

## Werk

**Titel:** Lope de Rueda und das italienische Lustspiel (Fortsetzung)

**Autor:** Stiefel, A. L.

**Ort:** Halle

**Jahr:** 1891

**PURL:** [https://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?345572572\\_0015|log45](https://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?345572572_0015|log45)

## Kontakt/Contact

[Digizeitschriften e.V.](#)  
SUB Göttingen  
Platz der Göttinger Sieben 1  
37073 Göttingen

✉ [info@digizeitschriften.de](mailto:info@digizeitschriften.de)

## Lope de Rueda und das italienische Lustspiel.

Ein Beitrag zur Kenntnis des Renaissancedramas.

(Fortsetzung. S. Ztschr. XV 183).

### Lope de Rueda.

Da die *Cingana*, wie wir gefunden haben, in Italien so viel gelesen und nachgeahmt wurde, so darf es uns nicht Wunder nehmen, wenn sie ihren Weg ins Ausland fand. Wie der Goldschläger von Sevilla dazu und überhaupt zu seinen anderen italienischen Fabeln kam, ist ebenso wenig mehr festzustellen als die Veranlassung, die ihn vom goldenen Boden seines Handwerks auf den Thespiskarren brachte. Wir wissen ja so viel wie nichts über seine Lebensumstände.<sup>1</sup> Verbrachte er längere Zeit in Italien? Wurde er in der Heimat durch italienische Schauspieler angeregt? Beides ist möglich. Bei den vielen Beziehungen, die damals zwischen Spanien und Italien bestanden, mochte Lope de Rueda auf irgend eine Weise nach der appenninischen Halbinsel gekommen sein. Andererseits liegt es auf der Hand, daß Karl V., der sich in Italien als großer Freund theatralischer Belustigungen erwies — die ihm zu Ehren dort veranstalteten Bühnenaufführungen<sup>2</sup> sprechen deutlich dafür — auch in seinem Heimatlande die lieb-gewonnene Kunst nicht entbehren mochte. Da, bei seinem Wanderleben, an seinem überdies vorwiegend aus Ausländern bestehenden Hof ein Interesse für die noch sehr tiefstehende einheimische Kunst nicht aufkommen konnte, so ließ er wohl oft italienische Schauspieler nach Spanien kommen, wenn die Höflinge nicht selbst italienische Stücke aufführten. In der That haben wir Nachrichten,

<sup>1</sup> Leider konnte ich die äußerst mageren Notizen seiner Biographen nicht vermehren, ich verweise daher auf Casiano Pellicer *Tratado hist. sobre el Origen y Progr. de la Comedia y del Histrionismo en Esp.* Madr. 1804. II 72—80; Moratin *Origenes*, Catal. No. 93; Schack, *Gesch. d. dram. Lit. u. K. in Spanien* I 214 ff.; Klein, *Geschichte d. Dramas* IX 131 ff.; Barrera *Catálogo* p. 346 ff. *Cañete Lope de Rueda y el Teatro españ. a mediados del siglo XVI* (in *Almanaque de la Ilustracion para 1884* p. 32—42); der letzte Artikel, obwohl sehr fanatisch, wie alle litterar. Arbeiten des Verfassers, und obwohl er nur zu negativen Resultaten gelangt, ist lesenswert.

<sup>2</sup> so wurde z. B. 1529 zu Bologna ihm zu Ehren Agostini Ricchi's Lustspiel „*I tre Tiranni*“, 1536 zu Siena Piccolomini's „*Amor Costante*“ aufgeführt. Die Akademie de' Rozzi hatte öfters die Ehre von Karl V. mit Vergnügen angehört zu werden. Also berichtete Tirabosch. (16. Jahrh. libro III cap. 62, tomo 24 p. 362).

dafs eine italienische Schauspielertruppe unter der Leitung eines gewissen Mutio sich 1538 in Spanien aufhielt.<sup>1</sup> Diese Nachricht stammt aus den Archiven von Sevilla, der Vaterstadt Lope de Rueda's, woselbst in dem genannten Jahre „*los italianos*“ sich bei den Frohnleichnamsspielen beteiligten. Schwerlich war oder blieb Mutio der einzige Italiener, der damals mit einer Truppe Kunstreisen im Pyrenäenlande unternahm. Er hatte Nachfolger, vielleicht auch Konkurrenten. So wissen wir, dafs 1548 bei der Hochzeit der Infantin Maria ein Stück des Ariosto in italienischer Sprache und ohne Zweifel von italienischen Schauspielern aufgeführt wurde.<sup>2</sup> Der Principe Philipp der gegen Ende des gleichen Jahres Italien besuchte, scheint ebenfalls dem italienischen Theater Interesse entgegengebracht zu haben. Ihm zu Ehren wurden in Oberitalien prunkvolle Aufführungen<sup>3</sup> veranstaltet. In den ersten Jahren seiner Regierung stand, wenn wir einer, allerdings nicht unverdächtigen, Notiz Quadrio's<sup>4</sup> Glauben schenken dürfen, eine italienische Truppe unter der Leitung eines Arlichino (?), in seinen Diensten, auf welchen der berühmte Ganassa folgte. Ich habe Anhaltspunkte, dafs Philipp schon als „*principe*“ sich italienische Schauspieler nach Spanien kommen liefs. Scipione Bargagli in seiner „*Oratione in lode della Accademia degli Intronati*“ berichtet uns, dafs der Intronat Arsiccio, d. i. Antonio Vignali aus Siena, am Hofe Philipps II. zu dessen Entzücken, nach vorher dort nicht bekannter italienischer Weise, mehrere Komödien verfafste und aufführen liefs.<sup>5</sup> Vignali

<sup>1</sup> M. Cañete l. c. p. 36; Sanchez Arjona „*El teatro en Sevilla en los Siglos XVI y XVII*“ p. 43.

<sup>2</sup> Moratin, Origenes (Bibl. de Aut. Españ. Band II 160). Pellicer o. c. I 31. Die Quelle dieser Nachricht ist Caluete de Estrella: *El Felicissimo Viaje del . . . principe Phelippe . . . Anvers 1552 fol. 2<sup>b</sup>*. Die Worte „*con todo aquel aparato de teatro y Scenas que los Romanos las solian representar*“ lassen wohl den Schlufs zu, dafs ähnliche Aufführungen durch die „*Romanos*“ schon früher häufig (solian) vorkamen.

<sup>3</sup> Caluete o. c. fol. 27 u. 32 erwähnt zwei Komödien in Mailand, deren Prunk er beschreibt, ohne jedoch den Inhalt oder Titel anzugeben „*por estar impresas*“. Wir entnehmen seiner Schilderung nur soviel, dafs die Scene der einen Venedig ist, dafs sie zu den besten Italiens gehört und sehr viele Personen enthält. Nun findet sich auf dem Titelblatt v. N. Secchi's „*Gl'Inganni*“ in allen Ausg. die Bemerkung: *Recitata in Milano l'anno 1547 dinanzi alla Maestà del Re Filippo*.“ Alle Welt, der einzige Quadrio (V 84) ausgenommen, hat diese Notiz nachgeschrieben, da aber Philipp erst Ende 1548 nach Mailand kam, in den Inganni 1551 als die laufende Jahreszahl genannt wird (II 9), da ferner spöttische Bemerkungen über Fürsten (I 8) und Spanier (II 5) darin sind, so dürfte jene Nachricht eine Ente sein.

<sup>4</sup> Quadrio V 237 sagt: *N. N., dello in Commedia Arlichino, servò colla sua Compagnia Filippo II., Rè delle Spagne ne' principii del suo Regno* etc. — *ibid.*: *Ad Arlichino succede nel servizio del predetto Monarca Ganassa* etc.

<sup>5</sup> Diese Oratione ist gedruckt in „*Commedie degl'Accademici Intronati Siena 1611 Bd. II 452—553*. Unsere Stelle (p. 494) lautet: *Arsiccio — con onore stato conosciuto infino dalla remotissima Spagna mentre in buonissimo grado vi servò Filippo il Secondo là regnante, a diletto di cui fece alla guisa Italiana lui non prima conosciuta (?), rappresentare, dal regal tesoro illu-*

ist einige Zeit vor 1560<sup>1</sup> gestorben, und schwerlich fällt sein Aufenthalt in Spanien gerade in seine letzten Lebensjahre; somit scheint die Aufführung italienischer Stücke an des principe Hofe d. h. vor 1556 (wo Philipp König wurde) außer Frage zu stehen.

Doch um auf Rueda zurückzukommen, so fällt die Zeit seines Auftretens als Dichter, wie sie Moratin — allerdings leider ohne Angabe einer Quelle — fixiert, auf 1544, also derart mit Mutio's Erscheinen in Sevilla (1538) zusammen, daß wir einen Zusammenhang dazwischen vermuten dürfen. Gehörte der Goldschläger längere Zeit der Truppe des Italieners an, und wurde er dadurch mit der italienischen Sprache und mit italienischen Komödien bekannt? Die volkstümlichen kleinen Piecen in Prosa, *Pasos* genannt, von denen er ausging und für welche er Vorbilder im früheren spanischen Drama nicht fand, machen diese Vermutung sehr wahrscheinlich. Diese *Pasos* haben große Ähnlichkeit mit den kleinen versifizierten Stücken der *Accademia de' Rozzi* und mehr noch mit den prosaischen *Commedie alla villanesca*, wie sie uns z. B. von Venedig<sup>2</sup> bekannt sind. Um 1538 bestand das Repertoire einer italienischen Truppe doch wohl vorwiegend gerade aus solchen kleinen Volksstücken, die der Führer der Gesellschaft vielleicht selbst verfaßte; wirkliche 5 aktige Lustspiele nach antiken Vorbildern waren damals noch wenig gedruckt und dadurch Gemeingut Aller geworden. Natürlich ist und bleibt meine Ansicht vorerst bloße Konjektur, die sich gerne bescheiden wird, sobald eine plausible auftaucht oder — durch archivalische Funde — die Wahrheit ans Licht kommt.

Nach den *Pasos* wagte sich Rueda an anspruchsvollere, umfassendere Dichtungen. Als erste solche bezeichnet Moratin die *Eufemia*<sup>3</sup> vielleicht nur, weil diese in der nach des Dichters Tode von seinem Freunde, dem Buchhändler und Dichter Juan de Timoneda veranstalteten Ausgabe seiner Stücke die erste ist. Ich bin geneigt, sie für das jüngste Kind seiner Muse zu halten und dagegen die *Medora* für seine erste. In der *Medora* und ebenso in der *Armelina*, welche letztere wahrscheinlich die zweite *comedia* des gewesenen Goldschlägers war, zeigt er sich weit unbeholfener in der dramatischen Gestaltung und zugleich abhängiger im Ausdruck von seinem Vorbild als in den anderen Lustspielen. Der Grund kann nicht, wie Schack<sup>4</sup> glaubt, darin liegen, daß diese letzteren

*strate piu, e diuere chiare Coēdie dalla ricca, e piaceuolissima vena del suo felice, e tanto universale ingegno scaturite.*

<sup>1</sup> In dem vom 4. Mai 1560 datierten Widmungsschreiben von Vignali's Lustspiel *La Floria* sagt Lod. Domenichi, der Herausgeber, von seinem Freunde Vignali: . . . *il quale non è molto, che passando a miglior vita, ha lasciato etc.*

<sup>2</sup> Wichtige Nachrichten hierüber bringt Vitt. Rossi in der mehrfach erwähnten Einleitung zu den Briefen des Calmo.

