Marquise zuschreibt. Der italienische Autor sendet den Marquis zum Herzog Philipp Visconti nach Mailand: Lope, der zur Lösung seines Dramas einen anderen, triftigeren Grund für die Abwesenheit des Herzogs benötigt, würde dieser Vorwand nicht genügen. Er findet einen solchen in der Aufforderung des Heiligen Vaters, der ihn nach Rom beruft und ihn zum Befehlshaber des päpstlichen Heeres ernennt. Nach dem siegreichen Feldzug kehrt der Herzog völlig verändert aus Rom zurück: dahin ist sein früherer Leichtsinn und er ist fest entschlossen, sein bisheriges ausschweifendes Leben für immer aufzugeben. Lope verfolgt damit wiederum sein Ziel: er beabsichtigt den Zuschauern einen neuen, besseren Herzog vor Augen zu führen, der nun lediglich seiner Familie leben will und sich darum ungemein getroffen fühlt in seinen väterlichen und ehelichen Gefühlen, als er von Casandras Untreue erfährt. Je aufrichtiger sein Bestreben ist, sich zu bessern und die bisherige Lebensweise aufzugeben, umso härter muß die Strafe sein, die beide Schuldigen trifft. Diese tiefe seelische Läuterung als nötige Voraussetzung für die „straflose Strafe“ ist ein geschickter Zug, der bei Bandello gänzlich fehlt und der dem Vorhaben des Herzogs die nötige moralische Sanktion verschaffen soll, seine verletzte Ehre auf eine Weise zu rächen, die er für recht und billig hält. So sinnvoll diese Motivierung der Sühne auch erscheint, zu deren Werkzeug in Lopes echt spanischer Vorstellung der Herzog an Gottes Statt wird, so weist sie doch bedenkliche Schwächen auf. Das Drama würde zweifellos dadurch gewinnen, wenn wir an die aufrichtig reumütige und dauernde Bekehrung des Herzogs glauben könnten und nicht dieselbe berechnete Skepsis hegen müßten, die Casandra in dieser Hinsicht äußert:

*pues que me pudo enseñar  
la fama que quien viula  
tan mal, no se enmendaria  
aunque mudase lugar?*<sup>39</sup>

Die zeitgenössischen Zuschauer werden die Aufrichtigkeit dieser Bekehrung kaum bezweifelt haben, denn sie grübelten sicher nicht allzuviel über abstrakte Probleme der Gerechtigkeit und der Sittengesetze: der Ausgang des Dramas muß ihnen durchaus natürlich erschienen sein, vollends im Einklang mit der Ehrenauffassung, *el pundonor*, wie sie zu Lopes Zeiten gang und gäbe war. Schwieriger schon ist es zu verstehen, daß sich, wie bereits erwähnt, auch einige Kritiker fanden, die diese Ansicht teilten und dem Herzog das volle Recht auf die Art seiner Rache zusprachen. Und doch hat bereits J. V. Klein richtig die Schwäche der Lopeschen Argumente erkannt, wenn er sich wie folgt äußert: „... dergleichen sieht mehr nach Kunststücken und *tours de mains* eines genialen Wundermanns und Theaterzauberers aus, als nach den echten wirklichen Kunstgriffen eines aus der Tiefe seines Problems arbeitenden und gestaltenden Kunstmeisters.“<sup>40</sup> Der „rachelose Strafer“ will sich nicht rächen und die Bestrafung soll darum im Geiste der damaligen spanischen Moralanschauungen derart vollbracht werden, daß sie nicht im geringsten seinen Namen beflecke und seiner Ehre Abbruch tue. Dieser Wahn läßt ihn die teuflisch raffinierte Rache ersinnen, den eigenen Sohn als Werkzeug seiner Blutdurst zu wählen,



nach verübter Tat eiligst den ganzen Hofstaat herbeizurufen und Federico öffentlich des Meuchelmordes an der Stiefmutter zu bezichtigen:

