

**UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID**

**FACULTAD DE FILOLOGÍA**  
**Departamento de Filología Italiana**



**TRADUCCIONES, ADAPTACIONES, SCENARI**  
**DE LAS COMEDIAS DE LOPE DE VEGA**  
**EN ITALIA EN EL SIGLO XVII**

**MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR**

**PRESENTADA POR**

**Carmen Marchante Moralejo**

Bajo la dirección de la doctora:  
María Grazia Profeti

**Madrid, 2006**

- **ISBN: 978-84-669-2897-7**

**TRADUCCIONES, ADAPTACIONES, *SCENARI* DE LAS COMEDIAS DE  
LOPE DE VEGA EN ITALIA EN EL SIGLO XVII**

**CARMEN MARCHANTE MORALEJO**

**TESIS DOCTORAL DIRIGIDA POR DOÑA MARÍA GRAZIA PROFETI,  
“DIPARTIMENTO DI LINGUE E LETTERATURE NEOLATINE” DE LA  
UNIVERSIDAD DE FLORENCIA.**

**Inscrita en el Registro de la propiedad intelectual (Madrid)**

DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA ITALIANA. UNIVERSIDAD COMPLUTENSE.  
MADRID.

MADRID, JUNIO DE 2006.

## ÍNDICE

Página	5	- INTRODUCCIÓN: acerca del ámbito de este trabajo
11	Capítulo I: Preliminares:	
		- Hacia el <i>Arte Nuevo</i>
		- Entre <i>Cinquecento</i> y <i>Seicento</i> , géneros teatrales en Italia
		- Las <i>querele</i> y el <i>Arte Nuevo</i>
		- El <i>Arte Nuevo</i> en Italia y la rotura de la unidad de tiempo
		- Nápoles
36	Capítulo II: CATÁLOGO BIBLIOGRÁFICO	
		Clave de las bibliotecas
66	Capítulo III: <i>L'Amico per forza</i> , una traducción perdida de Teodoro Ameyden	
79	Capítulo IV: La épica medieval española, inspiración del <i>scenario</i> anónimo <i>Sette Infanti del Ara</i> y de <i>Il Tradimento della Moglie Impudica, o sia, l'ingiusta morte dei sette infanti dell'Ara</i> , de Pietro Vandani	
99	Capítulo V: Una versión napolitana de <i>La Inocente Laura</i>	
123	Capítulo VI: <i>Il Fingere per vivere</i> de Raffaello Tauro o la construcción de una máquina teatral sobre <i>El Cuerdo loco</i> de Lope de Vega	
146	Capítulo VII: <i>Chi ha denari ha nobiltà</i> , traducción anónima de <i>Dineros son calidad</i> con Coviello napoletano	
165	Capítulo VIII: <i>Sopra l'ingannator cade l'inganno</i> de Carlo Celano: el gallardo catalán (conde de Barcelona) en Nápoles	
183	Capítulo IX: El "Capitano" Fracasso en la toma de Granada: una adaptación napolitana de <i>La hermosura aborrecida</i>	
195	Capítulo X: <i>El mayorazgo dudoso</i> versus <i>La Forza del sangue</i> de Celano	
212	Capítulo XI: <i>La fuerza lastimosa</i> , metamorfosis de un texto:	
		1.- <i>La Violenza lacrimevole, ovvero il Traditor Fortunato</i> de P.P. Todini
230		2.- Stecco napoletano hace su aparición: la versión de Scarnelli
241		3.- <i>Il Vero Consigliere del suo proprio male</i> , de Carlo Celano
252		4.- <i>Chi non ha cuore non ha pietà ovvero La Rosaura</i> , de Andrea Perrucci
256		5.- <i>La Forza compassionevole</i> , "opera scenica da rappresentarsi in Firenze"
265		6.- <i>La Forza compassionevole, dramma per musica</i>

- 274 7.- *La Forza l'Astimoso (sic), scenario*  
276 8.- Un ensayo de esquema de transmisión de las distintas versiones
- 278 Capítulo XII: El Cid, fuente de inspiración de un *scenario* de la *Raccolta Casanatense*
- 282 Capítulo XIII: La búsqueda del padre o *Las Mocedades de Bernardo del Carpio*: de Castilla a Persia hasta la corte de Augusto III de Sajonia
- 289 Capítulo XIV: Una tragedia para un *scenario*
- 291 Capítulo XV: *Saber puede dañar* fuente de *Sapere apporta danno, scenario*
- 294 Capítulo XV: El anillo, motivo universal
- 297 Capítulo XVI: *L'Innamorata scaltra, scenario*: un recorrido de ida y vuelta
- 309 Capítulo XVII: *Bassiano overo il Maggior Impossibile dramma per musica*, un asunto complicado
- 321 CONCLUSIONI
- 329 BIBLIOGRAFIA
- 347 Agradecimientos

## Acerca del ámbito de este trabajo

Este trabajo está constituido por dos partes bien diferenciadas. La primera es un catálogo bibliográfico donde se da cuenta de la asimilación del teatro de Lope en Italia hasta principios del XVIII. El catálogo es el fruto de varios años de trabajo en bibliotecas italianas. Está organizado alrededor de la obra fuente de Lope a partir de la que se realizan las distintas reescrituras, sean comedias, *scenari* o *drammi per musica*. Se indican los ejemplares de los textos en las distintas bibliotecas, ya se trate de manuscritos o de ediciones impresas. Casi ninguna de ellas ha conocido reedición alguna desde el *Seicento* o el *Settecento*. Aunque la reseña de ejemplares quiere ser significativa, no puedo evidentemente descartar que puedan aparecer más en otras bibliotecas.

Para la elaboración de la parte crítica de cada una de las entradas, además de las reseñas antiguas, he tenido en cuenta la crítica de principios del *Novecento* y las aportaciones más recientes. Sin embargo, es práctica común el que los estudiosos se limiten a señalar estas obras sin aventurarse en asunto tan complejo como el de las fuentes. En muchos casos retoman mecánicamente lo que la crítica en algún momento ha apuntado sin hacer indagaciones más precisas sobre los textos que puedan confirmar lo señalado. En otros son conscientes de la falacia de muchas de las atribuciones<sup>1</sup>.

La asignación de fuentes se ha realizado mediante un minucioso cotejo de los textos de los *rifacimenti* y de los *scenari* y un amplio corpus de comedias de Lope, procediendo con mucha cautela cuando la reescritura queda muy alejada de la obra fuente. El criterio para determinar que un texto procede de una obra ha sido el de considerar textos derivados aquellos que mantienen una gran parte del enredo, aún

---

<sup>1</sup>Por ejemplo COTTICELLI (p. 549 y p.298) recoge de la crítica anterior, las atribuciones equivocadas de los *scenari* *La Maggior gloria d'un grande è vincere sè stesso* y *Amore et Honore di Ramidoro* como derivados de *La mayor virtud de un rey* y *La Pobreza estimada* respectivamente. VAIOPOLULOS (p. 16,19) a propósito de *Come dispone il cielo, overo la forza del sangue* de Carlo Celano y consciente de que algo no encaja, señala lo siguiente: “In alcuni studi sulla ricezione di Cervantes in Italia si ritiene che la commedia del Celano *Come dispone il cielo, overo la forza del sangue* derivi da *La fuerza de la sangre* di Guillén de Castro, commedia che adatta al teatro l'omonima novella cervantina (...) Il nucleo tematico dell'opera è, quindi, lo stesso de *La fuerza de la sangre* di Cervantes e di Guillén de Castro e spiega anche la scelta del titolo della commedia di Celano, ma il commediografo italiano costruisce un intreccio che ha ben poco a che vedere con le due opere spagnole. È quindi evidente che la produzione drammatica di Celano andrebbe studiata in modo sistematico per poter fare davvero luce sulla sua relazione con opere spagnole”. Ello es que la de Celano deriva claramente de *El mayorazgo dudoso*, obra en la que “la sangre” tiene también la última palabra.

siendo distinto el orden en que tal enredo se organiza. En las contadas ocasiones en que se descartan fuentes pero se da algún tipo de contaminaciones, se pone de manifiesto.

Se han confirmado o descartado así las relaciones que la crítica había ido estableciendo. He descubierto nueve asociaciones completamente inéditas.

El catálogo se constituye pues como un referente sobre el estado de la cuestión, punto de partida imprescindible para empezar a desentrañar las complejas relaciones de las dos tradiciones teatrales en las que se entrecruzan múltiples niveles cultos y populares. Al igual que el catálogo de Calderón<sup>2</sup>, es un punto de partida y una obra abierta.

La segunda parte del trabajo es fundamentalmente un empeño en dar voz a los textos que han encontrado su colocación en el catálogo. Creo que se trata de obras de las que la crítica se ha ocupado a veces apresuradamente. Me ha parecido por tanto imprescindible sacarlos a la luz para que hablen por sí mismos. He elegido los textos de los que señalo la fuente no identificada hasta ahora y otros de los que no se ha ocupado la crítica, dejando de lado aquellos que han sido estudiados con detalle. Sobre esos textos he realizado un trabajo de selección en relación a lo que es su referente en la fuente. Las decisiones acerca de lo que debía ofrecerse en el cotejo de texto fuente y texto reescrito las he tomado en función de dos criterios. El primero consiste en mostrar aquellos motivos de la fábula<sup>3</sup> que las obras adaptadas retoman y que por tanto hacen que se puedan considerar derivadas de su fuente. El segundo tiene que ver con su capacidad para mostrar aquellos rasgos que caracterizan las operaciones de reescritura y que se van anotando a medida que aparecen. La selección es de por sí significativa. Sólo un corpus amplio permite extraer conclusiones generalizables en cuanto a las estrategias de los *rifacitori* sin correr el riesgo de que las características presentadas constituyan casos aislados. Los textos que presento son de distintos géneros y dejan ver claramente cómo el género y el público destinatario determinan los modos de reescritura.

En cuanto al orden de aparición de los cotejos, he atendido a varias cuestiones. He querido presentar en primer lugar las reelaboraciones de comedias, aunque incluyendo los *scenari* que remiten a una fuente común para no deshacer la unidad del recorrido de un texto fuente en Italia<sup>4</sup>. Los *scenari* van a continuación. Quiero señalar expresamente la necesidad de dedicar atención a esta forma de teatro de los cómicos del arte en

---

<sup>2</sup> MARCHANTE (2002), versión revisada del publicado en la misma editorial en 1996.

<sup>3</sup> SEGRE (1984, p.15)

<sup>4</sup> Un caso de recorrido textual con varios peldaños, uno de los cuales lo constituyen *scenari*, es el de *El Conde de Sex* de Antonio Coello en PROFETI (2000b).

relación con el teatro áureo español. Como muy acertadamente señala Marzia Pieri a propósito del género trágico en Italia

Sembra insomma che i comici dell'Arte contribuiscano fortemente a divulgare il gusto per gli spettacoli tragici presso ampie fasce di spettatori, utilizzando a piene mani gli episodi più celebri dei poemi epici e cavallereschi, così come fanno, su un altro fronte, con i *topoi* della commedia erudita (gemelli, bambini perduti, scambi di persona, avari puniti, soldati tracotanti ecc.)<sup>5</sup>.

¿Qué mejor manantial que la épica medieval hispánica para recrear personajes de gran impacto fantástico y emocional?

Los *scenari*, en su minimalismo, son formas de teatro hibridadas que abren el paso al teatro moderno. Precisamente la desenvoltura con que los cómicos del arte se mueven en la creación de sus espectáculos permiten una mayor fluidez en la incorporación de temas de todo tipo, desde los ariostescos o tassianos a los *bocaccescos* o de la comedia erudita<sup>6</sup>.

Es oportuno por tanto considerar la autonomía de estos textos y señalar las obras fuente sobre las que se construyen con características comunes a todos ellos. La relación entre los *scenari* y otras formas de reescritura con una fuente común es problemática y, al tratarse de *canovacci* casi nunca se dan elementos de juicio suficientes como para postular la derivación directa de la fuente española o la mediación de otros textos que circulaban manuscritos antes de su impresión<sup>7</sup>.

Por último aparece el análisis comparado de un *dramma per musica*, *Il Bassiano*, cuya fuente inédita es *El Mayor Imposible*. Los *drammi per musica* constituyen un eslabón sucesivo en la cadena de transmisión. El otro texto para música analizado en este trabajo es *La forza compassionevole*, que junto con las demás versiones de *La Fuerza lastimosa* constituye un interesante recorrido cruzado de las reescrituras a partir de una única fuente.

Otra de las cuestiones que me han llevado a determinar el orden de aparición ha sido la de los distintos destinatarios de esas obras, el público. Un criterio geográfico que pone en lugar central las de ámbito napolitano. Quizá, tomado el conjunto, son las que presentan unas características más marcadas. Por último, y en la medida de lo posible, se ha intentado mantener una cierta cronología. Las versiones de Teodoro

---

<sup>5</sup> PIERI (2006, p.195).

<sup>6</sup> Cfr. PIERI (2006, p.195).

<sup>7</sup> Para los *canovacci* del Conde de Sex, ver las hipótesis de PROFETI (2000b, p.46, 47).

Ameyden son así las primeras; el *scenario* que retoma *La Discreta enamorada* es más tardío que los demás.

La perspectiva que ha animado este trabajo, la determinación de fuentes en el plano meramente literario no excluye en modo alguno una perspectiva crítica más amplia. A estas alturas, es obvio que carece de sentido el manejar criterios valorativos para relegar esta enorme producción calificándola como un subproducto en relación con los textos del teatro áureo español que le sirven de inspiración. Esta postura crítica, de inspiración crociana, ha influido durante decenios en los historiadores de la literatura italiana, empeñados además en considerar que una España en plena decadencia no podía sino ejercer una influencia nefasta. Hace ya unos años ha señalado Profeti:

Solo recentemente sono stati messi a punto gli strumenti che permettono una corretta analisi della circolazione di questo teatro, con il criterio di intertestualità.<sup>8</sup> Ripeterò qui: nella dinamica testo fonte / testo-tradotto il punto di vista storicista permetteva due possibilità: la lode dell'originale (con il quasi implicito dispregio della traduzione), oppure la valorizzazione dei felici risultati della versione, che tuttavia conserva una relazione di vassallaggio con il testo-fonte. L'approccio intertestuale viceversa cancella immediatamente l'idea di una supremazia del testo-fonte sul testo derivato: si tratta di due entità di uguale dignità, che dialogano tra loro. Invece di considerare i cambiamenti della traduzione come "stravaganze" o puri errori letterari del traduttore, si cerca di chiarire la loro ragione, la possibile coerenza della nuova struttura che si è venuta a creare.

Il traduttore diventa quindi un emittente 2, che prende coscienza della necessità di mediare per un destinatario diverso un messaggio in origine non diretto ad esso; i cambiamenti saranno letti come la coscienza delle necessità del destinatario; il testo tradotto appare struttura autonoma, dotata di proprie leggi di coesione e di proprie strategie comunicative (da un emittente 2 ad un destinatario 2). Una vera e propria disciplina, che fa parte del terreno della tematica, sembra dunque proporsi ed acquistare uno statuto autonomo<sup>9</sup>.

La autonomía de la obra meta respecto a su fuente es indiscutible. Precisamente el intentar esclarecer con precisión los manantiales de los que se nutre creo que da la posibilidad, desde el punto de vista crítico, de realizar convenientemente la separación y de considerarla como tal entidad autónoma. En ella las fuerzas que operan a menudo son diferentes de las del texto fuente y constituyen una estructura distinta en función de un público que demanda "otro" texto. La coherencia de las reescrituras viene dada por la demanda del público, no olvidemos que el texto literario para el teatro cobra vida sólo cuando deviene en texto espectáculo. Si bien en buena parte de los cotejos han quedado apuntadas las diferencias en cuanto a las fuerzas que construyen los nuevos textos, un análisis más profundo en esta dirección queda para un segundo momento.

---

<sup>8</sup> PROFETI (1983), PROFETI (1990).

<sup>9</sup> PROFETI (1996b, p.9,10).



Las notas preliminares quieren simplemente situar el grueso del trabajo. Intento dar cuenta en ellas del debate teórico sobre el teatro que se produce especialmente en Italia y de la relación entre las dos tradiciones teatrales en el momento inmediatamente anterior al florecimiento de las adaptaciones. No es éste el lugar para abordar cuestiones que han sido ampliamente debatidas y estudiadas por los investigadores por lo que remito a la abundante bibliografía sobre el teatro de los siglos de oro y el teatro italiano entre Cinquecento y Seicento.

Pieri<sup>10</sup> indica a propósito de la tragedia en Italia que en la cultura renacentista cohabitaban dos nociones. Por una parte una idea ligada a los modelos antiguos y a la *Poética* de Aristóteles, cuya representación era casi imposible y por otra, una idea de tragedia más ligada a los contenidos, como espectáculo capaz de conmover y producir espanto, basada en personajes de las fábulas griegas antiguas, de la historia romana o de la *novellistica*. Alrededor de esta segunda idea florece desde tiempo atrás una *sperimentazione* en que se mezclan elementos patéticos y tragicómicos en formas dramáticas “irregulares”. A propósito de esta segunda idea de tragedia señala:

Questo filone di testi, spesso proveniente dal mondo dei professionisti dello spettacolo, somiglia in fondo abbastanza da vicino alle tragedie elisabettiane o spagnole, radicate in civiltà teatrali più vitali e diffuse rispetto a quella italiana, dominata dal fantasma della tragedia letteraria<sup>11</sup>.

Se trata sin duda de un momento crucial para la historia del teatro moderno en que en Italia se produce el agotamiento de una tradición encorsetada en formas ya muertas incapaz de producir obras del gusto del público. El teatro áureo español, más vital y menos ligado al fantasma de la preceptiva, contribuye a vivificar la escena italiana no sólo con sus aportaciones teóricas sino con obras que son máquinas teatrales bien engrasadas.

### **Criterios de transcripción**

Para los textos de las obras de Lope he manejado fundamentalmente las ediciones de la Real Academia Española<sup>12</sup>.

---

<sup>10</sup> Cfr. PIERI (2006, p.170).

<sup>11</sup> PIERI (2006, p.170).

<sup>12</sup> Véase: Bibliografía, textos. Cuando este trabajo estaba más que encauzado, empezaron a aparecer las ediciones del grupo “Pro Lope” de la Universidad Autónoma de Barcelona, que tendré en cuenta en el futuro.

En la transcripción de los *scenari* no se ha respetado la disposición del texto en columnas en que se enumeran los personajes y las “robbe” necesarias para la representación. En su lugar, se ha separado el nombre de los personajes mediante punto y coma. He deshecho abreviaturas frecuentes como “in qto” (in questo), que hace normalmente de unión entre dos escenas distintas, “psona” (persona) y las que corresponden a nombres de máscaras: “Magco” (Magnifico), “Poll<sup>a</sup>” (Pullicinella). He mantenido las vacilaciones que se dan en nombres propios como Almanzorre / Almanzore, Cordua / Cordoa. Me parecen significativas porque se refieren a nombres ajenos a la tradición italiana. En otros casos, reflejan características fonéticas del dialecto napolitano: Sancio / Sangio. Se ha retocado la puntuación en los casos en que se hacía necesario para hacer más comprensible el texto: “comincia così Tu sarai mio comvitato” (comincia così: “Tu sarai mio comvitato”). Se ha regularizado el uso del apóstrofe y de los acentos de acuerdo con la norma actual: “dando un’anello à” (dando un anello a). He transcrito “v” y “u” para valor consonántico y vocálico respectivamente. Se ha mantenido la h etimológica (hore, havea).

En los impresos, también se ha separado el nombre de los personajes mediante punto y coma. Se han seguido los mismo criterios expuestos para los *scenari*: supresión de acentos en monosílabos, “há” (ha); “fá” (fa), se han mantenido formas antiguas “ogn’uno”, “all’hora” que actualmente constituyen una sola palabra; se han transcrito separadas palabras que aparecen juntas por tratarse de erratas: “principessa d’Albaniamatrigna” (principessa d’Albania matrigna); en napolitano “malefercole” (male fercole: plural de “persona malvagia”, ANDREOLI). He deshecho los signos de nasalización transcribiendo el guión que aparece sobre la vocal anterior como “n”: “spãtose” (spantose), “solamête” (solamente). Otras abreviaturas comunes: “pder” (perder). En los impresos aparecen indiferenciadas “v” y “u” con valor vocálico o consonántico. He transcrito “v” para valor consonántico y “u” para vocálico: “mouere” (movere), “vn” (un). Se han eliminado las mayúsculas para los nombres comunes.

Me ha parecido oportuno dar la traducción en nota de las partes en napolitano de *Nelle cautele i danni* de Carlo Celano.

## PRELIMINARES

### Hacia el Arte nuevo

Madrid se convierte en capital imperial en 1561 y a lo largo de la vida de Lope llega a decuplicar su población<sup>1</sup>. A la villa y corte acude todo tipo de inmigrantes en diferentes oleadas, a veces permaneciendo temporalmente y las más quedándose definitivamente. Muchos llegan atraídos por la posibilidad de realizar trabajos que les aseguran la subsistencia aún en condiciones precarias, otros aspiran a convertirse en funcionarios del aparato burocrático que la gestión administrativa de los territorios imperiales iba generando. Las representaciones teatrales en los corrales cumplen una doble función. Por una parte, entretienen el ocio de quienes pueden permitirse pagar la entrada que se cobra por las funciones. Por otro, al estar su gestión en manos de las Cofradías<sup>2</sup> que utilizan el beneficio para fines asistenciales, atienden a las ingentes necesidades de una masa de desheredados que va creciendo en los márgenes de esa sociedad. En los años treinta del XVII la ciudad de Madrid se ve obligada a tomar directamente la gestión de los corrales de comedias, dada la profunda crisis que atravesaban en parte por el impago de sus aposentos por parte de los nobles. A pesar de ello siguieron manteniendo su finalidad asistencial.

Lope se encuentra pues con una situación en que el auge del teatro responde a unas necesidades muy concretas. La crítica más reciente habla de un primer Lope que va haciendo intentos y tanteos y cuya actividad se extendería hasta finales del XVI, constituyendo la prohibición de representar de mediados de 1598 un hito decisivo en sus dos maneras de escribir para el teatro. No es éste el lugar para recoger el debate crítico en torno al nacimiento de la *comedia nueva* que una perspectiva romántica heredada de Menéndez y Pelayo quiso atribuir casi *ex novo* al Fénix de los Ingenios. A partir de los años 60 del pasado siglo [FROLDI (1968); SALOMON (1965); SHERGOLD (1967)] se dieron intentos de reconsiderar ese tópico repetido hasta la saciedad y de ver el nacimiento de la comedia nueva como la suma o la convergencia de distintas prácticas escénicas. Para

---

<sup>1</sup> Para estos aspectos sociológicos de la población de la ciudad de Madrid ver SANTOS JULIÁ, p. 241 y ss.

<sup>2</sup> En 1565 se funda la Cofradía de la Pasión y Sangre de Jesucristo y en 1567 la Cofradía de la Soledad de Nuestra Señora. La primera representación de teatro documentada que proporcionó ingresos es de 1568 y tuvo lugar en el patio interior de una casa perteneciente a la Cofradía de la Pasión. Una década más tarde las Cofradías decidieron erigir sus corrales según las necesidades del público. El primero de ellos fue el de la Cruz. Un ameno y detallado estudio de todo ello es el trabajo de OEHRLEIN, cfr. p. 17 y ssg.

una exposición sobre este asunto remito a los trabajos de OLEZA que aportan la bibliografía respectiva.

El panorama en la península de géneros o microgéneros teatrales en el momento de la escritura del Fénix abarca un amplio espectro y los límites no son siempre precisos. Son cuestiones que han sido muy estudiadas y remito aquí a la bibliografía general<sup>3</sup>.

La tradición de teatro religioso de los autos sacramentales, ligado al ciclo del Corpus, se entremezclaba con una tradición popular de representaciones festivas en los atrios de las iglesias. Las procesiones del Corpus desde la Edad Media habían dado lugar a una serie de manifestaciones escénicas en que los gremios de los oficios intervenían con danzas y música representando escenas religiosas. Si bien los Cabildos municipales encargados de organizar la fiesta desde mediados del siglo XVI contrataban a compañías y actores ya profesionales para esas representaciones de autos, parece claro que muchos de esos actores procedían de los gremios.

Por otra parte, se daba una tradición de teatro escolar ligada a las universidades y a los colegios de jesuitas, una tradición de teatro palaciego<sup>4</sup> y una tradición humanista de teatro para leer.

Es oportuno señalar que el amplio espacio geográfico configurado por el imperio de Carlos V hace que en el siglo XVI no se pueda hablar estrictamente de literaturas nacionales, española o italiana, sin tener muy en cuenta la profunda interrelación que ese espacio geográfico único necesariamente proponía. Todo intento de entender el florecimiento de géneros o tipos de escritura dramática ha de contar con esa circunstancia histórica. Las relaciones no son unívocas. Las comedias de Ariosto se representaban en España<sup>5</sup>, Torres Naharro escribió gran parte de sus comedias en Roma, sus *sperimentazioni*<sup>6</sup> son fruto de su estancia en Italia. Es conocida la difusión de *La Celestina* y las varias traducciones en la época. Quede como botón de muestra el dato aportado por G. Ferracuti<sup>7</sup>: El personaje femenino Pasquella, en la commedia *Gl'Ingannati*, producida colectivamente por la Accademia degli Intronati y publicada en 1537, dice la siguiente frase: “Che fa lo mio amor ch’egli non viene? L’amor d’un altra

---

<sup>3</sup> Remito a las historias del teatro clásicas RUIZ RAMÓN, DIEZ BORQUE y para una buena visión de conjunto a un reciente trabajo de Profeti: PROFETI (2006).

<sup>4</sup> Se suele situar su origen en las representaciones de las églogas de Juan del Encina en el palacio del Duque de Alba.

<sup>5</sup> *I Suppositi*, Valladolid, 1548.

<sup>6</sup> Cfr. PROFETI (2006, p.294).

<sup>7</sup> Cfr. PRENZ, p.8.

onna me lo tiene” (acto IV, escena 6). El paralelismo con los versos de *La Celestina* (acto XIX) en que Melibea canta la siguiente canción mientras espera a Calixto es evidente: “La media noche es pasada, / y no viene; / sabedme si hay otra amada / que le detiene”. Hay que señalar además que Juan de la Cueva escribe una obra en español que tiene como referencia la italiana.

Las relaciones no se producen sólo entre espacios geográficos distantes sino también de abajo a arriba y viceversa, entre cultura aristocrática y cultura popular. En ese conjunto de fenómenos que dan lugar a formas de teatro nuevas, más que de influencias mutuas, es más pertinente hablar de factores tradicionales e innovadores que convergen, tanto en Italia como en España, hacia modelos de teatro semejantes donde se hace a veces difícil establecer delimitaciones rígidas entre géneros.

A finales del XVI el teatro de Lope de Vega constituye un crisol donde se funden y se renuevan múltiples elementos.

Hay noticia de que alrededor de 1580 Lope frecuenta con asiduidad los corrales donde las compañías italianas se sucedían representando con éxito sus obras. Está empezando a aprender el oficio y a escribir alguna que otra comedia, de ello nos dan fe los documentos del proceso por injurias a la familia de Elena Osorio<sup>8</sup>. Es sin embargo en Valencia, ciudad que él mismo elige por su rica vida teatral para el obligado exilio donde, además de asistir a las representaciones de varias compañías de cómicos italianos, comienza a hacer de la escritura teatral un medio claro de subsistencia. En este periodo asimila definitivamente de la manera de hacer teatro de los italianos y comienza a tomar conciencia de las enormes posibilidades de una teatralidad no vinculada exclusivamente al texto, conciencia que va forjando su quehacer. Hay que señalar que evidentemente no otro es el secreto del éxito que cosecharon los cómicos de *i Gelosi*, *i Confidenti* o *i Cortesi*, compañías que visitaron Madrid y otras ciudades españolas en el último tercio del siglo XVI<sup>9</sup>. Si en alguna ocasión hay testimonio de que:

porque no se entienden ni an caído en gracia, no acude gente e pierde de mucho la dicha confradía y ansi no se les quiere dar lugar para que representen<sup>10</sup>,

---

<sup>8</sup> Lope declara “Yo quise bien a Elena Osorio y le di las comedias que hice a su padre, y ganó con ellas de comer...”, RENNERT, p. 40.

<sup>9</sup> Sobre las compañías de cómicos italianos en España hay que reseñar como estudios de hace años FALCONIERI, estudio del que depende ARRÓNIZ. Ultimamente de la figura de Arlecchino en España se ha ocupado PROFETI (2001a), desbrozando además el panorama crítico hasta el momento y recogiendo bibliografía a la que remito.

<sup>10</sup> Tal y como refiere un escrito de la Cofradía de San José de Valladolid dirigida al regidor de la villa, cfr. ARRÓNIZ, p.239.

ello se debe más bien a la envidia que los cómicos del arte suscitan en una poderosa compañía hispana como es la de Jerónimo Velázquez que vio amenazado su público al tener que compartir la plaza con los italianos.

Una comicidad no vinculada exclusivamente al texto y a la lengua se había ya encauzado en los géneros menores de pasos y entremeses. Rodríguez Cuadros ha señalado que

en otras ocasiones toparemos con la característica labilidad textual del entremés, obra sujeta precisamente a frecuentes manipulaciones por parte de las compañías, cercenando o alargando el guión escrito en aras de las posibilidades de sus actores o de la espectacularidad de la representación (...) dramaturgia en buena medida heredera de la *commedia dell'arte*, esto es, una dramaturgia que subordina la narratividad lógica a la acción y a la especial destreza del comediante emblemático, en este caso<sup>11</sup>, en la figura del gracioso.<sup>12</sup>

La compañía de Alberto Naselli estuvo en España entre 1574 y 1584 y, a la luz de los últimos documentos, aparece como la primera de una serie de compañías italianas que viajaron a España en el último cuarto de siglo. Su influencia se ejerce en varias direcciones, por una parte en la configuración de una distinta práctica teatral y, por otra, en aspectos organizativos de esa misma actividad. Naselli y sus actores no perdieron la ocasión de representar sus obras para grandes señores y en fiestas cortesanas pero su actividad se centró en los corrales de comedias. La compañía estuvo además presente varios años en el Corpus de Sevilla.

En el lento camino que tanto en Italia como en España lleva paralelamente a la formación de una actividad teatral autónoma con compañías de actores profesionales, es fácil imaginar la hibridación que se produce por el contacto de la compañía de Naselli y de las que le siguieron con los modos de representar en España<sup>13</sup>. Hay además otros aspectos concretos de la organización de la práctica teatral en que la compañía de Naselli tiene su importancia. Gracias a ella, por ejemplo, se modificó el calendario de representaciones. Los italianos solicitaron permiso a las autoridades para representar en días laborables, permiso que se hizo extensivo a todas las demás compañías. Hasta la estructura misma de los corrales se vio perfeccionada gracias a ellos. En 1574 solicitaron a la Cofradía de la Pasión que se cubriera el escenario para que las

---

<sup>11</sup> Se refiere en concreto a un fragmento citado previamente de la escena inicial del entremés calderoniano *Los instrumentos*.

<sup>12</sup> RODRIGUEZ CUADROS, p.98.

<sup>13</sup> FROLDI (1996) ha insistido en un proceso paralelo de formación de compañías de actores profesionales en ambos países, sin que haya que postular que el nacimiento de las españolas se da por influencia de las italianas.

representaciones no tuvieran que suspenderse por las inclemencias del tiempo y pudieran así tener una continuidad. Posteriormente el mismo Naselli adelantó el dinero para la ampliación de los aposentos en el corral del Príncipe.

Ganassa y Trastullo, encarnados respectivamente por Alberto Naselli y Giovanni Pietro Pasquarello, se constituyeron en el prototipo del siervo astuto y del siervo bobo y ejercieron sin duda una influencia determinante en la formación del *gracioso*. El *Zibaldone*<sup>14</sup> de Stefanello Bottarga<sup>15</sup> aporta nuevos datos sobre los roles de los distintos actores, confirma la estabilidad de la compañía y el éxito del que gozó con su nueva manera de hacer teatro. Cervantes en el Quijote caracteriza a Sansón Carrasco como “perpetuo trastulo y regocijador de los patios de las escuelas salmanticenses”<sup>16</sup>. Clemencín, comentando el paso y a propósito de la palabra “trastulo” glosa

era una de las figuras ordinarias en las farsas italianas que, viviendo Cervantes, se representaban en España bajo la dirección del bufo llamado Ganassa, y que acabó sugiriendo la idea del papel del *gracioso*, que Lope de Vega introdujo en las comedias españolas<sup>17</sup>.

El gracioso es antes una manera de actuar que un personaje constituido como tal. Prueba de ello es que, la primera vez que aparece en las acotaciones de *El maestro de danzar* (1594), obra de Lope, figura más bien como un modo de recitar y no tanto como un personaje:

*Sale Cornejo, escudero, a lo gracioso, y dice*  
*Salen Aldemaro, Belardo y Cornejo, escudero armado a lo gracioso*<sup>18</sup>

Parece evidente que si Lope señala tal modo de actuar es porque ya en esos momentos en las compañías que representaban sus comedias se entendía claramente a lo que aludía y que los actores, en contacto con las compañías italianas, habían madurado sus capacidades de actuación en ese sentido. No se trata de hablar de imitación sino de, como intenta Profeti:

---

<sup>14</sup> OJEDA CALVO (1995). En 1995 Ojeda Calvo descubrió un códice en la Biblioteca del Palacio Real de Madrid de uno de los cómicos de la compañía de Naselli, Francesco Abagaro conocido por su nombre artístico, Stefanello Bottarga. El documento contiene un material muy variopinto y los *scenari* de la compañía.

<sup>15</sup> El nombre del cómico ha dejado varios rastros en castellano. Las “botargas” son unas fiestas populares o mascaradas de la provincia de Guadalajara. Véase GARCÍA SANZ, LÓPEZ DE LOS MOZOS, CARO BAROJA. (Agradezco la bibliografía A. Cid). Por otra parte, según el Diccionario de M. Moliner, el verbo “abotagarse” por contaminación de “bottarga” tiene la variante “abotargarse”.

<sup>16</sup> CERVANTES, p. 599. En esta edición, por cierto, en la nota se asimila el término “trastulo” a “diversión” sin más, sin hacer alusión a la máscara.

<sup>17</sup> Apud PROFETI (2001a, p. 57).

<sup>18</sup> LOPE DE VEGA (ELMD, p. 481, 503).

examinar las alusiones a las máscaras italianas presentes en el teatro español, para establecer si las citas contribuyen a la creación de un lenguaje cómico, a través de referencias a figuras que formaban parte de la enciclopedia de los espectadores.