<sup>3</sup> Origenes. Catal. No. 67, merkwürdigerweise als sein 2. dramatisches Produkt, da ihr nur ein Paso vom gleichen Jahre (1544) vorangeht.

<sup>4</sup> Gesch. der dram. Lit. u. K. in Spanien I 222.

Stücke „den Erfindungen italienischer Novellisten folgen“, während die anderen eigene Erfindungen unseres Autors sind, denn alle Lustspiele folgen gleichmäÙig italienischen Dramatikern; sondern in den Fortschritten des Dichters bei der Behandlung gröÙerer Stücke.

Sehen wir nun zu, was unter seinen Händen aus der *Cingana* geworden ist.

### La Medora.<sup>1</sup>

Lope de Rueda hat die Fabel, den Verlauf der Handlung in der Hauptsache beibehalten und zur Ausführung die ihm passenden Szenen beinahe wörtlich, jedoch mit sehr bedeutenden Kürzungen einfach aus dem italienischen Vorbild übersetzt. Sein Stück ist in 6 Escenas eingeteilt, worunter wir nicht Szenen im gewöhnlichen Sinne, sondern Akte zu verstehen haben. Was die Personen betrifft, so hat der Spanier alle beibehalten und noch einige neue hinzugefügt. Weggelassen hat er nur die beiden Rüppel und Fiorretto und dafür hinzugefügt die „rufianes“ Peñalva und Logroño, den „simple“ Ortega und den Pagen Perico. Von den Namen sind nur zwei geändert: Aus Anetta ist Paulilla und aus Spingarda Gargullo geworden. Der letztere Namen scheint mir aus dem Garguglio Giancarli's, welcher dem derben Spanier besser zusagte, gebildet zu sein. Die Rollen der beibehaltenen Personen haben fast alle mehr oder minder eingreifende Veränderungen erfahren. Ein großer Teil derselben wurde sehr verflüchtigt, so z. B. Agueda (= Agata, bei Giancarli eine der Hauptpersonen) Paulilla, Casandro, Falisco und Estella (Stella), die alle nur ein oder zwei Mal auftreten; die übrigen, Gargullo und die Zigeunerin ausgenommen, wurden sehr reduziert und mehrere sanken dadurch zu bloßen Schatten herab. Hauptperson ist entschieden Gargullo. Rueda, der ihn wahrscheinlich selbst spielte, hat sich nicht begnügt, ihm den vom Italiener überkommenen Charakter eines schelmischen Dieners zu verleihen; er hat einen Poltron, eine Art *miles gloriosus* im Stile des Fähnrichs Pistol, aus ihm gemacht. Leider erscheint er als solcher nur in der I. Escena, während Lope sich in den späteren ausschließlichs an die vom Dichter der *Cingana* gegebene Charakterzeichnung hielt.

Dem Stück geht ein Argumento voran, das eine abgekürzte Übersetzung des italienischen Argumento ist und das ich unten beifüge<sup>2</sup>, weil Böhl de Faber es nicht gekannt und darum nicht

<sup>1</sup> Sie steht in: Las segundas dos comedias del excelente poeta y representante Lope de Rueda Val. 1567 als das zweite Stück. Spätere Ausgaben Valencia 1570, Sevilla 1576. Böhl de Faber hat das Stück mit den 3 anderen Lustspielen in seinem „Teatro Español anterior a Lope de Vega“, Hamb. 1832.

<sup>2</sup> *El Autor que haze el argumento. Vn micer Acario (nobles auditores) tuuo dos hijos e Barbarina su muger, vn varon y una hembra tan semejantes en formá y gesto qual suele y puede cada día hazer la gran maestra*

abgedruckt hat. Das spanische Stück ist ohne dasselbe geradezu unvollständig, die Fabel unklar.

### Escena<sup>1</sup> primera.

Der spanische Nachahmer eröffnet sein Stück mit einer Übersetzung der 5. Scene des III. Aktes der *Cingana*. Ich stelle die Anfänge der Scenen hier zusammen, um sein Verfahren zu zeigen<sup>2</sup>:

Cingana III 5.

Medora I 1.

*Angelica.* Anetta, Anetta mentre *Angelica.* Paulilla. *Paul.* Señora.  
che la Vecchia è occupata in quelle *Ang.* Entre tanto q̄ Barbarina,

*naturaleza. En este tiempo andando los gitanos por estas partes: por no estar Acario ni Barbarina padres de los niños è casa: vna gitana entra y hurta a Medoro, que assi auia nombre el mochacho, y dexa en la cuna vn gitanillo hijo suyo muy malo tanto que de alli a pocos dias murio. Quedando Angelica que ansina se llamaua la niña criandose en casa de los padres y cresciendo en hermosura, honestidad y buenas costumbres. Casandro gentil-hombre de noble sangre de Angelica se enamora. En este comedio allega la gitana que trae a Medoro en su compañia vestido en habitos de muger llamandole Armelio. El Casandro que la vee, pensando que es Angelica le habla en amorosas palabras, y el mochacho le desconoce. Sobre esto veran señores graciosissimas marañas y de que suerte descubre la gitana cuyo hijo es Medoro dexando a parte los amores de Acario con Estela, y los de Barbarina con Casandro y las astucias de Gargullo, lacayo, y las necedades de Ortega simple. Porque todas estas cosas son parte de la Comedia para hazella mas graciosa y seruir a vuessas mercedes como todos desseamos. — Et valete.*

<sup>1</sup> Meine Vorlage schreibt durchweg „Cena“, eine Schreibweise, die sich öfters im 16. Jahrh. findet.

<sup>2</sup> Für den spanischen Text hatte ich als Vorlage: *Las segūdas dos Comedias del | excelente poeta y repre|sentante Lope de rueda | agora nueuamente sa | cadas a luz por juā Tímoneda. | Comedia d los engaños | Comedia Medora.* (ohne Ort und Zeit). In den vorangebundenen „*Colloquios pastoriles*“ des Rueda, welche, mit eigenem Titelblatt versehen und für sich paginiert, den letzten Teil der Sammlung bilden sollten — die Tabla läßt hierüber keinen Zweifel — findet sich am Ende Folgendes: *Fueron impressas las presentes Comedias y Colloquios en Seuilla, en casa de Alonso de la Barrera, junto a las casas de Pedro de Pineda. Acabaron se en el mes de Iunio de mil 2 quinientos y setenta y seys años. 12º.* (Die *Primeras dos Comedias* fehlen dem Exemplare, das der Göttinger Universitätsbl. [Poet. Dram. 5474] gehört). — Außerdem habe ich noch Böhl de Faber's Teatro español anterior á Lope de Vega (Hamb. 1832) verglichen, worin unser Stück (S. 402—448) abgedruckt ist. Böhl de Faber kannte nur die Ausgabe von 1576, welche er für „la sola impresion que se conoce dellas“ hielt, ein Irrtum, den er nach Moratin's (1830 zum ersten Male gedr.) Origenes hätte berichtigen können\*, und selbst jene Ausgabe von 1576 lag ihm nicht im Original, sondern nur in einer, wie es scheint, nicht sehr sorgfältigen Kopie vor. So kam es, daß er wohl Einiges verbesserte, im allgemeinen aber den schon in der Sevillaner Ausgabe — einem schlechten Nachdruck — sehr entstellten Text in durchaus unbefriedigender Weise wiedergab. Im Folgenden bezeichnen A und B die Ausgaben von Valencia 1567 und 1570, die mir leider nicht zugänglich waren, C die von Sevilla 1576 und D. Böhl de Faber's Teatro español.

\* Der Irrtum ist um so weniger zu entschuldigen, als Böhl de F. die Ausgabe von 1567 in allen älteren Autoren wie Velasquez, Velasquez-Dieze (S. 316—18), C. Pellicer (Tratado I 24) und wahrscheinlich auch in N. Antonio's Bibl. Hispana angegeben fand.

sue acque & Lambichi, odimi un poco qui di fuora.

*Anetta.* Perche di fuora, madonna?

*Ang.* Perche, hora che gli Vecchi mi concedono questo poco di tempo, uoglio uscir di pregione & aprir gl'occhi; ad ogni modo in questa strada remota non passa alcuno da quest'hore.

*An.* Voi hauete pur ragione e mi marauiglio di queste guardie cosi strette, di che hanno da dubbitar?

*Ang.* Ma hora e un piacer, che mi lasciano pur un poco libera, & me ne marauiglio, & ueramente sono tal-hora stata a rischio di inuidiar il mio fratello Medoro, che nacque meco ad un parto, et poi di due anni in un attimo trasformato si mori.

mi madre esta ocupada en sacar aguas de sus alambiqs te quiero hablar vn poquito aca fuera.

*Paulilla.* Porque aca fuera, señora?

*Ang.* Porq̄ mientras q̄ mis padres me conceden vn poco de descanso quiero salir de prision y abrir los ojos y estēder la vista por esta calle, pues es ora en la cual no podemos ser impedidas de ninguno.

*Paul.* Teneys razō y maravillome de vna guarda tã estrecha como vuestros padres os ponen: de que se recelan?

*Ang.* Tu tienes razon y estoy admirada cō tãto encerramiēto como no imito<sup>1</sup> a mi hermano Medoro nacido conmigo de vn mismo parto, el cual dizē q̄ se trãsformo en la cuna subito, y assi dizen que murio.

In diesem Stile geht es fort. Einiges hat Rueda weggelassen, Kleinigkeiten geändert und endlich Zusätze aus späteren Scenen gemacht. So läßt er schon in diesem Auftritt Angelica sagen: „mi madre se ha encomēdado tãbien a Agueda la qual le ha dicho le trayga agua de siete fuentes y la tierra de siete muertos para hazer ciertas cosas etc.“, während bei dem Italiener erst in der 9. Scene des IV. Aktes Agata Barbarinen den Rat giebt. Die beiden Mädchen ziehen sich zurück, als sie Gargullo erscheinen sehen. Die nun folgenden Scenen sind Rueda's Eigentum. Sie haben nur wenig Zusammenhang mit der eigentlichen Handlung und lassen sich herausnehmen und als kleine Piece für sich behandeln. Wir wollen ihnen einen flüchtigen Blick widmen.