*Ay tan maldad! A Casandra  
ha muerto el Conde, no más  
de porque fué su madrastra,  
y le dixo que tenía  
mezor hijo en sus entrañas  
para heredarme. Matalde,  
matalde! El Duque lo manda.<sup>41</sup>*

Eine solche kalt berechnete und bis in die Einzelheiten erwogene Mordtat, die ihn des unbequemen Liebespaares entledigt, empört unseren Gerechtigkeitssinn und zeigt im grellen Licht die heuchlerische Moral des Herzogs, der unter dem Deckmantel der Religion und des verletzten Ehrgefühls die rachelose Rachebrütet und den Meuchelmord zuletzt mit widerlich salbungsvollen Worten entschuldigt — wohl in der Vermutung, die Ehre sei nach der „Entsühnung“ gerettet und die Seele heil. Es kann hier gar keine Rede sein von einer edlen, über den persönlichen Haß erhabenen Gerechtigkeit, wie es der Herzog sich selber oder der Autor den Zuschauern weismachen möchten. In dieser Hinsicht kann uns *El castigo sin venganza* sicher nicht zufriedenstellen; der ethische Lapsus, den sich der Autor zuschulden kommen läßt, wirkt störend und beeinträchtigt gewissermaßen unseren Gesamteindruck von diesem Drama, das immerhin zu den höchsten Leistungen der Lopeschen Darstellungskunst gehört.

In diesem Aufsatz hat es sich der Autor zur Aufgabe gemacht, den Zusammenhang einiger Lopeschen *comedias* mit den italienischen Quellen zu prüfen und dazutun, inwieweit es dem spanischen Dramatiker gelungen ist, über diese erwähnten Muster hinaus eigenständige Kunstwerke zu schaffen. Es war nicht möglich, dieses Problem in seiner ganzen Breite erschöpfend zu behandeln, doch auch diese verhältnismäßig enge, auf einige Theaterstücke beschränkte Perspektive dürfte zu der Überzeugung führen, daß der Kontakt mit der italienischen Literatur fruchtbar war und positive Resultate zeitigte. Man kann daher der Ansicht von R. Schevill, wonach die Lopeschen Dramen, denen italienische Quellen zugrundeliegen, am wenigsten gelungen wären, nicht beipflichten, und diese Meinung nur für seine frühen Komödien gelten lassen: Lope fand im Gegenteil in der italienischen Renaissancenovelle so manche Vorlage, die durch ihre Fülle an beachtenswerten Begebenheiten, spannenden Abenteuern und merkwürdigen Wechselfällen zur dramatischen Bearbeitung drängte — aber er hat es verstanden, diese bunte Vielfalt nicht nur reichlich auszunützen, sondern ihr auch ein untrügliches Zeichen seines Genies aufzuprägen. Besonders in *La venganza sin castigo* hat er es meisterhaft verstanden, sein ganzes Einbildungsvermögen und seinen untrüglichen dramatischen Instinkt daranzusetzen, die geschilderten Ereignisse lebendig zu gestalten und das Ganze organisch so zu gliedern, daß der Handlungsverlauf nie ins Stocken gerät und glatt, ohne unnütze Verzögerungen, bis zur Schlußszene voranschreitet. Dieses Drama beweist wiederum, daß ihm an Reichtum, an wuchtiger Kraft der Situationswirkungen und nahezu unerschöpflicher Erfindungsgabe keiner seiner Zeitgenossen gleichkommt, ebensowenig an trefflicher Leichtigkeit, mit der er die Szenen aneinanderreicht und zu einem einheitlichen, festgefügtten Gebilde verbindet. Sein Hauptverdienst besteht aber — wie in vielen anderen Meisterdramen — letzten Endes nicht so sehr in der glänzenden Virtuosität, mit der er die komplizierten

Fäden verwirrt und entwirrt und die Handlung mit leichter Ungezwungenheit vorwärtsbringt, als vielmehr in dem natürlichen und poetischen Empfinden, in der anmutigen Lebendigkeit des Dialoges und in der eindringlichen psychologischen Darstellungskraft, die besonders den Frauengestalten dieses Dramas ein wahres, ungekünsteltes Leben einhaucht.