Y más adelante:

Las huellas que los cómicos del arte dejan en la obra de Lope son de gran interés: aquí tampoco se trata de trabajar sobre eventuales “imitaciones”, sino de subrayar las llamadas a la “enciclopedia” de los destinatarios, que conocían las características de las máscaras relativas al vestuario, a las gracias y peculiaridades propias de los personajes. Estos pre-conocimientos Lope los utiliza para la creación de unas expectativas y para caracterizar el lenguaje de sus graciosos.<sup>19</sup>

Lope está en los corrales y bebe directamente de las representaciones que allí se hacen. De su presencia en las funciones de los italianos nos dan testimonio directo los “papeles” de su proceso por libelos en un distante lenguaje jurídico<sup>20</sup>. Ese conocimiento inmediato hace que tenga esa enorme capacidad de intuir lo que el público quiere y de revolucionar una preceptiva que no era capaz ya de dar respuesta a las nuevas necesidades.

En nombre del dar gusto al público teoriza en su *Arte Nuevo* la trasgresión de las normas aristotélicas:

y cuando he de escribir una comedia  
encierro los preceptos con seis llaves;  
saco a Terencio y Plauto de mi estudio,  
para que no me den voces (que suele  
dar gritos la verdad en libros mudos);  
y escribo por el arte que inventaron  
los que el vulgar aplauso pretendieron,  
porque, como las paga el vulgo, es justo  
hablarle en necio para darle gusto.  
ANC<sup>21</sup>, vv. 40-48, p. 52.

Porque, considerando que la cólera  
de un español sentado no se templa  
si no le representan en dos horas  
hasta el final juicio desde el génesis,  
yo hallo que si allí se ha de dar gusto  
con lo que se consigue es lo más justo.  
ANC, vv. 205-210, p.60.

Porque, fuera de seis, las demás todas  
pecaron contra el arte gravemente.  
Sustento, en fin, lo que escribí, y conozco

---

<sup>19</sup> PROFETI (2005, p. 24, p. 32).

<sup>20</sup> Testimonio recogido por PROFETI (2001, p.58).

<sup>21</sup> LOPE DE VEGA (ANC): L. de Vega y Carpio, *Nuova arte di far commedie in questi tempi* de Lope de Vega, al cuidado de M.G. Profeti, Nápoles, Liguori, 1999, edición bilingüe, pp.50-71.



que aunque fueran mejor de otra manera,  
no tuvieran el gusto que han tenido,  
porque a veces lo que es contra lo justo,  
por la misma razón, deleita el gusto.  
ANC, vv. 370-376, p.70.

Y es que en Madrid una serie de circunstancias históricas y sociológicas hacen que ese público cobre una gran importancia y haya que pensar en fórmulas válidas para deleitar su ocio. En el mismo arranque del *Arte Nuevo* Lope hace la profecía de superar a los romanos e incluso a los griegos:

Mándanme, ingenios nobles, flor de España  
(que en esta junta y Academia insigne  
en breve tiempo excederéis no sólo  
a las de Italia, que envidiando a Grecia,  
ilustró Cicerón del mismo nombre,  
junto al Averno lago, sino a Atenas,  
adonde en su platónico Liceo  
se vio tan alta junta de filósofos),  
que un Arte de comedias os escriba,  
que al estilo del vulgo se reciba.  
ANC, vv. 1-10, p.50.

El éxito del que goza le hace forjar una suerte de “teatro nacional”. De alguna manera la contraposición griegos-romanos-modernos le sirve para otorgarse la autoridad de lo *nuevo* que él mismo se dispone ahora a formular. En la construcción de su imagen, usa el eco de los clásicos para situarse en el lugar que su éxito le ha proporcionado<sup>22</sup>.

### **Entre Cinquecento y Seicento: géneros teatrales en Italia**

En Italia las discusiones de poética, preceptiva y géneros tienen gran importancia en el periodo que se configura como crisis del Renacimiento y edad de la Contrarreforma. Las cuestiones teóricas en torno a lo que era comedia, tragedia o poema épico regular, es decir, los géneros hechos según el arte heredado de los antiguos, se entrecruzan con la cuestión del éxito. La contradicción de fondo reside en que producciones que no se ajustaban a lo que se estimaba que fijaban los cánones clásicos alcanzaban sin embargo gran favor de público. Quizá sea ésta una de las diferencias relevantes frente a la producción española, donde tales reflexiones no empiezan a aparecer hasta el XVII, siendo con todo secundarias respecto a las producciones mismas, salvo la aparición decidida y contundente del *Arte Nuevo*.

---

<sup>22</sup> Esta actividad de propaganda de su propia imagen es consustancial a Lope, véase EGIDO y PROFETI(1998b).

La publicación de la *Poética* de Aristóteles (1536) en el texto original y el posterior comentario de Francesco Robortello<sup>23</sup> inciden directamente en las primeras disputas acerca de lo que es poema épico en relación con el *Orlando Furioso* de Ariosto. El poema no entraba en la clasificación ortodoxa y, sin embargo, gozaba de una enorme popularidad. La polémica se da también en cuanto al denominado *terzo genere*.

Giraldi Cintio, ferrarés, compone la sátira *Egle* (1545), según su propia denominación. Como acostumbra, ofrece a parte una justificación teórica de la elección en cuanto al género que concibe como “apto para la escena”, tal como teoriza en el tercero de sus tratados que lleva la fecha de 1554, publicado en realidad mucho más tarde<sup>24</sup>. Propone la sátira como género que combina características de la comedia y de la tragedia a la vez:

composta al giocoso ed al grave con parlar soave, le membre della quale sono insieme al suo luogo per parte, e per parte divise, rappresentata a commovere gli animi a riso, ed a convenevole terrore e compassione (...) Insieme giocosa e grave -la fa diversa dalla commedia e dalla tragedia, delle quali la prima è composta al piacevole, l'altra al grave. (...) di parlar soave -il quale la divide dalle cose scritte in prosa, perchè ella così ama il verso, come l'amano l'altre due già dette.<sup>25</sup>

Volviendo a la cuestión de la poética aristotélica, su lectura y el comentario de diversos preceptistas configuró una preceptiva que se puede llamar neoaristotélica alrededor de ciertas reglas que determinaban lo que se vino a llamar unidad de acción, lugar y de tiempo. La tragedia debía tener como argumento una sola acción, desarrollarse en un mismo lugar y tener una duración máxima que no excediera las treinta horas. Debía representar acciones “di persone illustri”. Giraldi Cintio hace una distinción entre tragedias con final feliz o infeliz. Dejándose llevar por la necesidad de divertir al espectador, propone por primera vez las llamadas tragedias de final feliz, “solo per servire agli spettatori, e farle riuscire più grate in iscena, e con conformarsi più con l'uso dei nostri tempi”<sup>26</sup>. De la década de los cuarenta son sus tragedias *Orbecche*, *Didone*, *Altile*. En el prólogo de ésta última interesa señalar aquí que, en una suerte de *captatio benevolentiae* hace un guiño al espectador sugiriéndole que no tuerza el gesto ante la denominación de tragedia de la obra que se va a representar, pues es “a lieto

---

<sup>23</sup> ROBORELLO

<sup>24</sup> *Lettera ovvero Discorso di Giovambattista Giraldi Cintio Sopra il comporre le satire atte alle scene. A Messer Attilio Dall'Oro, 1554.*

<sup>25</sup> Apud WEINBERG (1961, vol 1, p. 443).

<sup>26</sup> GIRALDI CINZIO, p. 34

fine” y, por tanto, “a piacer vostro, la potete chiamar tragicomedia”. Crea así nuevas confusiones respecto a la denominación de los géneros<sup>27</sup>.

Por otra parte, los cómicos del arte van forjando un hacer teatral en el que, por ejemplo, retoman y adaptan a sus repertorios algunas de las obras de Giraldo Cinzio y generan alguna de sus obras a partir de textos del *Orlando Furioso*. Representan obras que no se ajustan a cánones<sup>28</sup>. Grandes actrices como Barbara Flaminia y Vincenza Armani representan tragedias, tragicomedias, fábulas pastorales, intermedios mitológicos disputándose el favor de un público entregado y pendiente de sus apariciones en escena. Vale la pena recoger los testimonios de Luigi Rogna, secretario del duque de Mantua<sup>29</sup>:

Hoggi si sono fatte due comedie a concorrenza: una nel luogo solito, per la signora Flaminia et Pantalone, che si sono accompagnati colla signora Angela, quella che salta così bene, l'altra dal Purgio, in casa del Lanzino, per quella signora Vincenza, che ama il signor Federigo da Gazuolo. L'una e l'altra Compagnia ha avuto udienda grande et concorso di persone: ma la Flaminia più nobiltà, et ha fatto la tragedia di Didone mutata in Tragicommedia, che è riuscita assai bene. Gli altri, per quel che si dice, sono riesciti assai goffi.

La *Didone* a la que se refiere puede ser la de Dolce, impresa en Venecia en 1547 o la de Giraldo Cinzio, editada en Ferrara en 1583. D'Ancona se inclina por la primera. Es interesante ese *mutata in Tragicommedia*. Apunta claramente hacia el *arte* de los cómicos que esquivo la rígida normativa de los neoristotélicos y, haciéndolo, cosecha grandes éxitos.

En otra de las cartas, el secretario del duque de Mantua da cuenta de las representaciones de pastorales e intermedios mitológicos de las dos actrices que rivalizaban en ingenio y belleza. Luigi Rogna refiere también un dato significativo acerca de las representaciones en Mantua: la compañía de Flaminia ha incorporado la materia ariostesca a su repertorio tomando un episodio de lo más apropiado para su representación en escena y en el que Flaminia tiene un papel estelar. Se trata de la historia del gigante Marganorre que tiene dos hijos. Ambos mueren en el intento de

---

<sup>27</sup> Muy esclarecedor sobre el papel de Giraldo Cinzio en el resurgir del espectáculo trágico es el trabajo de PIERI (2006, pp.177-183).

<sup>28</sup> Como es conocido, cómico significa actor. Ya en los años treinta BILLANOVICH lo anotaba. Baste recordar para ello algunos de los escritos de los cómicos en que reflexionan sobre su quehacer teatral. Reproduzco aquí lo que dice Niccolò Barbieri en la *Supplica* (Venecia, 1634): “sotto questa voce di comedia, voglio sempre inferire l'arte in genere, qual rappresenta tanto comedie, quanto tragedie, pastorali, tragicomedie, pescatorie e altre opere miste: atteso che noi rappresentiamo historie e favole, intrecciando le cose serie fra le giocose, per non render nel corso d'una stagione sazieta ne' gusti, e far manchevole, co' gusti di coloro che n'ascoltano, l'utile nostro”. Apud OJEDA CALVO (1997, p. 200, nota 12).

<sup>29</sup> Se trata de una carta de Luigi Rogna fechada 1 de julio de 1567. Apud ANCONA, pp. 449.

conseguir a sus amadas, comprometidas con otros hombres. El segundo de ellos es envenenado por Drusilla en un ceremonial de lo más solemne y teatral que es un auténtico rito expiatorio ante el catafalco del marido muerto a manos de su pretendiente. Drusilla le hace creer que va a casarse con él tras las exequias de su marido. Tras comulgar con el cáliz envenenado se lo ofrece a su odiado pretendiente. Una vez vaciado el cáliz, desvela la verdad y proclama su venganza. Ambos mueren en el acto. El gigante Marganorre, preso del dolor por la muerte de sus dos hijos, odia a todas las mujeres y para vengarlos ordena expulsar a todas las mujeres de sus dominios. Al fin el tirano es muerto por Marfisa y Ullania:

Non hieri l'altro la Flaminia era comendata per certi lamenti che fece in una tragedia che recitorno dalla sua banda, cavata da quella novella dell'Ariosto, che tratta di quel Marganorre, al figliolo sposo del quale, la sposa ch'era la Flaminia, sopra il corpo del primo suo sposo, poco dianzi amazzato in scena, per vendetta diede a bere il veleno dopo averne bevuto anch'essa, onde l'uno e l'altro morì sopra quel corpo, et il padre, che perciò voleva uccidere tutte le donne, fu dalle donne lapidato e morto. La Vincenza, all'incontro, era lodata per la musica, per la vaghezza degli habiti et per altro, benchè il soggetto della sua tragedia non fosse e non riuscisse così bello. Heri poi, a concorrenza e per intermedi, in quella della Vincenza si fece comparire Cupido, che liberò Clori, ninpha già convertita in albero. Si vidde Giove che con una folgore d'alto ruinò la torre d'un gigante, il quale aveva imprigionati alcuni pastori; si fece un sacrificio: Cadmo seminò i denti, vidde a nascer et a combatter quelli huomini armati: hebbe visibilmente le risposte da Febo, et poi da Pallade armata, et infine cominciò a edificar la città. la Flaminia poi, oltre l'havere apparato benissimo quel luogo de corami dorati, et haver trovato habiti bellissimi da nimpha, et fatto venire a Mantova quelle selve, monti prati, fiumi et fonti d'Arcadia, per intermedi della Favola introdusse Satiri, et poi certi maghi, et fece alcune moresche, a tal che hora altro non si fa nè d'altro si parla, che di costoro. Chi lauda la gratia d'una, chi estolle l'ingegno dell'altra: et così si passa il tempo a Mantova.<sup>30</sup>

No es casualidad que el teatro de los cómicos se vaya construyendo sobre materia del *Orlando Furioso*, objeto a su vez de polémicas infinitas sobre su dudoso *status* como obra de arte pero que indiscutiblemente gozaba de una popularidad inmensa y no sólo, como maliciosamente apuntaba Trissino, entre los cultos, sino también entre la plebe.

El teatro, tal como se había venido produciendo hasta el momento, entra en un proceso de profunda transformación. La oposición entre literatos y actores se hace muy patente al eclosionar en esta segunda mitad del siglo las compañías de actores que se convierten en los verdaderos protagonistas de la escena, protegidos por los mecenas y los señores de las cortes del valle del Po<sup>31</sup>. Ellos son los que van tomando terreno ajenos a las polémicas de los teóricos y van forjando el teatro moderno a la medida de la

<sup>30</sup> Carta de Luigi Rogna fechada 6 de julio de 1567. Apud ANCONA, pp. 451.

<sup>31</sup> FERRONE, lámina "Itinerari", 2.

necesidad de diversión del nuevo público y de la relación económica que se establece con él. No se trata ya de un público exclusivamente cortesano sino burgués que pagaba por la representación.

Si tenemos en cuenta que esa Barbara Flaminia que cosecha éxitos en Mantua es con toda probabilidad la misma que aparece una década más tarde en Sevilla, y, ya en los ochenta en Madrid, mujer del famoso Ganassa, como ha estudiado detalladamente OJEDA CALVO (1998), queda patente la naturaleza del amplio bagaje<sup>32</sup> que traen los cómicos a España y que va mucho más allá de su modo de recitar “de repente”<sup>33</sup>.

Uno de los *scenari* del *Zibaldone* tiene la misma trama que la tragedia mencionada en la carta del secretario mantuano y de la que he resumido el argumento supra<sup>34</sup>. En él Barbara Flaminia encarna a la esposa ultrajada bajo el nombre de Ortensia, que era precisamente el nombre de su máscara en la compañía. Y así, vestida de esta guisa y ya transformada en teatro la materia del *Furioso* llega al Corral de la Pacheca, donde Lope, conocedor de Ariosto, queda prendado del arte de los cómicos.

Otros materiales del poema de Ariosto van desgajándose del mismo y dando vida a obras que están al margen de la ortodoxia. La *pazzia d’Orlando* es el argumento de una tragicomedia pastoral muy representada en Ferrara y en otras partes de Italia. La corte de Ferrara, patria de Giraldo Cinzio, de Ganassa y de Verrato, es el centro mismo de irradiación de pastorales. La triunfal acogida de la *Aminta* de Tasso, representada por la compañía *dei Gelosi* en la islita del Belvedere el 31 de julio de 1573, confirma sin duda el papel preponderante de Ferrara en la creación del nuevo género.

La *Aminta* representa la culminación de un proceso cuya génesis remite a *Il Sacrificio* (1555) de Agostino Beccari, interpretado por el famoso actor Verrato, y posteriormente a *Lo Sfortunato* de Agostino Argenti. Beccari, años después, en una nueva redacción de la pastoral reflexiona sobre el género, ya consolidado, y en el prólogo a una nueva edición del *Sacrificio* proclama la necesidad de “nov’arte, novi

---

<sup>32</sup> Bagaje corroborado por el inapreciable material que ofrece el *Zibaldone* de Stefanello Bottarga, en él aparecen *scenari* pertenecientes a diversos géneros “cómico, pastoril, trágico o tragicómico y mitológico-como los representados en Mantua”, OJEDA CALVO (1998, p. 383).

<sup>33</sup> Así se refiere en un prólogo conservado en el manuscrito del *Zibaldone* de Stefanello Bottarga. Los cómicos recitaban las comedias en España en su lengua materna insertando quizás pequeños fragmentos en castellano y a veces un prólogo aclaratorio. En el texto mencionado, recitado por una actriz que forzosamente tuvo que ser Barbara Flaminia al ser la única de la compañía de Ganassa, se dice: “No se maravillan desta mi disusada manera de ablar, porque a esto me an movida (sic) estos mis compañeros, que no querían que yo, siendo muier, saliesse a ablar en este teatro de repente, así como ellos suelen azer...”. Nótese la concordancia del participio pasado a la italiana. Apud OJEDA CALVO (1998, p. 390).

<sup>34</sup> Ver OJEDA CALVO (1998, p.384).

modi, e nova industria”, no sólo para igualar a los antiguos sino para superarlos<sup>35</sup>. Sin duda, se trata de algo más que de curiosas coincidencias con las formulaciones que hará Lope en su *Arte Nuevo*. En estas circunstancias y ante la abundante producción de obras de difícil encaje en los géneros aristotélicos, *le mille pastorali* a las que se referirá Ingegneri manifestando la necesidad de desarrollar una preceptiva que englobara estos géneros, aparece *Il Pastor Fido* que se titula “tragicomedia pastoral”, mezclando el término pastoral con el de tragicomedia que ya se usaba de una manera poco definida. La obra de Guarini escenifica tres historias distintas que se van entrecruzando entre sí multiplicando su efecto. *Il Pastor Fido* es fruto de un trabajo de años en el que Guarini trabajó por lo menos desde 1581 y que se representó en 1598, casi veinte años después. Este *iter* no era desde luego frecuente es un literato de corte como Guarini que normalmente dedicaba a sus producciones para la escena muchas menos energías. Sin embargo, tras este largo proceso está la voluntad de su autor de ofrecer una obra que constituyera un antídoto a la crisis del teatro culto que daba ya tan sólo obras vetustas en cuanto a temas y lenguaje escénico. El *Pastor Fido*

deriva costitutivamente da una tradizione teatrale disimpegnata, evasiva, rapsodica, congenitamente “irregolare”, che Guarini in maniera geniale trasfigura e sublima attraverso il filtro di un linguaggio rigoroso, offrendo infine la ricetta giusta (ancorchè intempestiva e irripetibile) per salvare il teatro di corte<sup>36</sup>

Sin embargo, la mera circulación manuscrita de la obra constituye algo así como la gota que colma el vaso y provoca una tremenda reacción. Nores, neoristotélico ortodoxo, incapaz de entender hacia dónde se iban encauzando las nuevas formas de teatro surgidas de la crisis, arremete violentamente contra el género de la tragicomedia como género híbrido y pone en cuestión, sin nombrarlo explícitamente, la ortodoxia del *Pastor Fido*<sup>37</sup>. La intervención de De Nores provoca la airada respuesta de Guarini<sup>38</sup> que, entre otras cosas, replica que también en la naturaleza se daban seres híbridos nacidos de progenitores distintos y que, además, era posible interpretar algunos pasajes aristotélicos para sustentar el nuevo género. Con su brillante intervención teórica da definitiva respuesta a los partidarios de una ortodoxia que no encontraba ya reflejo en la práctica escénica. El ataque, más que sobre el *Pastor Fido*, que De Nores reconoce no

---

<sup>35</sup> Apud RICCÒ, p. 58

<sup>36</sup> PIERI (1990, p. 3).

<sup>37</sup> DE NORES (1586). Para las opiniones de Giason de Nores y los detalles de la polémica ver WEINBERG (1961, vol 1, p. 128-129, 204, 427-429 y vol II, pp. 1074-1112).

<sup>38</sup> GUARINI (1588). En el segundo “round” de la polémica Guarini redactará un *Verato secondo* in difesa del *Pastor Fido*: GUARINI (1593) y, finalmente un escrito teórico sobre la poesía tragicómica: GUARINI (1600).

haber visto ni leído, se centra en toda esa tradición teatral poliforme que ya triunfa por doquier en la segunda fase de la *querelle*. Lo que De Nores en realidad no puede soportar es “todas esas”

persone di assai minor grido, e fama, e perciò tali nomi sono propri di coloro, che si procurano guadagno con queste tali novità, per allettar la moltitudine alla loro audienza, senza curarsi, che le loro favole siano ordite con le regole di Aristotele; mirando più al danaro, che all'artificio.<sup>39</sup>

Para desgracia de De Nores y otros partidarios de los intentos renacentistas de resucitar un teatro clásico momificado en sus reglas, otra forma de dinero se va haciendo dueña de los escenarios a través de las compañías profesionales de cómicos que viajan con sus “robbe” a cuestras y que necesitan obras ágiles y escenarios fáciles de montar para divertir a un público que ya no es sólo el público de corte.

A finales del XVI fueron muchas las intervenciones en uno u otro sentido<sup>40</sup> y a partir de los años noventa surgieron imitadores de la *favola boschereccia* que cosecharon grandes éxitos, según la fórmula consagrada por Guarini. Cabe destacar en primer lugar la *Filli di Sciro* del ferrarés Guinobaldo Bonarelli recitada en 1605 y publicada en 1607, en la que al autor complica aún más la fábula imaginando que Filli ama a dos hombres a la vez, lo que le causó muchas críticas de las cuales se defendió ingeniosamente.

La disputa se mantiene en el origen mismo del melodrama, género híbrido donde lo haya, exponente aún más, si cabe de esa “mostruosità” y “disproporzione” de que acusaba De Nores a la tragicomedia y a la *favola pastorale*. El 6 de octubre de 1600 con ocasión de las bodas de Maria de Medici se representa la *Euridice* con libreto de Rinuccini y música de Peri. La *Tragedia*, en el prólogo, anuncia una nueva poética<sup>41</sup> a la que los seguidores de Apolo tendrían que amoldarse a partir de ese momento. El guiño a la propuesta del *Pastor Fido* es evidente. La obra es considerada la primera opera para música. Rinuccini había realizado un libreto donde el género de la *favola pastorale* consigue despojarse de su lentitud y verbosidad en aras de una concisión no exenta sin embargo de eficacia dramática. Peri al ponerle música se propone *imitar col*

---

<sup>39</sup> Apud RICCÒ, p. 343, n.76.

<sup>40</sup> Ver PROFETI (1998a, p. 454-455).

<sup>41</sup> “Io, che d’alti sospir vaga e di pianti / spars’or di doglia, or di minacce il volto, / fei negli ampi teatri al popol folto / scolorir di pietà volti e sembianti, / non sangue sparso d’innocenti vene, / non ciglia spente di tiranno insano, / spettacolo infelice al guardo umano, / canto su meste e lagrimose scene. / Lungi via, lungi pur da’ regi tetti / simolacri funesti, ombre d’affanni! / Ecco i mesti coturni e i foschi panni / cangio, e desto nei cor più dolci affetti.” Cfr. DI BENEDETTO, p. 3-4.

*canto chi parla*, creando así el *recitar cantando*, cuya licitud ocupará gran parte de los debates sobre el nuevo género en el siglo entrante.

### **Las querele y el Arte Nuevo**

El problema de la recepción de la cultura italiana en Lope es bastante arduo. Si bien hay una serie de cuestiones claras como es el interés del Lope maduro por la poética y la preceptiva, mucho más difícil resulta dilucidar cuáles son efectivamente sus fuentes y afirmaciones de la crítica tradicional como la repetida frase de LEVI: “Nella biblioteca di Lope de Vega non mancava uno solo dei classici italiani”<sup>42</sup> merecen más de una matización. Ya VOSTERS mediante una paciente búsqueda muestra cómo Lope hace citas que proceden de libros de divulgación humanística o del género emblemático. Es decir, sus fuentes están mediatizadas por este tipo de recursos al uso que él evidentemente no confiesa. Así mismo se hace complicado establecer hasta qué punto manejaba obras originales o traducciones. Por lo que respecta al Decameron, parece evidente que las ediciones que pasan a España son las expurgadas tras su prohibición en el Índice en 1559<sup>43</sup>

E dal testo vengono assorbite nella penisola iberica le trame, gli argomenti e i materiali, schemi “rappresentabili” da integrare con dovizia nella narrativa e nel teatro dei secoli d’oro, come ampiamente è stato segnalato<sup>44</sup>

Conocía sin duda Lope la obra de Giraldi Cintio. Es probable que además hubiera visto representar en los corrales la tragedia *Orbecche*, que retoma en la escena final de la comedia *El Mayordomo de la Duquesa de Amalfi*.<sup>45</sup> La más que probable representación en los corrales se puede deducir a través del *Zibaldone* de Stefanello Bottarga, material de trabajo de los actores de la compañía, que incluye una traducción incompleta de esta tragedia<sup>46</sup>.

Lope tiene conocimiento del amplio debate teórico que se da en la Italia de fin de siglo. Interesa especialmente en este punto recoger los ecos que en el *Arte Nuevo* reflejan las polémicas y las disputas que se habían producido y que se estaban

---

<sup>42</sup> LEVI, p.45.

<sup>43</sup> Cf. PROFETI (2003, p. 112-113).

<sup>44</sup> *Ibid.*

<sup>45</sup> Apud ROMERA PINTOR, p. 36.

<sup>46</sup> OJEDA CALVO (1995, p.122)



produciendo en Italia y que más adelante analizaré en el caso especial de Iacopo Cicognini por lo que su figura muestra sobre la introducción del teatro españolizante.

En la preceptística española la figura de Robortello es central como representante de la visión neorristotélica ortodoxa. Tanto Cascales<sup>47</sup> como Lope reproducen abundantemente las argumentaciones de Robortello. Ahora bien, Lope las expone en contraposición de lo que sería el *arte nuevo* que está presentando:

Si pedís Arte, yo os suplico, ingenios,  
que leáis al doctísimo Utinense  
Robortelio, y veréis *Sobre Aristóteles*,  
ANC, vv. 141-143, p.58

Paso a presentar algunos de los reflejos de las polémicas italianas<sup>48</sup> que tiene interés para la génesis del *Arte nuevo*. La propia denominación de “monstruo” (ANC, v. 150, p. 58) y las referencias a los seres híbridos derivan fundamentalmente de los tratadistas italianos que toman partido en la polémica sobre *El Pastor Fido*. Como ejemplo cito a De Nores en su implacable denuncia de la tragicomedia:

Or essendo la tragicomedia e la pastoral, l'una per sè como composizion *monstruosa*<sup>49</sup> e l'altra come non convenevole, anzi contraria a' principii de' filosofi morali e civile<sup>50</sup>.

De Nores se apoya en Cicerón para invalidar esta mezcla:

a costoro, che introducono questo *mostruoso*, & disproportionato componimento, misto di sue contrarie attion, & qualità di persone, basterebbe per risposta quell'anticquo, & famoso detto di Marco Tullio nel libretto de ottimo genere oratorum, turpe comicum in tragedia, & turpe tragicum in comedia<sup>51</sup>.

La polémica continúa incluso tras la muerte de De Nores. Faustino de Summo, paduano, en sus *Discorsi Poetici* (1600) trae otra vez a colación la figura del monstruo a propósito de la tragicomedia:

incluyendo la Tragicomedia in se stessa due contrarie attioni considerate nella Tragedia e nella Comedia, si rispetti alle persone imitate, illustri nell'una, e popolari nell'altra, ni anco al fin misero in quella, & lieto in questa, non puo da così fatta mescolanza nacer altro, che'l *mostro* di Horacio descritto nel principio della sua Poetica<sup>52</sup>.

---

<sup>47</sup> CASCALES

<sup>48</sup> No es este el lugar adecuado para exponer la amplitud y densidad de las polémicas sobre los géneros que jalonan la literatura italiana en su doble vertiente de producciones y de preceptiva. Me he limitado a trazar algunas líneas esenciales para comprender su influencia en el Fénix de los Ingenios.

<sup>49</sup> en esta y citas que siguen las cursivas son mías.

<sup>50</sup> Apud DE NORES (1586, p.417)

<sup>51</sup> Apud WEINBERG (1961, vol II, p.1076, n. 3).

<sup>52</sup> SOMMI (1600, Discorso Undecimo, p. 78). Cito el principio de la Poética de Horacio a la que alude Sommi: “Si a una cabeza humana quisiese un pintor unirle un cuello de caballo y aplicar diversas plumas a unos miembros reunidos de todas partes, de manera que una mujer, hermosa de cintura para arriba, termine como un feo pez, ¿podrías, amigos míos, invitados a contemplarlo, retener la risa? Pensad, Pisones, que sería semejante a este cuadro un libro cuyas vacías ideas se estructuran a manera de enfermizos sueños, de modo que ni los pies ni la cabeza se ajustasen a una única forma. “Siempre existió

A propósito del *Arte Nuovo*, más importante es el caso de Torquato Tasso. El autor de la *Aminta* representa bien las contradicciones de su tiempo y desde intentos innovadores como fue la composición de esta pastoral evoluciona hacia posiciones propias de la ortodoxia aristotélica. El poeta no participó en la polémica del *Pastor Fido*, pero a partir de un determinado momento de su vida cambió de actitud en relación con las pastorales. L'*Aminta* había constituido un punto de inflexión en la consagración del género y sin embargo Tasso no se dejó llevar por el enorme éxito alcanzado y sorprendentemente no volvió a escribir ninguna pastoral más.

La querrela sobre el *Furioso* de Ariosto le colocó en la necesidad de defender su *Gerusalemme Liberata*, obra acompañada de un intenso trabajo teórico de justificación del poema en contraposición al “romanzo” ariostesco. Tasso se enzarza en una polémica con Francesco Patrizi, decidido defensor de Ariosto y contrario a la preceptiva neoaristotélica. En un escrito que se inscribe en la segunda vuelta de la discusión, Patrizi apela directamente a Tasso y le lanza la siguiente cuestión poniendo el dedo en la llaga:

Che non c'è alcuna specie di buona poesia che non possa ritrovarsi con le differenze che pone Aristotile -adunque dirò io- Sig., Tasso, il vostro *Aminta* confessate non esser buona poesia, nè alcuno dei vostri sonetti, nè alcuna canzone, poichè non sono fatti con le regole aristoteliche?<sup>53</sup>

Anteriormente Tasso ya le ha replicado en su *Discorso sopra il Parere fatto dal Signor Francesco Patricio , in difesa di Lodovico Ariosto* (1585) que se convierte en una auténtica declaración de principios en favor de Aristóteles:

i principii d'Aristotile sono propri e veri e bastanti ad insegnarci l'arte della poesia, & a formar i poemi, & a mostrarci la maniera di giudicarne.<sup>54</sup>

En esa misma línea ideológica han de inscribirse sus tajantes afirmaciones acerca de la “monstruosidad” de la tragicomedia encarnada por las figuras mitológicas de minotauros y centauros:

non par conveniente che in una specie di poesia si congiunga l'azione alta e la bassa, e la nobile e popolare; altrimenti sarebbe simile a Centauri e a' Minotauri (...) la tragicommedia non si può far con l'Arte d'Aristotele, nè con l'autorità degli antichi Greci<sup>55</sup>

---

para los pintores y los poetas la justa libertad de atreverse a cualquier cosa”; lo sabemos, y pedimos y a la vez otorgamos esta facultad. Pero no de manera que lo verde se una a lo maduro, o las serpientes se aparean con las aves, o los corderos con los tigres.”

<sup>53</sup> PATRIZI (1586, p. 205), Apud RICCÒ, p. 18

<sup>54</sup> Apud WEINBERG (1961, vol I, p.602).

<sup>55</sup> Apud RICCÒ, p. 302-303.

De la querela sobre Ariosto y Tasso<sup>56</sup> Lope tiene conocimiento preciso como se muestra en el *Discurso sobre la nueva poesía*<sup>57</sup> donde afirma:

En las academias de Italia no se halla libertad ni insolencia, sino reprehensión y deseo de apurar la verdad. Si ésta lo es, ¿qué pierde, porque se apure, ni qué tiene que ver el soneto deslenguado con la oposición científica. No lo hizo así el Tasso reprehendido en la Crusca por la defensa del Ariosto, no así el Castelvetro por la de Aníbal Caro.

El conocimiento de Lope no sólo de la obra de Tasso<sup>58</sup> sino de sus escritos sobre preceptiva está ampliamente documentado. Hay textos que nos lo ilustran claramente. En las cartas a Juan de Arguijo<sup>59</sup>, Lope se hace partícipe de las ideas de Tasso:

y así dice el Tasso en su Poética que se pueden tratar las cosas humildes con ornamento grande, que también responde a lo que en el *Arcadia* tengo escrito.

Basten los testimonios presentados antes para destacar un hecho incuestionable: sin lugar a dudas Lope conoció el desarrollo de las varias *querele* que tuvieron lugar en Italia a caballo entre los dos siglos en las que de forma muy viva y contradictoria se planteaba, en definitiva, la posibilidad de apropiarse o separarse del padre Aristóteles. Este variado panorama italiano de los preceptistas está caracterizado a la vez por los intentos de los escritores de dar vida a nuevas formas teatrales y poéticas. Ambos grupos pretenden, cada uno a su manera, dar salida al problema. Guarini y los partidarios de las tragicomedias y de las obras para dar gusto al público pretenden estar inscritos en la tradición aristotélica y buscan que sus obras sean reconocidas según los principios del arte. Finalmente Angelo Ingegneri<sup>60</sup> opta hábilmente por poner en práctica una idea que ya se había manejado por otros y que consistía en pensar que en realidad Aristóteles si se hubiese topado con estos nuevos géneros híbridos que gozaban de éxito los habría reglamentado. Apela para ello a un concepto histórico que el propio Aristóteles ofrece y es el de la “mutazione” que la tragedia y la comedia sufren a lo largo de la historia desde su invención. Ofrece así un cauce posible al arte sin separación del padre.

---

<sup>56</sup> Ver WEINBERG (1961, vol II, p.954- 1073).

<sup>57</sup> LOPE DE VEGA (DNP, p. 462)

<sup>58</sup> Se le cita en varias de sus obras a lo largo de su vida y en el *Laurel de Apolo*, junto con Ariosto, Marino y otros italianos. Cfr. CANONICA DE ROCHEMONTEIX (p.109); Para la finalidad con que se realizan algunas de esas citas, véase PROFETI (2002, p.74, 80-81).