Gargullo tritt in Wut auf (2. Sc.) und rühmt in einem kurzen Monolog seine Heldenstärke. Estela (3. Auftr.) kommt hinzu und fragt ihn, mit wem er es habe? Gargullo nennt einen gewissen Peñalva, Hausverwalter des Canonikus Villalba. Da auch Estella gegen diesen aufgebracht ist, so bittet sie Gargullo, ihm keinen Zahn im Munde zu lassen. Sie geht fort, denn eben erscheint der Genannte. Gargullo wird sich wohl sogleich auf den Gegner stürzen? Keineswegs, obwohl er von ihm mit Benennungen wie *doña Gallinilla, ladro, fullero* gereizt wird und obwohl er von ihm, wie

<sup>1</sup> Der Text von C und D ist offenbar hier sinnlos. Ob diese Verderbnis sich schon in A und B befindet, weiß ich nicht. Mit Hilfe des ital. Vorbilds läßt sich wenigstens annähernd der ursprüngliche Sinn herstellen; *Tu tienes razon y (als Wiederholung zu streichen?) estoy admirada como cō tãto encerramiento me dejano vn poco libera; en verdad d vezes enuidio a mi hermano Medoro etc.*

wir erfahren, bereits früher eine Ohrfeige, keck ins Gesicht und verräterisch (*en mis barbas y a traycion*), bekommen hat. „Verräterisch nennt ihr's“, ruft Peñalva's Begleiter Logroño, „wenn er sie euch Angesicht zu Angesicht gegeben hat?“—„Meinen Ew. Gnaden etwa nicht“, bemerkt Held Gargullo kleinlaut, daß es verräterisch ist, da er sie mir doch ohne meine Erlaubnis versetzte?“— Durch Vermittelung Logroño's versöhnen sich die Gegner. Peñalva verspricht, wenn er Gargullo wieder beohrfeigen wolle, ihn erst vorher davon zu benachrichtigen; „*y con esso quedo con toda mi honra*“, meint Gargullo. Das edle Rufianen-Paar geht in die Schenke, um dort die Versöhnung zu besiegeln. Garg., verhindert, sie zu begleiten giebt ihnen einen Real mit auf den Weg. Jetzt kommt Estela hervor. Nachdem sich Garg. überzeugt, daß diese nicht gelauscht, schildert er ihr, im Stile Falstaffs, das Blutbad, das er angestellt; denn mehr als 30 seien soeben weggegangen. Peñalva habe er auf 5 Jahre das Leben geschenkt, nachdem dieser die ihm vor 9 Zeugen von Gargullo erteilte Ohrfeige verziehen u. s. w. Estela freut sich, daß er sich aus allen Händeln so mit Ehren ziehe.

Der Schluß der Scene führt uns wieder auf Haupthandlung. Gargullo spricht mit Estela von dem Streich, den sie Acario spielen wollen. Der Alte werde sich als „*leñador*“ oder „*ganapan*“ verkleiden, um mit Estela ungestörter sprechen zu können. Sie (Estela) möge ihren Stiefvater Lupo benachrichtigen, daß er Acario während der Unterhaltung „*con unas cinchas de caualllo*“ gründlich bearbeite. Das ist alles, was wir über Acarios Leidenschaft hören. Was also bei dem Italiener so lustige ausgelassene Scenen sind, die sich durch mehrere Akte hindurchziehen, wird hier mit einigen trockenen Worten abgethan, wobei wir nicht einmal erfahren, was Acario von dem Mädchen will; denn erst in der Mitte der II. Escena klärt uns der Alte in einem Monolog über seine Leidenschaft auf. Abweichend von seinem Vorbild Spingarda, verhandelt Gargullo mit Estela selbst, anstatt mit deren Mutter. Die Anwendung des Pferdegurtes entnahm R. der 14. Scene des III. Aktes der *Cingana*.

Nun erscheint (6. Auftr.) die Zigeunerin mit Medoro in Frauenkleidern. Lope schließt sich *Cingana* II 12 mit diesem kurzen, aber nutzlosen, oder schlecht angebrachten, Auftritt an. Daß Medora hier gleich Frauenkleider trägt, wäre eine Verbesserung zu nennen, wenn die Verkleidung irgendwie motiviert wäre. Eine Verbesserung ist es übrigens noch, daß der Auftritt nicht in der Mitte, sondern am Schlusse der Escena steht.

## II. Escena.

Ortega, ein Diener Acario's — im Personenverzeichnis als *simple (clown)* bezeichnet — beschwindelt den kleinen Pagen Perico um sein Brod, unter der Vorspiegelung, mit ihm einen Topf Honig teilen zu wollen. Das ist der Inhalt der 2 ersten Auftritte, die mit unserer Handlung nichts zu thun haben und wiederum als Zwischenstück (*Paso*) herausgenommen werden können. Zu Anfang des 2. Auf-



tritts steht noch ein Monolog des in Verkleidung auftretenden Acario's, der sich zwar der 4. Sc. des II. Aktes der *Cingana* anschließt, aber in der Hauptsache Rueda's Eigentum ist. Die Beschränktheit und Unwissenheit des italienischen Vorbildes ahmte Rueda nicht ohne Geschick nach. Acario sagt: „*Pardiez si agora fueran bños Aristomilis<sup>1</sup> o Pluton no me dexe Dios medrar cõ los amores de mi señora Estela, sino<sup>2</sup> me entrara ã vn cerco con ellos a disputar.*“ Wenn Acario ferner sagt; *O cuerpo del cielo, que pedaço de rhetorica he dicho sin tenella p̄sada ni estudiada!* so denkt man unwillkürlich an Molière's Monsieur Jourdain. Endlich erscheint der von Acario sehulichst erwartete Gargullo. Das zwischen beiden erfolgende Gespräch ist teils aus *Cingana* I 5 teils aus II 5 entnommen, letzteres jedoch mit wesentlichen Änderungen. Ich führe hier die erste Stelle an:

Cing. I 5 (p. 13).

*Ach.* . . hastu mistai (?)<sup>3</sup> con calche peota?

*Sping.* Che diauolo uolete far di pedota, hora che sete innamorato, che uolete nauicar?

*Ach.* No, diauule, no, dingo de chelli compostauri.

*Sp.* Poeta uolete dire uoi?

*Ach.* Si de chelli pota che fanno li uersi.

*Sp.* Oh benissimo, signor, che ne conosco.

*Ach.* Na pia chesto Marcello, & famelo far una bello uerso stramorto tundo del stella chie dinga stella Doro stella Darzento *cseris* (ξέρεται) sastu.

Medora II 3.

*Ac.* . . conosces por vêtura por ay (ahi) algun piota.

*Gar.* Piloto?<sup>4</sup> agora quieres nauegar que eres enamorado, buen recado te tienes.<sup>5</sup>

*Ac.* Que no te pregũto aquesso badajo; sino vn clopeador destes que hazen versicos y clopas<sup>6</sup> y esto.

*Gar.* Ya, ya te entiendo.

*Ac.* Pues toma, cata aqui vn escudo haz melo hazer todo de clopas<sup>7</sup> para mi señora Estela, y digan desta manera: Estela ð plata, Estela de oro, Estela ð argento, Estela de azabache, y otras veinte Estelas de por ay (ahi) que mejor te parezcan.

Aus *Cing.* II 5 ist Acario's Kette herübergenommen; doch giebt sie Acario nicht Stella, sondern — damit sie ihm nicht abgeloct werde — Gargullo zum Aufbewahren.

Die Beiden erscheinen vor Stella's Thüre (4. Auftr.) und Acario apostrophiert das Mädchen in einem ebenso blütenreichen als blödsinnigen Stil, so daß ihm Gargullo Einhalt gebietet. Da erscheint plötzlich (5. Auftr.) Lupo und bearbeitet ihn mit dem Pferddegurt. Während der 4. Auftritt Rueda's Eigentum ist, folgt der 5. wieder der *Cingana*, jedoch nicht, wie man erwartet, der 20. Scene des II. Aktes, sondern der 14. Scene des III. Rueda weicht nämlich

<sup>1</sup> D hat *los Aristomilis y Pl.*

<sup>2</sup> D statt *sino* — *si no* (unrichtig).

<sup>3</sup> In derselben Scene, 5 Seiten vorher lesen wir: *haustu calche mestae cu essa. mistai* und *mestae* sind offenbar ein Wort (*amistà*).

<sup>4</sup> D *Pilota.*

<sup>5</sup> D *previenes.*

<sup>6</sup> D *coplas* [*y esto* fehlt].

<sup>7</sup> D *coplas.*

wesentlich von dem Italiener ab: Während Acario bei dem letzteren dreimal mystifiziert wird, sich also dreimal verkleidet, begnügt sich Rueda mit zweimal. Er läßt den „*viejo ridiculo*“ nicht als griechischen Arzt auftreten, benützt aber hier gleichwohl die Scene Gian-carli's in welcher der vermeinte Arzt in Begleitung seines Dieners auftritt und wobei die Beiden, d. h. der erstere wirklich, der letztere zum Schein, mit dem Pferdegurt Schläge bekommen. Die köstliche Scene (*Cing.* II 20), in welcher Acario Holz klein machen soll, und sich dagegen sträubt, die am besten hierher paßte, liefs er unbegreiflicher Weise weg. Zur Vergleichung von Original und Nachbildung stehe Folgendes:

Cing. III 14.

*Ac.* Ahymena, ahymena no plio chie mi ze morto, ahy, ahymena cul cingia del cauallo, ah cleffte<sup>1</sup> assassin.

*Sping.* Oyme, confessione confessione ohyme.

*Ac.* Spigarda.

*Sp.* Io ho perduto il lume, ohyme, per uoi padrone io moro per uoi.

\* \* \* \* \*

*Ac.* . . . . . no hauer baura de moriri no pesmo<sup>2</sup>, dime cunche t'ha dao?

*Sp.* Con una cengia da cauallo.

*Ac.* Anga mi cusi me dao . . . .

Med. II 5.

*Ac.* Ay, ay mi cabeça, ay mis espaldas Gargullo, que me matan.

*Garg.* Ay cuytado de mi q̄ yo comienço a perder la vista de los ojos.

*Ac.* Donde estas Gargullo?

*Garg.* Aqui estoy, señor.

*Ac.* Con que te han dado, Gargullo, con q̄ te han dado?

*Garg.* Con vnas cenchas de cauallo, maloras.

*Ac.* A mi tãbien hijo, con esso mismo.

*Garg.* Yo lo creo señor: traygame<sup>3</sup>

vn cõfessor de presto.

Die Scene endet hier ganz wie in der *Cingana*, dafs Acario den sterbenden nach einem Beichtvater verlangenden Diener auf die Schulter nimmt und fortschleppt. Hiermit schließt die II. Escena.

### III. Escena.

Medoro tritt auf und hält einen Monolog über die Liebe zur Heimat, der mit kleinen Änderungen und Kürzungen aus der *Cingana* entnommen ist. Man vergleiche.

Cing. III 15.

Veramente grande è l'amor della patria & credo ch'essa tenga alquanto di consanguinità con li corpi nostri, & che cio sia uerò<sup>6</sup> anchora ch'all entrar di questa citta non fusse certo questo esser il luogo, nel qual io nacqui, pure uinto da vna incognita, & secreta operatione, mi senti ac-

Med. III 1.

Verdaderamente grãde es el amor dela patria, i assi tengo por aueriguado ~ la tierra dõde nascemos tẽga algun tanto de sanguinidad<sup>4</sup> con el cuerpo humano (y q̄ ello sea assi verdad<sup>5</sup>). Entrando q̄ entre en este pueblo, auiendo entendido que en el nasci, me recrescio en el animo

<sup>1</sup> κλέφτης.

<sup>2</sup> πες μου.