#### Anmerkungen

<sup>1</sup> L. Pfandl, *Geschichte der spanischen Nationalliteratur in ihrer Blütezeit*, Freiburg 1929, S. 399.

<sup>2</sup> E. Levi, *Lope de Vega e l'Italia*, Florenz 1935, S. 29.

<sup>3</sup> L. Panarese, *Lope de Vega e Giambattista Marino*, Maglie 1935, S. 14. Vgl. auch M. Menghini, *La vita e le opere di G. B. Marino*, Roma 1888, S. 150 und A. Gasparetti, *La galleria del cavaliere Marino e quella di Dardanio nell' „Arcadia“ di Lope*, Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura 1935, S. 243. Lope schätzte zweifellos den neapolitanischen Dichter mehr als Tasso: das beweisen sowohl seine Verse aus Filomena: Juan Bautista Marino... es sol del Tasso — si bien el Tasso le sirvió de aurora — als auch die Tatsache, daß er das Drama *Virtud, pobreza y mujer Marino* widmete und nebst einer sehr schmeichelhaften Ekloge ihn auch mit seinem Porträt beschenkte.

<sup>4</sup> Vgl. B. Croce, *Sul significato storico e il valore artistico della Commedia dell'arte*, Neapel 1929, M. Apollonio: *Storia della commedia dell'arte*, Mailand 1930, und speziell in bezug auf das Lopesche Theater B. Croce: *I teatri di Napoli dal rinascimento alla fine del secolo decimottavo*, Bari 1916, S. 93, 95—97, G. Spelanzon: *Uno scenario italiano ed una commedia di Lope de Vega*, Revista de Filología Española XII, und M. Menéndez y Pelayo: *Estudios sobre el teatro del Lope de Vega*, Madrid 1922, VI, S. 375.

<sup>5</sup> E. Levi, *Lope de Vega e l'Italia*, S. 31. Bei demselben Autor findet sich auch Näheres über die italienischen Motive bei Lope.

<sup>6</sup> 1. Akt, Vers 451—458.

<sup>7</sup> Ibidem, 648—649.

<sup>8</sup> Ibidem, 971—975.

<sup>9</sup> 2. Akt, Vers 715—716, 721.

<sup>10</sup> Ibidem, 723—725.

<sup>11</sup> Ibidem, 809—812.

<sup>12</sup> Vgl. auch 1. Akt, Vers 755—774. Diese ironischen Anspielungen sind zweifellos gegen Góngora, den Führer des spanischen Cultismus, gerichtet.

<sup>13</sup> 3. Akt, Vers 532—535.

<sup>14</sup> 2. Akt, Vers 390—397.

<sup>15</sup> Ibidem, 943—949.

<sup>16</sup> Vgl. *Dekameron*, II, 5.

<sup>17</sup> Vgl. E. Mele, *Una canzone popolare siciliana in una commedia di Lope de Vega*, Bulletin Hispanique XXXV; der Autor führt zwei sizilianische Volkslieder an, die eine unleugbare Analogie mit Fabios Canzonette aufweisen, und erklärt diese Ähnlichkeit mit der Existenz eines älteren Liedes, das „wahrscheinlich noch in der ersten Hälfte des Seicento auf der Insel ziemlich verbreitet war“. (S. 456.)

<sup>18</sup> A. Gasparetti, *Una commedia spagnuola di ambiente palermitano*, Annuario del R. ginnasio „Giovanni Meli“, Palermo 1929, S. 58.

<sup>19</sup> E. Müller—Bochat, *Lope de Vega und die italienische Dichtung*, Wiesbaden 1957, S. 34.