<sup>59</sup> LOPE DE VEGA (RH, p. 575)

<sup>60</sup> En su tratado *Della poesia rappresentativa e del modo di rappresentativa e del modo di rappresentare le favole sceniche* (1598)

Muy distinta es la solución dada por el Fénix que emprende otra vía. Lope, en cierto modo, liquida la cuestión contraponiendo un saber teórico cristalizado, libresco frente al aquí y ahora en el que “todo está confuso”:

Si pedís Arte, yo os suplico , ingenios,  
que leáis al doctísimo Utinense  
Robortelio, y veréis sobre Aristóteles,  
y aparte en lo que escribe de comedia,  
cuanto por muchos libros hay difuso,  
que todo lo de agora está confuso  
ANC, vv. 141-146, p.58

Y a partir de esta confusión Lope, hombre de acción, crea su espacio -“ya que seguir el arte no hay remedio” (ANC, v.155, p.58) - no sin pedir perdón a los partidarios de un teatro regular:

Elijase el sujeto, y no se mire,  
perdonen los preceptos, si es de reyes.  
ANC, vv. 157-158, p. 58

Me atrevo a sugerir aquí tan sólo como hipótesis que dos factores pueden incidir en esta elección teórica de un autor que, no olvidemos, gozaba ya de una inmensa popularidad como escritor de comedias. Por una parte en España el peso de la cultura humanística en la doble vertiente de la preceptiva clásica y de la producción de obras de teatro regular no es equiparable al que tiene en Italia<sup>61</sup>. Por otra, en la villa y corte, el desarrollo imparable de una clase urbana hace que la demanda de obras de entretenimiento *tout court* sea muy superior a la del público de las ciudades italianas.

La tradición teatral española había producido obras donde, para decirlo al estilo de Lope, la expectativa era la siguiente:

...la cólera  
de un español sentado no se templa,  
si no le representan en dos horas,  
hasta el final Juicio desde el Génesis.  
ANC, vv. 205-209, p.60

Lope recoge mediante este juego exagerado que se presenta en la forma de “abarcar el tiempo todo” tanto una tradición europea<sup>62</sup> de la que forma parte tanto el teatro religioso español (autos sacramentales) como una naciente producción de comedias históricas que rememoraban episodios del romancero ligados a la Reconquista y por tanto apuntaban a la fundación misma de la nación española.

---

<sup>61</sup> Véase en este sentido la afirmación de PIERI (2006, p.170) referida supra.

<sup>62</sup> ANCONA, vol I, pp.455-474.

En este sentido es interesante el caso que señala Cascales relativo al teatro histórico. Cascales pone en boca de Castalio, su alter ego, un caso extremo de duración de una obra de teatro religioso. Señala después el caso de una comedia sacada de una “corónica entera” que abarca toda la hazaña épica de la Reconquista<sup>63</sup>. En ambos casos la finalidad es poner en solfa las comedias.

Precisamente el mérito de Lope consiste en modelar la “acción tan larga” en la que necesariamente, en palabras de Pierio, interlocutor de Castalio, el poeta “lleva las cosas muy atropelladas, corriéndolas al galope sin dar lugar al ingenio”<sup>64</sup> poniendo precisamente ese ingenio de cuya falta, según Cascales, adolecían las obras:

Pase en el menos tiempo que ser pueda,  
si no es cuando el poeta escriba historia  
en que hayan de pasar algunos años,  
que éstos podrá poner en las distancias  
de los dos actos, o si fuere fuerza  
hacer algún camino una figura;  
cosa que tanto ofende a quien lo entiende,  
pero...¡no vaya a verlas quien se ofende!  
ANC, vv. 193-200, p.60

La arrogancia con que Lope lanza el último consejo es propio de alguien muy afianzado es su quehacer y es que la

“comedia” ormai non ha rivali come genere di intrattenimento; è riconosciuta e la grandezza di chi con il suo mestiere prolifico l’aveva portata al trionfo<sup>65</sup>.

Lope aprende de los cómicos del arte la facilidad con que ellos interactúan con el público, atentos a modificar su representación según las circunstancias haciendo un teatro mucho más flexible. Cuenta por otra parte con un público acostumbrado a obras que no estaban reguladas al estilo de la preceptiva y así, liberado de trabas puede exclamar triunfante:

y escribo por el arte que inventaron  
los que el vulgar aplauso pretendieron  
ANC, vv. 45-46, p.52

---

<sup>63</sup>CASCALES, p.201: Castalio: Dígolo, pues, con Aristóteles(...) “La acción trágica dize, (y lo mismo entendido de la comedia) es acción de un día, poco más o menos” Esta ley la veréis observada en los latinos y los griegos, así cómicos como trágicos. De tal manera, que quien más larga acción ha tomado, a sido de dos días. Siendo esto así, ¿no os reys de nuestras comedias? Que entre otras, me acuerdo haver oýdo una de San Amaro, que hizo un viaje al Paraíso donde se estuvo dozentos años, y después quando bolvió a cabo de dos siglos hallava otros lugares, otras gentes, otros trages y costumbres. ¿Qué mayor disparate de que esto? Otros ay que hazen una comedia de una corónica entera; yo la e visto por la pérdida de España y restauración della.

<sup>64</sup> CASCALES, p.201.

<sup>65</sup> PROFETI (1999, p 1).

Ese aplauso que ya había resonado en los corrales antes la compañía de Ganassa, que representaban sus obras *all'improvvisa* en tres actos, y del que es ciertamente heredero.

### **El Arte Nuevo en Italia y la rotura de la unidad de tiempo**

Como se ha intentado exponer más arriba, el quebrantamiento de la ortodoxia neorristotélica no se da en Italia de una forma violenta sino que se va produciendo un proceso gradual de alejamiento en el que los géneros se van hibridando. La preceptiva por otra parte va configurándose para darles una formulación adecuada como se señaló más arriba.

En este estado de cosas aparece el *Arte Nuevo* que se edita en Venecia en 1611. Todas las tensiones y reajustes en una tradición teatral ricamente modulada que, encorsetada en parte en la preceptiva, va buscando acomodarse al gusto del público, tienen un punto de tensión extrema en la aparición del *Trionfo di David*, de Iacopo Cicognini.

No me voy a ocupar aquí de Iacopo y Giacinto Andrea Cicognini, figuras de sobra estudiadas por Silvia Castelli y Maria Grazia Profeti, especialmente en la relación entre el ambiente florentino y el madrileño<sup>66</sup>. Tan sólo me interesa señalar algunos datos acerca de la figura de Iacopo Cicognini y de la educación de su hijo Giacinto Andrea que son pertinentes para explicar el inicio del teatro españolizante en Italia y su éxito.

Normalmente se toma como momento crucial en que la manera española de hacer teatro entra en Italia el *Trionfo di David* (1628), obra en la que Iacopo Cicognini rompe la unidad de tiempo. Lo hace aceptando la propuesta del *Arte Nuevo*. En un prólogo, *A cortesii lettori* posiblemente debido a Antonio del Soldato, se dan una serie de reflexiones que han sido centro de interés de la crítica. En ellas se hace referencia a un carteo entre el mismo Iacopo Cicognini y Lope de Vega en el que el Fénix le habría incitado a romper la unidad de tiempo:

fin con lettera aveva consigliato e pregato l'Autore, per fama da lui conosciuto, ad avezzarsi a passare il giro delle 24 ore, e far prova del diletto che porta seco il rappresentare azioni che passino lo spazio non solo di un giorno, ma anco di molti mesi e anni, acciò si goda degli accidenti dell'istoria, non solo con la narrativa dell'antefatto, ma

---

<sup>66</sup> PROFETI (1986); PROFETI (1998a); SIMINI, CASTELLI CANCEDDA(2001). Sobre la versión de la *Vida es Sueño* de Giacinto Andrea Cicognini versó mi Memoria de Licenciatura, MARCHANTE (1985).

con il dimostrare l'istesse azioni in vari tempi seguite. Si attenne l'Autore al consiglio del Vega.<sup>67</sup>

Profeti duda de que el carteo se produjera efectivamente pero, en cualquier caso, está claro que las reflexiones sobre la preceptiva, que Iacopo ya había madurado anteriormente en un preámbulo a *La Finta Mora* (1625), iban en esa dirección, como muestra el anónimo prohemio del *Trionfo di David*:

Si vede che l'uso dei moderni, fondato nella compiacenza di chi ascolta, ha dilatato l'anguste e severe leggi della poetica, del che l'autore ne discorre diffusamente nel suo trattato stampato nel principio della sua *Finta Mora*.<sup>68</sup>

Así como Lope a través de las compañías de cómicos italianos en España entra en contacto con el nuevo teatro, Iacopo Cicognini también es autor de obras en donde intenta experimentar los nuevos géneros. Se puede destacar su *Andromeda*, definida como *favola marittima* y sobre todo l' *Amor Pudico, festino e balli*<sup>69</sup>, considerado como uno de los primeros melodramas representados en Roma (1614), aunque lejos aún del tipo de melodrama regular cuyo primer ejemplo lo constituye l'*Aretusa*, del también florentino Filippo Vitali, representado en Roma en 1620, tal como señala Ademollo. Iacopo era amigo y admirador de su compatriota al que cita en términos de admiración por su éxito.

Iacopo Cicognini mantiene una especial vinculación con los cómicos del arte y precisamente en cuanto a la manera en que componía sus obras. El texto teatral nacía a partir de los diálogos improvisados que sus actores ponían en escena y que el mismo Iacopo se encargaba de dictar desde el escenario a una especie de copista que lo iba transcribiendo a gran velocidad. Parece que la fascinación por los cómicos llegó incluso a hacerle encomendar, si no es del todo leyenda, la educación de su hijo Giacinto Andrea a un famoso Fritellino<sup>70</sup>

Pero este interés por los cómicos del arte se refleja claramente en su prólogo a la *Finta Mora* en que desarrolla un pequeño tratado de preceptiva, como ha estudiado Profeti. Es muy significativo su interés por el texto de la representación. La

---

<sup>67</sup> Cito de PROFETI (1999a, p. 36).

<sup>68</sup> Cfr. PROFETI (1999a, p.36- 37).

<sup>69</sup> ADEMOLLO, p. 4; FRANCHI (1994, p. 218).

<sup>70</sup> CASTELLI, (2001 p. 26); FERRONE (p. 190, n. 137).

coincidencia con Lope es evidente y por tanto razonable pensar que recibiera como un apoyo las noticias de Madrid sobre los nuevos planteamientos.

La recepción del teatro español en Florencia ha sido recientemente estudiada por VUELTA-MICHELASSI (2004). Contrariamente a cuanto sucede en el milanesado o en Nápoles, pocas compañías de cómicos españoles visitaron la Toscana. La recepción del teatro clásico se produce en torno a los años cincuenta, en relación con la pérdida del protagonismo de los espacios cortesanos para las representaciones en favor de las *conversazioni* y las academias.

### Nápoles

Una vía importantísima de penetración en Italia del teatro español es la napolitana.

A finales del siglo XVI Nápoles era el centro de una intensa actividad teatral. Se representan todo tipo de obras: comedias, farsas, églogas, pastorales. Los lugares del teatro eran múltiples: se representaban comedias al aire libre, en palcos o barracones o en casas particulares, como las comedias de Porta. A partir de 1592 la ciudad cuenta con un teatro estable, la “stanza della Commedia” di San Giorgio de’ Genovesi, considerado el teatro más antiguo de la ciudad. En 1589 el virrey Conde de Miranda, siguiendo indicaciones de Felipe II, concede al *Ospedale degli Incurabili* el mismo privilegio que se había concedido a las Cofradías en Madrid<sup>71</sup>, es decir, retener una parte de las ganancias obtenidas por la representaciones para atender a fines benéficos. Es en esta segunda mitad de siglo cuando se forjan máscaras y tipos napolitanos que han pervivido a lo largo de los siglos: Cola, Coviello, Tartaglia. Compañías de cómicos de oficio bajaban con frecuencia desde el norte a la búsqueda de un público acostumbrado a sus espectáculos. La Compañía *dei Gelosi* dirigida por Francesco y su famosísima mujer Isabella Andreini recitó en Nápoles en 1592 y 1593. La primera compañía estable napolitana nace precisamente del abandono de uno de los cómicos *dei Gelosi*, el paduano Lutio Fedele que decide establecerse en Nápoles con su mujer, también paduana. Diez años después Lutio Fedele se ha convertido en empresario teatral, además de seguir siendo actor y *capocomico* de su compañía que representaba en el

---

<sup>71</sup> Noticia recogida por (PROTA GIURLEO, vol II, p. 34, n. 32) y por CROCE (1992, p. 49). Para la historia del teatro napolitano en el XVII es imprescindible el trabajo de PROTA GIURLEO, minuciosa fuente de datos de archivo engarzados en una agradable prosa.



*Teatro dei Genovesi*, su teatro. Dejo a PROTA GIURLEO que describa el quehacer de la compañía:

Che cosa rappresentava la compagnia di Lutio Fedele? Il solito repertorio dell'epoca: "Tragedie, Pastorali, Comedie et Intermedij", e se andiamo a dare uno sguardo indiscreto in una "cammarella dove si riserbano le robbe della Comedia", vedremo, sospesi ai muri "vesti di Re di velluto rosso alla greca, vesti di raso giallo alla torchesca, abiti di Plutone, di Nettuno, di Giove, di Mago, con barbe et capillere, uno habito di Morte con la mascara, quattro abiti da Spirito", e, ammucchiati per terra, in un'apocalittica confusione, tori, cavalli, draghi, leoni, per comprender subito da tutta quella fantastica "attrezzeria" il genere degli spettacoli, che allora venivano ammanniti al colto pubblico e all'inclita guarnigione.

Fortunatamente gl'*intermedij* erano per lo più riservati ai nostri sollezzevoli istrioni, che provvedevano -col loro sale e pepe - ad *assaisonner* il polpettone indigesto d'una tragedia o la vacuità insipida d'una pastorale<sup>72</sup>.

En los primeros quince años del siglo se abren dos "stanze di commedia" donde preferentemente representaban cómicos napolitanos. En una de esas compañías napolitanas actúa como *prima donna* una actriz, Ana Pérez, denominada *Florinda*, "bella e fiera spagnola perfettamente napoletanizzata"<sup>73</sup> que más tarde dirige su propia compañía y viaja con ella a Sicilia.

En 1616 aparecen en Nápoles las primeras compañías de actores españoles. Se trata de la compañía dirigida por el autor de comedias Francisco de León y su mujer, María de los Ángeles<sup>74</sup>. Una orden del virrey, el segundo duque de Osuna, les asigna la *Stanza di San Giorgio* para las representaciones. Se iniciaba así un ciclo de representaciones que iba a durar más de sesenta años y que iba a poner en escena en Nápoles muchas de las obras más representativas del teatro español del siglo de Oro.

Precisamente en uno de los documentos de la década siguiente que recoge PROTA GIURLEO aparece la mención del *atrezzo* que era necesario para mover desde el reino de la ultratumba al Convidado de Piedra:

L'anno seguente il teatro fu affittato, fino a tutto il carnevale del 1627, alla Compagnia spagnuola diretta dall'*autor* Francisco Fernández Galindo, ed il relativo verbale di consegna del teatro offre maggiori particolari del precedente.

27 ottobre 1626 - Franciscus Fernandez Galindo, hispanus autor comediarum (...) recepit ab Antonio Melo, Proc.re Cl. Vincentii Capece, la stanza di rappresentare comedie della Casa S.ta del Incorabili, sita nella strada di S. Bartolomeo e l'infrascritte robbe, cioè: 140 sedie di paglia (...), due scalette di salire sopra il palco, fatte ad uso di Galera, il canale da scendere il Convidato di pietra"<sup>75</sup>

<sup>72</sup> PROTA GIURLEO vol II, p. 11

<sup>73</sup> PROTA GIURLEO vol II, p. 25

<sup>74</sup> PROTA GIURLEO vol II, p. 33: "Appartenevano ad essa gli attori Pedro Osorio con la moglie Sebastiana Vasquez, Bartholomé Manzan con la moglie Juana Gureta, Pedro Salines con la moglie Antonia d'Avila, Francisco de Marin, Jayme Salvador, Miguel Morals, Jaime de Torres, nonchè il portoghese Antonio de Melo, detto in commedia *Capitan Flegetonte*".

<sup>75</sup> PROTA GIURLEO vol II, p. 53.

Ello señala claramente que por ese año ya se habían iniciado las representaciones de la obra, mucho antes de lo que supone CROCE (1992, p.92).

El conde de Monterrey, cuñado del Conde Duque de Olivares, virrey entre 1631 y 1637, gastó sumas cuantiosas en llevar desde España compañías escogidas de actores a los que dispensaba calurosas acogidas, ya que, como nos refiere PROTA GIURLEO

amava con la stessa intensità le commedie e le commedianti, fossero esse spagnuole, “lombarde”, o napolitane, e che (sia detto in parentesi) “era di sì pusilla statura da non passare l’altezza della sua statura i quattro palmi”<sup>76</sup>.

Fue además el primer virrey que acudió a un palco para disfrutar de las representaciones en los lugares públicos.

El *Teatro di San Bartolomeo* fue regentado por el español Sancho de Paz entre 1629 y 1634 y en ese periodo acogió también compañías de cómicos lombardos. Se tienen noticias de que en 1642 recitó en ese teatro la compañía de Roque de Figueroa. Además de esta actividad en las salas públicas, no hay que olvidar la enorme variedad de fiestas y bailes que se dan en los palacios. Así, por ejemplo:

Di Napoli, settembre 1639. - Si ha che per esser la Sig.ra Viceregina lunedì sera entrata nell’anno 33, si fece in Palazzo un bellissimo festino, dove intervennero quantità di Dame, et vi fu rappresentata una nuova Comedia da Comici Spagnuoli che reuscì egregiamente con intermedij italiani.<sup>77</sup>

Se trata de una fiesta en honor de Anna Carafa, riquísima heredera napolitana que se había casado con el virrey Duque de Medina. Los virreyes, según refiere Carlo Celano, habían dispuesto en su palacio de Mergellina en un acantilado sobre el mar

un bellissimo luogo per teatro di commedie, capacissimo e con molti luoghi attorno per le dame che dalle stesse abitazioni potevano ascoltarle<sup>78</sup>

La relación con los circuitos del Norte de Italia está más que documentada. Basta asomarse a las vidas de cómicos como el famosísimo ferrarés Pier Cecchini, en arte Fritellino, que viajó incansablemente con la compañía *degli Accesi* desde las cortes del norte a Nápoles pasando por Florencia<sup>79</sup>. Allí pudo incluso haber educado al joven Giacinto Andrea, como he señalado más arriba. Lo que sí está documentado es que el

---

<sup>76</sup> PROTA GIURLEO vol II, p. 54. CROCE (1992, p. 93) refiere además la vicisitud de la actriz Antonia de Ribera, amante de Pompeo Colonna a la que las atenciones del virrey obligaron a huir de Nápoles junto con su amante para acabar más tarde metiéndose monja en un convento en Roma.

<sup>77</sup> PROTA GIURLEO vol II, p.59

<sup>78</sup> CROCE (1992, p. 95)

<sup>79</sup> DBI, ver entrada Cecchini, Pier Maria.

joven Giacinto Andrea representó muy pronto el *Convidado de Piedra* en Pisa produciendo gran preocupación en el padre, atento a que el hijo no echara a perder una brillante carrera representando esta obra.<sup>80</sup>

La vía de penetración napolitana del teatro español hacia todo el norte es sin duda muy relevante.

---

<sup>80</sup> Así queda reflejado en la carta citada por CRINÒ, (p. 281-282) en la que Iacopo refiere el “qualche scandalo” y a la vez que refiere que la comedia “piacque fuor di modo”.

## CATÁLOGO BIBLIOGRÁFICO

En el texto se usan las siguientes claves:

- \* ejemplar directamente consultado
  - ☞ se descarta la asociación atribuida por la crítica
  - (📖) no se ha encontrado ningún ejemplar
  - ♣ asociación inédita
  - ↪ se hizo una versión francesa y del francés pasó al italiano
- subrayo los *scenari*

### EL ACERO DE MADRID

- ♣(📖) *La donna appilata*, di Teodoro Ameyden

*Crítica:* ALLACCI (1666, p. 733): “Teodoro Amaydeo da Bolduc ha lasciato molte commedie ms. tratte dallo spagnuolo, le quali con qualche applauso sono state recitate dalli Accademici Volubili in Roma delle quali *Il Can dell’Hortolano* e *La Donna Appilata* le conserva il Signor.Filippo Amayden suo Nipote”. “Appilare”: voz italiana meridional equivalente a “opilar”, en castellano “opilar”, de donde “opilada”. El término hace referencia a la conocida costumbre de las damas ibéricas en los Siglos de Oro de comer barro para tener una tez clara, de gran prestigio social. Ello producía una enfermedad y para curarla los médicos prescribían a las doncellas tomar agua con polvos de hierro en ayunas y salir a pasear, lo que se denominaba “pasear el acero”. De ahí el nombre de la comedia de Lope *El Acero de Madrid*, cuya protagonista, Belisa es una falsa opilada que busca escapar de la vigilancia de su tía “paseando el acero”. Para la ambigüedad de la expresión “tomar el acero”, ver la excelente introducción a la edición de la comedia ARATA (2000). La probabilidad de que Ameyden haya traducido *El Acero de Madrid* con este título me parece alta, no solamente por la extrañeza que tal costumbre provocaba fuera de España sino porque Ameyden es traductor de Lope y es ésta la única comedia en la que la opilada es el tema central. Teodoro Ameyden, brillante abogado de origen neerlandés y ferviente partidario de la Monarquía hispánica, desarrolló su máxima actividad como traductor entre los años 1640 y 1650 en Roma, años en los que da puntual noticia en sus *Avvisi* de las representaciones que de esas comedias se hacían en los palacios romanos (cfr. PROFETI (1996b, p.33-37).

- (📖) *Medico volante* di Tiberio Fiorelli, Scaramouche

*Crítica:* DANDREY (p.29, esquema de transmisión y p. 50-51) conjetura la existencia de un *scenario* con este título (ca. 1645) apoyándose en una noticia que aparece en *l’Épître à M. le Comte de Fiesque* donde se dice: “Toujours y sont le fameux Scaramouche, / Gran Médecin, qui ne va point en housse, / Mais vole en l’air comme un esprit malin.” Este *scenario* perdido sería el utilizado por Molière para su obra y posteriormente, junto a la obra de Molière, por Biancolelli. Es muy posible que este canevas hoy perdido tuviera su origen en la versión que hace Ameyden de la obra de Lope. Ver más abajo la ficha de *Le Medecin volant / Medico volante*.

### *Il medico volante*

*Ejemplares:* Magliabechiana [II, 1,80].

*Crítica:* Publicado en *SCENARI INEDITI DELLA COMMEDIA DELL'ARTE* (n. 9); DANDREY (p.29).

(📖) Gramustino medico volante

*Crítica:* LEA, vol II, p. 539; DANDREY (p.26, nota 3, p. 29).

Medico volante

*Ejemplares:* GIBALDONE COMICO...n. 59(ff.194v-197v).

(📖) Medico volante scenario del repertorio de Domenico Biancolelli

*Le Medecin volant - Il medico volante*

Versión francesa del canovaccio perdido de Biancolelli hecha por Gueullette

*Ejemplares:* Opéra [Rés. 625, 1-2 ff.124-136]

*Crítica:* Publicado en SPADA (p. 63-70) y GAMBELLI (p.211-219; estudio en pp. 203-210). SOMAIZE (p.9), en el *Préface* de su obra dice refiriéndose Molière: "...mais encore qu'il a imité, par une singerie dont il est seul capable, le Medecin volant et plusieurs autres pieces des memes Italiens, qu'il n'imite pas seulement en ce qu'ils ont joué sur leur théâtre, mais encor en leurs postures, contrefaisant sans cesse sur le sien Trivelin et Scaramouche." Scaramouche, es decir, Tiberio Fiorillo fue a Paris en varias ocasiones e incluso en 1658 entró en contacto con Molière. Es muy probable que Fiorillo hubiese llevado consigo el *scenario Il medico volante*, que habian elaborado los cómicos del arte a partir de *El Acero de Madrid*, seguramente después de escuchar la traducción de Ameyden. Tal como señalo en la ficha de *El Acero de Madrid* muchas de las comedias fueron recitadas por los *Accademici Volubili* en Roma Cfr. (ALLACCI (1666, p.733). Estas recitaciones se llevaban a cabo en diversos palacios durante el Carnaval y, en muchos casos, entraron en competencia con otras representaciones que los cómicos del arte hacían desarrollando la vena antiespañola. Cfr. ADEMOLLO (p.40). Conjeturar por tanto que tuvieron conocimiento de la traducción de Ameyden es razonable. Sea cual fuera la forma en que los cómicos del arte tuvieron conocimiento de la de Lope, no cabe ninguna duda de que construyeron su *scenario* apoyándose en *El Acero de Madrid*. Creo que bastaría señalar la figura de la falsa opilada, presente en todos los *scenari* (y no en cambio en Molière) para relacionar ambas obras. Se puede además fundamentar la relación con muchos más elementos comunes, a saber: el *lazzo* de la carta en el guante donde se propone la búsqueda de un médico que pueda reunir a los enamorados; el juego de desmayos-melancolía y curación mediante el agua, los paseos y la música; el *lazzo* del tomar el pulso, mucho más desarrollado en los cómicos del arte que en Lope; ciertos *lazzi* obscenos que van ligados a la propuesta de curar la falsa opilación con el "acero", término impregnado de ambigüedad (Cfr. ARATA, 2000, pp. 34-35). Hay dos hermanos que representan a Arlecchino. Este elemento está en germen en Lope ("tengo un hermano que se me parece"vv. 2684). El *scenario* lo convierte en un elemento imprescindible y repetitivo para el desarrollo de la acción ya que ello permite que Arlecchino entre por la puerta y salga por la ventana volando y cambiando de disfraz para evitar ser descubierto por el padre de la enamorada.

(📖) Medico volante, "comedia bona del repertorio di Diana"

*Crítica:* BRUNELLI (p. 109).

(📖) Il medico volante - Le medecin volant, comédie en trois actes. Cfr. DESBOULMIERS (1769, t.I, pp. 26-28). "A été reprise souvant au nouveau théâtre, sous le titre d'Arlequin, medecin volant". Cfr. DESBOULMIERS (1769, t.I, pp. 26 nota (I).

*Crítica:* PARFAICT (1756, t. II, p. 155); LEA (vol II, p. 539).

*Arlechino Prencipe in sogno*: Viz Harlequín a Prince in a Dream, German Baron, Flying Physician, and Pretty Margaret. A Comedy. As it is acted at the King's Theatre in the Haymarket. By the company of Italian Comedians. Londres. Printed for the King, 1726.

*Ejemplares*: British Library [1344. 1.13. (2)]

*Crítica*: PAPETTI (p.277). Estudiada por DANDREY (p.53-56).

*Truffaldino medico alla moda overo medico volante*, In Venezia, per Domenico Lovisa, s.a.

*Ejemplares*: Estense [90. B. 18. (1)]

*Crítica*: ALLACCI (1755). DANDREY (p.36).

*Truffaldino Medico Volante*, In Roma per successore al Mascardi, 1672.

*Ejemplares*: Roma [35. 8. A. 4.3]

*Crítica*: FRANCHI (1988, p.450)

————— Milano, Giuseppe Marelli, 1673

————— Bologna, Gioseffo Longhi, 1677.

*Ejemplares*: Estense [85. E. 15]

————— Bologna, Gioseffo Longhi, s.a.

*Ejemplares*: Roma [35. 5. D. 1-2]

*Crítica*: ALLACCI (1755) cita la edición veneciana. DANDREY (p.36-40) hace un estudio preciso de la relación de esta obra con *El Acero de Madrid* y sus posibles relaciones con las demás “médicos volantes”.

## AMAR SIN SABER A QUIÉN

*Il Finto paggio, overo amare e non sapere a chi*, di Francesco Stramboli, Roma, Francesco Tizzoni, 1685.

*Ejemplares*: Vaticana [Ferr. 8043]

*Crítica*: ALLACCI (1666, p. 727) escribe: “Francesco Stramboli, venetiano Amare e non saper chi. opera heroica, lontanissima dalla spagnola di questo titolo”. Del cotejo de ambos textos se desprende desde luego que efectivamente está “lontanissima”. Es probable que la trama la haya tomado Stramboli de otra obra de Lope: *El Lacayo fingido*. Sin embargo, resulta también evidente que Stramboli conocía *Amar sin saber a quien* y que retoma de forma precisa e inequívoca alguno de los motivos que son clave en esta obra. Así el retrato de la enamorada, que tanto en Lope como en Stramboli generan el propio título de la obra: *Amar sin saber a quien*. TEJERINA (1982, p. 372) retoma la asociación establecida por Leandro Fernández de Moratín. FRANCHI, *Drammaturgia...* (1988, p.567): “È tratta dalla commedia *Amar sin saber a quien* di Lope de Vega Carpio”.

————— Bologna, per Gioseffo Longhi, 1686.

*Ejemplares:* \*Roma [35.4.H.24, 2.]

## EL AMIGO POR FUERZA

*L'amico per forza, commedia* di Teodoro Ameyden

*Ejemplares:* \*Riccardiana [Ms. 3471]

*Crítica:* ALLACCI (1666, p. 733): “Teodoro Amaydeo da Bolduc ha lasciato molte commedie ms. tratte dallo spagnuolo, le quali con qualche applauso sono state recitate dalli Accademici Volubili in Roma delle quali Il Can dell’Hortolano e La Donna Appilata le conserva il Signor.Filippo Amayden suo Nipote, *L’Amico per forza, Commed., La Brutta Bella...*”. Este dato confirma que nos encontramos ante la comedia perdida de Ameyden de la que da cuenta ALLACCI. Varios elementos avalan mi conclusión. En el prólogo el anónimo autor señala que: “Sono bene dodeci anni bellissime e Nobilissime signore principesse et Dame che di Carnevale vi rappresentiamo una commedia per dimonstrar la nostra rassegnata volunta di compiacervi...” Se hace referencia más tarde al “Principe”: “Per questa raggione già che il solito per l’anno santo fu interrotto, il nostro Principe hebbe pensiero di non prendersi più travaglio di Commedia, ma a nostre preghiere, et commandamenti di Dame, alle quali non puo ne deve mancare, e risoluto di continuare il consueto, con darvi una Commedia, se non redicola almeno non spiacente”. Teodoro Ameyden desarrolló su actividad entre 1640 y 1650 hasta que la celebración del año santo de 1650 impidió cualquier representación. Las dos referencias temporales que se dan en el prólogo, los “dodici anni” y el “anno santo”, encajan perfectamente con los datos de su actividad teatral. Actividad que va dirigida, además, al mismo público que el que se señala en el prólogo del manuscrito. El año que aparece en la copia manuscrita es el mismo del exilio de Ameyden a Florencia, tras caer en desgracia del Papa. Y hay más. Al cotejar los textos (ver en esta tesis el capítulo correspondiente) se aprecian rasgos generales que se dan también en otras versiones de Ameyden, según lo señalado por PROFETI (1996b). En primer lugar, hay que destacar que se mantiene fiel a la trama original y que la traducción es correcta. Se da sin embargo una tendencia a la síntesis y a la pérdida de ciertos juegos de palabras. Hay también una adecuación cultural al contexto italiano muy evidente en algunos pasajes. Un dato definitivo para la autoría de Ameyden lo constituye el hecho de que el manuscrito en su f.40v tiene una hermosa nota del copista que reza “Scripsit Filippo de Fossart” que he podido ver personalmente y que recoge en su descripción CASTELLI (1998, p.135). Pues bien, este Filippo de Fossart no es otro que el “Filippo de Fossaert *vulgo dictus Ameyden*”, quizá sobrino de Ameyden y jurista él también vinculado a las cofradías alemanas en Roma al que hace referencia ALLACCI y que conservaba en su poder otras de sus comedias como *La Donna Appilata*. El apelativo *vulgo dictus Ameyden* figura en el libro de los fallecidos de la Iglesia de Santa Maria dell’Anima en Roma, en el barrio donde también vivió su tío. Filippo murió en 1691. (Cfr. BASTIAANSE p.74, n. 84). Creo por todo ello que el manuscrito recoge la comedia perdida de Ameyden que no se llegó a imprimir.

La asociación ha sido establecida por VUELTA-MICHELASSI (2004, p. 97). No identifican que el manuscrito es el de la obra hasta ahora perdida de Ameyden. La versión sigue muy de cerca al original.

## LA AMISTAD PAGADA (LA MONTAÑESA)

*L'amistà pagata (?) di Calamari*

*Ejemplares:* Florencia, Ms. [Magl. VII, 757].

*Crítica:* PROFETI (1996a, p. 6): “in maniera avventurosa ho rintracciato anche un manoscritto (...) Sul primo f. il titolo è stato tagliato via e quindi la commedia non è stata mai identificata; è leggibile solo il nome dell’autore: “Calamari”. Ma molto interessante è la dizione seguente: “Rappresentata dagli Accademici Rin vigoriti nel loro stanzone di Borgo Tegolaia l’anno 1673”. MICHELASSI. VUELTA-MICHELASSI (2004, p.102, 107)

*L'amistà pagata, opera scenica del signor Lopez di Vega Carpio tradotta dal signor Mario Calamari, Roma, Francesco Tizzoni, 1677.*

*Ejemplares:* Firenze [Palat. 12.3.0.1. vol. LV]; \*Vaticana [Ferr.V.8044 (4)]; Roma [34.I.E.11.3a]; Casanatense [Comm. 97/4]; Bologna [Aula V, Tab.I.D.III. vol. 74 (3) ]; Marucelliana [1.NN.V.122].

*Crítica:* PROFETI (1996a); MICHELASSI (p.240). VUELTA-MICHELASSI (2004, p.102)

————— Bologna, Gioseffo Longhi, s.a.

*Ejemplares:* Municipal [L- 213]; Escorial [111-I-145]; Roma [34.2.D.22.1a.]; Archiginnasio [Lett.Sp.Cart.I.H.11]; Bologna [Aula V, Tab.I. C.III. vol 63 (2)]; Marciana [Dramm. 1468.4].

*Crítica:* ALLACCI (1755, col. 54); PROFETI (1996a). VUELTA-MICHELASSI (2004, p.102).

————— Bologna, Gioseffo Longhi, 1690.

*Ejemplares:* Marciana [Dramm. 1898.2]; Marciana [Dramm. 1468.4]; Lettere [Bardi. Misc. 45.3]

*Crítica:* PROFETI (1996a). VUELTA-MICHELASSI (2004, p.102).

————— Firenze, Vangelisti, 1707.

*Ejemplares:* Roma [35.6.G.15.4a]

*Crítica:* PROFETI (1996a). VUELTA-MICHELASSI (2004, p. 102, 120).

### Montagnese

*Ejemplares:* \*CIRO MONARCA DELL’OPERE REGIE, n°42, ff. 201-203

*Crítica:* LEA (1934, vol II, p. 540) dice che “questa associazione è probabile”. PANDOLFI (1957-1961, vol V, p. 289): “probabilmente da: Famosa Montagnesa di Lope de Vega”. D’ ANTUONO (1999) da por segura la asociación. El cotejo de los textos lo confirma.

### LA AMISTAD Y LA OBLIGACIÓN

MORLEY BRUERTON (1968, p.419) dicen que su autenticidad es dudosa o incierta, consideran sin embargo que la versificación no contradice la atribución a Lope.