<sup>3</sup> D *mas tráigame*.

<sup>4</sup> D *consanguinidad*.

<sup>5</sup> Die Worte in Klammern fehlen bei D.

<sup>6</sup> Diese, auch von Rueda übersetzten, Worte geben für sich allein keinen Sinn; es fehlt offenbar der Nachsatz, etwa *ho provato oggi*.

cender il Core di certo horror<sup>1</sup> & riuerenza mista con affetione & amoreuolezza, che ne diuenni quasi indouino d'esser al luogo tanto & tanto tempo da me desiderato. O quanto parrà di nuouo a mio Padre & a mia Madre anchora, quando io gli dirò essergli figliuolo. . . . io mi sono tirato qua da un canto, ne uorrei esser ueduto da persona, cosi solo, e in questo habito. Ma ecco di punto gente che uiene di qua: uoglio nascondermi & serrarmi in questo drappo fin che passano.

(vna conosciada operaciõ de) vn cierto amor y reuerencia con aficion mezclado por donde agora sientio ser aqueste lugar por tãtos tiempos de mi desseado: holgado me he por cierto, y mas holgaria si supiesse quien son mis padres, retirarme quierio como la Gitana me dixo al portal de Ruçafa, mas hazia aca viene gête desuiarme cõuiene vn poco en tãto q̄ passa.

Auch die folgenden Auftritte sind dem italienischen Stücke und zwar den dem Monolog sich anschließenden (*Cing.* III 16—18) in gleicher Weise entlehnt. Im 2. Auftritt halten Casandro und Falisco den Medoro für Angelica:

*Cing.* III 16.

*Fal.* Padrone, o che la imaginatione m'inganna, o pur quella è la uostra Madonna Angelica.

*Cass.* Sarebbe gran cosa che la imaginatione inganassa me anchora, perch'io uoleua dirloti. etc.

*Fal.* Señor, la vista o la imaginaciõ me ãgaña o es aq̄lla vuestra muy querida Angelica.

*Cas.* Gran cosa seria si la imaginaciõ no te<sup>1</sup> engañasse, antes yo te lo queria dezir; etc.

So geht die Nachahmung weiter. Medoro weist den sich annähernden Casandro energisch zurück, bis schließlic die Zigeunerin dazu kommt:

*Cingana* III 17.

*Cing.* Examelauni enti? che far thia con chesta chà?

*Med.* Io non fo altro, se non ch'egli è gran pezza, che costui m'affastidisse.

*Cass.* Ohyme, affastidisse.

*Cing.* Ei zendiloma mia, enti no saber l'usanza? che no star bõ far mal al dona cando star folistera come star uui.

Medora.

*Gitana.* Buenos dias, buenos dias, ven aca, rapaza, que hazes aqui tu con esse señor?

*Mod.* Yo no hago ninguna cosa sino que el es pesado y fastidioso.

*Cas.* Ay de mi, señora fastidioso.

*Git.* Anda vete con Dios gentil hombre (anda vete con Dios)<sup>3</sup>, no sabes q̄ no es vsança hazer mal ni enojar a mujeres especialmente siendo forastera?

Es kommt jetzt Agueda hinzu (4. Auftritt), die bisher noch nicht aufgetreten und über deren Beziehungen zu Casandro der Zuhörer gar nicht unterrichtet ist. Rueda entlehnte hierzu Gian-

<sup>1</sup> Meine Vorlage hat „horrore!“ (Druckfehler).

<sup>2</sup> Nach dem ital. Text erwartet man hier *tambien me*, wie es vielleicht auch in A und B heifst.

<sup>3</sup> Die eingeklammerten Worte fehlen bei D.

carli den Schlufs der 17. und die ganze 18. wörtlich wie alles bisherige: Streit der beiden Weiber, die nur mit Mühe auseinander gerissen werden, Casandro nimmt schliesslich die ganze Gesellschaft zu Tisch mit in sein Haus. Schlufs der III. Escena.

## IV. Escena.

Acario kommt bewaffnet. Lope hat sich begnügt, die betreffende gute Scene (III 19) des Giancarli durch einen Monolog in wenigen Linien zu ersetzen, der uns dürftig von dem Geschehenen unterrichtet. Der 2. Auftritt entspricht der 1. Scene des IV. Actes der *Cingana*: Agueda verabredet mit Casandro, wie sie Nutzen aus der auffallenden Ähnlichkeit des Zigeunerjungen mit Angelica ziehen wolle. Der nun folgende kurze Monolog der Zigeunerin (3. Auftr.) ist der *Cingana* (IV 4) und die sich daran anschließenden Betrugsszenen sind den folgenden Scenen bei Giancarli (IV 5 u. 6) entlehnt. Man sieht, daß auch dieser Teil des Lustspiels, wegen dessen Lope besonders gelobt<sup>1</sup> wurde, Eigentum des Italieners ist. Sowie im italienischen Vorbilde die Betrugsscene episodisch dasteht und auf den Gang der Handlung wenig Einfluß ausübt, so läßt sich dieselbe auch in der Medora herausnehmen und als Paso für sich behandeln. Einige Proben aus beiden Autoren interessiren vielleicht:

## Cing. IV 5.

*Sping.* O Diauolo, io ueggio il stranio habito, è femina o pur huomo, bisognerà uno interprete a deciderlo; fa un certo messedarsi con timore, guardandosi a torno; che Diauol sarà, io uo tirarmi qui da un canto & secretamente ueder & udir qualche cosa noua.

*Cing.* Mi creder certa, che canda mi rubata chesta zogia & chesti danari nissuna haber bista bel mi; *alay cubar*, dio granda aidar per mi.

\* \* \* \*

*Sping.* Io sto su l'ali com'il Falcone por buttarmi alla preda; uo o non uo?

\* \* \* \*

*Sping.* Sta forte Spingarda, indugia que la preda è tua.

*Cing.* O ane amelo chi de (?) mi pensata far cusi mi cuberza *udini* cha sotto'l terra adessa che no passata el gente e nissuna no saber e no tro-

## Medora IV 3.

*Garg.* Valga el diablo a tan extraño habito, es hombre o muger, vn interprete es menester para entendolo.

*Gitana.* Quando hurte esta bolsa cõ todos estos ducatos no me vio nadie, fortuna me ha favorecido esta buelta.

\* \* \* \*

*Garg.* Estate quedo Gargullo, que la presa es tuya, tente, tente.

*Git.* Bien sera escondella aqui q̄ no passa persona nascida hasta que passe el peligro d̄ la justicia, y en siendo passado sacalla he y dare con ella en essa<sup>2</sup> Andaluzia.

<sup>1</sup> Besonders v. C. Pellicer, s. weiter unten.

<sup>2</sup> *essa* fehlt in D.

bar mai e bua canda passata el bericola mi turnata e piar tutto'l cosa, e andar *fignir betid* (P) in altra terra.

\* \* \* \* \*  
*Sping.* . . . eccoti un scudo che ti farra compagnia.

*Cing.* Che nõ bastar bel mi vnus lion meza zurna.

*Sping.* Per Dio che mi moui a pietà, prendi quèsta cattena & farai danari d'essa da intertenerti fin tanto, che verrai à torre la parte tua.

*Cing.* *Bylau giasidi* (P), presta bel mi anche el to capa & che'l breg-neta, che mi boler bestir *mette'l racel*, come l'homa per che ne conoscer bel mi el gente . . . . .

*Sping.* Tu dici bene, prendila, ecco uoi tu altro? ma tornerali poi sai.

*Cing.* *Ei, Ei*, si, si, mi turnar *bu-chara in sala, le le letachaf'* no haver baura no che mi turnar apiar el mio parti, como star to nomi?

*Sping.* Franco e il nome mio.

*Cing.* *Ufien el bet bettach*, unde star el to casa?

*Sping.* Qui uicina al Spedale de pazzi, m'auertisci che non ti scordi il nome.

*Cing.* No scorda mi no, mi andar & pregar belti che non cabar el bursa se no star ancha mi saber.

*Sping.* Io non mouerò cosa alcuna,

*Gar.* Yre, no yre, voy o no voy? tôte Gargullo.

\* \* \* \* \*  
*Gar.* Toma: cata ay vn escudo q̄ agora lo<sup>1</sup> acabo de coger a mi amo.

*Git.* Poquito ay aqui y tengo mucha gente.

*Garg.* Has me hecho tanta lastima que te dare las entrañas, ves aqui esta cadena, vèdela y auiate con la bendicion de Dios.

*Git.* Ha<sup>2</sup> Dioz te de salud hermano, mira amigo, yo querria que por amor de Dioz no toques la bolsa hasta que yo buelua.

*Garg.* Guardeme Dios, no, no, no<sup>3</sup> la tocare, yo te lo prometo por esta anima pecadora con lo ques mio me ayude Dios, que lo ageno no lo quiero.

*Git.* Ven aca hermano, donde es tu posada?

*Gar.* Sabes la plaça Pelliceros?

*Git.* Si, muy bien.

*Gar.* Aguarda que no es ay mi posada.

*Git.* Pues donde.

*Gar.* Sabes la placeta delas moxcas.

*Git.* Essa no.

*Gar.* No, no la sabras, sabes la calle de los asnos.

*Git.* Si se.

*Gar.* Pues tampoco biuo ay, sino vete al portal del coxo, y pregunta por vn çapatero nueuo que se dize mase<sup>4</sup> Cordoua y è vn poyo que esta junto a su casa sientate alli hasta que yo vaya.

*Git.* Pues hermano por amor de Dioz porq̄ vaya sin peligro dela justicia, que me prestes la capa hasta que yo buelua porque no sea conocida.

*Gar.* Toma hermana y auiate.

*Git.* Mira que te torno a auisar q̄

<sup>1</sup> Bei D fehlt *lo*.

<sup>2</sup> Bei D fehlt *Ha*.

<sup>3</sup> D hat nur 2 mal *no*.

<sup>4</sup> D hat *Mæse*; in C dürfte vielleicht *masse* zu lesen sein, denn so ist das Wort wiederholt im Colloquio de Camila geschrieben.

vuoi tu altro? per Dio che non so bene ancora ou'ella si sia; che viaggio farai tu?

*Cing.* Mabarf' mi no saber certa chello chel Dio mandar.

*Sping.* Vati con Dio.

*Scena sesta. Spingarda solo.*

Ella s'ha posto (come si dice) le gambe in spalla & ne ua com'vn vento cacciata dal timore di M. la Forcha, tal che tosto ch'ella sarà fuori delle porte imboscherassi di modo che non la trouerebbe l'arte Magica etc.

no toques en la bolsa hasta que buelua.

*Gar.* Guardenos Dios del diblo se cñplir auia mi palabra, siẽdo hijo del mas hõrado potecario q̄ ay ẽ castilleja de la cuesta.

*Git.* Sus, queda, a Dioz.

*Garg.* Y' el te guie. Alla va como dizẽ los pies ẽ las espaldas cõ el recelo de micer horca de tal suerte va, q̄ si se esconde no basta dscubrilla toda el arte magica<sup>2</sup> etc.