<sup>20</sup> Bandello lieferte außerdem Lope den Stoff zum Schauspiel *Carlos el perseguido* (IV, 6) und zu *La mayor victoria* (I, 18); dieses Drama hat der spanische Autor in späteren Jahren umgedichtet und unter dem Titel *Si no vieran las mujeres* herausgegeben. Auch in *La quinta de Florencia* und in *La viuda valenciana* sind Anklänge an Bandello (II, 15, IV, 26) zu finden, während die Lopesche Autorschaft von *La difunta pleiteada* strittig ist (vgl. E. Cotorelo y Mori in der Vorrede zu *Obras de Lope de Vega IV*, Madrid 1917, S. XLX—XXIV). Zu *Los bandos de Sena*, die Levi fälschlich auch Lope zuschreibt, vgl. E. Cotorelo y Mori in *Obras de Lope de Vega III*, S. XXIII—XXIV.

<sup>21</sup> F. Grillparzer, *Studien zum spanischen Theater*, S. 78.

<sup>22</sup> *Obras de Lope de Vega*. Madrid 1928, VI, S. 115.

- <sup>23</sup> Ibidem, S. 140.  
<sup>24</sup> J. M. Vigil, *Lope de Vega*, Mexico 1935, S. 31—32.  
<sup>25</sup> Vgl. C. von Chledowski, *Der Hof von Ferrara*, München 1921, S. 21—25.  
<sup>26</sup> M. Bandello, *Tutte le opere di Matteo Bandello*, Mailand 1934, I, S. 516.  
<sup>27</sup> Vgl. die kritische Ausgabe *El castigo sin venganza* von A. Dam, Groningen 1928, S. 83 ff.  
<sup>28</sup> M. Bandello, S. 517.  
<sup>29</sup> Ibidem, S. 523.  
<sup>30</sup> Ibidem, S. 518.  
<sup>31</sup> *El castigo sin venganza*, III, 2270—2275.  
<sup>32</sup> M. Bandello, S. 524.  
<sup>33</sup> Byron hat die Handlung dieses seinen Gedichtes in bezug auf die historische Wahrheit wesentlich abgeändert. Parisina verrät im Schlaf ihre Liebe zu Hugo, was zum tragischen Ende der beiden Liebenden führt; Ugo wird hingerichtet und Parisina verschwindet spurlos.  
<sup>34</sup> *El castigo sin venganza*, III, 2288—2289.  
<sup>35</sup> Ibidem, S. 85.  
<sup>36</sup> M. V. Depta, *Lope de Vega*, Breslau 1927, S. 166 ff.  
<sup>37</sup> V. Černý, *Polibek na usměvavá ústa*, Praha 1943, S. 10.  
<sup>38</sup> M. Bandello, S. 517.  
<sup>39</sup> *El castigo sin venganza*, S. 179.  
<sup>40</sup> Vgl. J. V. Klein, *Geschichte des Dramas*, Leipzig 1874, X, S. 303 ff.  
<sup>41</sup> *El castigo sin venganza*, S. 277.

## NEKOLIK ITALSKÝCH MOTIVŮ V DRAMATECH LOPE DE VEGY

Divadlo Lope de Vegy je typicky španělské a úzce spjaté s národní tradicí, v níž koření a z níž i hojně čerpá, i když sahá neméně často k cizím pramenům, které však dovede osobitě zpracovat a vytvořit z nich nový, umělecky závažný útvar.

Při šíři zájmů a bohatosti motivů dramát Lope de Vegy nepřekvapí úzký vztah autorův k italské kultuře, kterou dobře znal; zejména ho upoutala italská renesance, s níž ho spojuje zdravý smyslový optimismus a záliba v dobrodružných příhodách.

Z Boccacciova Dekameronu jsou v tomto článku podrobněji zkoumány tyto náměty: *El halcón de Federico* a *El anzuelo de Fenisa*. Konfrontací a rozбором některých postav dochází se tu k závěru, že Lope sice přejímá z italské předlohy děj a většinou i jednající osoby, jinak je však přetváří v ryze španělském duchu, rozšiřuje akční základnu a obratně ji přizpůsobuje scénickým požadavkům.