☞ La Forza dell’amicitia



*Ejemplares:* Vaticana [Cod. Vat. Lat. 10244, sc. 9, ff. 105-122]

*Crítica:* D'ANTUONO (1999, p.20) sostiene una posible relación del escenario con la obra de Lope a través de *La Forza dell'amicizia* de Cicognini. Es muy improbable dado que la relación entre la de Cicognini y la de Lope no tiene consistencia.

📖(📖) *La Forza dell'amicizia*,

*La forza dell'amicizia – La Force de l'amitié.* Versión francesa de un canovaccio perdido.

*Crítica:* PARFAICT (1756, vol II, pp. 614-618) hace un resumen de la trama del escenario. D'ANTUONO (1999, p.26) sostiene una posible relación con la obra de Lope. La tradición del tema de los dos amigos enamorados de la misma mujer es muy amplia. Los textos no avalan que se pueda establecer conexión alguna.

## AMOR SECRETO HASTA LOS CELOS

*Vengane quel che si voglia overo il Fischietto*

*Ejemplares:* \*GIBALDONE COMICO, n. 75, ff. 244v - 247r.

*Crítica:* D'ANTUONO (1999, p.22) establece la asociación. Aunque hay importantes divergencias, como por ejemplo la falta del silbato, parece razonable sostenerla.

## ANGELICA EN EL CATAY

📖 *Le Amorse furie d'Orlando*, di Giacinto Andrea Cicognini

📖 *Pazzia d'Orlando* (1642), ASF [Archivio Bardi, Serie II, f. 27].

*Crítica:* Remito al excelente catálogo de CASTELLI-CANCEDDA (2001) para la descripción de este manuscrito y de todas las demás ediciones y su localización. También VUELTA-MICHELASSI (2004, p. 94 y p.111).

📖 *L' Amorse furie d'Orlando*, Bologna, G. Monti, s.a.

————— Venezia, F.L., s.a.

————— Bologna, G. Monti, 1663.

*Ejemplares:* \*Roma [35.5.D.26, 2]

*Crítica:* Allacci (1755, col. 78)

📖 *L'Orlando Furioso overo L'Amorse Furie di Orlando con l'incoronazione di Medoro*, Roma, G. Zenobi, 1717.

*Crítica:* BARTOLOMMEI (1668, p.4), como es conocido, en las palabras a los “eruditi lettori” previas a *Amore opera a caso*, hace una lista de las obras de Cicognini y la incluye con el título de *La Pazzia d'Orlando*. La considera “tratta dagli Istrioni” en contraposición a otras “tolte dallo Spagnuolo”. Esta asociación es de lo más razonable pues es el *Orlando Furioso* era muy popular y su conocimiento extendido entre los cómicos del arte. Así refiere PIERI (p. 211): “Passata la fase delle emulazioni classiche (...) si arriva con gli attori compositori alla riduzione scenica

indiscriminata di materiali letterari disparatissimi, quanto più celebri tanto meglio. In modo simile si sono condotti negli ultimi sessant'anni gli sceneggiatori cinematografici, adattando al nuovo linguaggio filmico l'immenso patrimonio della letteratura e del teatro; così gli attori riscrivono canti ariosteschi, episodi tassiani, commedie celebri". El proprio Silvio Fiorillo elaboró dos episodios ariostescos (PIERI, p. 261, n. 52): "Per fare solo qualche esempio, a Mantova, nel 1567, la Flaminia rappresenta una tragedia tratta dalla novella di Marganorre del canto XXXVII dell'*Orlando Furioso*; Silvio Fiorillo rielabora ancora due episodi ariosteschi: la vicenda amicale di Leone e Ruggiero e il duello con Rodomonte (canti XLIV-XLVI e poi l'intrigo amoroso di cui sono protagonisti Ariodante e Polinesso (canto V)". LOCATELLI en 1622 edita el escenario *Orlando Furioso*. Con independencia de que Cicognini pudiera conocer la obra de Lope, no es necesario en modo alguno postular una supuesta fuente lopesca. Sensatamente BOTTACCHIARI contradice a GOBBI (p.17-19) al señalar: "Il Cicognini profitò di tutto per trarre argomenti per le sue opere. Il racconto delle gesta d'Orlando, la sua passione per Angelica e la conseguente pazzia erano d'altronde argomenti troppo seducenti per non tentare di drammatizzarli. Il Cicognini nel suo rifacimento drammatico, segue scrupolosamente l'*Orlando Furioso*, di cui riporta spesso intere ottave; di suo ha aggiunto soltanto alcuni versi orribili, in cui s'esprime Orlando, divenuto pazzo. Come fonti spagnuole di quest' "opera scenica" il Gobbi cita tre commedie di Lope de Vega: *Un pastoral albergue*, *Angelica en el Catay*, e *Los Celos de Rodomonte*. Ma di queste commedie spagnuole le prime due non fanno che seguire anch'esse il poema dell'Ariosto e niente ci rivela che il Cicognini si servisse di esse per la sua opera; poteva conoscerle, ma poteva benissimo ignorarle. La terza *pieza* spagnuola poi si discosta anche dal contenuto della commedia italiana. Essa è formata dalla combinazione di alcuni episodi tolti dall'*Orlando Furioso*. Il Cicognini non se ne servì affatto". Efectivamente de la lectura de la obra de Cicognini concluyo que sigue fielmente a Ariosto, ninguna de las variaciones que hace Lope en relación al *Orlando* aparece en Cicognini. Como botón de muestra, aprovecho la siguiente observación de CHEVALIER (p.414) a propósito de *Angélica en el Catay*: "les verses que Roland déchiffre sur les arbres qui ont abrité de leur ombre les amours d'Angélique disent assez clairement la nature des liens qui ont uni la belle et le soldat pour interdire au paladin de se demander, comme il le fait un peu plus tard, si le Médor que mentionnent ces octaves ne serait pas un nom poétique que la maîtresse de son coeur lui aurait donné. Cette hésitation figurait bien dans le poème de l'Arioste, mais elle se plaçait avant la lecture d'une inscription qui suffisait à dissiper toute équivoque. Lope, grand improvisateur, n'a pas prêté attention à ce détail". Detalle recogido en cambio por Cicognini que sigue fielmente la secuencia ariostesca, a saber: lectura por parte de Orlando de las inscripciones amorosas en los árboles, dudas sobre la verdadera identidad de los amantes y, finalmente, hallazgo de una inscripción en árabe ante la cual no le queda más remedio que aceptar los amores de Medoro y Angélica. Por tanto, y a la vista de los textos, nada me permite afirmar que Cicognini usara la obra de Lope, aunque pudiera tener conocimiento de ellas. La hipótesis de GOBBI se ha seguido transmitiendo acríticamente hasta nuestros días. SANESI (vol II, p. 178) se muestra inicialmente de acuerdo con GOBBI aunque en nota a esa página (p. 699) matiza que "certo, la sua dimostrazione è tutt'altro che piena. E potrebbe anche avere ragione il Bottacchiarì".

#### 📖 *Orlando Furioso*

*Ejemplares*: LOCATELLI Casanatense, ms 1212, parte II, n. 1.

*Crítica*: PANDOLFI (1957-1961, vol V, p.236-237).

#### 📖 *La Grande Pazzia d'Orlando*

*Ejemplares*: RACCOLTA DI SCENARI PIÙ SCELTI D'ISTRIONI, Anonimo, (en torno a 1650), Corsiniana [mss. 45 G 5 e 6, parte 1ª, cc 1-4].

*Crítica*: PANDOLFI (1957-1961, vol V, p.252-253).

## ARGEL FINGIDO Y RENEGADO DE AMOR

### 📖 Lo specchio con la Turca costante

Ejemplares: *CIRO MONARCA DELL'OPERE REGIE*, n°25, ff. 131-133.

*Crítica:* ya LEA (1934, vol. II, p.550) considera que este escenario es semejante a *La Forza d'amore con la Turca costante*, n. 46 de la misma colección y a *Rinegato per amore* (*GIBALDONE COMICO* n. 28, c. 91). Dice que posiblemente se pueden asociar a la comedia de Lope y así también PANDOLFI (1957-1961, vol. V, p.285) que además encuentra conexiones con un *scenario* de SCALA (Giornata XVI, *Lo specchio*, p. 167); D'ANTUONO (1999, p. 18, 21) retoma la asociación de LEA y COTTICELLI (p. 549) lo asocia sin reserva alguna a la de Lope.

Del cotejo de los textos no se puede razonablemente considerar que hay asociación alguna aunque dos factores han contribuido a perpetuar esta equivocada conexión. El primero y más evidente, la semejanza en el título y el segundo, el lugar de la ficción: en Lope se disfrazan de moros algunos personajes y los *scenari* sitúan la acción en Tabarca y Túnez.

### 📖 Rinegato per amore

Ejemplares: *GIBALDONE COMICO* n. 28, c. 91

*Crítica:* Ver crítica de *Lo specchio con la Turca costante*.

## EL AUSENTE EN SU LUGAR

(📖) *Celia*, comedia di Modello Tientibene, pseudonimo di Benedetto Mellini.

*Crítica:* En el prólogo a *La Costanza delle Donne*, su autor Modello Tientibene refiere: "Feci (...) la *Celia* Comedia in Comedia, e nella Comedia di dentro, come si può Ella ricordare, quando la leggevamo insieme, mi servii del pensiero del *Ausente en su lugar*, del famoso Poeta Lope de Vega.". Sobre este autor y el modelo cervantino en la elaboración de *La Costanza delle Donne*, ver MARCHANTE (2000). FRANCHI (1994, p. 792) a propósito de este autor dice que "Le commedie scritte in gioventù e rimaste inedite s'intolavano *La Schiava, L'Anello, La Tempesta* e *La Celia*; le prime tre ad imitazione di Plauto, la quarta, una "comedia in comedia" ad imitazione dell'*Ausente en el* (sic) *lugar* di Lope de Vega". No hay constancia de que hubiera impresiones de la comedia que debió circular en versión manuscrita. Por lo que atañe a su fuente, podemos pues tan solo fiarnos de lo que nos revela su autor.

## EL BASTARDO MUDARRA

### Setti infanti del Ara

Ejemplares: \**GIBALDONE COMICO* [n. 56, c. 188r - 191r]

*Crítica:* SPELLANZON transcribe el *scenario* y estudia su fuente. BELTRAME (p. 17): "Forse I Sette Infanti di Lara (3) sono una riduzione da Lope de Vega, al quale fa capo anche Eularia Balorda, di cui non sono capace di ricordare il titolo originale. Nota 3: I Sette Infanti di Lara provengono dalla leggenda del Medioevo spagnolo (...). Lo scenario appartiene alla prima metà del Seicento come risulta dalla lettera di una comica, Leonora Castiglioni, in data 15 febbraio 1634, da Ferrara, che annuncia per l'indomani la recita di questo lavoro". Vedere *GIBALDONE COMICO*, n. 45 per la *Eulalia*. LEA (1934, vol II, p. 549) sostiene: "In a letter dated February 1634, Leonora Castiglioni refers to "I 7 infanti dell'ara" with the machines needed for an allegorical prologue and epilogue. RASI (vol. I, p. 606). Several dramatists made use of this Spanish romance for the stage: the scenario seems to correspond most closely with the tragedy by Lope de Vega, *El Bastardo Mudarra*. PANDOLFI (1957-1961, vol. V, p. 335) retoma la asociación con la comedia de Lope. D'ANTUONO (1994). Ver correspondiente capítulo en esta tesis.

*Il tradimento della moglie impudica, o sia l'ingiusta morte de i sette infanti dell'ara opera tragicomica riordinata e vestita dal Sig. Angelo Vandani, Bologna, Giacomo Monti, 1667.*

*Ejemplares:* Casanatense [Comm. 268 / 4]

*Crítica:* ALLACCI (1755, col. 776). D'ANTUONO (1994). Ver correspondiente capítulo en esta tesis.

————— Bologna, Giuseppe Longhi, 1683.

*Ejemplares:* Casanatense [Comm. 588 / 3]

*Crítica:* D'ANTUONO (1994). Ver correspondiente capítulo en esta tesis.

## LAS BODAS DEL ALMA CON EL AMOR DIVINO

☞ *Amor pudico, festino e balli*, di Iacopo Cicognini, Viterbo, Girolamo Discepolo, 1614.

*Crítica:* STERZI y SANESI (vol. I, p.696) establecen las relaciones entre las dos obras. PROFETI (1986, p. 221): "Non mi intratterò sulle somiglianze tra l'Amor Pudico e Las bodas del alma con el amor divino, per la buona ragione che non esistono affatto".

## LA CARBONERA

*Neli Sdegni gl'amori*, di Ettore Calcolone [Carlo Celano], Napoli, Carlo Troyse, 1694.

*Ejemplares:* Roma [34.1.A.19]

*Crítica:* En la dedicatoria del editor se señala la obra como hija póstuma de Celano. Refiriéndose a D. Antonino Ansalone, a quien va dedicada la obra, dice "che con occhio sempre favorevole ha riguardato l'opere di questo virtuoso defonto. Non vi è stato fin'ora chi habbia con maggior franchezza passeggiato le scene d'Italia, ò con maggior felicità rapportato gli Episodj dell'Idioma Spagnuolo nella Toscana favella, arricchiti però di nuovi lumi, e di più pellegrine vaghezze...". Se trata de un *rifacimento* al "modo suo", que respeta las llamadas reglas aristotélicas (véase el prólogo de G.Genovese a *Nelle cautele i danni*). Señalo una curiosidad con que me he encontrado leyendo el texto de la comedia y que señala el gran éxito del melodrama *Giasone* de G. Andrea Cicognini sobre música de Cavalli. En el acto II, esc. 21 de la obra de Celano, Carcarello, gracioso napoletano, canta la primera aria de este melodrama traduciéndola al napoletano, aunque él se obstina en afirmar lo contrario. Carcarello se acompaña de un "calascione", especie de laúd. Reproduzco el pasaje: "Carc. Stà buono, ajosa, à nuje; e decimmola ntoscana à muodo de frebe armonece. *Delitie, e contremmi, / che ll'arma nfriate / Tremmate, fremmate / Sù questo mio cuore, / E cchiù nò strillate / Le ghiose d'amore*". Ya NAVARRA (p. 19-22) había establecido que "la commedia è "composta sulla falsariga" di quella di Lope". VAIPOULOS (p. 102-105).

*Negli sdegni gl'amori, ovvero, La carboniera*, di Carlo Celano, Napoli, Michele Luigi Muzio, 1701.

*Ejemplares:*\* Roma [35.6.G.1.1]; Pistoia [coll.Sala VI.2.9.55].

*Crítica:* Ver edición anterior.

*Negli sdegni gl'amori, overo, La carboniera*, di Carlo Celano, Napoli, Carlo Troyse, 1702.

*Ejemplares:* Nápoles [coll. 40. B. 95].

*Crítica:* reedición de la de 1694. VAIPOULOS (p. 104).

*Gli sdegni gl'amori, overo La Carboniera*, Ettore Calcolona, Napoli, Michele Luigi Muzio, 1713.

*Ejemplares:* Archiginnasio [8. Letter.ital. Comp. teatr. Caps. E.6.N.36]

*Crítica:* Ver edición anterior.

## CARLOS EL PERSEGUIDO

### *Il Cavaliere perseguitato*

*Ejemplares:* Riccardiana [ms 2800, ff. 135r-141v]; Florencia [ms. Magl.II, 1, 90]

*Crítica:* *SCENARI INEDITI DELLA COMMEDIA DELL'ARTE* [n. 17, ff. 12-33]; D'ANTUONO (1999, p. 20). VUELTA-MICHELASSI (2004, p. 122).

## EL CASTIGO DEL DISCRETO

### *Il castigo della disonesta moglie*

*Ejemplares:* Correr [ms. Correr 1040, n. 15]

*Crítica:* Los *scenari* anónimos para el teatro de San Cassiano de Venecia son del XVII y han sido transcritos en ALBERTI. D'ANTUONO (1983) estudia la relación entre la obra de Lope inspirada en una novella de Bandello y el *scenario*. Está segura de que el *scenario* procede a su vez de Lope. Para las compañías de cómicos italianos en España, ver también OJEDA CALVO (1995,1997).

## LOS CELOS DE RODOMONTE

📖 *Le Amorse furie d'Orlando*, di Giacinto Andrea Cicognini

*Crítica:* ver ficha de ANGELICA EN EL CATAY

## LO CIERTO POR LO DUDOSO

*L'ingelosite speranze*, di Raffaele Tauro, Napoli, Ettore Cicconio 1651.

*Crítica:* ALLACCI (1755, col.455) hace referencia a esta edición anterior a la de Paci, de la que no he encontrado ejemplar alguno. BASALISCO.

---

Napoli, Giovanni Francesco Paci, 1670.

*Ejemplares:* \*Casanatense [Comm. 128 / 2]; Paris [Yd. 4361].

*Crítica:* en “A chi legge”se afirma lo siguiente: “La Comedia di Lope de Vega, detta (Lo cierto para lo dudoso) che va inserita nel vigesimo Tomo delle sue Comedie, hà dato materia alla presente opera, la quale non la do per tradotta, mentre, havendola accresciuta d’Episodio, e variata di scene, hà quasi perduto affatto il buono del suo idioma Spagnuolo, e rimastole solo il cattivo del mio scarso talento...”. ALLACCI (1755, col.455); BASALISCO.

*Il Xerse*, dramma per musica del signor Nicolò Minati, musica di Francesco Cavalli, Venecia, per Matteo Leni, 1654.

*Crítica:* ALLACCI (1755, col.714) cita una edición de 1657, en Venecia (Andrea Giuliani) y otra de 1665, también veneciana (Giambattista Merlo), bajo el título “Serse”. CATALDI establece la asociación entre esta ópera inmortalizada posteriormente por Handel y *Lo cierto por lo dudoso*.

*Il Xerse*, dramma per musica del signor Nicolò Minati, musica di Giuseppe Bononcini, Roma Gio. Francesco Buagni 1694.

*Ejemplares:* Roma [34.1.A.26.5]

*Crítica:* FRANCHI (1988, p. 669); FRANCHI (1994, p. 102): “Melodramma su un vecchio libretto di Nicolò Minato (Venecia 1654), molto modificato da Silvio Stampiglia, rappresentato dal 25.1.1694 nel teatro di Tor di Nona con la nuova musica di Giovanni Bononcini”. TEDESCO (p.836) atribuye equivocadamente esta obra a Giacinto Andrea Cicognini. FABBRI (1990, p.237) explica en qué consisten las modificaciones a que se ve sometida la ópera: “Soppressione di scene diversive, contrazione del recitativo, collocazione di arie al termine della scena e in posizione di partenza del personaggio, spostamenti di eventuali contenuti lirici dal recitativo all’aria, predilezione dell’aria con intercalare”. En la escena de ronda inicial de *Lo cierto por lo dudoso* Lope introduce la famosa canción popular “Rio de Sevilla /¡cuan bien bien pareces...” recogida por Lorca. Merecería un estudio el ver cómo Minati y Stampiglia van mezclando un argumento histórico con un enredo de comedia palatina y cómo la mencionada ronda nocturna inicial pasa a convertirse en el aria inicial de la ópera de Stampiglia (*Ombra mai fu / di vegetabile / cara ed amabile / soave più*), posteriormente retomada por Handel. El libreto de Minati y Stampiglia, levemente modificado, es el de la ópera de Handel *Serse* estrenada en Londres en 1738.

## EL CUERDO LOCO o EL VENENO SALUDABLE

♣ *Il Fingere per vivere*, di Raffaele Tauro, Napoli, Novello de Bonis, 1672.

*Ejemplares:* Nápoles [40.B.48]

*Crítica:* ALLACCI (1755, col.355) señala “Fingere per vincere (sic), opera scenica (in prosa), in Napoli, per Novello Bonis, 1663, in 12°, di Raffaello Tauro”.

————— Napoli, Michele Luigi Muzio, 1695.

*Ejemplares:* \*Roma [35.5.E.16].

*Crítica:* Asociación no establecida hasta el momento. Ver capítulo de esta tesis.

## EL DESPERTAR A QUIEN DUERME

☞ *La Forza della Fedeltà*, di Carlo Celano, Napoli, Luc’ Antonio Fusco-Bulifon, 1676.

*Ejemplares:* \*Casanatense [Comm. 119/2]; Roma [35.6.G.1.2]; Pistoia [coll. Sala VI.7.9.35]; Vaticana [coll. Ferraioli. V. 8030 (int 1)]; Nápoles [41-a-5.2.3].

*Crítica:* ALLACCI (1755, col.373) señala la de Bulifon. VAIPOULOS (p.98). NAVARRA asocia la obra a la de Lope. La asociación carece de todo fundamento. Se puede señalar como fuente *A un tiempo rey y vasallo*, obra conjunta de tres ingenios (Manuel Antonio Vargas y Luis de Belmonte Bermúdez y un anónimo)

————— Napoli, Michele Luigi Muzio, 1720.

*Ejemplares:* Pistoia [coll. M.dr.441]

## DINEROS SON CALIDAD

♣ *Chi ha denari ha nobiltà*, Napoli, Francesco Mollo, 1691.  
MORLEY BRUERTON (pp.446-447) ponen en duda la autoría de Lope.

*Ejemplares:* \*Roma [35.5 B.14.6]

*Crítica:* Asociación no establecida por la crítica. Ver correspondiente capítulo de este trabajo.

## LA DISCRETA ENAMORADA

*Chi può s’ingegni*, di Arcangelo Spagna, in Roma, per Domenico Antonio Ercole, 1709.

*Ejemplares:* Roma [34.2.A.4]; Vaticana [Barb.JJJ.III.17]

*Crítica:* ALLACCI (1755, col.857). Publicada con otros cinco melodramas del mismo autor bajo el título de *Melodrammi scenici*, FRANCHI (1994, p. 253): “scritti dall’autore molti anni prima ma rimasti inediti e finalmente pubblicati in vecchiaia con dedica al cardinal Francesco Barberini junior”. D’ANTUONO (2003) establece la asociación de este melodrama con *La Discreta enamorada*.

### *L’innamorata scaltra*

*Ejemplares:* Perusa, *Selva ovvero zibaldone di concetti comici del padre Placido Adriani* [ms A 20).

*Crítica:* D’ANTUONO (1981) establece que el *scenario* procede de *La Discreta enamorada*.

## LA ESCOLÁSTICA CELOSA

(📖) *Equivoci amorosi*, di Onofrio de Castro, Napoli, Novello de Bonis, 1669.

*Crítica:* NAVARRA afirma que en la obra “ritornano i motivi, spesso anche le parole (...) dell’Escolastica zelosa”. Me es difícil sostener lo contrario porque no he conseguido localizar ningún ejemplar aunque las aseveraciones de NAVARRA parecen a veces un tanto apresuradas.

## LA FUERZA LASTIMOSA

*La Violenza lacrimevole o Il traditor Fortunato*. P.P. Todini. Roma. Moneta. 1654.

*Ejemplares:* Casanatense [Comm. 219/3]; \*Roma [6.7.A.37.3]; Roma [35.5.E.26.3]; Vaticana [Dram. Allacc. 264/3]

*Crítica:* ALLACCI (1755, col.817); FRANCHI (1988, pp.373-374); PROFETI (1996c, p. 13).

*Il Consigliere del suo proprio male overo La Rosaura*, 1685.

*Ejemplares:* Scala TI.U. 318.

*Crítica:* VAIPOULOS (p.88) no hace referencia a este ejemplar aunque a propósito del de 1690 refiere que SALVIOLI presupone ediciones anteriores. La localización de esta edición y el ejemplar correspondiente procede de BRINDICCI.

*Il Consigliere del suo proprio male, o vero La Rosaura*, Napoli, Parrino e Muzio, 1690.

*Crítica:* ALLACCI (1755,col. 861); GIUNTINI (1994, p. 19, nota 21). VAIPOULOS (p.88). No conozco ejemplares.

*Il Consigliere del suo proprio male*, di D. Ettore Calcolona, Napoli, C. Troyse, 1692.

*Ejemplares:* Pistoia [coll. Sala VI.3.9.75]; Cambridge [coll. U.Bute 37 (4)]

*Crítica:* RUSSO (p. 201) cita esta edición. Tomo de VAIPOULOS (p.89) los dos ejemplares.

*Il vero Consigliere del suo proprio male* del signor D. Ettore Calcolona, Napoli, Muzio, s.a [s.a.]1701.

*Ejemplares:* Archiginnasio [ 8. Lett. It. Comp. Teatr. Caps. E 3.5]

*Crítica:* GIUNTINI (1994, p. 19, nota 21); de VAIPOULOS (p.89).

---

————— Napoli, Michele Luigi Muzio, 1720.

*Ejemplares:* \*Roma [36.6.H.4.2]; Pistoia [coll. M.dr.84]

*Crítica:* SANESI (p.208, p. 703); VAIPOULOS (p.90).



*Non ha cuore chi non sente pietà*, di Giuseppe Fivizzani, Lucca, Marescandoli, s.a.

*Crítica*: SANESI (p.202). BELLONI (p. 360) refiere las palabras Giuseppe Genovese en el prólogo a la edición de 1692 de *Nelle Cautele i danni*, de Carlo Celano [Nápoles, 40-B-102]. A propósito de *Nelle Cautele i danni* de Celano dice Genovese: “sta ella dettata come l’altre, alla spagnuola (...). Una parte del soggetto sta cavata da una comedia di quel vasto e luminoso ingegno di Lope de Vega”. Sigue Belloni anotando sobre Celano: “E del commediografo spagnuolo egli ridusse a modo suo anche drammi che già eran stati rifatti da altri: così nel *Vero conoscitor del suo proprio male* rifece la *Fuerza Lastimosa*, già ridotta dal Fivizzani”. DOLFI (2002) refiere equivocadamente ese “egli” al propio Genovese, provocando así un error de bulto al atribuir un *rifacimento* de *La Fuerza Lastimosa* al propio Genovese. Es interesante este ejemplo porque es reciente y muestra lo fácil que es generar en la transmisión crítica una falsa atribución.

Sobre Giuseppe Fivizzani, agradezco a Diego Símini unos datos biográficos que aparecen en un manuscrito [ms 1112] en la Biblioteca Statale di Lucca que señalan el 3-IX-1633 como fecha de bautismo de Giuseppe Fivizzani y el 27 de setiembre de 1708 como fecha de su muerte, también en Lucca. PROFETI (1992, p. 315). GIUNTINI (1994, p. 19, nota 21) señala como *rifacimenti* de la de Lope “le due versioni dallo stesso titolo *Non ha cuore chi non sente pietà* di Ferrante Scarnelli (Bologna, Longhi, 1689) e di Giuseppe Fivizzani (Lucca, Marescandoli, s.a). In quest’ultima pubblicazione l’autore denuncia il plagio dello Scarnelli senza però farne esplicitamente il nome.” No he localizado ningún ejemplar de Fivizzani.

*Non ha cuore chi non sente pietà*, di Ferrante Scarnelli, Bologna, Longhi, 1689.

*Ejemplares*: Casanatense [Comm. 285 / 1]; \*Roma [35.5.B 19]

*Crítica*: ALLACCI (1755, col.562) refiere una edición de las mismas características sin año; QUADRIO (VII, 238): *Non ha cuore chi non sente pietà*, opera scenica di Ferrante Scarnelli. In Bologna, per il Longhi, in 12° con mimici personaggi; PROFETI (1992, p. 315); PROFETI (1996c, p. 13).

♣*Chi non ha cuore non ha pietà overo La Rosaura*. Comedia del dottor Andrea Perrucci, Napoli, Michele Luigi Muzio, 1719.

*Ejemplares*: \*Marucelliana [1.00.X.74]

*Crítica*: ALLACCI (1755, col.183); NAVARRA (p. 5-6) asocia equivocadamente esta comedia a *Laura perseguida*. BRAGAGLIA (p. 44) reseña esta obra como de Andrea Perrucci, gran admirador de Lope de Vega, aunque no la relaciona con su fuente. La localización azarosa por mi parte en la Marucelliana de un ejemplar y la amabilidad de Giovanna Lazi, directora de la Biblioteca, que, a pesar de estar situada en una zona de acceso restringido por su peligrosidad, me facilitó el ejemplar, me han permitido cotejar los textos. Perrucci reproduce exactamente la obra de Scarnelli/Fivizzani salvo la sustitución de Stecco por Cola Napolitano.

*La forza compassionevole, cavata dallo spagnolo. Commedia in tre atti in prosa*. Manuscrito.

*Ejemplares*: Florencia [ms. Magl. II, VI, 212].

*Crítica*: PROFETI (1996C, p.13, nota 20) la atribuye a Pietro Susini; VUELTA, p.108. Agradezco a Salomé Vuelta que me haya facilitado la parte de su tesis en que trata de *La Forza Compassionevole* y a ella remito para la descripción de los manuscritos. VUELTA (2000a, p. 112) resume la situación crítica respecto a estos tres manuscritos y la impresión de 1691: “L’attribuzione di questa commedia presenta seri problemi. Tanto i manoscritti quanto l’opera a stampa non portano il nome dell’autore. L’edizione di Firenze, Vangelisti, 1691 è stata attribuita all’attore, accademico e commediografo Michele Stanchi sulla base dell’affermazione di F.

Bonazzini nel suo *Bisdosso ovvero Diario di F.B.* [Firenze, Magl., XXV, 42, vol II, f.684]: “Settembre 1691 (...) è condotto a rappresentazioni sceniche, come fu nell’Accademia dei Sorgenti nella quale rappresentavasi bellissima opera in prosa intitolata *La Forza Compassionevole* composta da uno Stanchi Istrione.” WEAVER (p. 170-171) allude a questo Stanchi citato dal Bonazzini. GIUNTINI (p.15, n.16) segnala: “Lo Stanchi, istrione, a cui è attribuita l’opera scenica in prosa *La forza Compassionevole* (Firenze, Vangelisti, 1691) [...] potrebbe essere il Michele Stanchi romano citato in SANESI (p. 177 e 203)”. Si è conservato però, sotto il nome di Pietro Susini, un prologo intitolato *Innocenza e Giustizia* [Firenze, Magl. VII, 868, ff.644r-646r] nel quale si accenna a quest’opera: Inn. E dovrà per rigor di fiera Stella cadere / ingiustamente l’innocente Isabella? / *Forza Compassionevole* dovrebbe / farti muovere, Astrea, pertanto eccesso. / Deh seconda cortese il mio desire, / risveglia in sen l’addormentato ardire. WEAVER (p.170) ove allude, ma stranamente mette in dubbio che appartenga davvero al nostro autore: “the date makes it difficult to accept the attribution of the prologue to Pier Susini”. Un riscontro tra i manoscritti e la stampa del ‘91 lascia intravedere invece che quest’ultima è a loro posteriore, il che toglie valore all’affermazione di WEAVER. Infatti, il [ms. Magl. II, VI, 212] che, come si è visto, costituisce un esemplare utilizzato dagli accademici Imperfetti per una delle rappresentazioni della commedia, segnala alla c. 48r: “Gl’Accademici Imperfetti mutarono l’arietta posta nella scena quarta del primo atto in quella che segue”, e di seguito compare “l’arietta” che è sostanzialmente la stessa della stampa del ‘91. Pare che questi avessero utilizzato un testo preesistente e lo avessero adattato per la rappresentazione della commedia. Perché non pensare dunque che il prologo del Susini, conservato alla Nazionale di Firenze possa accennare ad una precedente rappresentazione della commedia? Era infatti pratica comune che le commedie fossero riprese in tempi successivi e rimesse in scena da altri autori (...). Peraltro il prologo che compare nei manoscritti dell’opera sopra descritti non corrisponde a quello che porta il nome di Pietro Susini, ma è risaputo che i prologhi variavano a seconda delle rappresentazioni e spesso riguardavano un avvenimento concreto per il quale si allestiva la commedia, come nozze, feste natalizie ecc...”. Sin embargo, en un estudio aparecido recientemente, VUELTA-MICHELASSI (2004, p. 115-116, 125), la obra se propone como anónima.

*La forza compassionevole, cavata dallo spagnolo. Commedia in tre atti in prosa.* Manuscrito.

*Ejemplares:* Florencia [ms. Magl. VII, 1285]

*Crítica:* VUELTA (2000a, p.110); VUELTA-MICHELASSI (2004, p.115-116, 125).

*La forza compassionevole. Tragicommedia in tre atti in prosa.* Manuscrito.

*Ejemplares:* Riccardiana [ms. 2974/5]

*Crítica:* VUELTA (2000a, p.110); VUELTA-MICHELASSI (2004, p.115-116, 125).

*La forza compassionevole, opera scenica da rappresentarsi in Firenze nel Teatro degli Accademici Sorgenti nel corrente anno 1691.* Firenze, Vincenzo Vangelisti, 1691.

*Ejemplares:* \*Roma [35.4.H.32.2]

*Crítica:* GIUNTINI (p. 15); VUELTA (2000a), ver nota crítica a: *La forza compassionevole*, [ms. Magl. II, VI, 212].

*La forza compassionevole, dramma per musica, di Antonio Salvi, Livorno, Giovanni Vincenzo Bonfigli, 1694.*

*Ejemplares:* \* Roma [35.5.B.15.1]

*Crítica:* GIUNTINI (p.19-21, 242); PROFETI (1992, p. 315; 1996c, p. 13), VUELTA (2000a, p. 114).

### La Forza L'Astimosa

*Ejemplares:* \*CIRO MONARCA DELL'OPERE REGIE, nº40, ff. 191-194

*Crítica:* LEA (1934, vol II, p.531); PANDOLFI (p. 288); D'ANTUONO (1999, p. 19)

## EL GALLARDO CATALÁN

♣ *Sopra l'Ingannator cade l'inganno* di Carlo Celano, Napoli, Michele Luigi Muzio, s.a.

*Ejemplares:* \*Roma [35.G.H.4.3]; Pistoia [coll. Sala V.29.2.15]; Nápoles [coll. Lucchesi- Palli II, 22,II,32(2)]

*Crítica:* Asociación no establecida hasta ahora. Ver el correspondiente capítulo de esta tesis. Tomo los últimos dos ejemplares de VAIPOULOS (p.119).

————— Napoli, a spese di Giacomo Raillard, 1696.

*Ejemplares:* Nápoles [40.B.87]; Viena [25820- A.Alt Mag]

————— Napoli, a spese di G. Miele, 1710.

*Ejemplares:* Nápoles [40.B.97]

*Crítica:* Da cuenta de esta edición RUSSO (p. 203); VAIPOULOS (p.118).

## EL GRAN DUQUE DE MOSCOVIA Y EMPERADOR PERSEGUIDO

📖 *Demetrio moscovita*, escenario para una representación de una tragedia de G. Teodoli. Roma, eredi del Corbelletti, 1653.