Mit dem folgenden Auftritte schließt sich der Sevillaner der *Cing.* IV 25 an. Acario, bewaffnet, und Gargullo begeben sich zu Lupo, um sich an ihm zu rächen und der Alte wird in einen Sack gesteckt u. s. w. Die beiden Scenen sind mit Kürzungen und kleinen Abweichungen übersetzt.

#### V. Escena.

Barbarina tritt in Verkleidung einer Bñserin (*disciplmante*) auf und hält einen kleinen aus *Cingana* IV 26 excerptierten Monolog. Plötzlich kommt (2. Auftr.) der uns bekannte „Simple“ Ortega aus dem Hause. Es ist Dämmerung oder Nacht. Ortega soll etwas für Angelica holen. Der furchtsame Clown ersucht Paulilla für ihn zu beten, damit er keinen Gespenstern (*pantasma*) begegne, „*que a estas horas se suelẽ pasear por las calles animas peccadoras.*“ Da ruft ihn plötzlich die verkleidete Barbarina. Der arme Clown erschrickt: „schon wissen die „*pantasma*“ meinen Namen“<sup>3</sup>, sagt er

<sup>1</sup> Bei D fehlt Y.

<sup>2</sup> C. Pellicer, der in seinem Tratado histor. (I 26—29) den ganzen Monolog abdruckte, äußert sich folgendermaßen darüber: „*¿Quién duda que el gran Moliere no se desdenaria de ser autor de un Soliloquio tan natural y gracioso, que, siglo y medio antes que ẽl floreciese en Francia, habia ya escrito en España su antecesor el gran Lope de Rueda?*“ Ich finde das Lob nicht übertrieben, nur richtet es sich an eine falsche Adresse; denn der ganze Monolog ist, mit beträchtlichen Kürzungen, sonst aber wörtlich Giancarli entnommen; einige der besten Stellen sind sogar weggeblieben. Schade, daß ich die beiden Monologe wegen der Länge des ital. hier nicht wiedergeben kann. — Übrigens giebt Pellicer (p. 25) den Inhalt der dem Monolog vorausgehenden Scenen falsch an, wenn er sagt, daß die Zigeunerin dem Kaufmann das Geld und die Juwelen wirklich gestohlen u. s. w.

<sup>3</sup> *Ya saben mi nombre las pãtasma, poca es mi vida.* — Barb. *Dime (necio) \* donde vas?* Ort. *Señora aqui voy por vn dinero de potecario . . . digame vuestra paternidad quanto ha que salio del otro mundo?* — Barb. *Agora, en este punto.* — Ort. *Mucho auays caminado, y a que venis?* — Barb. *A llevar todos los moços lerdos y pereasos a la otra vida.* — Ort. *Luego yo no soy de menester alla.* — Barb. *No, el primero auays de yr.* — Ort. *Y no es mas lerda Paulilla, la de mi casa?* — Barb. *Y adonde esta*

\* Fehlt in C.

angsterfüllt zu sich, um mich ists geschehen! — „Wohin gehst du Dummkopf?“ fragt Barbarina. Zitternd giebt Ortega Bescheid und fragt ehrfurchtsvoll „seit wann seine Vaterschaft von der anderen Welt weg sei? — Diesen Augenblick. — Ihr kommt weit her, wozu denn? — Um die faulen Burschen ins Jenseits zu schleppen. — Ortega möchte sich gerne drücken, doch das Gespenst will ihn nicht freigeben. Da erbittet er sich im unterwürfigsten Stile von der *Señora pantasma* die Gnade, ein frisches Hemd für sich zu holen; denn das seinige sei arg schweißsig und was würden seine Verwandten im Jenseits dazu sagen? Das Gespenst läßt ihn hinein und Ortega entspringt mit dem Schwur, daß man ihn nicht mit Zangen, geschweige denn mit Worten, mehr aus dem Hause bringe.

Diese Scene ist ganz Ruedas Eigentum und kann gleich mehreren früheren als Paso herausgenommen werden.

Die folgende Scene — Angelica's Monolog — ist eine gekürzte, aber sonst getreue Kopie nach *Cingana* IV 24.

Da Böhl de Faber's Text hier ganz besonders lückenhaft ist, so gebe ich den Monolog ganz wieder (das in Cursivschrift Gedruckte fehlt in D):

*Ang.* O Amore, dominatore de gentili & giouanetti cuori, da cui procedono quei desideri, c' hora di dolce toscio, hora d' amaro mele nudrisci gli animi nostri, se mai fosti propitio ad alcuno che militasse sotto il tuo santo & glorioso impero, inchinati a noi, mira noi, soccorri noi, eh fallo Signor mio per quel arco, per que' strali, per quelle facci, a cui cedono tutti li Dei de Cieli, fa ch'io possa sacrarti per li ottenuti uoti, non incensi, non vittime, ma questo cuore, & s' altro mi resta & voi spiriti gentili, deh per pietà s' hauete li cuori simili al volto pregate li Dei, che mi siano fauoreuoli in questi nostri amori . . . Fattelo di gratio, a voi dico o Donne, che ui dimostrate tutte pietose del caso mio, à uoi dico c' hauete prouato che cosa è amore, pregate per me, & potendo, soccorretemi anchora, perche nõ è maggior segno d' humanità c' ha-

*Ang.* O ciego Cupido sojuzgador de los jouniles coraçones, ¿ quien proceden aquellos desseos, aora dulces, agora amargos con los quales nuestra animo se recrea, si a caso fuyste inclinado a alguno q̄ debaxo tu poderoso imperio militasse, inclinate a nosotros, oye nos, socorre nos, ayuda nos, y hazlo, señor, no por mi, mas por aq̄l arco y aljaua y flechas a quiẽ todos los enamorados se inclinã: haz señor mio q̄ yo te pueda sacrificar, no incēdios, no vitelos, ni humos de enciensos: ni cosas muertas, mas aq̄ste misero coraçõ mio, y mas si mas me resta, para q̄ venga ã efeto este nuestro licito amor. *Hembras que siẽpre os mostrays piadosas a los amorosos negocios y aueys puado las enamorosas flechas, rogad por mi pudiẽdo socorrerme, porq̄ no ay mayor seõal de humanidad, q̄ auer piedad de vn misero; mas ay triste que*

*essa.* — Ort. *Espere vuessa merced q̄ yo la yre a llamar.* — Barb. *Bolued aca pẽsays os de escapar por ay.* — Ort. *Señora pantasma soprico a la illustrissima seõora q̄ me haga tan seõaladissimas mercedes de dexarme llegar a casa por vna camisa limpia que esta esta muy suzia y ternan que dezir de mi ciertos parientes etc.*

uer pietà d'vn misero; ma o trista gente armada podria ser aquesta q̄  
 me, che gente armata potra esser veo a la puerta falsa? temor me ha  
 questa? Io mi fuggo in casa. puesto, yo *me voy que* sin duda es  
 Casandro q̄ me viene a sacar en cambio  
 del Gitano<sup>1</sup>, yo le voy a recibir.

Auch der 4. Auftritt — Gargullo und Agueda lachen, der eine über Acario's, die andern über Barbarina's Abenteuer — ist aus der *Cingana* (IV 32) übertragen, desgl. die 5. und zwar der Anfang aus IV 33 — Barbarina flieht vor ihrem verkleideten Mann als vor dem Teufel — und der Schluß — Medoro nimmt Reifsaus vor seinen Eltern — aus *Cing.* V 3. Der 6. Auftritt bietet einige kleine Abweichungen vom Original, so z. B. daß Angelica, man weiß nicht warum, nicht von ihrem Geliebten, sondern von Lupo — ein „Lupo“ das zarte Lämmchen Angelica! — galant nach Hause geführt wird. Dem heimkehrenden Lupo erzählt Gargullo (7. Auftr.) von der Flucht der angeblichen Angelica (Medoro) nach *Cingana* V 9 und pocht dann am Hause, wo ihn alsbald Angelica empfängt, nach *Cing.* V 9. Ich füge eine längere Stelle aus der letzteren bei, die in C und D zum teil ganz sinnlos ist, aber durch Vergleichung mit dem italienischen Original verbessert werden kann. Ich führe zuerst den Text von C getreu an und dann meine auf Grund des italienischen Lustspiels vorgenommenen Veränderungen:

Ang. *Que dizes?*<sup>2</sup> *de que te fatigas, quieres me dezir algo? o quieres subir?*

Garg. *Yo pienso auer oy entrado ã la casa de los locos<sup>3</sup>, que por estar deste arte, tengo embiado mi sentido a Baco.*

Ang. *Que diablos estas fantaseando?*

Garg. *Digo que os conjuro de parte de Dios, y de señor sambido, que me digays si soys anima, o si soys algun espiritu fãtastico?*

Ang. *Aquesso te ha causado el mucho beuer.*

Garg. *El mucho beuer, beso las manos d. v. m. Por Dios q̄ esta donoso mi yerno, si aora en este punto os dexe en casa de vn vezino d. vuestro padre y vuestra madre cõ vos y me embiarõ por dos mãtos, el vno para vos, y el otro para ella<sup>4</sup> y os he dexado muy bien ligada aculla y os hallo destigada aca, que diablo quereys que diga.*

Ang. *Sin dubda tu has perdido el juyzio.*

Garg. *Pues que diablos hare yo agora?*<sup>5</sup>

Ang. *Que?*<sup>6</sup> *que te vayas allegar<sup>7</sup> a mis padres que ellos*

<sup>1</sup> C bietet hier die Leseart „*de la Gitana*“, was D arglos kopierte, ohne sich an Medora IV 2 oben zu erinnern; will man übrigens die Leseart *de la Gitana* retten, so ist ein vorher ausgefallenes „*del hijo*“ unbedingt zu ergänzen.

<sup>2</sup> „*Que dizes*“ fehlt in D.

<sup>3</sup> D hat hier *õ* eingeschoben.

<sup>4</sup> Diese Worte fehlen bei D.

<sup>5</sup> Statt dessen hat D: *Y qué haré yo agora.*

<sup>6</sup> Statt dieser Worte hat D: *Que te vuelvas.*

<sup>7</sup> Statt *allegar* dürfte, wie der ital. Text zeigt, *a ligar* zu lesen sein.



*deuẽ de tener los espiritus anda vete<sup>1</sup>, y hazerles has dar seña: que aca no te entendemos.*

Eine endgiltige Heilung dieser verdorbenen Stelle kann natürlich nur unter Herbeiziehung von Ausgabe A und B vorgenommen werden. Ich habe im Nachstehenden versucht, unter möglichster Wahrung des mir vorliegenden Textes den Weg zur Heilung anzudeuten.

Cing. V 9.

*Ang.* Che ditu? vuoi tu venir di sopra? tu non rispondi stolto?

*Sping.* Questo si, ch'è bello, & spero d'esser entrato nella scola de pazzi.

*Ang.* Che ragioni così da te?

*Sping.* Che debbo far? vi scongiuro da parte di san Bindo, che voi diciate se sete la mia Padrona Angelica, o qualche spirito fantastico?

*Ang.* Sei tu impazzito? voi tu venir disopra, o che? lascia cotali sciocchezze.

*Sping.* Venir disopra, no in bona fe: ch'io non verrei piu in questa casa, se mi faceste vn dono di cio che ce dentro.