Také Bandello poskytl Lopemu látku k několika dramátům, z nichž si všímá tato stať dvou: *El Genovés liberal* a *El castigo sin venganza*. Ve srovnání s Boccacciem je tu patrně výraznější odchýlení od italského vzoru, což se hlavně projevuje v *El Genovés liberal*. Autor zkonkrétňuje děj tím, že jej uvádí v souvislost s lidovým povstáním v Janově z r. 1507; jeho sympatie se kloní na stranu lidu, i když mu uniká skutečné pozadí oné události. Zároveň ukazuje toto drama na vyhraněné španělské nazírání Lope de Vegovo v oblasti sociálního dění, omezené feudálně středověkým chápáním panovnické autority; přes toto pojetí, které všude jinde kromě Španělska by se mohlo zdát v té době již anachronické, a přes jisté kompoziční vady a nedůslednosti v charakteristice jednajících postav nelze nevidět pokrokový rys v sympatii, kterou autor projevuje pro toto lidové povstání a jeho hlavního představitele. Také *El castigo sin venganza* je inspirován Bandellem. Autor zpracoval svou předlohu v příběh uražené manželské cti, přičemž obdařil hlavní ženskou postavu takovou uměleckou pravdivostí a tak ji psychologicky prohloubil, že tato tragédie patří k vrcholům jeho divadelní tvorby.

Závěrem je konstatován kladný přínos, který znamenal pro Lopeho styk s italskou literaturou, a zároveň se odmítají názory podceňující význam tohoto vlivu, neboť hlavně v italské renesanční novele našel Lope ne jeden podnět, který ho vedl k divadelnímu zpracování a výrazně obohatil jeho tvorbu.

## ИТАЛЬЯНСКИЕ МОТИВЫ В ДРАМАТУРГИИ ЛОПЕ ДЕ ВЕГИ

Театр Лопе де Вега типично испанский и тесно связан с национальными традициями, в которых находятся его корни и из которых он часто черпает материал, хотя не менее часто он обращается к иностранным источникам, которые, однако, своеобразно перерабатывает и создает из них новый художественный жанр.

При широком интересе и богатстве мотивов драм Лопе де Веги вполне понятно его близкое отношение к итальянской культуре, с которой он был очень хорошо знаком. Особенно его привлекал итальянский ренессанс, с которым его связывает здоровый оптимизм и влечение к авантурным приключениям.

Из „Декамерона“ Боккаччо здесь подробно исследуются два сюжета: „*El halcón de Federico*“, „*El anzuelo de Fenisa*“. Сопоставление и разбор некоторых персонажей приводит к выводу, что хотя Лопе де Вега и принимает из итальянского образца действие и большинство действующих лиц, но он перерабатывает этот материал в испанском духе, расширяет основу действия и ловко приспособливает его к сценическим требованиям.

Банделло также предоставляет Лопе материал для некоторых драм, из которых в статье обращается внимание на две: „*El Genovés liberal*“, „*El castigo sin venganza*“. В сравнении с Боккаччо здесь есть ясно выраженное отличие от итальянского образца, что прежде всего проявляется в „*El Genovés liberal*“. Автор конкретизирует эту драму тем, что связывает ее с народным восстанием в Генуе в 1507 г.; его симпатии здесь ясно на стороне народа, хотя ему недостает понимания социального значения события. Здесь указано на сугубо испанские взгляды Лопе де Веги в области социальных чувств, которые имеют прочные корни в феодально-средневековом понимании монаршей власти. Через это понимание, которое всюду, кроме Испании, могло бы казаться анохронизмом, и через определенные композиционные дефекты и непоследовательность в характеристике действующих лиц, нельзя не видеть прогрессивные черты этой драмы в симпатии, которую автор проявляет к народному восстанию и его главным представителям. „*El castigo sin venganza*“ также подсказана Банделло. Автор так переработал свой образец в истории оскорбленного женского чувства и наделил главную героиню такой художественной правдивостью, что эта трагедия стала вершиной его театрального творчества.

В заключении отмечается положительное значение связи Лопе с итальянской литературой, хотя речь идет, прежде всего, о значении материала, и одновременно отвергается взгляд, преуменьшающий значение этого влияния, так как Лопе нашел в ренессансной итальянской новелле не один импульс, который вел его к театральному воплощению этого материала и значительно обогатил его творчество.

Перевела Л. Ондражейова