*Ejemplares:* \*Casanatense [Vol. Misc. 2214 / 10]

*Crítica:* D'ANTUONO (1999, p.28) da como probable la relación de este escenario con la obra de Lope. El cotejo de los textos no confirma tal posibilidad. Además FRANCHI (1988, p.304) señala que los autores del repertorio *Autori italiani del '600* (n. 3911) “indicano come fonte della tragedia l'omonimo romanzo di Maiolino Bisaccioni”.

📖 (📖) *Il Basilisco di Berganasso, scenario del repertorio di Domenico Biancolelli*

*Il Basilisco di Berganasso/ Le Dragon de Moscovie*

Versión francesa del canovaccio perdido de Biancolelli hecha por Gueullette

*Ejemplares:* \*Opéra [Rés. 625, I, 39-50, ms italiano 9r-11v]

*Crítica:* D'ANTUONO (1999, p.24) también considera como probable la relación de este *scenario* con la obra de Lope. Tampoco en este caso puedo seguir a la estudiosa italo norteamericana. El *scenario* no tiene que ver con la obra de Lope.

## LAS HAZAÑAS DEL CID Y SU MUERTE, CON LA TOMA DE VALENCIA

MORLEY BRUERTON (1968, p.476) dicen que es de dudosa o incierta autenticidad, aunque su versificación puede ser de Lope.

### 📖 Le Prodezze di Roderigo

Ejemplares: \*CIRO MONARCA DELL'OPERE REGIE, n. 27.

*Crítica:* D'ANTUONO (1999, p. 19): “De fuente española que trata del Cid, todavía por identificar; posiblemente de *Las Hazañas del Cid* de Lope de Vega”. La investigación sobre las distintas obras que tratan del Cid me ha llevado a concluir que el *scenario* recoge fielmente *Las Mocedades del Cid* de Guillén de Castro. Ver capítulo correspondiente de esta tesis.

## LA HERMOSA FEA

MORLEY BRUERTON (1968, p.477) dicen que es de dudosa o incierta autenticidad, aunque su versificación puede ser de Lope.

*La Bella Brutta*, di Orsola Biancolelli, Parigi, Sassier, 1665.

*Ejemplares:* Paris [Yd.4054]; \*Arsenal [8°B.L. 7688].

*Crítica:* PROFETI (1996d, pp. 53-65).

*La Bella Brutta*, di Orsola Biancolelli, Parigi, Sassier, 1666.

*Ejemplares:* Paris [Rés Yd. 1076]; British Museum [839.a.38]

*Crítica:* PROFETI (1996d, pp. 53-65).

*La Bella Brutta*, di Orsola Biancolelli, Bologna, G. Recaldini, 1669.

*Ejemplares:* Casanatense [Comm. 259/1]; Roma [35.5.C.21.4]; Roma [38.5.B.19, 4].

*Crítica:* ALLACCI (1755, col.851) cita una edición de las mismas características sin año; PROFETI (1996d, pp. 53-65).

## LA HERMOSURA ABORRECIDA

♣ *Nelle cautele i danni* di Carlo Celano, Napoli, G. Raillard, 1692.

*Ejemplares:* Nápoles [40-B-102]; Pistoia [coll. Sala VI.2.9.70]

*Crítica:* BELLONI (p. 360) refiere las palabras Giuseppe Genovese en el prólogo a la edición de 1692 de *Nelle Cautele i danni*, de Carlo Celano. A propósito de *Nelle Cautele i danni* de Celano dice Genovese: “sta ella dettata come l’altre, alla spagnuola (...). Una parte del soggetto sta cavata da una comedia di quel vasto e luminoso ingegno di Lope de Vega”. NAVARRA asocia equivocadamente esta obra a *Virtud, pobreza y muger*, también de Lope. VAIPOULOS (p.106) señala el ejemplar de Pistoia y el de Nápoles de la edición de 1725. Ver capítulo de esta tesis.

————— Napoli, Gennaro Muzio, 1725.

*Ejemplares:* Roma \*[35.6.G.1.4], Nápoles [coll. 40.B.89].

## EL HOMBRE DE BIEN

### *L'uomo da bene*

*Ejemplares:* \*GIBALDONE DE SOGGETTI... n.79, ilegible.

*Crítica:* LEA (1934, vol II, p.534): "Taken from El huomo (sic) de bien". PANDOLFI (1957-61, vol. V, p. 356) "alcuni scenari, tra cui il nostro, sono illeggibili."

## LA INOCENTE LAURA

*I Tradimenti mal riusciti*, de Giovanbattista Pasca, Napoli, Francesco Savio, 1654

*Ejemplares:* \*Casanatense [Comm. 278 / 2]

*Crítica:* ALLACCI (1755, col. 775); DE TORO (p.341). Ver capítulo correspondiente en este trabajo.

## EL JUEZ EN SU CAUSA

*Il Giudice di sua causa*, de Pietro Susini

*Ejemplares:* Florencia ms. [Magl.VII, 331, ff.1r-59r]

*Crítica:* VUELTA (2000b), VUELTA - MICHELASSI (2004, p. 126)

## LAURA PERSEGUIDA

☞ *Chi non ha cuore non ha pietà ovvero La Rosaura*. Comedia del dottor Andrea Perrucci, Napoli, Michele Luigi Muzio, 1719.

*Ejemplares:* \*Marucelliana [1.00.X.74]

*Crítica:* ALLACCI (1755, col.183); NAVARRA (p. 5-6) asocia equivocadamente esta comedia a *Laura perseguida*. Ver supra, bajo LA FUERZA LASTIMOSA, para su auténtica fuente.

## LOS LOCOS DE VALENCIA

### ☞ *L'Hospedale de pazzi*

*Ejemplares:* \*GIBALDONE DE SOGGETTI ... [n. 53] ff. 128r-130r.

*Crítica:* D' ANTUONO (1999, p.22) da como posible la derivación de este escenario de *Los locos de Valencia* de Lope sin embargo no es muy probable tal posibilidad. El cotejo de los textos no apunta en esa dirección. Por otra parte las locuras verdaderas o fingidas están en la tradición española e italiana de muy diversas maneras (pazzie d'Orlando, hospital de necios con las variantes de la locura de amor). Ver para ambas tradiciones DANDREY (p.605 y sig.) y LOPE DE VEGA (LLV, introducción, p.15-24).

## EL MARQUÉS DE MANTUA

### Baldoino e Carlotta

*Ejemplares:* \*CIRO MONARCA DELL'OPERE REGIE, n°16, ff. 89-91

*Crítica:* PANDOLFI (1957-61, vol. V, p. 282): “prob. da *El Marqués de Mantua* di Lope de Vega”. LEA (vol. II, p. 517): “Possibly derived from Lope’s de Vega *Marqués de Mantua*”. La asociación está muy clara.

## EL MAYOR IMPOSIBLE

♣ *Bassiano, ovvero il Maggior Impossibile*, dramma per musica di Matteo Noris, musica di Carlo Pallavicino, Venezia, Francesco Nicolini, 1682.

*Ejemplares:* \*Casanatense [Comm. 358 / 2]; Roma [40.9.B.9.7]; Roma [34.2.C.29.3].

*Crítica:* ALLACCI (1755, col.139); FABBRI (1992, p. 303) en relación con la influencia española en los *drammi per musica* señala como “personaggi di notoria ibericità (...) il caso del protagonista in delirio nel *Bassiano* sempre di Noris, 1682, la cui aria spagnuola è piuttosto da riferire alle abitudine glossolaliche delle scene di pazzia.”. El cotejo del libreto y de *El Mayor Imposible* me permite concluir que la obra de Lope es un pretexto para la construcción de una obra a ella ajena por género y público y que sin embargo toma de ella bastante fielmente muchos “spunti”. Ver correspondiente capítulo de este trabajo.

————— Modena, Erede Soliani, 1683.

*Ejemplares:* Roma [40.9.B.8.6]

————— Livorno, Bonfigli, 1690.

*Ejemplares:* Roma [35.5.F.31.4a]

## MAYOR VIRTUD DE UN REY

### ‡ La Maggior gloria d'un grande è vincere sè stesso

*Ejemplares:* Vaticana [Codex Vat.Lat. 10244, sc. 11, ff.142-150]; Modena [documenti teatrali, busta V (9)]; \*GIBALDONE COMICO...[n.34, n.58]

*Crítica:* Se trata de un *scenari* de gran éxito de las compañías como atestigua su presencia con este título o parecido en diversas colecciones. PARFAICT (1756, vol. I, p. 204) da cuenta de su uso en París: Riccoboni dice que fue representado el 20 / 5 / 1716. BRUNELLI (p. 109) cita una carta de 1681 del Duque de Mantua en que aparece el repertorio de la comica Eulalia. Entre le “comédie bone” figura *Magior* (sic) *gloria d'un grande*. LEA (vol II, p.538): “the tradition probably goes back to Lope de Vega’s *La Mayor Virtud de un Rey*”. PANDOLFI (1957-61, vol. V, p. 292-298) relaciona también todos estos *scenari* “probabilmente” con Lope. TESSARI (p. 162, nota 2) dice del de Modena: “lo *scenari* -che deriva da *La Mayor virtud de un Rey* di Lope de Vega - è anonimo e inedito”. D’ANTUONO (1999, p.19) retoma con cautela la asociación. COTTICELLI (p. 549), ya sin

ningún tipo de matización: “anche in tal caso si è individuata una fonte spagnola, *La Mayor virtud de un rey* de Lope de Vega”. Las tramas de los *scenari* que, por otra parte, no siempre coinciden entre sí, tienen apenas que ver con la de la comedia de Lope. El motivo de la virtud de un rey, por muy hispánico que pueda parecer, es demasiado genérico para que se pueda establecer una relación razonable aunque fuese indirecta. El núcleo central de los *scenari* consiste en demostrar cómo la mayor gloria de un poderoso consiste en vencerse a sí mismo. Lope no pone ni al rey ni al príncipe en esta situación.

## EL MAYORAZGO DUDOSO

♣ *Come dispone il cielo overo la forza del sangue*, di Ettore Calcolone [Carlo Celano], Napoli, Carlo Troyse, 1696.

*Ejemplares:* \*Casanatense [Comm. 284 / 2]; Santa Cecilia [coll. G. CS. 6.A.22]

————— Napoli, Michele Luigi Muzio, 1696 y 1703

*Ejemplares:* Pistoia [Coll. Sala VI.7.9.36]

*Crítica:* ALLACCI (1755, col.205); VAIOPOLULOS (p. 86).

————— Napoli, Michele Luigi Muzio, 1720.

*Ejemplares:* Archiginnasio [10ee.IV.21bis.op.2]; Pistoia [Coll. Sala VI.3.9.96]

*Crítica:* ALLACCI (1755, col.205). NAVARRA, (p.8) relaciona equivocadamente la comedia de Celano con *La Fuerza de la sangre* de Guillén de Castro que retoma la homónima novela de Cervantes; MELE (1934); PINI MORO-MORO, (p. 255) transmiten esa fuente equivocada sustentada tan sólo en la semejanza en el título. Se trata inequívocamente de una versión de *El mayorazgo dudoso*. La dislocación de escenas hace que sea en principio bastante irreconocible la fuente. Ver capítulo correspondiente en este trabajo.

## LOS MELINDRES DE BELISA o LA DAMA MELINDROSA

*La Dama Frullosa*, di Teodoro Ameyden, Roma, Giacomo Dragonelli, 1669.

*Ejemplares:* Marucelliana [ 1.00.IX.3. (5) ]

————— Roma, Giacomo Dragonelli, 1670.

*Ejemplares:* Vaticana [Stamp. ferraioli V.8038(3)]; Roma [34.1.G.29.2]; Nápoles [ Branc.106.D.31.(2) ]; Nápoles [Branc. 100.I.29]; Braidense [Racc. Dramm. V. 121].

————— Bologna, per Gioseffo Longhi, 1672.

————— Bologna, per Gioseffo Longhi, 1678.

*Ejemplares:* Firenze [palat 12.3.0.1., vol LI]; Riccardiana [N.A.U. 723]; Roma [34.1.A.24.4]; Roma [35.4.E.17.1]; Roma [34.1.D.35.1]; Casanatense [Comm. 97/5]; Arsenal [8°B.L.16085]; Marciana [Dramm. 1463.3]

*Crítica:* ALLACCI (1755, col.237) señala la de Bolonia de 1678; Cito las ediciones de PROFETI (1996b, p. 47-48), remito a este trabajo para esta obra.

📖 Rosalba bizzarra

*Ejemplares:* \*GIBALDONE COMICO...[n. 78, ff. 252-254]

*Crítica:* D'ANTUONO (1999, p. 23): "*Rosalba bizzarra* posiblemente de *Los Melindres de Belisa*". El motivo de conseguir tocar la mano de la enamorada, común a ambas obras, no parece suficiente para asociarlas. Las tramas son distintas y también lo son los caracteres femeninos. En la obra de Lope la enamorada es caprichosa mientras en el *scenari* es más bien violenta. Es imposible decidir si hay una contaminación del *scenari* de la obra de Lope pero, en cualquier caso, la relación sería muy lejana. COTTICELLI (p. 555): "Piccola varizione sul tema dell'innamorata capricciosa e ribelle, per una delicata prova d'attrice in una storia che ritorna ai più consueti intrecci amorosi della tradizione comica fondata sul ritmo e sull'inventiva".

## LOS MILAGROS DEL DESPRECIO

MORLEY BRUERTON (1968, p.514) dice que su autenticidad es incierta, hay una suelta (*Diablos son las mujeres*) de Pérez de Montalbán.

*Demonii sono le donne ovvero la donna sfarzosa chiarita*

*Ejemplares:* GIBALDONE DE SOGGETTI ... [n. 55]

*Crítica:* LEA (1934, vol. II, p. 523): "taken from Lope de Vega's *Diablos son las mujeres*"; PANDOLFI (1957-61, vol. V, p. 354): "da: *Diablos son las mujeres* di Lope de Vega".

## LAS MOCEDADES DE BERNARDO DEL CARPIO

MORLEY BRUERTON (1968, p.515) dudan de la atribución a Lope, que sin embargo dan por segura Menéndez y Pelayo y Avalor Arce.

*Bernardo del Carpio*

*Ejemplares:* \*GIBALDONE COMICO... n. 75, ff. 242-244.

*Bernardo del Carpio*

*Ejemplares:* \*RACCOLTA DEGLI ARGOMENTI, Tav.LIX-LX

*Crítica:* LEA (1934, vol. II, p. 518): "probably derived from Lope de Vega's *Mocedades de Bernardo*"; PANDOLFI (1957-1961, p. 339): "prob. da *Mocedades de Bernardo* di Lope de Vega". El *scenari* tiene como fuente la comedia de Lope. Se representó en Dresde en el carnaval de 1751 y el 23 de enero de 1753. Cfr. KLIMOWICZ-ROSZKOWKA (p. 86-87). Ver correspondiente capítulo en esta tesis.

## LOS MUERTOS VIVOS

📖 \**I morti vivi, scenario del repertorio de Domenico Biancolelli*

*Les mots vivans - I morti vivi*

Versión francesa del canovaccio perdido de Biancolelli hecha por Gueullette

*Ejemplares:* Opéra [Rés. 625, I, 9-23, ms italiano 3r-4v]



*Crítica*: PARFAICT (1756, vol II, p. 461); DESBOULMIERS (1769, vol I, p. 19, nota al argumento de *I Morti Vivi*): “Ce canevas est tiré d’une Comédie écrite en prose par Sforza Oddi: & Boursault en fit une en trois actes en vers, pour le théâtre Français, où il la donna sans succès en 1662”. LEA (vol. II, p. 540): “The titles suggests that the following plays and scenari belong to the tradition: (a) *Les morts vivans*, a farce played in Paris, 1573 *I morti vivi*, Sforza degli Oddi, 1576. Iacopo Pagnini, 1600. *Muertos vivos*, Lope de Vega. *Les morts vivans*, M. d’Ouville, 1645, *Arlecchino e Scapino morti vivi* 20.2.1750. Bartoli, XXXIX.”. GAMBELLI (1997, parte I p 103): “Nella stesura dello scenario non si rintracciano rapporti significativi nè con il dramma di Lope nè con la tragicommedia in versi di D’Ouville”. D’ANTUONO (1999, p. 24): “*Les Morts Vivants (I Morti Vivi)*, posiblemente de *Los Muertos Vivos* de Lope de Vega”. SPADA (p. 8) rechaza la relación con Boursault: “la comédie de Boursault *Les Morts Vivants* (Paris, Pépingué, 1662) n’a rien á voir avec ce canevas”. Analiza además (p.12) la estrecha conexión entre la presentación de la muerte de Mario (acto III de *I morti vivi*) con *La Creduta Morta*, *scenario* de la Giornata VII Flaminio Scala, SCALA (p. 85-91).Coincido con el criterio de SPADA y de GAMBELLI en el sentido de que no se puede establecer una relación razonable con la obra de Lope.

## EL NACIMIENTO DE CRISTO

MORLEY BRUERTON (1968, p.517) dicen que es de dudosa o incierta autenticidad, aunque su versificación puede ser de Lope.

☞ *Il Gran natale di Cristo*, di Iacopo Cicognini, Firenze, Giunti, 1625.

*Ejemplares*: Florencia [1262. 6 cust.]

*Crítica* : ALLACCI (1755, col. 425)

☞ *Il Gran natale di Giesù Cristo Nostro Signore*, ms.

*Ejemplares*: Riccardiana [3470, ff. 1r-48v]

☞ *Il Gran Natale di Nostro Signore*, ms.

*Ejemplares*: Moreniana [117, ff. 1r - 67v.]

*Crítica*: SANESI (p. 171): “Sembra, infatti, probabile o possibile ch’egli abbia tolto l’idea dell’*Amor pudico* da *Las Bodas del Alma con el Amor divino* di Lope de Vega; e il suo *Natale di Cristo*, tutto allegorico nell’azione e nei personaggi come gli “autos” spagnuoli, ha, secondo che afferma lo Sterzi, attinenze strettissime con *El Nacimiento de Cristo* dello stesso Lope.” Remito al detallado análisis de las pocas semejanzas y las muchas diferencias entre los dos textos de PROFETI (1986).

## NERÓN CRUEL O ROMA ABRASADA

☞ *Nerone Imperadore*

*Ejemplares*: \*GIBALDONE COMICO... n. 68, 221r-223r

*Crítica*: Publicado en DEL CERRO (p. 431-443) y PETRACCONI (p. 412-418); BRUNELLI (p. 109) lo señala como perteneciente al repertorio de Diana. LEA (1934, vol. II, p. 541) “probably derived from Lope de Vega’s *Neron Cruel* directly or through the translation of N. Biancolelli, *Il Nerone*, 1666, or of C. Boccaccio, *Nerone*, 1679”. PANDOLFI (1957-1961, p. 337): “probabilmente da *Neron cruel* di Lope de Vega”. LIVERANI (1993, p. 42): “Va segnalata inoltre la presenza nella raccolta napoletana di uno scenario intitolato *Nerone Imperatore* (...) che secondo Pandolfi potrebbe derivare da *Neron cruel* di Lope de Vega e che mi pare presenti interessanti punti di

contatto con il *Nerone* di Biancolelli”. D’ANTUONO (1999, p.22): “*Nerone imperatore*, de *La Roma abrasada* de Lope de Vega”. COTTICELLI (p. 554) es mucho más cauteloso y menciona la crítica que establece la asociación pero subraya: “il tema tuttavia richiama le più alte manifestazioni del melodramma seicentesco, con l’ovvio riferimento a *L’Incoronazione di Poppea* di Giovan Francesco Busenello musicata da Claudio Monteverdi del 1643 (...). Senza alcuna obiettivo di fedeltà nella ricostruzione storica, la crudeltà e il delirio di Nerone, la morte esemplare di Seneca, la sensualità di Poppea e le mire di Ottavia e Agrippina sono i presupposti di uno spettacolo laborioso e appariscente che alterna l’aulicità di alcune sequenze alla rozzezza e alla grossolanità di espressioni, gesti, commenti”. Del cotejo de los textos se desprende que ni el acto primero, ni gran parte del acto segundo de la obra de Lope tienen que ver con el desarrollo del *scenarío*. Hay alguna coincidencia a final del acto segundo (enamoramamiento de Nerón de Poppea, asesinato de Agripina) y parte del tercero, en donde arde Roma, motivo con que se abre el *scenarío*. Teniendo en cuenta que se trata de una historia de amplia tradición, creo que no puede concluirse que haya una relación ni siquiera a través de Biancolelli, aunque evidentemente se den motivos comunes.

☞ *Il Nerone*, di N. Biancolelli, Bologna, Monti, 1666.

## EL NIÑO DIABLO

MORLEY BRUERTON (1968, p.520) dicen que es de dudosa o incierta autenticidad, creen que es de Luis Vélez de Guevara.

(📖) *Il Nigno diabolò*, opera tradotta da Marco Napoleone, detto il Flaminio.

*Crítica*: ALLACCI (1666, p. 617): “Marco Napoleone, detto il Flaminio ha tradotto le sottoscritte Opere Dramatiche (...) *Il Nigno diabolò*...”. CROCE (1982, p.96) Razonablemente D’ANTUONO (1999, p.28) asocia la perdida traducción de M. Napolione con la obra de Lope *El Niño Diablo* lo cual, aunque no es seguro, resulta altamente probable.

## LOS PALACIOS DE GALIANA

☞ *La Moglie di quattro mariti di Giacinto Andrea Cicognini*, Roma, Dragondelli, 1663.

*Ejemplares*: \*Roma [34.1.G.24.4]

*Crítica*: ALLACCI (1755, col. 534) cita ediciones de Venecia (1659), Perugia (1659), Macerata (1660). NAVARRA (p. 5) define la obra como “*libera imitazione*” del *Palacio de Galiana*. GOBBI (p. 20): “Quanto all’argomento, l’intreccio del Cicognini nulla ha a che fare con quello di Lope, il quale ha tratto la sua materia (...) dal ciclo carolingio (...) Nel Cicognini non vi ha neppur l’ombra dei caratteri epici che si riscontrano in Lope. Anzi la scena è addirittura in tutt’altro ambiente, e cioè precisamente in Inghilterra invece che in Spagna ed in Francia dove appunto la trasporta Lope; e questo ambiente nulla serba delle caratteristiche con le quali Lope ha colorito le sue situazioni particolari.” Se extiende Gobbi en las diferencias en la trama entre las dos obras y apunta que “quattro momenti caratteristici dell’intreccio dell’opera del Cicognini” han sido inspirados por las obras de Tirso *El vergonzoso en Palacio* y *El Castigo del Penséque*. SANESI (vol. II, p.178): “Derivano da Tirso de Molina *La Moglie di Quattro Mariti*, contaminazione delle due *piezas* di Tirso intitolate *El castigo del penseque* e *El Vergonzoso en palacio*”. No se aprecia una relación sólida con la de Lope.

## UN PASTORAL ALBERGUE

MORLEY BRUERTON (1968, p.527) dicen que es de dudosa o incierta autenticidad.

☞ *Le Amorse Furie d’Orlando*, di Giacinto Andrea Cicognini

*Crítica:* Ver supra la crítica de la relación de esta obra con ANGÉLICA EN EL CATAY.

## EL PERRO DEL HORTELANO

*Il can dell'Ortolano*, di Teodoro Ameyden, Viterbo, 1642

*Ejemplares:* Florencia [Palat. 12.3.01, vol.LI, c]; Marucelliana [1.00.IX.3]; Marucelliana [1.00.IX.93]; Roma [34.1.A.24.3]; Roma [35.4.E.17.2]; Roma [35.1.F.2.3.]; Roma [34.2.C.37.4.]; \*Casanatense [Comm. 30/2]; Paris [Yd 5036]; Bolonia [Aula V, tab.I.C.III]; Nápoles [B.Branc 106.D.18/2]; Nápoles [B.Branc 106.D.31/1].

*Crítica:* ALLACCI (1666, p. 733); ALLACCI (1755, col.161); QUADRIO (VII, 223). Remito al trabajo de PROFETI (1996b, pp. 38-47) para el análisis de esta obra. Recuerdo tan solo aquí por su interés la declaración que se hace en el prólogo: "Udirete amori, ma soliti e honesti. Non aspettate Zanni o Pantalone, perchè ella viene da Spagna, dove sono incogniti simili personaggi; è però vestita all'italiana e l'abito le sta bene che le par naturale".

### (📖) (*Cane del Ortolano*)

*Crítica:* BRUNELLI (p. 109) cita una carta de 1681 del Duque de Mantua en que aparece el repertorio de la comica Eulalia. Entre le "comedie bone" figura *Can del ortolano*. Tal como sostiene la editora, el resumen de la trama corresponde con *El perro del Hortelano*.

### (📖) (*Cane del Ortolano*)

*La femme amoureuse par envie* "canevas en trois actes" representado el 6 de julio de 1716. Cfr. DESBOULMIERS (1769, tomo I, p. 44-45).

*Crítica:* DESBOULMIERS (1769, tomo I, p. 45): "ainsi finit cette Pièce, que M. de Marivaux pourrait bien avoir consultée avant de faire ses fausses confidences. Celle-ci est tirée d'une Comédie Italienne *du Cicognini*, intitulée, *la Moglia di quattro Mariti*." Esta ambigüedad en la formulación hace que PANDOLFI (1957-61, vol. V, p.164) señale: "La femme amoureuse par envie. Rappr. Ricc. 6 luglio. Titolo italiano *Cane del Ortolano*. Ricavato da una commedia ital. del Cicognini dal titolo *La Moglie di quattro mariti* (da Lope de Vega). "No tiene nada que ver con la obra de Cicognini. Interesante es en cambio la hipótesis de CAPRIN que retoma LEA (vol.II, p.519) de la vinculación entre este *scenario* y el *rifacimento* de Ameyden.

### (📖) *Aurelia gelosa di se stessa*

*Ejemplares:* ARGOMENTI (p.44-45).

*Crítica:* \*KLIMOWICZ-ROSKOWKA [p.76-77]: "Commedia da rappresentarsi il mese di gennaio 1749"

## LA POBREZA ESTIMADA

### 📖 *Amore et Honore di Ramidoro*

*Ejemplares:* \*GIBALDONE DE SOGGETTI... n. 89, ff. 234v-237r.

*Crítica:* LEA (vol. II, p. 511): "Possibly derived from Lope de Vega's *Pobreza estimada* or *Pobreza non es vileza*." PANDOLFI (1957-61, vol. V, p.357-358): "prob. da *Pobreza estimada* di

Lope de Vega”. D’ANTUONO (1999, p.23): “posiblemente de *La pobreza estimada* o *Pobreza no es vileza* de Lope de Vega”. COTTICELLI (p. 298) retoma exclusivamente la asociación que hace Lea con *Pobreza no es vileza*: “dramma di Lope de Vega peraltro assai rappresentato in Napoli”. No se puede establecer una razonable asociación entre el *scenario* y la obra de Lope.

## LAS POBREZAS DE REINALDOS

*L’ honorata povertà di Rinaldo*, di Giacinto Andrea Cicognini, Bologna, G. Monti, s.a.

*Ejemplares*: \*Roma [35.4. G.19.4]

*Crítica*: Remito al excelente catálogo de CASTELLI-CANCEDDA (2001) para la descripción de ésta y de las demás ediciones y su localización. Me limito aquí a dar tan solo la localización de un ejemplar para cada una de ellas. GOBBI (pp. 221-222) la relaciona con la de Lope. BOTTACCHIARI (p. 358, nota 1): “Altra opera di soggetto cavalleresco è *L’honorata Povertà di Rinaldo* attribuita al Cicognini. Essa è un’imitazione della pieza di Lope de Vega *Las pobrezas de Reinaldos*. Per un confronto tra le due opere v. GRASHEY. L’autore italiano ha aggiunto molte scene comiche con la maschera di Policinella.” GASPARETTI (pp 228-234) también la asocia. SANESI (vol II, p. 178) y por último, FRANCHI (1988, p.362): “L’opera è tratta da Lope de Vega Carpio (*Las pobrezas de Reinaldos*)”.

—————, Venezia, F.L. (Francesco Lupardi, ¿autor de la dedicatoria?, s.a.)

*Crítica*: ALLACCI (1666, p.176)

*Ejemplares*: Casanatense [289 /3 ]

—————, Venezia, Pezzana, s.a.

*Crítica*: ALLACCI (1755, col. 574)

—————, Bologna, G. Monti, 1663.

*Ejemplares*: Lucca [Y.II.a.2, 2]

—————, Venezia, D. Lovisa, 1704.

*Ejemplares*: Braidense [Racc. Dramm. 1354]

*Crítica*: ALLACCI (1755, col. 574)

*L’Honorata povertà di Rinaldo ovvero la virtù trionfante*, di Luca Raimondi, Reggio, Prospero Vendrotti, 1679.

*Ejemplares*: Roma [35.4.G.22]

*Crítica*: ALLACCI (1755, col. 574); GASPARETTI (pp. 235-245). En el prólogo, Raimondi niega que la obra de Cicognini conocida con este nombre sea efectivamente suya.

*L’Honorata povertà di Rinaldo con i tradimenti di Florante e codardia di Gano Manganese*

*Ejemplares*: CIRO MONARCA DELL’OPERE REGIE, n°36, ff. 171-176

*Crítica:* LEA (vol. II, p.546) : “This plot which is ultimately derived from Ariosto may have come to the Comedians by way of Lope de Vega’s *Las probeças* (sic) *de Reynaldos*”. PANDOLFI (1957-1961, vol. V, p.287): “da *Las probeças* (sic) *de Reynaldos*, di Lope de Vega”.

(📖) *La povertà di Rinaldo, scenario del repertorio de Domenico Biancolelli*

*La povertà di Rinaldo - La pauvreté de Renaud de Montauban*

Versión francesa del *canovaccio* perdido de Biancolelli hecha por Gueullette.

*Ejemplares:* Opéra [Ms. Rés. 625, ff. 144-145]

*Crítica:* SPADA (pp. 77-78); (GAMBELLI, p.232): “La fonte teatrale dell’argomento è indicabile nelle *Pobrezas de Reinaldos* di Lope de Vega”.

(📖) *“Renaud de Montauban ou sujet fidelle ou (l’Honorata pauvertà)*. Canevas Italien en trois actes, représenté une seule fois le Mardi 6 Avril 1717 Cette pièce est tirée de la Tragi comédie Espagnole de *Lopés de Véga*, intitulée *Las probeças de Reynaldos*.” Cfr. PARFAICT (1756, vol IV, p. 418-422); Esta versión, que está perdida, no coincide exactamente con la de Gueullette (cfr. supra), lo que se deduce del *extrait* de la misma que aparece en PARFAICT.

*Crítica:* DESBOULMIERS (1769, tomo I, p. 49-50): “Pièce héroïque traduite de Lope de Vega Carpio, & tirée de l’ancien Roman des faits & gestes de Charlemagne, & des douze Pairs de France; elle est intitulés en Italien: *Poverta di Rinaldo*”; LEA (1934, vol. II, p.546): “*La Pauverté de Renaud de Montalban*. Gueullette, f. 114, and *Rinaldo di Montalbano*, Ric. 6.4.1717, given as *Renaud de Montalban ou le sujet fidelle* (sic), ou *l’Honorata Pauvertà*”. PAPETTI (1977, p.278) da cuenta de una representación en Londres el 4 de enero de 1727 del *scenario*: “*L’Honorata Poverta di Rinaldo: viz, The Honourable Poverty of Rinaldo, false accused by the Maganzesians: with Harlequin Guardian to his Master’s Family and defender of his Castle*. (Forse *Renaud de Mountauban, ou le Sujet Fidelle*, *canovaccio italiano*”. El *scenario* viaja hasta Rusia y es representado la corte de Anna Ioannovna en 1735, según nos refiere PERETC (1917, p.402-411), que lo reproduce en ruso. PANDOLFI (1957-61, vol. V, p. 365) da un breve resumen en italiano del *scenario* ruso. El *scenario* original en italiano parece que llega a Rusia a través del repertorio francés del famoso actor Lelio (Riccoboni). Esta es la hipótesis de PEZZENTI (p.92-93). FERRAZZI (p.60) propone una traducción distinta del título ruso: “*L’onorata povertà di Rinaldo, cavaliere Gallo, al tempo di Carlo Magno*”.

## POBREZA NO ES VILEZA

📖 *Amore et Honore di Ramidoro*

*Ejemplares:* \*GIBALDONE DE SOGGETTI... n. 89, ff. 234v-237r.

*Crítica:* LEA (vol. II, p. 511). Otra de las conjeturas de LEA retomada por D’ANTUONO (1999, p.23). COTTICELLI (p. 298) retoma exclusivamente la asociación que hace Lea con *Pobreza no es vileza*: “dramma di Lope de Vega peraltro assai rappresentato in Napoli”. El cotejo de los textos indica claramente que no es razonable hacer esta asociación. (ver supra, LA POBREZA ESTIMADA).

## PORFIANDO VENICE AMOR

📖 *Amar per fama*

*Ejemplares:* \*GIBALDONE COMICO... n. 5, ff. 13r-17r

*Crítica:* D'ANTUONO (1999, p.21) propone como posible esta asociación, que recoge COTTICELLI (p. 546). El cotejo de los textos no permite sostenerla razonablemente.

## LA PRÓSPERA FORTUNA DE DON BERNARDO CABRERA

MORLEY BRUERTON (1968, p.541) dicen que es de dudosa o incierta autenticidad.

(📖) *La fortuna di D. Bernardo di Cabrera e D. Lopez de Luna, opera de Iuan de Vigliega tradotta da Marco Napoleone, detto il Flaminio.*

*Crítica:* ALLACCI (1666, p. 617): “Marco Napoleone, detto il Flaminio ha tradotto le sottoscritte Opere Dramatiche (...). *La fortuna di...*”. LEA (vol. II, p.518); D'ANTUONO (1999, p.28). Sin que sean fiables las correspondencias que establece ALLACCI entre las obras y los autores, es interesante señalar en este caso que, siendo muy dudosa la atribución a Lope de esta obra, y no estando bien establecida otra autoría, podría considerarse la posibilidad de que *La próspera fortuna de Don Bernardo Cabrera* fuese una obra de Juan de Villegas.

### Don Bernardo di Cabrera

*Ejemplares:* \*CIRO MONARCA DELL'OPERE REGIE, n°39, ff. 185-190

*Crítica:* LEA (vol. II, p. 518): “Intrigue of Spanish type possibly connected with M. Napoleone’s translation from Iuan de Vigliega’s *La próspera Fortuna de don Bernardo de Cabrera*”. PANDOLFI (1957-61, vol. V, p. 288); D'ANTUONO (1999, p.19): “posiblemente de una comedia del mismo título atribuída a Lope de Vega o a Mira de Amescua”. El cotejo de los textos permite comprobar que se trata de un *scenario* elaborado conservando fielmente la trama y las alternancias de la acción. Si procediera de la traducción de Marco Napoleone, resultaría que esta traducción era más bien fiel al original.

## LA QUINTA DE FLORENCIA

*Gli dishonori che onorano*, di Carlo Celano, Napoli, Muzio, 1695.