*Ang.* E perche?

*Sping.* Perch'ella è la casa della illusione & della pazzia di modo che per esserui stato quel tempo che vi son stato, dubbio di non hauer mandato il ceruello a bracco.

*Ang.* Ch'imbroglio<sup>4</sup> è questo che mi dici?

*Sping.* Che Diauolo volete ch'io dica se hor hora vi lasciai collà, nella fabrica rotta, doue insieme con vostro Padre & vostra Madre v'hauuano legate le mani; e mandaromi hora per due veli da testa, acciò che vi conducessero a casa coperta, per non vi porre in bocca del vulgo, & poi giõnto a casa vi ritrouo qui?

*Ang.* Questo hà causato il troppo bere.

Med. V 7.

*Ang.* Che dizes? quieres subir?<sup>2</sup> \*

*Garg.* Yo pienso auer oy entrado ã la casa de los locos.<sup>3</sup>

*Ang.* Que diablos estas fantaseando?

*Garg.* Digo que os conjuro de parte de Dios y de seõor sambido, que me digays si soys anima, o si soys algun espiritu fãstico?

*Ang.* De que te fatigas? quieres me dezir algo o quieres subir.<sup>2</sup>

*Gar.* (subir? no, por mi vida . . .  
. . . . .  
. . . . .  
. . .).

*Ang.* (Porque?)

*Gar.* (Porque es la casa de la ilusion, de los locos<sup>2</sup> de suerte) que por estar (oder auer estado) (in)esta (p)arte tengo embiado mi sentido a Baco.<sup>3</sup>

*Ang.* Aqueso te ha causado el mucho beuer. Das Übrige wie oben.

<sup>1</sup> vete fehlt bei D.

<sup>2</sup> Vielleicht rührt die Entstellung des Textes gerade daher, dafs je 2 mal, entsprechend dem ital. Vorbild, la casa de los locos und quieres subir vorkommt; der Drucker geriet von der einen Stelle in die andere.

<sup>3</sup> Rueda verstand offenbar die italienische Redensart mandare il ceruello a bracco = impazzire nicht, und verbesserte daher in Hinblick auf das spätere „Questo hà causato il troppo bere“ das Wort bracco in Baco.

<sup>4</sup> Die mir vorliegende Ausgabe hat invoglio, was jedenfalls verdruckt ist.

Sp. *Il troppo bere dite voi, & d'essi che ui tengono poi legata, che dite?*

Ang. *C'hanno perduto il ceruello.*

Sp. *Et di voi che sete legata collà, che è poi?*

Ang. *Quello si deue esser vn spirito fantastico.*

Sp. *Stiamo bene; c'ho io a fare dunque?*

An. *Andate a legarli ambi duè & ancho quel spirito (se tu puoi) perche meritano le cattene, & vati a far segnar li spiriti.*

Die Schlussworte Gargullo's: *Jesus, Jesus, sino tengo temor de yr solo por lá calle, q̄ creo q̄ todo esta espiritado* sind Rueda's Zusatz und passen eher zum Charakter Ortega's als zu dem Gargullo's.

## VI. Escena.

Die beiden Auftritte, welche diese „Cena“ bilden, sind fast wörtlich der „Zigeunerin“ und zwar der erste V 11, 12 und der zweite V 13 in der bisherigen Weise entnommen. Ich gebe zunächst eine Probe aus ersterem: Medoro kehrt mit seinen Eltern zurück und Angelica kommt dazu:

Cing. V 11.

*Med.* Lasciatemi vi dico.

*Ac.* Propati, camina fian bella no te metter tando dendro la ceruello su chiesta fandasia, parchie ti no hauerà mal gnendi cando ti sarà cunfessao.

*Med.* Confessateui uoi tristi che sete.

*Barb.* A tuo padre an?

*Med.* Che padre? io non l'ho per padre? ne no lo voglio per padre, ne vorrei che'l mi fusse padre.

*Ac.* . . . recunmandati a san Fracalitto fia mia dolci e fa to speranze su ello, che gligora presto tel cauarà fora chiesta mali.

\*

\*

\*

\*

\*

Cing. V 12.

*Ang.* E che nouità sono quelle ditemi vn poco, doue hauete l'intelletto, M. Padre?

Med. VI 1.

*Med.* Señores, catad que os digo q̄ me dexey.

*Ac.* Ay hija mia, por amor de Dios que no se te ponga tal en el pensamiento, sino camina y curarte han dessa enfermedad, y quando te ayas confessado, remanesceras sana y contenta.

*Med.* Confessaos vos que deneys de ser algun malauenturado.

*Ac.*<sup>1</sup> A tu padre?

*Med.* Qual padre ni quiero que seays mi padre ni veros tampoco.

*Barb.*<sup>1</sup> Ay hija mia te encomiendo al señor sant Bartolome, y ten confianza ã Dios que no moriras deste mal.

*Ang.* Que nouedades son aquessas adonde teneys el entendimiento o señor padre, y señora madre?

<sup>1</sup> Ob hier ein Druckfehler in der Verwechslung der Namen vorliegt, oder ob Rueda absichtlich die entsprechenden Worte, abweichend von Giancarli hier Barbarina dort Acario in den Mund legte, kann ich nicht entscheiden.

*Ac.* Mugieri!

*Ac.* Muger? — *Barb.* Marido.

*Sping.* Eh padrone, voi non parlate  
hora, che ui diss'io?

*Garg.* Ha señores, estoy agora  
borracho?

Im nächsten Auftritt kommt die Zigeunerin dazu und es führt zur Erkennung Medoro's. Da Agueda nicht anwesend ist — abweichend vom Original —, so machen Angelica und Gargullo selbst das Geständnis ihrer Vermählungen und erhalten gleich der „Gitana“ Verzeihung. Acario und Barberina finden sich leicht, leichter als ihre italienischen Muster, in ihr Schicksal. Ohne dafs, wie bei Giancarli die übrigen Personen (Casandro, Falisco etc.) erscheinen, geht, mit einer kurzen Ansprache Gargullo's an die Zuschauer, das Stück zu Ende.

Noch eine kurze Probe aus dem letzten Auftritt:

Cing. V 13.

Medora.

*Cing.* Anè *umach' bettacch'* mi star  
el mara de chiesta, *rò rò* (?) andar,  
andar, chiesta star mia figlion.

*Git.* Madre soy ð aquesta mochacha  
dexadnos<sup>1</sup> en paz que aquesta es mi  
hija.

*Ach.* Chie to fion fion *psmata leys*  
(*ψέματα λέγεις*) meti per gula, no  
ze vero, ti dizi buzia

(*Ac.* Qual hija?).  
(*Git.*) Y(vosotros) porque aueys li-  
gado la mochacha como bestia en  
caualleriza.

*Cin.* Enti ti dir buzia, *zerbù* lassa  
cha.

*Ac.* (Que) Aquesta (es) tu hija? tu  
mientes<sup>2</sup> por mitad dela cara (no  
esta claro, que dizes grandissima fal-  
sedad y mentira).

*Barb.* Spingarda mo che fai tu?

*Sp.* Io non fo cosa alcuna.

*Barb.* Aiutaci.

*Sp.* Che uolete ch'io u'aiuti se ue  
l'hauete lasciata slegar.

*Git.* Tu eres el que dizes la men-  
tira, ñ aquesta es mi hija.<sup>3</sup>

*Barb.* Esta queda muger de bien

*Ac.* Gargullo, que hazes, ayudanos  
aqui.

*Garg.* Que os tengo de ayudar, si  
la aueys dexado desligar.

Rueda's Arbeit, so viel dürfte aus der Inhaltsangabe ersichtlich sein, hat wenig Anspruch auf Originalität. Mit Ausnahme einiger nicht übler, aber entbehrlicher Einschübel, ist alles aus dem italienischen Stücke übersetzt. Die Übersetzung ist natürlich, zierlich, selbst anmutig zu nennen und giebt den komischen Gehalt der entsprechenden italienischen Szenen ziemlich getreu wieder, wenn auch der gute Goldschläger oft genug sein Original mißverstanden hat. Es wäre jedoch ungerecht, ihm deshalb einen Vorwurf machen zu wollen, bieten doch die vielen Dialekte selbst

<sup>1</sup> Der Text von D bietet hier mehrere Abweichungen, die offenbar auf nachlässiger Abschrift der B. de F. vorgelegenen Kopie beruhen. Die eingeklammerten Worte fehlen bei D.

<sup>2</sup> D hat: *tu tienes que mentir p. m.* etc.

<sup>3</sup> D läßt hier nachfolgen: *y quiero desligarla.*

Italienern große Schwierigkeiten. Zur Anwendung von Dialekten liefs sich Rueda in diesem Stücke nicht verleiten. Seine Personen alle (selbst die Zigeunerin) sprechen spanisch. Mich will es bedünken, als ob er damit auf ein komisches Wirkungsmittel verzichtet hätte. Innerhalb weiser Schranken gehalten, also namentlich, wenn sie das Verständnis nicht allzusehr erschweren, können Dialekte den derbkomischen oder naiven Eindruck nur verstärken. Ich erinnere an Shakspeare's Sir Hugh Evans, Doctor Caius, Katharina (in Henry V.) an Molière's Bauern und Bäuerinnen (Don Juan, Médecin malgré lui etc.) u. a. Rueda muß übrigens später selbst den Nutzen der Dialekte eingesehen haben; denn in den übrigen Stücken läfst er hier eine Negerin<sup>1</sup>, dort einen arabischen Zauberer<sup>1</sup> einen eigentümlichen Jargon sprechen.

Als Ganzes betrachtet, verlor das Lustspiel unter Rueda's Händen. Wohl war es nötig, mit dem italienischen Vorbilde, wollte man es bühnengerecht machen, gewaltige Streichungen vorzunehmen; der Sevillaner hat auch tüchtig getrichen, leider aber das Gute wie das Schlechte, das Unentbehrliche wie das Überflüssige. Die wirkungsvollsten Szenen schrumpften auf eine kurze Bemerkung zusammen. Kaum, daß man in den ersten Escenas einen notdürftigen Begriff von den Vorgängen, von der eigentlichen Handlung bekommt. Vieles Wichtige wird nur angedeutet oder nur flüchtig erwähnt. Das dramatische Gefüge, das schon in der *Cingana* unseren Tadel herausforderte, ist hier das denkbar lockerste geworden. Das Bestreben des Dichters, interessante Situationen des Dramas zu selbständigen abgeschlossenen Piecen auszuarbeiten, riß den dramatischen Bau ganz aus einander und wir haben in der *Medora* eigentlich nichts, als mehrere an einander gereihte Pisos, die durch eine sehr nebensächlich und nachlässig behandelte Fabel schwach zusammen gehalten werden.