*Ejemplares:* \*Archiginnasio [8. Lett. It. Comp. Teatr. Caps. E 3.A 4]; Nápoles [coll.40.B.91]

*Crítica:* NAVARRA (pp. 9-19) relaciona acertadamente las dos obras. Se trata de un *rifacimento* al “modo suo”, siempre obediente a las reglas de la comedia tal como se consideraban las llamadas reglas aristotélicas (véase el prólogo de G.Genovese a *Nelle cautele i danni*). Lope toma a su vez una novela de Bandello como fuente de inspiración.

————— Napoli, Muzio, 1720

*Ejemplares:* Nápoles [coll.40.B.100]

*Crítica:* VAIPOULOS (p.95) señala la existencia de dos ediciones napolitanas más de C.Troyse de 1703 y 1720, ya señaladas por NAVARRA, de las que no se encuentran ejemplares.

## SABER PUEDE DAÑAR

MORLEY BRUERTON (1968, p.551) dicen que su autenticidad es incierta.

### Sapere apporta danno

*Ejemplares:* \*GIBALDONE COMICO... n. 24, ff. 73 - 78r

*Crítica:* LEA (v. II, p. 547) postula una probable relación con esta comedia. PANDOLFI (1957-1961, vol. V, p.328) reproduce la apreciación de LEA; así como lo hace D'ANTUONO (1999, p.21) y COTTICELLI (p.548) manteniendo el criterio de "probable". Es éste un caso de directa y fiel derivación del *scenario* de la obra. Ver correspondiente capítulo de esta tesis.

## LA SANTA LIGA

(📖) *L'Armata Navale vittoriosa sotto D. Gio: di Austria*, opera tradotta da Marco Napoleone, detto il Flaminio.

*Crítica:* ALLACCI (1666, p. 617): "Marco Napoleone, detto il Flaminio ha tradotto le sottoscritte Opere Dramatiche (...) *L'Armata...*". CROCE (1982, p.96) recoge la noticia de ALLACCI dando como título de la obra de Lope *L'Armata navale vittoriosa sotto Don Giovanni d'Austria*. Razonablemente D'ANTUONO (1999, p.28) asocia la perdida traducción de M. Napoleone con la obra de Lope *La Santa Liga*, lo cual, aunque no es seguro, resulta altamente probable.

## LOS TRABAJOS DE JACOB

📖 *Trionfo di David*, di Iacopo Cicognini, Firenze, Zanobi-Pignoni, 1633.

*Ejemplares:* \*Roma [35.4.F.3]; Vaticana [Dramm. Allacci 246, int.3]; Firenze [3-5-223]; Marciana [Dramm. 1807.3].

*Crítica:* LISONI (p. 14) da como fuente de esta obra los *Dolori di Giacobbe* de Lope. SANESI (1935, pp. 170-172) hace mención a la influencia de Lope en la construcción de esta obra sin mencionar expresamente una fuente concreta. Sobre la representación de la obra, ver CASTELLI (1996, p. 90). El prólogo *ai cortesi Lettori* tiene importancia porque se da noticia de un supuesto intercambio de cartas entre Cicognini y Lope y se hace referencia a la ruptura de la unidad de tiempo: "Avrebbe voluto l'autore terminare questa rappresentazione nella vittoria di David contro Golia senza proseguire l'istoria, et abbracciare la seconda vittoria contro i Filistei, attesa la distanza di tempo, che non dovrebbe eccedere un giro di sole, al che in tutte le sue Opere ha avuto il dottor Cicognini grandissima avvertenza, per non uscire dal verisimile, ma omettendosi il secondo trionfo, bisognava anco tralasciare le nozze di David con Micol, che era tutto il complimento dell'opera e l'intenzione dell'Autore, al quale (per conseguire il suo fine) convenne rappresentare l'una, e l'altra vittoria, imitando le Rappresentazioni spagnole, e quelle in specie del Signor Lope de Vega, il quale fino con Lettere aveva consigliato, e pregato l'Autore per fama da lui conosciuto, ad avvezzarsi a passare il giro delle ventiquattro ore, e fu prova del diletto che porta seco il rappresentare azzioni, che passino lo spazio non solo di un giorno, ma anco di molti mesi, d'anni, acciò si goda de gli accidenti dell'istoria non con la narrativa dell'antefatto, ma con il dimostrare l'istesse azzioni in vari tempi seguite. Si attenne l'Autore al consiglio del Vega, ne si lasciò trasportare dal gusto di terminare l'opra con le nozze di David, e così bene divise queste Azzioni con l'intervallo da un atto al'altro, e così bene intrecciò il grave con il ridicolo, il diletto con l'utile, l'istoria con l'invenzione". PROFETI (1996, p. 36-37) no está nada segura de que este intercambio de cartas tuviese lugar y apunta a que la influencia del *Arte Nuevo* se hace notar ya en las palabras dirigidas *ai Cortesi lettori* en la *Finta Mora* (1625), palabras en que se subraya la "compiacenza di chi ascolta" como elemento esencial en el "uso de' moderni". Al margen de esta

importante cuestión del modelo, no parece que la trama de la obra se derive de la de Lope, teniendo en cuenta además que el tema bíblico es un tema común a ambas tradiciones.

## LOS TRES DIAMANTES

### ♣ *Il cavaliere dai Tre Gigli d'Oro*

*Ejemplares:* \*CIRO MONARCA DELL'OPERE REGIE, n°23, ff. 121-125

*Crítica:* PANDOLFI (1957-1961, vol. V, p.284) no da la fuente, que es claramente *Los Tres Diamantes*. Ver correspondiente capítulo de esta tesis.

## EL TIRANO CASTIGADO

📖 *Il Cavalier Trascurato*, di Gianbattista Pasca, Napoli, Roncagliolo, 1670.

*Crítica:* ALLACCI (1666, p. 556); NAVARRA (p. 6) da como fuente la de Lope pero la asociación carece de fundamento. PAGANO a partir del cotejo de los textos, establece en cambio claramente que la fuente es *El castigo del Pensequé* de Tirso de Molina.

## TRIUNFO DE LA HUMILDAD o LA HUMILDAD Y SOBERBIA

📖 *Il Re Superbo*, di Cesare de Leonardis, Napoli, Paci, 1675.

*Ejemplares:* \*Roma [35.4.E.7.2]

—————,1691.

*Ejemplares:* Casanatense [Comm.255/4]; Casanatense [Comm 194 /5].

*Crítica:* PELOSI establece vagas conexiones entre esta obra y la de Lope pero, como establece la estudiosa, no se puede hablar ni de traducción ni de *rifacimento*, aunque haya una identidad en el tema y en la estructura de la obra.

## VENGANZA VENTUROSA

📖 *Il Prodigio ricreduto*, di Guidubaldo Benamati, Bologna, G. Monti, 1652.

*Ejemplares:* Roma [35.9.I.8]

*Crítica:* NAVARRA (p. 5): “nel suo prodigio creduto Guidobaldo Benamati ritrae alcune scene della *Venganza Venturosa* di Lope de Vega”. La asociación carece de sentido.



## CLAVE DE LAS BIBLIOTECAS

- Archiginnasio: Biblioteca C. dell'Archiginnasio, Bologna  
Arsenal: Bibliothèque de L'Arsenal, Paris  
ASF: Archivio di Stato, Florencia  
Avellino: Biblioteca Provinciale Capone, Avellino  
Bologna: Biblioteca Universitaria, Bologna  
Braidense: Biblioteca Braidense, Milán  
British Library: British Library, Londres  
Cambridge: Cambridge University Library  
Burcardo: Biblioteca teatrale del Burcardo, Roma  
Casanatense: Biblioteca Casanatense, Roma  
Correr: Biblioteca del Museo Correr, Venezia  
Corsiniana: Biblioteca Corsiniana, Roma.  
Dresde: Sächsische Landesbibliothek, Dresde  
Estense: Biblioteca Universitaria Estense, Módena  
Florencia: Biblioteca Nazionale, Florencia  
Grenoble: Bibliothèque Municipale, Grenoble  
Lettere: Biblioteca di Lettere, Firenze  
Lucca: Biblioteca Statale, Lucca  
Madrid: Biblioteca Nacional, Madrid  
Marciana: Biblioteca Nazionale Marciana, Venecia  
Marucelliana: Biblioteca Marucelliana, Florencia  
Módena: Archivio di Stato, Módena  
Municipal: Biblioteca Municipal, Madrid  
Nápoles: Biblioteca Nazionale, Nápoles  
Opéra: Bibliothèque de l'Opéra, Paris  
Paris: Bibliothèque Nationale, Paris  
Perusa: Biblioteca Comunale, Perugia  
Pesaro: Biblioteca Oliveriana, Pesaro  
Pistoia: Biblioteca Forteguerriana, Pistoia  
Riccardiana: Biblioteca Riccardiana, Florencia  
Roma: Biblioteca Nazionale, Roma  
Scala: Biblioteca del Teatro alla Scala, Milán  
Santa Cecilia: Biblioteca del Conservatorio de Santa Cecilia, Roma  
Universitaria: Biblioteca Universitaria, Bologna  
Vaticana: Biblioteca Apostolica Vaticana, Roma  
Verona: Biblioteca Civica, Verona.  
Viena: Österreichische Nationalbibliothek, Viena  
Washington: Washington Library of Congress, Washington

### ***L'Amico per forza*, una traducción perdida de Teodoro Ameyden**

Dice Ameyden en sus *Avvisi*, una especie de notas de prensa que redactaba en su casa en Roma y que le convertían en una “agencia de prensa” para los “enterados” de la época, capaz de dar cuenta de los últimos equilibrios de los poderes políticos:

Sono sette anni che mi prendo travaglio di prendere una commedia dallo spagnolo ma vestirla all'italiana<sup>1</sup>

Estamos en 1647, poco antes de que Teodoro Ameyden, abogado originario de los Países Bajos y ferviente admirador y propagandista de la monarquía hispánica, cuyo padre incluso parece que sirvió en los Tercios de Flandes, caiga en desgracia del Papa.

Tras una larga y activa vida dedicada entre otras múltiples ocupaciones a defender al rey de España y a la Curia romana en numerosos pleitos, en los últimos años de su vida Ameyden entregó a la imprenta un importante volumen sobre la Dataría apostólica<sup>2</sup>. Su profundo conocimiento de la Curia le convertía en la persona adecuada para responder a las injuriosas acusaciones de los protestantes. El volumen fue impreso en Venecia en 1654 sin el “superiorum permissu”, parece que por culpa del impresor. A pesar de la dedicatoria al papa Inocencio X, éste ordenó que la Congregación del Índice le abriera un procedimiento cuyo resultado fue trágico: se le expulsó “a perpetuitate” de los Estados pontificios<sup>3</sup>. El abogado se exiló en Florencia, desde donde siguió enviando sus informes al rey de España.

La biografía de Teodoro Ameyden ha sido minuciosamente estudiada por BASTIAANSE pero por desgracia poco se sabe de muchas de las comedias que, vestidas a la italiana, representaba en los palacios romanos por carnaval y que hoy se dan por perdidas.

PROFETI (1996b, p.37) lamenta que

A noi resta dunque di quella attività teatrale dell'Ameyden, del suo interesse per lo spettacolo, una serie di vestigia che non sono mai state compiutamente analizzate.

Creo que una de ellas debió ser una traducción de *El acero de Madrid*, tal y como señalo en el catálogo y de la que no ha aparecido, que yo sepa, ningún ejemplar. La otra creo que es el *Amico per forza* de la Biblioteca Riccardiana de Florencia. Es posible que

---

<sup>1</sup> Cito de PROFETI, (1996b, p.35).

<sup>2</sup> *De officio et iurisdictione Datarii et de stylo Datarie*

<sup>3</sup> Cfr. DBI, p.774.

el manuscrito fuera a parar a la biblioteca florentina durante el exilio de Ameyden en esta ciudad.

Remito a CASTELLI (1998, pp.134-135) para la descripción del volumen misceláneo en que está contenido el manuscrito [Ms. 3471] de la Biblioteca Riccardiana. En el primer folio se lee:

L'AMICO PER / FORZA / COMMEDIA / Tratta dallo Spagnolo / ANNO 1654 / a gli 23 di 9bre. [ff. numerados 1r-40v]. En el folio 40v aparece la nota del copista: "Scripsit Filippo de Fossart"

En los f.1v, f. 2 r. se da un resumen de la trama ("Argomento della Favola") que comienza: "La scena si finge in Inghilterra..."

En el f. 2v: "La scena rappresenta Inghilterra. Interlocutori: Il Conte Astolfo; Pinabello, Clarino, servitori; Lucinda, Infanta; il Principe Tubino; Ruffino, Cataldo, servi; Leontio, Fulgentio, Cavalieri; Hortensio guarda dama vecchio; Evandra Cameriera; Lisaura, Dama sorella del Conte; Rosimondo, Re di Loncastre; Leonato Capitano; Il Duca Arnaldo; Il Duca Mauritio; Caporale; Barigello, o vero Carceriere; Guardie; Paggio; Soldati; Tamburino."

f.3r-v. : "Prologo"

No aparece el nombre del autor. Se trata de Teodoro Ameyden, tal y como propongo en la nota crítica a la comedia en el catálogo bibliográfico. Además de los datos biográficos que allí se ofrecen, el cotejo de los textos apunta también en esa dirección, puesto que ofrece elementos que ponen claramente en relación esta obra con las demás traducciones de Ameyden estudiadas por PROFETI (1996b), como se irá viendo más adelante.

En la versión italiana se mantiene el nombre de los personajes aunque Rosimundo es el rey de Hungría y Astolfo hace referencia a Bohemia en vez de a "Loncastre" (Lancaster). La versión sigue muy de cerca el texto original<sup>4</sup> y, en algunas ocasiones, es más sintética, dejando de lado los refinamientos poéticos:

---

<sup>4</sup> De ahora en adelante mencionados como LAPF: T. Ameyden, *L'Amico per forza*, Florencia, Riccardiana [Ms. 3471] y (APF): L. de Vega y Carpio, *El Amigo por fuerza*, en *Obras de Lope de Vega*, Madrid, R.A.E., 1917, tomo III, pp. 246-287.

*Turbino*

Venid, dulces pensamientos,  
conmigo, aunque allá os quedáis,  
porque al alma le digáis  
si de allá venís contentos.  
¿Qué mas gloria? ¿Qué más bien  
cupo en la imaginación?  
Hoy triunfó, Amor, tu razón  
de aquel antiguo desdén.  
Lisaura me quiere y ama;  
agora lo dijo allí;  
vencí desdenes, vencí,  
dadme del laurel la rama.

*Leoncio*

Contento viene tu alteza.

*Turbino*

Leoncio, si hoy heredara,  
bien se yo que coronara  
alguna hermosa cabeza.  
Vengo alegre porque fui  
triste, y pensé que volviera;  
si el contento se perdiera,  
se pudiera hallar en mí.  
Yo os juro que no hay placer  
de los que amor dar,  
que se iguale a contrastar  
una imposible mujer.  
Es en un aborrecido  
esto una notable gloria,  
porque saca la vitoria  
de las manos del olvido.

*Fulgencio*

Vuestra alteza, que es la flor  
del mundo y el heredero  
de Hungría ¿de olvido fiero  
se queja y ensalza a Amor?

*Turbino*

Sí, Fulgencio, que no está  
el gusto con la nobleza,  
porque es como la belleza,  
que sólo el Cielo la da.  
Nace de estrellas Amor,  
Amor es hijo de estrellas. APF, p. 247

*Turbino*

Benchè sola rimanete, dove l'anima resto  
seguitemi dolci rimembranze per ricordar al  
cuore i suoi contenti: Io triunfo de mei piaceri,  
Amor mi ha posto in cima. Vincei perfidia, e  
sdegno, gia Lisaura s'è resa mia, mi gradisce,  
mi ama, non è victoria piu alla mia.

*Leoncio*

V. A. viene molto contenta.

*Turbino*

Se hoggi hereditasse la corona che aspetto, et  
che di raggione mi tocca, al punto corrarei una  
bella festa. Vedi Leoncio, non è piacer al  
Mondo, che doppo aver combattuto lungo  
tempo superar un impossibile: egli e un trar  
victoria della boca della scordanza.

*Fulgencio*

V.A. fior del mondo, herede del regno di  
Lancastre, hebbe che dolersi, d'Amore.

*Turbino*

Si Fulgencio: poi che il gusto non sta nel  
Nobile, ma consiste nel bello la bellezza, e  
dono del Cielo, onde Amore, e figlio delle  
stelle.  
LAPF, f.5r

Más adelante, se suprime (f. 5v) el soneto de Turbino, aunque se cita a Polifemo, motivo que aparece en el último terceto para designar como debía pintarse a Amor. Es decir, Polifemo se “recupera” como motivo. En este ejemplo se aprecia claramente la simplificación realizada y la caída del registro alto del original, representada por la forma soneto y su contenido. Ya PROFETI<sup>5</sup> señala a propósito de la versión de los *Los Melindres de Belisa* que

per di più il tessuto prezioso si riduce per la perdita dei sonetti, espunti senza pietà: forse l'esperimento effettuato l'anno prima aveva confermato come questo momento di dizione statica non fosse gradito allo spettatore italiano.

El experimento referido es la versión de *El Perro del Hortelano*, en la que se traducen los sonetos del original. *L'Amico per forza* representa una muestra más de esta tendencia a la eliminación de lo que no agrada el gusto del público:

*Turbino*

Si en la región líbica o maura  
nacido hubiera este mi amor inmenso,  
a tus altares ofreciera incienso,  
condesa ilustre, celestial Lisaura.

Eres de aquesta visa aliento y aura,  
y el alma propia muchas veces pienso,  
pues con morir me dejas indefenso  
el cuerpo que en tu vida se restaura.

Ya las enigmas de un desdén  
descifra,  
por donde, aunque su amor a entender  
vengo,  
excede el mío la más alta esfera.

Quien pinta niño a Amor, pintóle en  
cifra;  
pintara a Atlante, a Polifemo hiciera  
que él engendrara fuego,  
en vista y fuerzas es gigante y ciego.  
APF, p.248

*Turbino*

Molti s'ingannano al mio giudizio coloro che  
pinsero Amore picciol Bambino dovendolo  
pinger Atlante, o Polifemo, havendo forza  
essendo Cieco.

LAPF, f.5v

La tendencia generalizada a la síntesis hace que en la escena tercera los diálogos más o menos ambiguos de los criados sobre el encuentro amoroso de su amo no se recojan en la versión italiana, perdiéndose así su viveza:

---

<sup>5</sup> PROFETI (1996b, p.51).

*Pinabelo*

¡Válame Dios! ¿Amanece?

*Clarino*

¿No ves claro el horizonte  
y que detrás de aquel monte  
el horizonte esclarece?

*Pinabelo*

¿Esclarecer? ¡Oh! ¿Qué dices?

*Clarino*

Las calandrias lo dirán.

*Pinabelo*

¿Qué calandrias , que aún están  
cantando aquí las perdices?

*Clarino*

¡Qué buena ha estado la cena!  
APF, p.248

*Pinabello*

Ecco l'alba Clarino molto il Pron si tratiene

*Clarino*

Non è maraviglio stando ne gusti suoi, ben,  
ben vorrebbe che questa notte durasse per tre  
giorni interi.  
LAPF, f. 6r

En el episodio siguiente Turbino da nombre a la obra. Se refiere a la imposibilidad de tener por enemigo a Astolfo, ya que, si por una parte ha manchado su honra mancillando a su hermana la infanta Lucinda, por otra, es hermano de Lisaura, amada por él. De ahí la necesidad de ser su *amigo por fuerza*, expresión que se mantiene tal cual en la versión italiana. Este es el nudo que desencadena el enredo.

Dentro de la simplificación general a la que se ve sometido el texto en función de un público distinto, es interesante anotar en particular cómo se traducen las palabras clave que articulan el episodio: afrenta, honra y deshonra. Los juegos antitéticos entre honra / deshonra pierden fuerza al verter “deshonra” como “vergogna” que se contrapone a “honore”. No se trata de algo casual, es una medida operación de camuflaje para adaptar la obra a un público al que quizá pudieran aburrir tales oposiciones:

*Turbino*

¡Oh, escala, por cuyos pasos  
ha subido la deshonra<sup>6</sup>  
hasta el cielo de mi honra  
por tan diferentes casos!

(...)

así, que él es mi enemigo  
y yo su *amigo por fuerza*.  
Matar en público efeto  
es mi deshonra, y crueidad  
contra mi padre, y piedad  
darle la muerte en secreto.  
¡Morirá en secreto el Conde!  
¡Ay, Lisaura! ¿Yo podré  
verter tu sangre?  
APF, p. 249

*Turbino*

Scala per li quali scalini sali la mia vergogna,  
al Cielo dell'honore, per non dovuti passi.

(...)

Mora dunque il traditore, paghi con il sangue  
la macchia fatta, a sangue Reale, ma no, egli è  
fratello di Lisaura, ella mi fa tacere ella mi lega  
le mani, ella mi fa dilator del gastigo di modo  
che egli e mio nemico et suo amico per forza.  
Dargli morte in pubblico sarebbe vergogna  
mia, dishonor di mio Padre e di tutta la casa;  
morirà segretamente e non se ne saprà la  
caggione. Ahi Lisaura, spandaró io il tuo  
sangue?  
LAPF ,f.6v

Otro ejemplo más de esta operación de “vestire all’italiana”, feliz expresión que el mismo Ameyden utiliza<sup>7</sup> se da en otro momento clave de la trama. Turbino, ya en el segundo acto, desvela a su hermana el secreto de que ha sabido de su encuentro amoroso nocturno con el conde. En la versión italiana se omite todo lo que se refiere al concepto de honra. Desaparece así el pasaje en que Turbino afirma la necesidad teórica de guardar la honra de la hermana, si bien tal necesidad se ve en este caso anulada por tener un mismo destino (“estrella”) hermano y hermana, es decir, sendos amores prohibidos. La tensión dramática del original no se refleja por tanto en el texto italiano. Independientemente de que se pueda pensar que en realidad la contraposición entre “honra” /”idéntico destino” funciona aquí como un mero motor de la acción, es evidente que tal contraposición no funcionaba ante un público italiano y por ello se deja de lado:

*Turbino*

No soy el conde aunque en amor le  
igualo.

*Turbino*

Non sono il Conte ben ch’in amor le aguaglio e  
sono il suo amico per forza. Son vostro

<sup>6</sup> Los subrayados de los ejemplos son míos.

<sup>7</sup> Cfr. PROFETI (1996b, p.35).

Un hombre soy, que soy por fuerza  
amigo.  
Tu hermano soy, Lucinda, alza los ojos,  
que, aunque fuera razón pasarte el pecho  
por la bajeza de querer al Conde  
tan atrevidamente que en palacio  
con escalas entrase hasta tu cámara,  
debo mirar que eres mi propia sangre,  
que eres mi honra y que guardarla debo,  
y esto no fuera parte de esta injuria  
si fuera sólo para perdonarla,  
sino el ver que tenemos una estrella,  
una desdicha igual, como una sangre.  
Si tu quieres al Conde, yo a su hermana;  
Lisaura es mi mujer; quiéralo el Cielo;  
procuremos que el Conde sea tu esposo.  
Vuelve conmigo, y de secreto vamos  
donde, escondida en casa de Lisaura,  
podamos ver lo que mi padre intenta  
y sepamos del Conde lo que hace.  
No quiero que me des aquí disculpa;  
el tiempo es breve y el peligro grande.  
APF, p. 263

fratello. Alzate gli occhi Lucinda, benchè per  
vergogna con raggione dovessi passarvi il  
petto, per la bassezza commessa col Conte,  
ricevendolo di notte per via di scala nella  
vostra camera; considero che sei sangue mio,  
che mi sei sorella, e si come habbiamo il  
medesimo sangue, così ambedue corremo una  
medesima fortuna, sia sorte o disgrazia.  
Lisaura e moglie mia e voglia il Cielo, ch'il  
Conte sia vostro marito, torniamo indietro, e  
nascondiansi in casa di Lisaura, per spiar gli  
andamenti di nostro padre, e saper i fatti del  
Conte.  
LAPF, f 19v

La traducción sigue muy fielmente al original y hasta se llegan a utilizar perífrasis para términos de difícil correspondencia. Véase el ejemplo donde se evita la dificultad de traducir “despecho”:

*Astolfo*

Respondíle: “Si tu envidia  
te hace hablar con despecho<sup>8</sup>,  
sacándote yo la lengua  
te pondré eterno silencio”  
APF, p. 252

Astolfo

se la tua lingua parla sconcio per invidia io te  
la trarro fuori di bocca, e le imporro eterno  
silenzio.  
LAPF, f. 9r

Otras cuestiones de tipo cultural se omiten sin más. Destaca en este sentido la referencia a la costumbre de las damas peninsulares de comer barro. En la época se consideraba que la blancura de la tez era paradigma de belleza y el ingerir arcilla producía una forma de enfermedad (opilación) que provocaba el deseado color. Para combatir los efectos de este comportamiento patológico de las damas de alta sociedad

---

<sup>8</sup> En definición del Diccionario de M. Moliner: “enfado violento por algún desprecio o desengaño sufrido que predispone a tomar la revancha o a hacer algo irrazonable o inspirado sólo por ese sentimiento”.



los médicos les prescribían tomar agua con polvos de hierro en ayunas.<sup>9</sup> El fenómeno sorprendía a los forasteros que visitaban la península, y desde luego debía resultar absolutamente incomprensible para el público italiano. Véase el ejemplo de la omisión:

<i>Lisaura</i>	<i>Lisaura</i>
¿Lisandra?	Lisandra?
<i>Hortensio</i>	<i>Hortensio</i>
Descolorida, como siempre.	Scolorita come sempre.
<i>Lisaura</i>	<i>Lisaura</i>
<u>Come tierra</u> <u>la dama de Ingalaterra,</u> necia, muda y mal vestida. ¿Dorinda?	Fabritia? <i>Hortensio</i>
<i>Hortensio</i>	Fa la foresta. LAPF, f. 10r.
Como una roca a los amores de Arnesto. APF, p. 253	

Dentro de las cuestiones de tipo cultural destaca también la omisión de referencia al conde Claros, hijo de Reinaldos de Montalbán y protagonista de un ciclo de romances muy populares en la península pero no allende sus fronteras. La referencia se convierte en alusión a una canción conocida para el público italiano:

<i>Hortensio</i>	<i>Hortensio</i>
Ya estaba el Conde vestido. Quien ama todo es velar. Esta noche he de cantaros, si el discante acierto a hallar, aquello del <u>conde Claros</u> <sup>10</sup> , que no puede reposar.	Il Conte era vestito: l'ammante non amette sonno, perro non posso dormire, anch'io cantaro tutta questa notte: incominciando dall <u>Bell'Amor, che sospirar mi fai.</u>
<i>Lucinda</i>	<i>Evandra</i>
	E che anticaglia!

<sup>9</sup> Sobre este tema existe una abundante bibliografía. Remito aquí a ARATA (2000, pp. 30 -35) donde se da cuenta de este asunto.

<sup>10</sup> ROMANCERO (p. 162): *Media noche era por filo,/ los gallos quieren cantar. / Conde Claros con amores / no podía reposar;/ Grandes sospiros va dando, que amor le hace penar que el amor de Claraniña / no le dexa sossegar.*

En lindas vejeces das.

*Hortensio*

*Hortensio*

Perro commune.  
LAPF, f. 13v.

¿Vistes vos canción mejor  
ni que se celebre más?  
APF, p.256

Se mantienen sin embargo, y no podía ser de otra manera dada la enorme popularidad del poema de Ariosto en Italia, las referencias a Orlando y a su locura de amor, que funcionaban perfectamente ante el público receptor.

Al igual que en otras comedias de Lope, la intertextualidad respecto al Orlando se manifiesta no sólo mediante el uso del nombre del paladín y de otros caballeros sino en el uso de adjetivos asociados a la locura de amor como por ejemplo “furioso”.

La primera de ellas se da en un contexto en que Hortensio, viejo gracioso, y la doncella Evandra mantienen una conversación llena de dobles significados más o menos eróticos que se vierten tal cual en la traducción, en lo que constituye un registro bajo:

*Evandra*

Sois un Narciso, un Orlando  
APF, p. 257

*Evandra*

Si presto in colera? No no Hortensuccio mio,  
sete un Narciso, un Orlando.  
LAPF, f14r

Otra referencia a Orlando se da en boca de Astolfo, nombre de ariostesca memoria, que no recupera en este caso el seso de Orlando en la luna, sino que él mismo amenaza con volverse loco de amor por Lucinda:

*Astolfo*

Y salte allá, que en llegando  
aquesta imaginación,  
no se si haciendo o hablando  
mayores locuras son  
las que se cuentan de Orlando.

(...)

*Mauricio*

¿Esto es malicia o furor?

*Astolfo*

Venendo questi pensieri al imaginatione  
salgano pazzie maggiori d’Orlando.

(...)

*Mauritio*

Non so si sia furore o malitia legatelo

*Astolfo*

¡Asidle!	A vedere.
<i>Astolfo</i>	<i>Guardia</i>
Llegáos a ver.	Signore è pazzo furioso
<i>Guarda</i>	<i>Mauritio</i>
Señor, es loco y furioso.	Ch'importa mentre sta legato
<i>Mauricio</i>	<i>Astolfo</i>
Atado ¿qué puede hacer?	Un re possi tormi la moglie, e viltà in soffrirlo.
<i>Astolfo</i>	(...)
¡Que sea un rey poderoso de quitarme mi mujer!	<i>Guardia</i>
(...)	Signor Duca gente, gente, che la furia cresce. LAPF, f 20v
<i>Guarda</i>	
Señor, llama gente aquí antes que la furia exceda. APF, p.264	

Se suprimen sin embargo las referencias lopescas a Rodomonte y Mandricardo, ambos enamorados de Doralice (“Dicen que era el que la lleva / un caballero gallardo, / en las fuerzas Rodamonte y en las galas Mandricardo”)<sup>11</sup>, en el relato que hace Gofredo del rapto de la infanta Lucinda por parte de un caballero desconocido.

Sí se recoge en cambio el tema de la locura amorosa como furia en el monólogo posterior en que Astolfo dice haber convertido su furia en llanto:

<i>Astolfo</i>	<i>Astolfo</i>
Volved en vos, perdido entendimiento, (...) A Lucinda han robado, mayor daño. pero, ¿quien puede ser el venturoso que mereció de verla entre sus brazos? ¿No era su vida yo? ¿No era su esposo? ¿Así se dan a un extranjero abrazos? ¡Cesad, locuras! Ya <u>no estoy furioso</u> ;	Tornate in voi smarriti spiriti, e sensi esiliati, non per nova che vi ristore, o premie, ma che più v'annoie, e tormenta, maggior male, vi sovrasta pena maggiore, che Lucinda si casava danno grande, l'esser rubata maggiore: chi sarrà il fortunato ladro. Ahi Lucinda non sono io vostro sposo, vostro marito? E contro il dovere, contro la data fide, con mille iuramenti

<sup>11</sup> APF, p. 265

ya, rejas fuertes, no os haré pedazos.  
La furia que he tenido han sido truenos;  
paró en agua, ya están mis ojos llenos.  
APF, p.266

fermata, mentre anche vivo nelle braccia altrui  
soggetti? Non sono più pazzo, non furioso.  
Tutto ando parare in aqua che versato dali  
occhi intenerisse il Cuore.  
LAPF, f21v

La caída de estilo se manifiesta mediante la pérdida de elementos estilísticos (quiasmos, antítesis) que configuran el lenguaje “alto” del original. Así en los siguientes pasajes la operación de trasvase consiste en resumir la información contenida en el original sin ningún tipo de ornamento:

*Lisaura*

No importa, bien nacidos pensamientos,  
pues sois del dueño que os acoge  
honrados,  
que andéis entre las gentes declarados,  
si saben la verdad de mis intentos.  
Que sólo a vuestros altos fundamentos  
puede importar el ser tan envidiados,  
que al sol de vuestras penas y cuidados  
están los ojos de la vida atentos.  
Yo quiero y soy querida con extremo;  
mudé el desdén en diferente nombre,  
en gusto la crueldad, el hielo en llama.  
Ni burlo ya ni ser burlada temo,  
que la mujer discreta escucha al hombre,  
y primero le prueba que le ama.  
APF, p. 253

*Lisaura*

Poco importa, ben nati pensieri; se il mondo il  
sa: che anco il Principe sapendo del certo  
ch'egli e amante; ne temo ch'egli mi manchi  
alla sua parola, havendolo sperimentato per  
sincero et leale. Ogni donna discreta, et saggia:  
che da orrecchio al huomo, deve prima  
provarlo et poi amarlo.  
LAPF, f. 11r

*Lucinda*

Iré, Lisaura, contigo;  
mira si me mandas más.  
Que no hay Citia tan helada,  
Etiopía tan adusta,  
Libia de sierpes cuajada,  
Bracamana tan injusta  
ni Arabia tan despoblada  
donde mi amor no me lleve: que sierpes,  
calor y nieve  
son templanza, son vitoria  
al alma, que con la gloria  
de amor sus potencias mueve.

*Lucinda*

Verrò con voi dove volete, ne mi retarderà  
disaggio o pericolo, nè timore, o incontro  
quantunque grande, sopportarò ogni fatica e  
travaglio, viverò e morirò al vostro lato.

*Lisaura*

Per tanta gratia bacio a V.A. gli piedi.  
LAPF, f.23r

*Lisaura*

Quiérome echar a tus plantas  
por tal merced y consuelo.  
APF, p. 267

Hay que señalar que, si bien en la relación de personajes al comienzo se da el nombre de “Barigello<sup>12</sup> o vero carceriere”, en la primera escena (f 26) donde aparece tal personaje se transcribe como “Alcalde Carceriero”, retomando la palabra española. Y es justamente el Alcalde el que protagoniza un llamativo añadido al texto original con evidentes intenciones didácticas en el ámbito de la teoría política:

Alcaide

La cárcel asombra a malos  
y da contento a los buenos.  
Aquí tiene la malicia,  
buen hombre un grande enemigo,  
que a los malos es castigo,  
como a los buenos justicia.  
APF, p.273

Alcalde

Sappiate però buon hospite che la carcere è la  
base della quiete, il fondamento del governo,  
assertora della sovranità del Principe, la quale  
consiste nelle persone piu basse, et humili del  
regno, e senza quelli non havrebbe autorità  
maggiore del privato.  
LAPF, f 27v

La referencia al Príncipe y a la soberanía que emana de abajo es un discurso mucho más elaborado que el que se da en los versos de Lope y que ha de entenderse en función de un contexto de un público distinto y a la formación jurídica del autor.

A lo largo del tercer acto se suprimen en varias ocasiones los largos monólogos de algunos personajes, especialmente los reyes, para recoger sólo la acción.

Bastante curiosa me parece la nota que Filippo de Fossart, copista del manuscrito de su tío hace al margen entre la penúltima escena y la escena del desenlace y que reza así:

Qui mi pare che non cammini troppo bene ma sta così nella qualle io la copia non ne mutando parola”(sic). LAPF, f 38v

Y es que efectivamente en la obra de Lope hay un cierto descuido en el engarce de las dos escenas, descuido que llama la atención del copista del manuscrito. Teodoro Ameyden mantiene la incoherencia para la cual quizá tampoco encontrara explicación.