Die Charaktere sind — was schon oben erwähnt worden — mit wenigen Ausnahmen sehr verbläst. Der Charakter des Gargullo, dem selbst ein Klein sein Lob nicht versagen konnte, gehört, wenigstens zum Teil, Giancarli, wenn er auch im Grunde einen anderen Geist atmet, eine wesentlich verschiedene Rolle, als sein Vorbild Spingarda spielt. Der „*lacayo*“ Gargullo hat nicht in dem Maße wie der „*servo*“ Spingarda die Fäden der Intrigue in der Hand, er verhält sich viel passiver, er erscheint ferner nicht

<sup>1</sup> Vielleicht wurde Rueda durch Bekanntschaft mit seinen Vorgängern T. Naharro, Sanchez de Badajoz und Gil Vicente zur Anwendung von Dialekten ermuntert. Bei den letzten finden wir die Figur des Negers mit eigentümlichen Jargon z. B. in der Farça „*O Clerigo da Beira*“ (1526) und in der Tragicomedia „*Fragoa d'Amor*“ (1525). Noch häufiger ist diese Figur in den Stücken des Sanchez de Badajoz, der wahrscheinlich den Portugiesen zum Vorbilde hatte. In 5 verschiedenen tritt eine Negerin oder ein Neger auf und in einem ein Maure, deren Kauderwelsch mit Rueda's Neger-spanisch, bzw. mit Mulien Bucar's (s. u. p. 338) verdorbenem Spanisch eine gewisse Ähnlichkeit hat.

als der Schlaupf, der mit überlegenem Verstande Andere am Narrenseil führt, bis er sich im eigenen Netze gefangen, sondern als der feige Maulheld, der vor Stärkeren kleinlaut verstummt, dagegen Schwachköpfen, wie Acario, gegenüber keck Ränke spinn.

Merkwürdig ist es, daß der Volksdichter Rueda an einzelnen Stellen sein derbes Vorbild gemildert und veredelt hat. Manches mag das Bedürfnis nach Kürze veranlaßt haben, so den Wegfall der Liebelei zwischen Spingarda und Anetta und des anstößigen Gebahrens der Ruffiana. Wenn aber die unkindlichen Ausdrücke Angelica's über ihre Eltern (*la vecchia, gli vecchi*) verschwunden sind, so spricht daraus die bestimmte Absicht Anstößiges zu beseitigen.

Ob dies und überhaupt die ganze Gestaltung des Lustspiels, wie es uns vorliegt, wirklich von Rueda selbst herrührt, das ist freilich eine andere Frage, der man, meines Erachtens, noch nicht genug Aufmerksamkeit zugewendet hat. Rueda war Schauspieldirektor, ihm lag es fern, seine Dichtungen zu veröffentlichen. Es ist bekannt, daß der Buchhändler Timoneda dieselben erst nach seines Freundes Tode herausgab. In der „*Epistola de Juan Timoneda al considerado lector*“ die auf der Rückseite des Titels der „*segundas dos Comedias*“ steht, lesen wir Folgendes: „*Sapientissimo lector, el trabajo que a mi se me ha puesto de sacar a luz y imprimir las presentes Comedias del excelente poeta y gracioso representante Lope de Rueda no te des a entender que ha sido uno sino muy muchos y de harto quilate. El primero fue escreuir cada vna dellas dos vezes, y escriuiendolas (como su autor no pensasse imprimirlas) por hallar algunos descuydos reysterados: tuue necesidad de quitar lo que estaua dicho dos vezes en alguna dellas y poner otros e su lugar*“. Wie uns Barrera (p. 347) berichtet findet sich auch in den primeras dos Comedias eine „*Epistola al lector*“, worin folgende Worte beachtenswert sind: *De las cuales (de las Comedias) se han quitado por este respecto algunas cosas no licitas y mal sonantes que algunos en vida de Lope habran oido*. Diese Bemerkungen Timoneda's lassen keinen Zweifel übrig, daß er einschneidende Veränderungen mit dem Nachlaß Rueda's vorgenommen. Dem Buchhändler standen offenbar nur mehr oder minder vollständige, mehr oder minder gut erhaltene Theatermanuskripte zur Verfügung. Ob er pietätvoll verfuhr? Wer vermag es zu sagen? Timoneda war selbst Dichter, wie verführerisch mußte für ihn da die Gelegenheit sein, nach seinem Geschmacke umzumodeln, Lücken mit Eigenem auszufüllen u. s. w. Sind wir unter solchen Umständen zu einem endgiltigen Urteil über die dramatischen Leistungen Rueda's berechtigt? Ich möchte die Frage verneinen insoweit man die uns erhaltenen Stücke als Kunstleistungen an und für sich betrachtet, anders verhält es sich dagegen, und dies beschäftigt uns hier hauptsächlich, mit der Originalität des Dichters. Wie schlecht und entstellt auch der Text sein mag, er zeigt zur

Genüge daß Lope in der *Medora* kein schöpferisches Talent an den Tag legt, daß er nur gewandter Übersetzer war.

Halten wir nun Umschau, wie es mit der Originalität seiner übrigen Komödien bestellt ist.

## II.

### Comedia Armelina.

Dieser eigentümlichen Dichtung ist bis jetzt noch von keiner Seite eine Quelle nachgewiesen worden. Schack hielt sie für eigene Erfindung Rueda's, Klein erörtert die Quellenfrage überhaupt nicht, ebensowenig thun es die Spanier wie Moratin, Alberto Lista, A. Lasso de la Vega und Cañete. Für mich steht es außer Zweifel, daß auch hier Lope einem italienischen Vorbilde folgte. Zwar ist es mir bisher noch nicht geglückt, dasselbe zu finden, doch habe ich Anhaltspunkte genug für meine Annahme. Hier sind sie: Es existieren zwei italienischen Lustspiele, die noch vor dem Druck von Rueda's Werk erschienen und wovon das eine ganz, das andere zum Teil auf einer ähnlichen Fabel, wie die *Armelina* beruht, so daß die Existenz einer älteren gemeinschaftlichen Quelle, die auch dem Spanier vorgelegen, zur Gewißheit wird. Bevor wir diesen italienischen Stücken näher treten, dürfte es geboten sein, den Inhalt der ihnen verwandten *Armelina* kurz anzudeuten:

Dem Hufschmiede Pascual Crespo zu Carthagenä war die Geliebte mit seinem und ihrem kleinen Sohne Justo, in Begleitung eines Hauptmanns nach Ungarn entflohen. Das Paar hatte dort seinen Tod gefunden und der kleine Junge war von Viana, einem ungarischen Edelmann an Kindesstatt angenommen und erzogen worden. Viana hatte sein einziges Kind, ein Töchterlein Namens Florentina, verloren. Um sie den Nachstellungen ihrer bösen Stiefmutter zu entziehen, war sie von einem Verwandten entführt worden, in die Hände von Seeräubern gefallen und durch Kauf an Pascuals Bruder in Carthagenä gekommen. Nach dessen Tode von Pascual adoptiert und erzogen, sollte Armelina — so hießen sie ihre Pflegeeltern — zur reizenden Jungfrau herangeblüht, mit einem ehrbaren Schuhmacher, Don Diego de Cordoba vermählt werden. Mittlerweile war Viana und sein Adoptivsohn Justo in Carthagenä eingetroffen, wohin sie ein griechischer Weise dirigiert hatte, um Nachforschungen nach Florentina anzustellen. Die jungen Leute sehen sich und verlieben sich in einander. Da jedoch Armelina zur Heirat mit den Schuster gezwungen werden soll, so eilt sie an die wilde Meeresküste, um dort durch den Zahn eines Raubtiers oder durch einen Sturz vom Felsen der verhafsten Ehe und dem Leben zugleich zu entfliehen; aber kein geringerer als Neptun kommt ihr entgegen, beruhigt und tröstet sie mit der Aussicht auf eine glückliche Lösung ihres Schicksals. Viana hatte indessen einen arabischen Beschwörer (Mulien Bucar) nach seiner Tochter befragt

und dieser die als „*furia infernal*“ bezeichnete Medea citiert. Von ihr erfuhr der Ungar jedoch nicht viel mehr, als er bereits wufste, nämlich daß sich seine Tochter in Carthagea befinde. Von dem Zauberer heimkehrend findet Viana Justo in den Händen eines Alguacils. Pascual hatte ihn festnehmen lassen, weil er gegen ihn wegen Armelina's Verschwinden dringenden Verdacht hegte. Vergebens bemühte sich Viana, den geliebten Pflegesohn frei zu machen. Da erscheint Neptun mit dem Mädchen und klärt das Verwandtschaftsverhältnis der jungen Leute auf, die, von ihren Vätern erkannt, mit einander vermählt werden. Neptun kehrt nach diesem Friedenswerk in sein feuchtes Reich zurück.

Um nun auf die oben erwähnten italienischen Stücke zurückzukommen, so ist das erste

#### L'Altilia

ein Lustspiel des Anton Francesco Raineri<sup>1</sup> (im Jahre 1550 gedruckt).

Das zweite ist

#### Il Servigiale

ein Lustspiel des Florentiner Notars Giovan Maria Cecchi, 1561 gedruckt, aber schon 1555 gespielt.

In dem letzten Stück, dessen Inhalt man bei Klein (IV 674) nachlesen mag, beschränkt sich die Ähnlichkeit darauf, daß ein Findelkind, Namens Ermellina von ihrem Pflegevater an einen Schuhmacher verheiratet werden soll, indes sie einen Anderen, ihr Ebenbürtigen liebt und schließlic auch mit ihm verheiratet wird. Da Cecchi nachweislich in fast allen seinen Lustspielen sich als fleißigen Nachahmer der Alten und seiner Zeitgenossen erweist, so hat er sicherlich auch in diesem aus einer älteren Vorlage geschöpft, oder richtiger aus mehreren, da er Contaminationen nach dem Vorgang des Terenz sehr liebte.

In der *Altilia* haben wir eine Fabel, welche in den Hauptzügen große Ähnlichkeit mit der *Armelina* hat. Eine kurze Inhaltsangabe wird das zeigen.

<sup>1</sup> Raineri, ein Mailänder Edelmann, blühte um die Mitte des 16. Jahrh. Er diente verschiedenen fürstlichen und hohen Persönlichkeiten besonders Pier Luigi und Otavio Farnese. Ihm war das Zustandekommen der Heirat zwischen Vittoria Farnese und dem Herzog von Urbino zu verdanken. Auch an des letzteren Hofe verweilte er einige Zeit. In höchster Gunst bei Ottavio Farnese und dessen Gemahlin, vertrieb ihn der Neid der Höflinge. Schließlic berief ihn Papst Julius III. in den Dienst seines Neffen Balduin. Tiraboschi zählt ihn *tra' miglior rimatori di questo secolo*, auch Quadrio ist über ihn des Lobes voll. Vgl. Tiraboschi, Band 24 p. 134; Quadrio II 242 (dem ich meine Skizze entnehme); Tiraboschi verweist auf Argelati, Bibl. Scr. Mediol. II<sup>1</sup> 1187.