---

<sup>12</sup> Variante de la forma actual “bargello” recogida en DEI.

Esta elección es también coherente con las demás decisiones que toma en relación con la versión de la obra: sintetiza mucho pero respeta muy fielmente la trama.

Este recorrido por los dos textos permite ver unas cuantas semejanzas con las demás traducciones de Teodoro Ameyden. En primer lugar, la fidelidad a la trama de la obra original y el cuidado con el que trabaja. Los cortes que se realizan, sea de tipo estilístico, sea de tipo cultural, responden siempre a una voluntad concreta de adaptar la obra a un público distinto que busca fundamentalmente diversión y al que poco pueden decirle la insistencia en el código del honor o determinados rebuscamientos poéticos.

**La épica medieval española, inspiración del escenario anónimo *Sette Infanti del Ara* y de *Il Tradimento della Moglie Impudica, o sia, l'ingiusta morte dei sette infanti dell'Ara*, de Pietro Vandani .**

La leyenda de los Siete Infantes de Lara transmitida desde su fijación en Cantar de Gesta por Crónicas y romances, ejerció una notable fascinación sobre los dramaturgos del Siglo de Oro, dando lugar a una serie de obras que difieren o modifican elementos de esa transmisión.

Intento aquí una enumeración de algunos de los materiales de los que está constituida: situación de frontera, traición a lo propio (Ruy Velázquez), llanto de Gonzalo Gustioz sobre las cabezas de sus hijos<sup>1</sup>, relación con lo “otro” (amores de Gonzalo Gustioz con la infanta mora), consiguiente hibridación (Mudarra), reconocimiento por el anillo<sup>2</sup>, venganza (Mudarra). Todos ellos asumen la forma de variaciones de temas de las literaturas medievales hispánicas, exhaustivamente analizados por Menéndez Pidal<sup>3</sup> y ofrecen un repertorio más que atractivo para su reelaboración constante a través de los siglos allende las fronteras culturales en que se había originado.

No entro aquí en el detalle de las variaciones en la transmisión para lo que remito a Menéndez Pidal, reseño tan solo que, a partir de un Cantar de gesta (alrededor del año 1000) perdido y del que la *Primera Crónica General* de Alfonso X recoge minuciosamente el argumento, se da un segundo Cantar que amplifica la segunda parte del primero, recogido a su vez en una Crónica de 1344. Las vicisitudes de Mudarra se amplían notablemente en esta segunda versión y, lo que es más llamativo, cambia notablemente la perspectiva desde la que se enfrentan los distintos acontecimientos.

Valga un solo ejemplo que me parece digno de mención: el engendramiento del héroe vengador (Mudarra) ya no es un hecho casual como aparece en la *Primera*

---

<sup>1</sup> Para el motivo del llanto ritual en el mundo antiguo y en el cristianismo ver DE MARTINO. Para las raíces árabes del plancto y de otros elementos que aparecen en la leyenda, ver GALMÉS DE FUENTES, p. 543, 549.

<sup>2</sup> Motivo perfectamente tipificado. Ver STITH THOMPSON p. 373, 719.

<sup>3</sup> MENÉNDEZ PIDAL, especialmente cap. I, II y III.

*Crónica General*<sup>4</sup> sino algo programado y premeditado por su padre<sup>5</sup> para que se convierta en agente de la venganza. La distancia temporal que separa esta segunda elaboración del momento en que acaecieron supuestamente los hechos supone un mayor grado de novelación y una percepción de Almazor menos marcada por el trato que imponía la frontera cercana. En esta línea, Menéndez Pidal, a propósito de la fecha de los cantares, señala que

tampoco se le puede haber ocurrido a un poeta del siglo XII o XIII colocar la frontera de los moros al Norte del Duero, sino viéndose constreñido a ello por una tradición ya consagrada, pues observamos que cuando ésta se fue debilitando y oscureciendo, se suponía la muerte de los infantes muy cerca de Córdoba, en el campo de Albarca, sin ánimo deliberado de contradecir en esto a la antigua leyenda<sup>6</sup>.

Ese desdibujarse de los hechos históricos conforme la distancia temporal es mayor es un proceso que no tiene fin y que alcanza sus más estrepitosas manifestaciones en los últimos eslabones de la cadena que nos ocupa, es decir, en las dos obras italianas.

En el teatro, y por orden cronológico, la materia da vida a *La Tragedia de los Siete Infantes de Lara* (1579) de Juan de la Cueva, a la obra anónima *Famosos hechos de Mudarra* (1583), a la de Lope de Vega *El Bastardo Mudarra y Siete Infantes de Lara* (1612), cuya novedad respecto a las dos anteriores reside en que por primera vez no se lleva a escena tan sólo la venganza de Mudarra sino toda la historia de los infantes<sup>7</sup>. *La Gran Tragedia de los Siete Infantes de Lara* de Alfonso Hurtado Velarde, escrita entre 1612 y 1615, recoge también la epopeya de Mudarra, como todas las obras posteriores. Ambas se nutren de los numerosos romances que circulaban oralmente sobre la leyenda.

Difiere la de Alfonso Hurtado Velarde de la de Lope en que Don Gonzalo sana de su ceguera untándose con un lienzo manchado con la sangre de Ruy Velázquez.

Este motivo, que no está en Lope, es recogido por ambas versiones italianas, lo cual prueba indefectiblemente que la comedia de Lope no pudo ser la única fuente manejada por los italianos.

---

<sup>4</sup> “Aquella mora quel seruir a ueno, et sacol estonçes a part, et dixol: “don Gonçaluo, yo finco prennada de uos, et a mester que me digades cuemo tenedes por bien que yo faga ende” et el dixo: “si fuere uaron dar ledes dos amas quel crien muy bien, et pues fuere de edat, que sepa entender bien et mal, dezir ledes cuemo es mio fijo, et enuiar me ledes a Castiella, a Salas”, MENÉNDEZ PIDAL, p.238-239.

<sup>5</sup> “e Gonçalo Gustios (...) dixo :”dueña, vos açomastes el sueño, Dios lo quiera soltar asi, ca conbusco fare el fijo que a los otros vengara”, MENÉNDEZ PIDAL, p. 286.

<sup>6</sup> MENÉNDEZ PIDAL, p. 17.

<sup>7</sup> Para la relación con la leyenda de Juan de la Cueva y Lope de Vega ver DE CARVALHO.



Basada en la obra de Hurtado de Velarde *El traydor contra su sangre* de Juan de Matos Fragoso, se aleja notablemente, al igual que su inspiradora, de las fuentes tradicionales, seguidas sin embargo muy fielmente por Lope. El mayor espacio concedido a los graciosos y el hecho de que sea Almanzor quien tiene personalmente interés en matar a los infantes, en lugar de las versiones tradicionales donde es Ruy Velázquez el instigador de esas muertes, y especialmente, el presentar antes de morir a Ruy Velázquez acosado por los fantasmas de sus víctimas, elemento que no aparece en Lope, podrían hacer suponer que Vandani conocía la obra de Matos Fragoso, aunque nada puede asegurarse con certeza, puesto que no hay más datos que lo puedan confirmar.

Por último reseño la Comedia famosa de *Los siete infantes de Lara, burlesca* de Gerónimo Cáncer y Juan Vélez de Guevara (1650) y la Comedia Famosa *El rayo de Andalucía y Genízaro de España* (antes de 1653) de Alvaro Cubillo de Aragón. De esta última he manejado una suelta<sup>8</sup> y no me parece que tenga nada que ver con las versiones italianas.

Y hasta aquí las versiones teatrales de la leyenda en el siglo XVII.

En Italia, los hechos históricos referidos quedan muy lejanos en el tiempo y en el espacio y así Pietro Vandani, autor de *Il Tradimento della moglie impudica o sia l'ingiusta morte dei sette infanti dell'Ara* publicada en Bolonia en 1667 sitúa la muerte de los infantes de Lara en la toma de Granada. Se salta alegremente cualquier límite temporal y espacial pero, eso sí, saca partido de un episodio histórico que sin duda debía estar presente en la mente del espectador italiano como asociado indisolublemente a la epopeya contra *i mori*<sup>9</sup> y que constituye su referente indiscutible. La fascinación

---

<sup>8</sup> FAMOSA / COMEDIA / EL RAYO DE ANDALUCÍA / Y GENÍZARO DE ESPAÑA. / SEGUNDA PARTE. / De Alvaro Cubillo de Aragon. / Hablan en ella las personas siguientes, / El Rey don Ramiro. / Mudarra / Elvira / Almanzor / Gonzalo Bustos / Nuño / Tarfe / Rosana / Favila / Alfonso, hijo de Rui Velázquez. / IORNADA PRIMERA. En la primera página, además de lo reseñado aparecen 12 versos. Biblioteca de la R.A.E.: 41-IV-70 (22. Para la relación entre la “tragicomedia” de Lope y la “comedia famosa” de Cubillo de Aragón, véase PROFETI (2000a).

<sup>9</sup> Es sabido que nada más conocerse la victoria los embajadores españoles en Roma hicieron representar la conquista de Granada. El cardenal Rodrigo Borgia (futuro Papa Alejandro VI) ofreció a los romanos por primera vez el espectáculo de una corrida de toros. El Papa encargó a su secretario personal, Carlos Verardi, que escribiese una comedia en prosa latina que se representó el 21 de abril de 1492 en el palacio del cardenal Riario. La *Historia Baetica* representaba a unos moros más paganos que musulmanes que invocaban a Júpiter. Fue reimpresa varias veces en España antes de 1500 y se convirtió en aconsejada fuente dramática. El Vaticano proponía así un modelo de conmemoración festiva, con escenificación de la victoria militar, teatro y toros. Agradezco al profesor Enrique Brisset estos datos.

que ejerce el acontecimiento queda patente, sin salir de las versiones de Lope de Vega, en la versión que el napolitano Carlo Celano hace de *La Hermosura aborrecida*, obra que da comienzo en el campamento cerca de la ciudad.<sup>10</sup>

En cuanto a la transmisión en Italia, si complejo resulta discernir a qué fuente medieval se enlaza cada una de estas obras, teniendo en cuenta la multiplicidad de romances que circularon en la tradición oral<sup>11</sup> durante siglos sobre la historia de los malogrados infantes, prácticamente imposible es realizar esta operación a partir de las comedias hispánicas en relación con las dos obras italianas. Sin embargo, si me ha sido posible excluir varias de ellas y determinar que es la de Lope la que sin duda inspira en gran medida ambas. Es muy posible que *El bastardo Mudarra* se representara en Nápoles después de su primera representación en España en 1612 y mucho antes de su publicación en 1641. Las transcripciones de determinados nombres en el *scenari* (“del Ara”, “Alambra”) apuntan a una transmisión oral<sup>12</sup> y se puede pensar que el anónimo autor asistiera a estas representaciones e, impresionado por la materia, la vertiera para los cómicos *dell’arte*. Se puede pensar también que circularan copias manuscritas entre los actores españoles que representaban en Nápoles. En cualquier caso, *Setti infanti del Ara* es un *scenari* manuscrito en tres actos del *GIBALDONE COMICO*, n. 57, ff. 188r-191r.

Doy una breve reseña de la crítica. BELTRAME refiere que

Forse I *Sette Infanti di Lara* sono una riduzione da Lope de Vega, al quale fa capo anche *Eularia Balorda*, di cui non sono capace di ricordare il titolo originale.<sup>13</sup>

Y en nota puntualiza:

I *Sette Infanti di Lara* provengono dalla leggenda del Medioevo spagnolo (...). Lo scenario appartiene alla prima metà del Seicento come risulta dalla lettera di una comica, Leonora Castiglioni, in data 15 febbraio 1634, da Ferrara, che annuncia per l'indomani la recita di questo lavoro<sup>14</sup>.

LEA sostiene:

In a letter dated February 1634, Leonora Castiglioni refers to *I 7 infanti dell'ara* with the machines needed for an allegorical prologue and epilogue<sup>15</sup>.

---

<sup>10</sup> Véase capítulo de esta tesis.

<sup>11</sup> Para la estrecha relación de la comedia de Lope con el Romancero, puede verse SILVEIRA Y MONTES DE OCA, p. 79-81.

<sup>12</sup> En esta cuestión coincido con lo que sostiene D' ANTUONO (1994, cfr. pp. 194-195).

<sup>13</sup> BELTRAME, p.17.

<sup>14</sup> BELTRAME, p.17, n. 3.

<sup>15</sup> LEA, vol II, p.549.

Se apoya para esta afirmación en RASI<sup>16</sup> y prosigue:

Several dramatists made use of this Spanish romance for the stage: the scenario seems to correspond most closely with the tragedy by Lope de Vega, *El bastardo Mudarra*.

PANDOLFI<sup>17</sup> establece también la asociación con la comedia de Lope. D'ANTUONO<sup>18</sup> estudia las relaciones entre la de Lope, el escenario y la de Vandani.

Doy la relación de personajes, tal como aparece en el manuscrito<sup>19</sup>:

Gonzalbusto, padre, 7 infanti figli, Ruis Velasco fratello<sup>20</sup>, D. Alambra moglie, Lisardo nipote, Braim schiavo, Dottore maestro dell'infanti, Pollicinella servo, Tartaglia servo di Ruis un servo di d. Alambra = Cordoa = Almanzorre, Arlacca sorella, Modarra figlio, Turchi e soldati mori.

SIL, f. 188r

La acción se distribuye en tres actos, como en *El Bastardo Mudarra y los siete infantes de Lara*. Lope hace pasar veinte años entre el acto segundo y el tercero, tiempo en que crece Mudarra, hijo de Gonzalo Bustos y la mora Arlaja, hermana de Almanzor. Al comienzo del tercer acto Mudarra está jugando al ajedrez con Almanzor. En un determinado momento le llama bastardo. Mudarra, sorprendido, pregunta a su madre y ella le cuenta de sus amores con Gonzalo Bustos. En el *scenario*, como posteriormente en la obra de Vandani, no hay esta ruptura temporal y al llegar Gonzalbusto a Córdoba encuentra a Arlacca:

e si raccordano dei loro felici e passati, con segretezza, amori; li chiede di Modarra loro figlio, Arlacca li dice esser quello nel Africa.

SIL, f. 189r.

---

<sup>16</sup> RASI, vol I, p.606.

<sup>17</sup> PANDOLFI, vol. V, p. 335.

<sup>18</sup> D'ANTUONO (1994).

<sup>19</sup> He trabajado con el manuscrito: *Setti infanti del Ara*, en *Gibaldone de soggetti da recitarsi all'impronto alcuni proprij, e gli altri da diversi Raccolti di Don Annibale Sersale, Conte di Casamarciano*, Nápoles [Cod. XI. AA. 41], ff. 188r-191r, a partir de ahora SIL.

Hay una transcripción del mismo no demasiado cuidada en SPELLANZON. Recientemente también en F. Cotticelli, A. Goodrich Heck, T.F Heck, *La Commedia dell'Arte a Napoli: edizione bilingue dei 176 Scenari Casamarciano*. Vol 2. Edizione italiana. Lanham, Maryland, and London, The Scarecrow Press, Inc, 2001. (p.454-456). Por desgracia en las notas, COTTICELLI (p.553) reproduce acriticamente fuentes infundadas (Juan de la Cueva).

<sup>20</sup> La supresión de la figura de doña Sancha, hermana de Ruy Velázquez, supresión que se da también en la obra de Vandani, obliga a recolocar a Ruis Velasco como hermano de Gonzalbusto y no como cuñado, que es como aparece en las fuentes medievales y en Lope.

El nacimiento de Mudarra se sitúa así con este procedimiento veinte años antes del comienzo de la acción. La escena del ajedrez se sitúa también al comienzo del tercer acto como en la comedia.

Si bien en la distribución de la materia coincide el anónimo autor con Lope, con la consabida esquematización de la trama que implica toda reducción a *scenario*, hay que señalar que hay por lo menos otros dos elementos muy llamativos en los que no coincide con su fuente. En el *scenario* se elimina el personaje de doña Sancha, esposa de don Gonzalo. No parece que ello tenga nada que ver con la supresión que hace Matos Fragoso de este personaje para “moralizar” los amores de don Gonzalo con la mora Arlaja. Puede que esta supresión esté simplemente motivada por la esquematización señalada. El otro elemento parece más determinante para demostrar que Lope no pudo ser la única fuente. Gonzalbusto sana de su ceguera al tocar la sangre de Ruy Velázquez muerto por Mudarra:

toccandosi gli occhi con il falsoletto del sangue di quello <sup>21</sup> li viene la luce.  
SIL, f. 191r

En Lope la curación se produce, como refieren las crónicas más antiguas, al encontrarse con el hijo. Hurtado de Velarde introduce también esta otra variante que debía circular por los romances. Parece un motivo folclórico muy poderoso, pues la sangre de la venganza actúa como objeto mágico, y sin duda ello es lo que hace que sea recogido por las dos obras italianas.

Falta también en el *scenario* la muerte de doña Lambra, que según las diferentes versiones es quemada o envenenada. En Lope, esta escena está añadida posteriormente y no es suya.

La construcción del personaje de Almanzor en que aparece el rasgo de la complacencia en la venganza se aleja del espíritu de la tradición donde es exclusivamente Ruy Velázquez el inspirador de la venganza:

(Cordua Camerone)

Almanzore viene dicendo ad Arlacca, sua sorella, per vendicarsi delli agravi riceuti dai sette infanti dell’Ara all’eserciti con i mori, voleva far morire Gonzalbusto loro padre,

---

<sup>21</sup> De Ruis Velasco, zio

con tutto ciò che era venuto per ambasciadore, Lei prega per la vita di quello (...) Lui li concede a sua intercessione la vita.  
SIL, f. 189 v.

Los lugares de la acción se mantienen:

Atto Primo: Castiglia città; Atto secondo: Cordoa, campagne d'Arabiana; Atto Terzo: Cordoa, Castiglia, città.  
SIL, f. 188, r; 189r;190r,v.

Mantiene también el *scenario* elementos importantes de la tradición de los romances recogidos por Lope como es el motivo de las siete piedras que doña Alambra hace tirar cada mañana a la ventana de Gonzalbusto para reavivar su dolor:

*Bustos*

Mas solamente quisiera  
que, como no vi, no oyera,  
por no oír la tiranía  
con que Alambra cada día  
me acuerda mi pena fiera.  
Siete piedras penetrantes  
tira a esas ventanas antes  
que salga el sol, por memoria  
de aquella trágica historia,  
muerte de mis siete Infantes.  
(...)  
(Paez canta el siguiente romance)

Vine a Burgos, donde estoy  
ciego de llorar desdichas,  
pidiendo justicia al cielo,

Otra (piedra)

que en el suelo no hay justicia.  
Cada día que amanece,  
doña Alambra, mi enemiga,  
hace que mi mal me acuerden  
siete piedras que me tira.  
EBM<sup>22</sup>, p. 185

*Pollicinella* portando *Gonzalbusto* ciego,  
per il pianto della perdita de setti infanti suoi  
figli, si fa lasciare in strada, Pollicinella lo  
lascia e parte, lui assiso in un sasso  
ricordandosi de figli, piange, in questo

Suoni in casa di *D. Alambra*, e si canta  
la canzonetta descritta in ultimo e per ogni  
verso si butta un sassolino, quale comincia  
così: "Tu sarai mio comvitato".

SIL, f.190v.

La *canzonetta* a la que se alude contribuye a la construcción de Almanzor como personaje malvado y vengador que tan lejos está de la tradición, como ya se ha

---

<sup>22</sup> De ahora en adelante, EBM corresponde a LOPE DE VEGA (EBM): L. de Vega y Carpio, *El Bastardo Mudarra*, ed. de Delmiro Antas, Barcelona, PPU, 1992.

subrayado a propósito de la venganza. Está en versos octosílabos con rima consonante ABABCC y es propia del género melodramático:

Tu sarai mio comvitato  
disse il perfido Almansore  
Ricca mensa ho preparato  
Con vivande di stupore  
Resta tu, ch'io vado intanto  
a goder del tuo gran pianto.  
SIL,f.191r

Esta escena del horror con “vivande di stupore” se puede relacionar con la escena del *Orbecche* de Giraldi Cinzio en que los cuerpecitos de los hijos de la protagonista se sirven en bandejas de plata junto con la cabeza del esposo cubiertas de paños. La escena provocó más de un desmayo entre el público que asistía al estreno en Ferrara<sup>23</sup>. Casi un siglo separa los dos textos pero les une el hilo del gusto por lo *noir*. Los cómicos del arte supieron percibir muy bien las potencialidades de la leyenda de los infantes para construir este tipo de tragedia que nada tiene que ver con el sentido clásico sino en el gusto por lo espantoso sustentado en muy intencionados golpes de escena. La leyenda les daba la posibilidad de apelar a la “enciclopedia” del espectador que tenía registradas escenas semejantes. Y cabe apuntar aquí, en un camino de vuelta, cómo una traducción incompleta de la tragedia *Orbecche* aparece entre los materiales de trabajo de Stefanello Bottarga.<sup>24</sup>

Si lejos queda el *scenario* de la primitiva leyenda, mucho más lo está *Il Tradimento della moglie impudica* de Angelo Vandani.

Doy la descripción del frontispicio:

IL TRADIMENTO / Della Moglie Impudica, / o sia / L'INGIUSTA MORTE / De i Sette  
Infanti dell'Ara / OPERA TRAGICOMICA / Riordinata, e vestita / DAL SIG. ANGELO  
VANDANI, / e Consecrata, ALL'ILLUSTRASS. SIG. / GIROLAMO ALAMANDINI /  
[jarrón con flores] / In Bologna, per Giacomo Monti, 1667. / Con licenza de' Superiori.

La dedicatoria de Pietro Maria Monti al señor Alamandini reza como sigue (p. 3):

---

<sup>23</sup> Cfr. PIERI (2006, p.17).

<sup>24</sup> OJEDA CALVO (1995, p.122).

“...che alle mie mani giungesse la presente tragicomedia, che prima riordinata, e vestita dalla feconda penna del Sig. Angelo Vandani, uno de più celebri ingegni della nostra patria, fu poscia cò Regia pompa, e nobile maestria rappresentata sul teatro, eretto nella gran Sala degl’Illustrissimi Co. Bentivogli. Esce questa intanto dalle stampe di mio padre e ricorre alla benignissima protezione di V.S.”

Esta dedicatoria falta en la edición de 1683 que por lo demás es idéntica.<sup>25</sup>

Los personajes son:

Re di castiglia; D. Clara sua Nepote; D. Federico, favorito del Re; D. Carlo con sei Fratelli, figli di D. Federico; D. Garzia Aio de i Sette Fratelli; Piccariglio loro servo; D. Duarte Cavaliere Principale di Castiglia; D. Eleonora Sua moglie, e cugina di D. Duarte; Re di Granata; D. Elvira sua sorella; D. Pietro figlio naturale di D. Federico, e di D. Elvira; Seriffe, Consigliero del Re di Granata; Arsette, Servo di D. Ferrante; Alí Moro granatino servo dello stesso D. Ferrante; Altri Servi del medesimo; Un servo di D. Federico; Corte del Re di Castiglia; Corte del Re di Granata; Mori assai; Cristiani assai per le passate.

D. Federico corresponde a Gonzalo Bustos, D. Duarte a Alvar Fáñez, D. Ferrante a R. Velasco, el “Re di Granata” a Almanzor, D. Elvira a Arlaja y D. Pietro a Mudarra. Se suprime el personaje de Doña Sancha, esposa de Gonzalo Bustos y madre de los infantes pero se incorpora a Clara, rival de doña Lambra, que da mucho juego para la intriga palaciega.

En esta supresión coincide con la obra de Matos Fragoso. Otra coincidencia con esta obra consiste en la función del criado Celín que tiene el mismo rol que Piccariglio en algunos momentos. Es llamativo que en las dos obras se cuenta la emboscada que sufren los infantes tal como acaeció. Por otra parte, y como señala Menéndez Pidal<sup>26</sup>, el clima de la obra de Matos Fragoso es muy distinto y coincide plenamente con el de la obra de Vandani.

En cuanto a la trama, en Vandani se reconoce a duras penas la de Lope puesto que el ambiente de corte donde el enredo se mueve por celos, amantes y cortesanas queda

---

<sup>25</sup> He manejado VANDANI (ITMI): *Il Tradimento della moglie impudica, o sia l’ingiusta morte dei Sette Infanti dell’Ara*, Bologna, 1667, Casanatense [Comm. 268 /4].

<sup>26</sup> MENÉNDEZ PIDAL, p. 149: “Tales modificaciones introducidas por Matos en la *Gran Tragedia* (de la que deriva), acompañadas del estilo ampuloso y rebuscado, al que tanto propendía este autor, y de las impertinentes bufonadas del gracioso, acaban por despojar completamente el asunto de todo su vigor épico, para convertirlo en uno de tantos enredos de comedia. Sin embargo, estas transformaciones que venía sufriendo la materia de los antiguos Cantares heroicos, respondían a un cambio radical de las ideas, una vez ya muerto el sentimiento poético de la antigüedad medioeval, y preparaban la leyenda para ser recibida en los tiempos modernos, acomodando las viejas ficciones a los nuevos gustos.”

muy lejos del mundo medieval recogido por Lope. Los motivos ni siquiera aparecen en orden y se dan añadidos por doquier completamente ajenos a la leyenda.

Hay dos elementos en que Vandani se acerca a *La Gran Tragedia de los Siete Infantes de Lara* de Alonso Hurtado Velarde. El primero de ellos es que Ruy Velázquez antes de morir es acosado por los fantasmas de sus víctimas. Este motivo también se da en Lope:

acotación: “I suddetti e l’ombra de’ sette fratelli colle spade alla mano in difesa di D. Pietro si battono e muore D. Ferrante”.

ITMI, Atto III, scena XIX

Por otra parte, Don Gonzalo recupera la vista untándose con un lienzo empapado la sangre de Ruy Velázquez. Este poderoso motivo folclórico, que no recoge Lope, puesto que Don Gonzalo recupera la vista simplemente con la visión de su hijo Mudarra, sí está sin embargo en Hurtado de Velarde.

“D. Ferrante é morto, ucciso dalla mia destra a singolar battaglia e questo lino rosseggia del di lui sangue”

*(D Federico) asciugandosi gli occhi col detto fazzoletto recupera la vista.*

ITMI, Atto III, p. 147

La distorsión mayor respecto a todas las posibles fuentes, y la más interesante para el análisis que me ocupa, es desde luego el desplazamiento de la escena de los campos de Arabiana a la “ruina di Granata” (ITMI, p. 75). Ello implica no sólo un desplazamiento espacial, sino temporal de varios siglos. La distorsión muestra en realidad que para el espectador italiano la simple mención de Granada significa el lugar del conflicto entre moros y cristianos. Al igual que en la reescritura de Cubillo y como anota Profeti:

La prenotoriedad de los acontecimientos es total, y el autor puede jugar con ella, como cuando en la tercera jornada y en el momento definitivo de la venganza de Mudarra pone en labios de Ruy Velázquez dormido el romance “Sobrinos, los mis sobrinos / los siete infantes de Lara”. A los espectadores no se les tiene que “explicar” nada, sino sólo volverles a mencionar hechos bien conocidos. Ya no es necesario que los acontecimientos se presenten en el escenario, sino que es fundamental que se cuenten y se vuelvan a contar<sup>27</sup>.

---

<sup>27</sup> PROFETI (2000a, p. 120).



En ITMI, D. Ferrante (Ruy Velasco) habla con Almanzor y le implica en la venganza. En las crónicas no aparece esta implicación de Almanzor, la venganza es un asunto interno. Ya en Lope se da un importante cambio de perspectiva al hacer de alguna manera partícipe a un Almanzor que, sin embargo, deja claro su papel al exclamar: “Viara, las traiciones agradezco, / y no pago al traidor, que le aborrezco”<sup>28</sup>. Así pues, desde la figura del “moro bueno” de la leyenda se va paso a paso hacia su implicación en el hecho sangriento. Merece la pena ver el texto de Lope y el de Vandani:

*Almanzor, Viara y Galve.*

*Almanzor*

La gente ha de salir a toda prisa  
de la frontera donde esté alojada,  
hacia los campos del Almenar  
marchando;  
que allí me escribe Ruy Velázquez tiene  
prevenido el engaño a los Infantes,  
los cuales os pondrá tan fácilmente  
a los dos en las manos, que un soldado,  
el más vil del ejército, les pueda  
derribar las cabezas de los hombros.

*Viara*

Yo, señor, presumiera que era engaño  
en daño tuyo si a Gonzalo Bustos  
no viera en la prisión, y a Ruy  
Velázquez  
determinado a que le des la muerte:  
Amistad es, sin duda, del cristiano;  
él se mueve por odio que les tiene,  
y por el interés del amor tuyo.  
(...)

*Almanzor*

No os detengáis; tomad caballos, salga  
de la frontera mi lúcido ejército,  
y a la vega de Fabros marche aprisa,  
y espere en Almenar, donde me avisa;  
que yo quiero quitar siete cabezas  
de la sierpe de Bustos, como Alcides,  
en esos siete Infantes, o leones,  
de la defensa de Castilla al Conde.

*D. Ferrante: V'ascolto , o Sire, a voi mi  
portai, solo per darvi parte, che dimani sul  
mezo giorno condurrò i sette figli di D.  
Federico nelle campagne del Beti dando loro a  
credere, che una piccola truppa de vostri vada  
scorrendo quelle parti, voi per tanto ordinarete  
ad un ala dell'esercito che colà giunga  
improvvisa, ed assaliti que' pochi che saranno  
in compagnia de i sette fratelli, farete ucciderli  
(...) così snervarete delle più rilevante difese  
il Regno di Castiglia, assicurarete vostre  
vittorie, (tra se) ed io sarò vendicato de i  
tormenti usatimi da quel superbo.*

ITMI, Atto II, scena XIII

---

<sup>28</sup> EBM p. 140.

*Viara*

A Ruy Velázquez quedas obligado.

*Almanzor*

Viara, las traiciones agradezco,  
y no pago al traidor, que le aborrezco.  
EBM p. 140

Al igual que en Lope, el mensajero Alí es muerto por D. Ferrante (Ruy Velázquez) para no dejar testigos de lo que se dice en la carta que D. Federico (Gonzalo Bustos) ha de llevar al Re di Granata (Almanzor).

Al llegar a Granada, el Rey, tras leer la carta, condena a muerte a Federico. Elvira, hermana del Re di Granata intercede para que la pena sea sólo prisión. En Lope esta iniciativa parte del mismo Almanzor (Re di Granata) que nombra alcaide de la prisión a su hermana Arlaja (Elvira).

En este punto se da una de las estratagemas que emplea Vandani para condensar el tiempo. El héroe que da nombre a la leyenda aparece como el hijo que Elvira tuvo anteriormente con Federico y que, en el momento del reencuentro entre los dos amantes, está encerrado en una torre:

*Elvira*

da vostri abbracciamenti hebbi un figlio , D. Pietro è il suo nome...passata l'età pupillare, in una ben guardata torre il rinchiuse (...) Due lustri scorsi già sono da che egli è custodito

*D. Federico*

Così in un sol giorno da morte a vita in vostra grazia, e padre di un altro figlio felicissimo mi ritrovo? E che fortune son queste?  
ITMI (p. 62)

Esta decisión hace que entre el segundo y el tercer acto, que se abre como en Lope con la escena del juego de ajedrez en que Almanzor / Re di Granata llama bastardo a Mudarra / Pietro, no se de un lapso temporal de lustros. En Lope este periodo de tiempo tenía la función de que el héroe alcanzara su mayoría de edad y pudiera por tanto ejercer la venganza. Se mantiene como poderoso motivo folclórico el motivo del anillo de reconocimiento (ver nota 2).

Idéntica es sin embargo la escena del ajedrez que da paso al reconocimiento en la que Almanzor / Re di Granata llama bastardo a Mudarra / Pietro. La intervención de Piccariglio en ese momento concreto está a tono con el papel que tiene Piccariglio / Lope en Vandani. El papel en la obra italiana es mucho más amplio que en el original y tiene casi siempre una función cómica. La “caída” de registro respecto al original es común a los criados en este tipo de versiones. Pietro muestra su ansiedad a su madre y Piccariglio, solícito, apostilla:

*Piccariglio*

Il Re gli ha detto del figlio d'una pottana: voi mo' che siete sua madre lo potrete saper meglio d'ogn'altro.  
ITMI, p. 112

Más tarde Piccariglio pasa al servicio de Pietro que va a ejercer la venganza a Castilla y se despide:

Orsù padrona a rivederci in un paese più bianco, che questo alla fe è molto nero.

ITMI, p. 115

Su intervención es crucial y coincide con el personaje de Lope. Le corresponde además el cierre de la obra con las siguientes palabras:

V.M. farà benissimo per mio consiglio, ma mi scusi, che io non voglio già essere tra questi ambasciatori, perchè ho fatto voti di non tornar mai più in quel paese dove ebbi a lasciar questa povera pelle; servendo a i sette bravi, trucidati così miseramente per  
TRADIMENTO DELLA MOGLIE IMPUDICA.

Los elementos de la *commedia dell'arte* tienen espacio a lo largo de la obra en acotaciones como:

Moro fa lazi di gradire.

ITMI, p. 29.

Sin embargo lo que predomina, como ya se ha mencionado, es el ambiente palaciego. Un buen ejemplo de la transformación del mundo épico-medieval *versus* mundo de corte donde hay un completo vaciamiento de contenido de los símbolos de la

afrenta - deshonor - venganza que constituyen sus ejes, se da en las primeras escenas de *Il Tradimento* que retoma, a su manera, la doble afrenta a Doña Lambra, esposa de Ruy Velázquez en el día de su boda y en Barbadillo.

Lope omite,<sup>29</sup> como hace su fuente directa, las referencias sexuales y su poderosa simbología<sup>30</sup> que caracterizan la *Primera Crónica General* de Alfonso X. Merece la pena reproducir aquí el pasaje de la *Crónica* en que doña Lambra, en Barbadillo, toma la decisión de agraviar a Gonzalo González, y de paso vengarse, para recorrer el largo camino hasta la versión italiana, donde los elementos con que se construye la escena aparecen completamente desvirtuados de su significado original:

Pues que fueron en la huerta,[los infantes], Gonçaluo Gonçaluez desnuyose entonçes los pannos, et parose en pannos de lino, e tomo so açor en mano et fuel bannar. Donna Llanbla quando uio assi estar desnuyo, pesol mucho de coraçon, et dixo assi contra sus duennas: “amigas, non veedes cuemo anda Gonçaluo Goncaluez en pannos de lino? bien cuedo que lo non faze por al sinos por que nos enamoremos dell; çertas uos digo, que me pesa mucho si el assi escapar de mi que yo non aya derecho dell”. Et assi como ouo dicho esto, mando llamar un so omne et dixol: “toma un cogonbro, et hynchel de sangre, et ve a la huerta do estan los inffantes et da conell en los pechos a Gonçaluo Gonçaluez, aquel que uees que tiene ell açor en la mano; et desi uente por aca a mi, quanto pudieres, et non ayas miedo, ca yo te amparare; et assi tomare yo uengança de la punnada et de la muerte de mio primo Aluar Sanchez.<sup>31</sup>

Lope refiere el episodio en los siguientes versos:

#### *Lambra*

La fresca margen de Arlanza  
ocupan los siete Infantes;  
volando van arrogantes  
las garzas con sus halcones,  
que en los celestes balcones  
besan los claros diamantes  
Si tú, Estébañez famoso,  
si tú, fidalgo valiente,  
en tanto que de su gente  
se aparta el mozo alevoso,  
te acercases animoso  
con alma determinada,

<sup>29</sup> Lope de Vega sigue de cerca la Crónica de Ocampo ( *Crónica de España*, de Florián de Ocampo, Zamora 1541) que es una versión manuscrita de la de Alfonso X hecha por Florián de Ocampo, cronista de Carlos V. En el acto tercero sigue la tradición de los romances.