<sup>2</sup> *L'Altilia* | *Comedia di M. Anton Francesco Raineri Nuovamente stampata et posta in luce l'anno MDL.* Am Ende *Stampata nella nobile Città di Mantoua per Venturino Roffinelli il XX. di Settembre MDL.*

Dem Neapolitaner Lucca Stinchi wurde die einzige Tochter Altilia als kleines Mädchen von französischen Soldaten unter Lautrec's Führung geraubt. Sie gelangte in das Haus des Arztes Meister Alfonso zu Avversa und wurde von ihm unter dem Namen Hippolita erzogen. Diesem Arzte selbst war der einzige Sohn Hippolito von der Amme entführt und, wie Gott Zufall wollte, nach Neapel zu Lucca Stinchi verbracht, von ihm adoptiert und unter dem Namen Leandro erzogen worden. Der Arzt verlegte später seine Praxis nach Neapel. Dort sehen sich Leandro und Hippolita und verlieben sich in einander. Unter Beihilfe seines schlaun Dieners und der Dienerin seiner Geliebten gelingt es dem Jüngling, mit der Schönen eine Zusammenkunft zu halten. Von dem Arzte in flagrante erwischt, wird er von diesem mit dem Leben bedroht, falls er das Mädchen nicht heirate. Leandro's Adoptivvater, von der Gefahr seines Pfleglings benachrichtigt, eilt ihm zu Hilfe; doch hat indes die Frau des Arztes durch einen Ring entdeckt, daß Leandro ihr Sohn Hippolito sei. Als gleich darauf Hippolita von ihrem Vater erkannt wird, so steht dem Bunde der beiden Findlinge nichts mehr im Wege. — Soweit die Haupt-handlung, in welche noch die Liebe eines Capitano für Altilia und der Gattin des Arztes für Leandro hineinspielen.

Wie man sieht ist es die Fabel der *Armeline* in ihren weitesten Umrissen, die wir in diesem Stücke vor uns haben. Dasselbe ist ganz nach antikem Muster zugestutzt und mit den Figuren des schlaun Dieners, des großsprecherischen Soldaten und des nährischen Arztes ausgerüstet. Von modernen Elementen finden wir darin nur eine kokette verliebte Alte (Isoppa), die wie Barbarina in der *Cingana* den Liebhaber ihrer Tochter liebt, einen Alguacil (Agozino), einen deutschen Badeheizer (der wie viele Deutsche in Cinquecentistendrama Lanz heißt) kurz, es verläuft ohne Extravaganzen völlig regelmäfsig, wie irgend eine *comedia erudita*. Nichts von Gott Neptun und der Furie Medea, nichts von griechischen Wahrsagern und arabischen Beschwörern. Ferner kommen weder ein Hufschmied, noch ein Schuhmacher drin vor; der Heldin soll auch kein unliebsamer Bräutigam aufgedrungen werden. Endlich ist keine Scene, selbst nicht eine längere oder kürzere Stelle vorhanden, welche die Vermutung gestattete, daß die *Altilia* selbst Rueda vorlegen.

Wenn sonach keines der erwähnten Lustspiele die Quelle des Spaniers war, so muß es ein Stück geben oder gegeben haben, das allen dreien oder den beiden jüngsten (Cecchi und Rueda) als Vorbild gedient hatte; d. h. das unbekannte Stück kann vor 1550 erschienen sein und ebensowohl Raineri als die anderen Dichtern zu ihren Dichtungen angeregt haben oder es ist zwischen 1550<sup>1</sup> und

<sup>1</sup> Moratin giebt zwar die Jahreszahl 1545 für die *Armeline* an, doch fehlt seinen Daten jede Begründung, so daß ich sie nicht als bindend und mir im Wege stehend erachten kann. Die historische Anspielung, die sich



1555 erschienen und beruht selbst auf Raineri's Arbeit. Es fragt sich ferner, enthielt es bereits den Zauber- und Götterspuk oder ist dieser ein Zusatz des Spaniers. Bevor wir zur Beantwortung dieser Frage schreiten, müssen wir den Leser mit einer Thatsache bekannt machen, welche alle diejenigen, die sich mit Rueda beschäftigten, merkwürdigerweise übersehen haben: Rueda hat den fast gleichen Stoff zu einem Pastoral drama verarbeitet, das sich unter den Namen *Coloquio de Camila* in den „*Colloquios pastoriles*“ gedruckt findet. Es dürfte des Vergleichs wegen notwendig sein, den Inhalt desselben folgen zu lassen.

Ein gewisser Socrato (*viejo cabñero*) verlor seinen Sohn Seluagio und fand dafür vor seiner Thür ein kleines Mädchen, das er unter dem Namen Camila aufzog. Als sie das Alter von 17 Jahren erreichte, wollte sie ihr Adoptivvater mit dem alten Barbier Alonso verheiraten. Das Mädchen, in den Hirten Quiral verliebt, widerstrebt der Verbindung und flieht endlich ins Gebirge, um dort sein Leben zu enden. Daran verhindert es jedoch Fortuna, die ihm seinen wahren Namen (Galatea) und seine Herkunft nennt und mit ihm gerade zur rechten Zeit zurückkehrt, um dem unglücklichen Quiral das Leben zu retten. Dieser war inzwischen beschuldigt worden, die verschwundenen Camila entführt zu haben und er, in seiner Verzweiflung, hatte zugestanden, das er sie geraubt und getötet habe. Fortuna enthüllt nun, das Camila oder eigentlich Galatea die Tochter Meister Alonso's sei, die eine verschmähte Geliebte ihm aus Rache geraubt hatte und Quiral der Sohn Socrato's. Das Stück schließt in Folge dessen mit der Vermählung des jungen Paares.

Wir haben hier fast dieselbe Fabel wie in der *Armeline*. Fortuna vertritt — poetischer und sinniger — die Rolle des feuchten Neptuns; die entbehrliche Medea sowie der Zauberer Mulien Bucar sind sehr zum Vorteil der Fabel ganz weggeblieben; der alte Barbier repräsentiert zugleich Diego de Cordoba und Viana. Das sind die wesentlichsten Änderungen gegenüber der *Armeline*. Aber nur in der Fabel, nicht in der Ausführung gleichen sich die beiden Stücke, obwohl auch das *Coloquio* in Prosa geschrieben ist. Hat nun Lope für beide Stücke eine Quelle oder zwei gehabt. Diese Frage wird sich nicht leicht entscheiden lassen, denn wohl war die Schaffenskraft des Dichters, soweit wir sie aus den übrigen Stücken beurteilen können, nicht derart, das er einen und denselben Stoff zwei Mal in so grundverschiedener Weise behandeln konnte, ohne sich zu wiederholen; andererseits ist es aber vielleicht zu weit gegangen, zu der doppelten Annahme zu greifen, das es zwei Stücke ähnlichen Inhalts gab, und das beide ihren Weg nach Spanien zu Rueda fanden. Allein das erstere kam oft genug vor,

---

in der letzten Scene der *Armeline* findet: „*la guerra que tuvo el Rey de Ungría con el potentísimo Turco*“, womit offenbar die Kämpfe Ferdinands von Ungarn gegen Soliman gemeint sind, ermöglicht keine genaue Zeitbestimmung.

ich erinnere nur an A. Caro's „*Gli Straccioni*“ und Sforza d'Oddi's „*I Morti Vivi*“, an Macchiavelli's „*Mandragola*“, Cecchi's „*L'Assiuolo*“ und Calmo's „*La Potione*“, an A. Piccolomini's „*L'Ortensio*“, Secchi's „*L'Interesse*“ und G. B. della Porta's „*La Cintia*“; sogar bei einem und demselben Verfasser, wie G. Parabosco's *L'Hermafrodito* einerseits und dessen *La Notte* und *Il Viluppo* anderseits zeigen; und was das letztere, d. h. überhaupt die Verbreitung des italienischen Lustspiels in Spanien betrifft, so dürfte dieselbe, wenigstens vor dem vernichtenden Einschreiten der Inquisition, also vor 1559 größer gewesen sein, als man insgemein glaubt. Die Dichtungen minder bekannter Autoren, die nicht, wie Macchiavelli, Aretino, Dolce u. a., der geistlichen Censurbehörde Grund zu Beanstandungen boten, dürften dabei den Vorzug erhalten haben. Endlich beachte man, daß Rueda in der *Medora* und den *Engañados* im Grunde auch ein ähnliches Sujet nach zwei verschiedenen italienischen Komödien behandelt hat. Alles dies zusammengefaßt, scheint es mir viel plausibler, für die *Armelina* und das *Colloquio de Camila* zwei verschiedene Vorbilder anzunehmen, als Rueda, bei seinem Mangel an Phantasie und Gestaltungskraft, die Fähigkeit zuzutrauen, aus einem Vorbild selbständig zwei so grundverschiedene Stücke hervorzubringen.

Um nun auf die *Armelina* zurückzukommen, so stehen wir wieder vor der Frage, ob der Götter- und Zauberspuck sich von Rueda, oder bereits von seinem italienischen Vorbild her schreibt. Unter den Hunderten von italienischen Lustspielen des 16. Jahrhunderts, die ich gelesen habe, ist mir keines vorgekommen, das einen ähnlichen Spuk, oder heidnische Gottheiten handelnd einführt. Wohl spricht hin und wieder ein Gott den Prolog, so z. B. Neptun in dem 1558 verfaßten Lustspiel *il Sergio* des L. Fenarolo, oder Götter treten, zumeist pantomimisch, in den außerhalb der Lustspielhandlung stehenden allegorischen Intermedien auf, auch findet sich unter den mitwirkenden Personen einmal eine Medusa und zwar in dem Lustspiel *Il Fedele* des L. Pasqualigo (1576 gedruckt), doch ist diese keineswegs die furchtbare Gorgo, sondern nur eine ziemlich harmlose Zauberin; ferner kommen Beschwörer und Schwarzkünstler häufig genug vor, doch sind es immer Spitzbuben, die es, wie unser alter Freund Spingarda (s. o. S. 193), auf Mystifikationen abgesehen haben. Aber Neptun und Medea als Lustspielfigur, ein Zauberer, der in allem Ernste am hellen Tage ein Gespenst citiert: nein so weit verstieg sich selbst das extravaganteste Lustspiel des Appenninenlandes nicht. Und doch glaube ich, daß, ausgenommen den Mauren Mulien Bucar, der gleich dem Schauplatz der Handlung (Carthagena) als spanische Lokalisierung an Rueda hängen bleiben wird, alles Übrige von italienischer Herkunft ist. Das *Colloquio Camila* deutet auf den Weg, woher die Gestalten kamen. Ich glaube nämlich, daß die Quelle der *Armelina* sowohl, als der *Camila* in einer dramatischen Gattung zu suchen ist, welche Göttern und Halbgöttern, wie ge-

wöhnlichen Sterblichen freien Zutritt gewährte, welche den Zauberspek mit Vorliebe hegte und pflegte — im Pastoral drama. Es gab eine Abart von diesem, die zwischen dem eigentlichen Hirten drama und der Volkskomödie im engeren Sinne (*comedia alla villanesca*) in der Mitte stand. Die *Egloghe pastorale* des A. Calmo, sind gewiß nicht die einzigen wenn vielleicht auch die einzigen erhaltenen Proben davon. Calmo war kein Erfinder, sondern nur ein Nachahmer. Diesen eigenartigen Dichtungen ähneln Rueda's beide Stücke, und es ist sehr wahrscheinlich, daß zwei solche, vermutlich verlorene, Mischstücke seine Vorbilder gewesen sind.

A. L. STIEFEL.