<sup>30</sup> Ver Introducción a la edición de Delmiro Antas, (op. cit.) p. 22, nota 6 y p. 46 nota 20.

<sup>31</sup> MENÉNDEZ PIDAL, p. 213-214.

no para sacar la espada,  
más para hacerle una afrenta,  
quedara el alma contenta  
de ver la suya vengada.

*Estebañez*

Pues ¿eso dudas de mí?  
¡Vive Dios, que solamente  
respete al Conde, y que intente  
perder la vida por ti!

*Lambra*

Escúchame atento

*Estebañez*

Di.

*Lambra*

Llega, y al volver el hombro,  
porque no reciba asombro  
si en verte venir repara,  
quíébrale en toda la cara,  
lleno de sangre, un cohombro.  
Ya sabes que es esta afrenta  
en castilla la mayor;  
que yo te daré un favor  
si alguno seguirte intenta.

*Estebañez*

¿Estás con eso contenta?

*Lambra*

Con esta afrenta lo estoy.

*Estebañez*

Pues a ejecutarla voy.

*Lambra*

En aquella fuente clara  
baña el halcón.

*Estebañez*

Pues repara

con qué pujanza le doy.  
EBM p. 319

Vandani abre el primer acto con el duelo entre Carlo / Gonzalo González y Duarte / Alvar Fáñez.

Eleonora / Lambra en largo monólogo confiesa su amor por Carlo. Este motivo nuevo es necesario para justificar posteriormente el deshonor, hecho público, que habrá de vengar su marido. El viejo código medieval ya no tiene vigor para el público y se hace necesario un elemento más explícito para justificar una venganza. Se inserta así un motivo impensable en las fuentes y que modifica radicalmente todo el entramado.

Eleonora, en consonancia con sus sentimientos, pide a Arsette, criado suyo, que lance un retrato y una carta a Carlo sin mediar palabra. Ello se percibe como afrenta y Carlo, al igual que Gonzalo González mata al criado:

*Carlo*

Paghi la tua vita o scelerato l'offese dell'onor mio  
E tu perfida, che sapesti alimentare pensieri così nefandi, prendi, prendi e' l foglio, e'l ritratto; conservali lungo tempo...

*parte gettando in terra il Ritratto e squarciando la lettera.*

*D. Eleonora*

Chi mi soccorre, chi mi consiglia! odo giù il sangue innocente di questo sventurato, che va gridando vendetta; infuriato l'offeso D. Carlo mi rinfaccia le mie vergogne, la Maestà del Re oltraggiata già mi minaccia, il marito m'uccide, Castiglia mi mostra a dito, io dove sono? fosse almen vivo D. Duarte mio cugino (...)  
ITMI, p. 40.

Y en este punto se produce otra transformación importante necesaria en la adaptación del material original. Eleonora da la vuelta a lo acaecido y le cuenta a don Ferrante / Ruy Velázquez, su marido, la versión de que en realidad era don Carlo quien la cortejaba rechazando ella sus insinuaciones. El marido deshonorado no puede sino organizar la venganza, motor de la acción:

*D. Ferrante*

pera l'ardito, e perchè non resti al Mondo memoria di ceppo così sfacciato s'uccidano i suoi fratelli, pera D. Federico il loro Genitore (...)  
macchia d'onore col sangue si lava

ITMI, p. 43

En este episodio queda muy patente como Vandani va adecuando los motivos de la vieja leyenda para llegar al público de su obra. Sin embargo, las líneas esenciales son perfectamente reconocibles en la fijación que de ellas hizo Lope en *El Bastardo Mudarra*. Así también lo estima D'ANTUONO (1994).

Como en Lope, el moro Alí que escribe la carta en árabe con el mensaje dirigido al Re di Granata / Almanzor de que mate al mensajero (Federico / Gonzalo Gustios) es muerto por don Ferrante / Ruy Velázquez para no dejar testigos de su estragemá. Es interesante el *pastiche* lingüístico en que Vandani hace hablar a Alí para subrayar su “extranjería” construido sobre una variedad dialectal genérica del norte de Italia:

*Alí*

Aquí está tinta y papel

*Ruy*

Pues en arábigo, luego,  
escribe tales razones...  
¿De qué me miras suspenso?

*Alí*

¿En arábigo, señor?

*Ruy*

Escribe.

*Alí*

Di.

*Ruy*

Mientras cierro  
la puerta, dobla el papel.

*Alí*

Comienza

*Ruy (aparte)*

¡Ah, que bien me vengo!

*Alí*

Segnur  
Mi pronto ubbidir

*D. Ferrante*

Hor mi ascolta, e m'intendi bene: aviserai  
quel re, che io ho procurato che il Re di  
Castiglia a lui mi mandi in qualità  
d'Ambasciatore D. Federico per negoziar la  
concordia delle turbolenze presenti; che però  
giunto ch'egli colà sarà lo faccia subito  
morire, che io poscia in breve mi porterò in  
Granata per avisarlo del rimanente,  
m'intendesti?

*Alì*

Sì signur; tutto mi ben scrivir.

ITMI, p.43, 44

“Ruy Velázquez, castellano,  
a ti, Almanzor, Rey supremo  
de España, salud envía.”

*Alí*

“Salud envía...”

*Ruy*

“Hoy te quiero  
dar a Castilla.”

*Alí*

“A Castilla...”

*Ruy*

“Porque ese valiente viejo  
es Gonzalo Bustos.”

*Alí*

“Bustos...”

*Ruy*

“Que de siete caballeros,  
los mejores de Castilla,  
y de más gallardo esfuerzo,  
es padre, a quien de los hombros  
quita la cabeza luego,  
para que Garci Fernández  
pierda el mejor consejero.  
A los campos de Almenar  
llevar los siete prometo,  
con engaño y poca gente.”  
EBM, p. 125

Don Ferrante resume más adelante la situación para dar más información al espectador, como es costumbre en este tipo de versiones, y expresa sus deseos de que los infantes caigan en la trampa cerrando su monólogo con un buen ejemplo de los excesos barrocos de la prosa de ITMI:

*Don Ferrante*

...che i sette figli di Don Federico mi seguano, che ciò succeda è facile, si perchè vive in loro fastosa ambizione di esser valorosi creduti, e si ancora perchè il Re fa gran stima



delle loro spade: Moriranno però gl'indegni: così disposti, e sarà. Purchè l'onore di D. Ferrante vendicato rimanga, pera D. Federico, perano i sette suoi figli, pera il Re, pera il Mondo.

ITMI, scena I, atto II

Es precisamente el recrearse en lo sangriento, en la exageración frente al comedimiento y la fuerza expresiva del mundo épico lo que caracteriza la versión de Vandani. Este rasgo alcanza uno de sus puntos culminantes en una de las escenas centrales de la leyenda: la visión de las cabezas de los Infantes cortadas sobre la mesa:

*Il Re parte, D. Federico l'accompagna alla porta, in questo mentre si muta l'addobbo colorito delle stanze in nero.*

*D. Fed.* Che miro? e come? forse per la vedovanza del loro Re, addobbate queste pareti, spogliate de i nobili arredi, sanno vestirsi in un punto di funesta gramaglia? Qui non vid'io insuperbire porpore preziose, tappeti aurati? Che metamorfosi strane? Tu mi palpiti in petto troppo inquieto, cuore che hai? Perchè forse in quei calici preparata mi sta la morte così vivamente t'attristi; ma sia, che sia: s'ei mi fu ciò destinato, dev'essere, dunque a che si bada?

*Scuopre la tavola, dove sotto un velo stanno coperte le teste recise de i sette Infanti, di D. Garzia, e di d. Duarte*

Ohime: veglio, sogno o vaneggio? Come, quando, dove? I miei figli: D. Carlo, D. Garzia, viscere mie svenate da mano infame (...)

ITMI, p. 105

Tras un largo monólogo en que se dan todo tipo de excesos melodramáticos la escena se resuelve con el desmayo del protagonista. El gusto por la teatralidad se manifiesta en la invención del cambio de adornos que precede la terrible visión.

Dentro de este clima se enmarcan los añadidos en consonancia con el ambiente de corte: Eleonora proyecta matar a D. Clara envenenándola en una fiesta de baile en honor del regreso de don Ferrante pero finalmente es Eleonora quien bebe la copa envenenada y muere. Sin duda una muerte más a tono con el ambiente de corte que la de doña Lambra abrasada en su castillo<sup>32</sup>.

*Il Tradimento della moglie impudica*, a pesar de su distinta valencia, hace uso de los elementos más exportables de la leyenda tomando sin duda como fuente principal la

---

<sup>32</sup> La escena no es de Lope, ver Introducción a la edición de Delmiro Antas, (op. cit.) p. 27.

comedia de Lope. Adapta y ajusta su contenido al gusto y al público de la época en una compleja operación difícil de desentrañar a primera vista sin un atento análisis.

## Una versión napolitana de *La Inocente Laura*

En el Reino de Nápoles especialmente en los decenios centrales del XVII<sup>1</sup> la presencia de compañías de teatro españolas es muy intensa. Hacia mediados de siglo, el panorama del teatro es especialmente rico en Nápoles. Conviven allí una serie de formas diversas que gozan de éxito ante públicos muy distintos. La necesidad de entretener, ya sea a una nobleza ociosa o a las soldadescas recién desembarcadas que esperan destino, se hace muy acuciante. Conviven así la *commedia dell'arte* con las máscaras napolitanas de Pulcinella y Coviello, los *drammi sacri* a imitación de las comedias de santos y, hacia final de siglo, la comedia en dialecto napolitano en prosa y la comedia dialectal en música, germen de la *opera buffa*. Todas estas formas se influyen mutuamente. En este tejido teatral se inscribe la imitación de obras españolas en Nápoles con autores tan representativos como el fértil Carlo Celano, Gianbattista Pasca y, algo más tarde, el mismo Andrea Perrucci, que al final de su vida escribe además un tratado teórico-práctico sobre teatro cuya segunda parte constituye un repertorio para el uso de actores de la *commedia all'improvvisa*.<sup>2</sup> Perrucci es un ferviente admirador de Lope y en su tratado le cita profusamente.<sup>3</sup>

La obra del napolitano Gianbattista Pasca *I tradimenti mal riusciti* es una reelaboración de *La Inocente Laura*. La comedia de Lope propone un enredo en el que Ricardo, hermano del Rey de Nápoles pretende seducir a una casada ayudando a su marido en los amores con otra. Ricardo manipula y consigue que sean los otros personajes los que mientan y maten hasta que finalmente queda al descubierto. Los embrollos no son muy verosímiles pero ofrecen al *rifacitore* una materia muy del gusto de este tipo de teatro con golpes de escena muy efectistas. Como en las versiones de Celano, los criados tienen amplio espacio en dos escenas del todo añadidas, al final del

---

<sup>1</sup> Cfr. CROCE (1992, pp. 72 y sig.); PROTA-GIURLEO (2002, vol II, p.33) refiere cómo en 1618 llegan a Nápoles el autor de comedias Francisco de León y su mujer María de los Ángeles y alquilan la Stanza di San Giorgio. Sería esta la primera presencia documentada de una compañía de comedias en el Reino: "Iniziavan costoro un corso di recite, che, per oltre sessant'anni, doveva rivelare ai napoletani, una per una, tutte le strane bellezze di quel fantasioso e dinamico Teatro Spagnuolo, ch'ebbe nel '600 il suo secolo d'Oro".

<sup>2</sup> *Dell'Arte Rappresentativa premeditata, et all'improvviso. Giovevole non solo a chi si diletta di rappresentare, ma a' Predicatori, Oratori, Accademici e Curiosi (...)*, di Andrea Perrucci, Napoli, M.L. Muzio, 1699.

<sup>3</sup> Ver conclusiones de este trabajo.

segundo y del cuarto acto. Los diálogos entre Pericco y Marzocca (el Galo de la fuente) tienen bastante interés porque muestran esa forma de comicidad que emana de la familiaridad de españoles y napolitanos que se da en el ámbito del teatro napolitano. En este trabajo me ocupé de varias reescrituras napolitanas: cuatro versiones de Carlo Celano, una de Tauro y varios *scenari*.

Las amplias tiradas de *I Tradimenti mal riusciti*, que recojo aquí, creo que pueden dar una idea bastante precisa del tipo de teatro que se hacía en Nápoles y que, independientemente del autor, presenta rasgos comunes.

Doy el frontispicio<sup>4</sup>

I TRADIMENTI / MAL RIUSCITI / Tragicomedia / DI GIO: BATTISTA PASCA / Dedicata / ALL'ILLUSTRISSIMA SIG. / DONNA VIOLANTE / BLANCH / Marchesa di S. Giovanni. / [emblema] / IN NAPOLI M.DC.LIV: / Per Francesc. Savio Stamp. della Cor. Arc./

(176 pp) + (3 sin numerar) Dedicatoria + (11) Interlocutori, Prólogo y Prólogo para música.

Los personajes son:

D.Cesare Conte d'Aversa Innamorato di D. Roberta; D. Alfonso Duca di Puglia innamorato di Laura; D. Roberta sua moglie; Ridolfo Capitan della Guardia del Re; Laura sua moglie; Marzocca Napolitano suo servo sciocco; Re di Napoli; Silvano villano vecchio; Tireno Pastorello; Pericco paggio spagnolo; Genti d'accompagnamento per il Re, che non parlano; Invidia, Amore, Virtù, fanno il prologo.

La scena si finge in Napoli.

La trama sigue bastante fielmente al original. No hay dislocación de escenas como suele suceder en las versiones de Celano. Sólo en una ocasión Pasca salta una escena entera en que Laura herida dialoga con Belardo y Filida. En general el *rifacitore* amplía y explica lo que se expresa en los versos de Lope:

*Leonarda*

Deja esa loca porfia.

*Ricardo*

Si es loca, podré dejalla.

LIL, p.339<sup>5</sup>

*Roberta*

Conte lasciate d'importunarmi che con questo desiderio aspirate ad un impossibile che rende il vostro affetto pazzia.

TMR, p. 1

---

<sup>4</sup> He manejado PASCA(TMR): G.B. Pasca, *I Tradimenti mal riusciti*, Napoli, 1654, Casanatense Comm 278 /2.

La versión de Pasca apela continuamente al honor, incluso donde no figura en el texto original:

*Leonarda*

El Duque pienso que vino.  
desvíate, que no es bien  
que desta suerte nos vea.  
LIL, p.340

*Roberta*

Se viene il Duca, e ci mira di questa sorte, il  
suo honore lo provocarà a qualche giusto  
risentimento.  
TMR, p.3

Otro ejemplo:

*Ricardo*

Mal pensamiento me dió,  
con estar seguro yo  
de recelos y de engaños.  
¡Qué de cosas ven los ojos,  
que no son como las ven!  
LIL, p 340

*D. Alfonso e D. Cesare*

*D. Alfonso*

La novità dell'atto, nel quale ho ritrovato il  
Conte con la Duchessa, m'havea fatto dubitare  
un non so che, contro l'honor mio<sup>6</sup>; ma il  
disinganno m'ha liberato dal sospetto;  
finalmente non sempre si deve dar credito a gli  
occhi, perche molte volte s'ingannano,  
figurando al pensiero le cose diverse da quello,  
che sono.  
TMR, p. 5

En el ejemplo que sigue, la finalidad moralizante queda más clara en el añadido subrayado que desarrolla un verso del original:

*Ricardo*

Si os obliga  
amor a tener en poco  
prenda de tanto valor,  
muy celestial ha de ser  
la disculpa.

*Cesare*

Le vostre parole mi descrivono  
per impareggiabile la bellezza, che vantate in  
questa dama, mentre la preferite alla singular  
leggiadria della Duchessa.

*Duque*

Es la mujer  
de Roberto

*Duca Alfonso*

Laura la moglie di Ridolfo è l'oggetto, che  
adoro.

*Ricardo*

Justo amor,

*Cesare*

La vaga simetria del suo volto può stimolare il  
vostro cuore ad amarla, ma l'amicitia, che

---

<sup>5</sup> LOPE DE VEGA (LIL): L. de Vega y Carpio, *La Inocente Laura*, en *Obras de Lope de Vega*, Madrid. R.A.E., 1930, tomo XII, pp. 339-376.

<sup>6</sup> Subrayado mío, como en los demás fragmentos reproducidos.

por ser grande su belleza,  
no por ser de vuestro amigo.

*Duque*

Al amor no dió castigo  
la sabia naturaleza  
de amar lo que en ella cabe;  
el bien donde quiera es justo  
amarle.  
LIL, p.341

professate con suo sposo deve obligare i vostri  
desideri a non pretenderla.

*Alfonso*

Il bello, ch'è l'unico oggetto d'amore necessita  
l'amante ad amar la bellezza in qualunque  
parte si ritrovi.  
TMR, p.7

El texto es más explicativo y ofrece más detalles en relación con el contexto histórico y los complicados equilibrios seculares que pusieron bajo la égida francesa o hispánica al Reino de Nápoles:

*Duque*

Oye para que algún día  
finjas la misma quimera.  
al Rey tu hermano le envió,  
fingiendo ser de importancia,  
ciertos avisos de Francia  
que sólo a Roberto fio  
en unas cartas que lleva,  
y hoy parte a Nápoles.  
LIL, p. 342

*Alfonso*

Dovendo il Re di Napoli  
avisar l'Imperatore  
d'alcuni disegni, che tiene il Re di Francia  
contro l'Impero, gli ho anteposto Ridolfo,  
descrivendolo per un cavaliere habile ad ogni  
più difficile impiego, non, che a questo  
d'andare Ambasciatore a Cesare, e con una  
mia lettera di favore diretta al Duca di Sassonia  
mio cognato, ho fatto, che il Re l'invii in  
Germania, dove voglio, che vi dimori fin tanto,  
ch'io havrò ottenuto con la Moglie il mio  
desiderio & hoggi appunto ha da partire.  
TMR, p. 10

Pasca presenta a un "Imperatore" como alguien por encima del "Re" di Napoli:

*Roberto*

El Rey no me ha visto a mí,  
aunque mis servicios sabe;  
para entrar sirven de llave  
las cartas que llevo aquí.  
LIL, p.342

*Ridolfo*

Con l'Ambasciata che vado a far il Re di  
Napoli m'introduurrò all'udienza  
dell'Imperatore,  
acquistarò la sua gratia,...  
TMR, p.11

"Il Re" evoca en realidad la figura del virrey de Nápoles y el texto de Pasca hace referencia a la hostilidad francesa:

*Ricardo*

Ya lo se, del Rey de Francia;

*Cesare*

Il tutto assai bene mi è palese, e so parimente,

más advierte que todos son fingidos,  
fingida tu jornada y tu privanza,  
fingido el Duque y el favor que pide..

*Roberto*

¿A qué efecto, Ricardo?

*Ricardo*

A efecto sólo  
de que las pretensiones te entretengan  
en tanto que de Laura goza.

LIL, p. 347

che le lettere, che con tanta secretezza, e  
sollecitudine il Re mio fratello, per voi manda  
all'Imperatore, contengono alcuni avisi de'  
pensieri, che tiene il Rè di Francia sopra  
l'Impero; ma avvertite, ò Ridolfo, che tutte  
queste cose son finte; finto è il vostro viaggio,  
finta è la vostra partenza; Il Duca finge, il Re è  
ingannato, e finti sono quei favori, che il Duca  
vi promette, per mezzo di suo cognato.

*Ridolfo*

Et a che fine vuole il Duca tramar contro me  
questi inganni?

*Cesare*

Per haver comodità di godersi Laura vostra  
moglie.

TMR, p. 30

El final del acto primero se concluye con tres escenas añadidas de las que son protagonistas Silvano, Marzocca y Tireno. Es frecuente en las reelaboraciones con criados napolitanos que éstos tengan espacios propios además de intervenir a lo largo de toda la obra. Estos añadidos se suelen dar al final de los actos. En este caso se trata de un juego eminentemente obsceno que se construye a partir de la ambigüedad de una supuesta “coda” que tiene Marzocca napolitano, “servo sciocco” y que dice ser una espada de la que va definiendo forma y función ante Tireno y Silvano. Sirvan como ejemplo del largo episodio estos fragmentos:

*Marzocca*

O maro mè, che coda è chesta, che me sciuta?

*Tireno*

Et è lunga più di quattro palmi!

*Marzocca*

Stà à bedere ca sto vuosco pe parte de me fà museco m'ha fatto diventare aseno, e non me ne so addonato!

*Tireno*

Di gratia soddisfa la mia curiosità.

*Marzocca*

Io non faccio auto, che attentareme da dereto, e non trovo niente, addove è la coda, che dice?

*Tireno*

Eccoia qui non vedi, che ti pende dal fianco.

*Marzocca*

Chesta cca?

*Tireno*

Questa si.

*Marzocca*

Lo cielo te lo perdona, m'haie fatto fare na quatra de vierme, e chesta è la coda?

*Tireno*

E se non è coda, che altro può essere?

*Marzocca*

Pò essere annoglia<sup>7</sup>.

*Tireno*

Io dico, ch'è coda, stracoda, cento miglia più in la di coda, e chi vuol dir, che non è coda mente, rimente, bismemente per la gola, perchè così appunto la porta un mio somarro.

*Marzocca*

E io te dico ca chesta è spata, arcespata, regina de le spate, mperatrice de le spate, e chi vò dicere ca non è spata è n'anchione, no nzemprecone, no piezzo de babeione, e non so chi mi tiene, che non ti dia un mascone.

TMR, p.39

*Marzocca* (p. 41)

Siente ccà figlio mio, sta spata, che tengo a lato è na certa cosa, che se porta da le gente pe revierze fine. Cierte la portano pe adornamento de la perzona, e io songo uno de chiste, altre la portano pe da gusto a li patrune, e io porzì vao co sta marmaglia, altre la portano pe uso, e costumanzia, comme a certe zerbenotte, che bonno fa lo smargiasso

---

<sup>7</sup> ANDREOLI: Nnoglia: sorta di salsiccia fatta di budella trite e condite con sale, pepe e finocchio, che in Toscana non usa, e potrebbe dirsi Salame di budella. È l'*Andouille* de' Francesi, venuto da *Inductilis*, salsiccia, del basso latino.



allo spreposeto, e cierte antre la portano pe adoperarela contra li nemmice, co ragione veduta.

(...)

E fatte de fierro, acciaio, pella, e tavoletta; de fierro è la guardia, la lamma, e lo crespello, e de tavoletta, e de pella lo fodaro.

*Tireno*

Quanta ingredienti entrano a formar questa robba. Come si maneggia?

*Marzocca*

Co le mano, ente ademmanna à la nterlice<sup>8</sup>?

*Tireno*

Così con tutte due?

*Marzocca*

E nò frate co una sola?

*Tireno*

Con una sola?

*Marzocca*

Vuò, che te mpara quattro cuorpe?

*Tireno*

Se mi farai questo piacere ti voglio dar due mela dolci, come la manna.

*Silvano*

Et io vò darti una fisca di vino dolce, come il miele.

*Marzocca*

La cannarizia me fa fare lo masto de schrimmia contra voglia mia.

TMR, p.41

El acto segundo va siguiendo la trama, si bien a veces se dislocan momentos del original y se reconstruyen escenas ampliadas, como el caso de la escena de Laura en el balcón que finge hacer caso al Duque para ganar tiempo mientras llega su esposo a

---

<sup>8</sup> ANDREOLI: nterlice: storpiatura del toscano. In tralice.

librarla de sus requerimientos amorosos. Este nudo se convierte también en TMR en un equívoco.

En el texto de Pasca se da una insistencia en los aspectos más escabrosos:

*Roberto*

Aunque a Laura adoro,  
mi honra es mayor tesoro;  
pasaré su pecho ingrato;  
pero quisiera saber  
qué traza pensáis tomar  
con el Duque.  
LIL, p. 352

*Ridolfo*

Questa volta l'honore ha da prevalere  
all'affetto, con questo pugnale  
l'aprirò nel varco all'anima, per cancellar col  
suo sangue la macchia della mia offesa  
reputazione: ma prima, ch'io parta, per dare  
essecutione a miei generosi proponimenti,  
palesate a me ancora che mezzo volete  
prendere per vendicarmi del Duca?  
TMR, p. 61

Los añadidos que hacen referencia al Reino de Nápoles son evidentes, en concreto el guiño al interés francés hacia el Reino, que ha de ponerse en relación con lo señalado más arriba en p. 10:

*Leonarda*

Y, sobre todo, diré  
que la lealtad me ha movido  
contra mi propio marido.

*Roberta*

Dirò, che la lealtà, che per esser mio principe,  
devo professarli mi ha persuasa a tradir mio  
sposo.

*Ricardo*

Pues luego me partiré,  
que esas dos cartas harán  
que el Rey, por consejo mio,  
le mate en secreto.

*Cesare*

Il tutto s'incamincerà bene. Andate a scrivere al  
Re un biglietto su questo tenore, che con  
questo restarà facilmente persuaso a dar la  
morte al Duca. Non vi è cosa, che più creda un  
Principe, quanto la ribellione de' Sudditi  
potenti, perch'è ordinario a vassalli di gran  
seguela, lo stimarsi sempre mal soddisfatti del  
dominio presente, & amar la novità.  
TMR, p. 63

*Roberto*

Hoy fio  
que nuestras vidas tendrán  
seguridad en su muerte;  
yo voy a vengar mi honor.  
LIL, p. 353

Lope sitúa la supuesta muerte de Laura a manos de su marido Roberto en el Gargano (“allí el honor me manda que la quite / la vida”, LIL, p. 360). Sin embargo Pasca omite esta referencia geográfica reduciéndola a un “erto colle” (TMR, p. 95).

Evidentemente el Gargano no tiene la misma connotación para el público español que para el napolitano.

El final del segundo acto está marcado por una escena añadida donde tienen especial interés los “lazzi” que se dan entre Marzocca y Pericco Paggio spagnolo que habla en un castellano especialmente ceremonioso y corresponde al arquetipo del español orgulloso tan codificado en *la commedia dell’arte*. Reproduzco aquí por su interés una parte de la escena diecisiete:

*Marzocca, e Pericco paggio spagnolo.*

*Marzocca*

Laudato lo cielo ca songo arrevato a Napole, so tanto stracquo de lo camenare, ch’uosso me cerca no matarazzo. Gia songo arrevato a lo Palazzo Reiale, voglio addemmannare a quarchuno si lo Re cie ncase, pe portarele la nova ca lo patrone mio vò, che porta la corte a lo vuosco.

*Pericco*

Es posible desdichado, que soy, que cada momento he de perder en el juego.

*Marzocca*

Havesse a chi l’addemmannare.

*Pericco*

Fortuna traydora puedes hazerme peor de lo que me as hecho?

*Marzocca*

Manco male, lo boglio addemmannare a sto peccerillo.

*Pericco*

Tres reales da ocho en dos manos ?

*Marzocca*

Previta toia, me sapisse a dicere addove è?

*Pericco*

Mal aya el que inventó los dados, y el juego.

*Marzocca*

Co chi l’haie? Che t’haggio tirato a prete? ma è spagnolico, ha ragione, lo voglio salotare co meglio creianza, perche dicen ca li spagnuole co le zeremonie, e belle parole

le puorte, comme a bussare pe lo naso, addove vuoie tu. Vesos las manos de suostras  
Segnorias Segnores mio sbeglios.

*Pericco*

Pongase el sombrero.

*Marzocca*

Non te l'haggio ditto ca co le belle parole l'annevenava?

*Pericco*

Pongase el sombrero digo.

*Marzocca*

Segnor nò, non sò benuto accraaccato a lo sommiero, ma sò benuto a pede.

*Pericco*

Que es lo que quereis?

*Marzocca*

Schereffa no la conosco; ma desideraria sapere si lo Rè è mpalazzo?

*Pericco*

Mire por vida suya

*Marzocca*

Ah?

*Pericco*

Yo soy moço

*Marzocca*

Dice ca è muzzo, e io lo veo tutto de no piezzo.

*Pericco*

De un alferes de la Guarda.

*Marzocca*

Io non t'addeimanno de la Guardia nò.

*Pericco*

Del Rey.

*Marzocca*

Sì, voglio sapere si lo Rè cie ncasa.

(...)

*Pericco*

Voto a tal. que si no fuera por lo que, que yo me se, havia de desafiar a esta picara dela Fortuna, para matarla a cuchilladas.

*Marzocca*

Schianos spatrones mios, ca non sò chillo, che ghiate cercannos.

*Pericco*

Y si vos quereis bolver por ella os he de hazer mil pedaços.

*Marzocca*

Non lo fa, che state pazzos, ne me farisse trasire a palazzos; ma me faie ire nnante, e a reto, comme a mpizzo mpazzos.

*Pericco*

Salga, salga al campo.

*Marzocca*

Ente quanta ne fa sto punto nterrocativo de la spagnolaria? fosse hommo a lo manco.

*Pericco*

No quereis salir?

*Marzocca*

Si non fosse pe na commesechiamma, co na chelleta lo vorria mannà pe l'aria, comme à furgolo pazzo, ma perche porto rispetto a li spagnuole me quaglio.

*Pericco*

Sois mui covarde.

TMR, p. 71

El juego lingüístico que se traen los criados está montado con varios recursos: por una parte el registro ceremonioso de Pericco, por otra las chanzas de Marzocca

asignando significados a palabras españolas según suenan en napolitano (sombrero /sommiero, moço / muzzo) y por último, los ripios de Marzocca sobre las palabras pronunciadas por Pericco (pedaços - pazzos - palazzos). Si imaginamos por añadidura lo que no nos transmite el texto, es decir la gestualidad probablemente delirante de toda la escena, nos hacemos idea del efecto tremendamente cómico que producía en el público.

Ya en el acto tercero, tiene interés la versión del episodio en que Marzocca refiere al rey de Nápoles el crimen de Roberto/Ridolfo. En la versión napolitana, el criado pone de manifiesto toda su humanidad y hace referencia a un conocido episodio del *Orlando* que sin duda era conocido por el público de la obra. Es un ejemplo claro de la *amplificatio* que se da en toda la obra. Nótese que en Lope el episodio tiene un carácter meramente informativo y no aparecen sentimientos en relación con el crimen mientras que Pasca da espacio precisamente a esta dimensión sentimental, además de dar una mayor información y teñir de una finalidad moralizante las intervenciones del rey:

*Rey*

Hame pesado, amigo, por extremo  
que de Roberto no tuvieses nuevas.

*Galo*

Ya pienso, gran señor, que será muerto.

*Rey*

Yo hice que saliese de mi corte  
un capitán y un guarda conveniente  
para que le buscase en todo el campo  
y asimismo a sus fieros homicidas;  
más ni parecen ellos ni Roberto,  
ni hay Labrador en monte ni en aldea  
que diga que le ha visto.

*Galo*

No me espanto,  
que como pude le llevé de noche,  
atravesado en le caballo, haciendo  
una senda de sangre las heridas  
por la esperanza del inculto monte,  
a una cabaña de pastores pobres,  
que habrá sido, por dicha, su sepulcro.

*Re*

Il delitto è troppo enorme, la mia giustizia deve  
farne un atrocissimo risentimento, acciochè i  
malvagi, c'hanno saputo offender me nella  
persona di Ridolfo, non restino troppo  
lungamente senza castigo.

*Marzocca*

Tanto e Sio Re mio bello , volesse lo cielo, e  
bona maiestà fosse caporale de campagna, ca  
ne vorriano fa mesesche de ste male fercole.

*Re*

Deggio sentir, con notabile dispiacere, le  
disavventure del tuo padrone, per essere un  
soggetto capace d'ogni gran maneggio di  
Stato.

*Marzocca*

Nech masaro, nech tufolo, comme l'havimmo  
visto d'isso, lo pozzammo vedere de vostra  
maiestate, nzanetate de Vossoria, e de tutte  
chille, che me senteno.

Dame licencia a que a buscarle vaya.

*Rey*

Será muy bien, y si quisieres gente,  
lleva la que quisieres.

LIL, p. 355

*Re*

Ho perduto un buon vassallo.

*Marzocca*

Si havite perzo a isso, havite trovato a me, che  
so lo scassone de li serveture, lo fora me ne  
chiammo de le sette panelle, e l'accoppiatura de  
li staffiere norate.

*Re*

Deve il principe ramarcarsi delle disavventure  
de vassalli fedeli, perchè la fedeltà de' sudditi  
è la base, dove sicuramente s'appoggiano gli  
scettri. Tu dove lo lasciasti ferito?

*Marzocca*

Nce vorria lo Lonario, lo Calannario, e lo  
prenosteco nuovo, pe contarevello, ma pocca  
vosta Maiestate me lo commana, steteme a  
sentire ca a lo meglio, che pozzo  
procorarraggio de scire da sti guaie, (non  
faccio proprio, che me resolvere) dapò che lo  
vedde feruto, me lo mese nbraccia, che  
parevamo iusto iusto io Anceleca, e isso  
Medoro, quando aboscaie ncapo a la vattaglia  
franzese, lo mo, che so pietuso de natura le  
deciette: "Sio patrone mio caro te doleno assaie  
le schiaccate?" e Isso me respose ntoscano:  
"Che dolce uscir di vita, si Silvio m'ha ferita";  
Crediteme ca me veneno le lagreme  
all'uocchie. Po me reprecaie, e me decette."  
Ah fedele mio guarzone, vavattenne a Napole,  
e porta sta nova a lo Re, e dille ca io, ca Io...",  
e dir non potte alicie, e qui fenio. Accossi lo  
portaie a na capannella, addove stevano cierte  
pasture, che guardavano revierze anemale, e la  
lo lassaie, e creo, che sia muorto de lo ntutto, e  
pe tutto, ma si vostra Maiestà me da leciencia,  
voglio ire nautra vota a sto luoco, e bedere, che  
se n'è fatto, si è bivo, o muorto.

*Re*

Vanne dove vuoi, e prendi tutte quelle genti,  
che giudichi proportionate a tuoi disegni.  
TMR, p. 76

La versión italiana retoma los elementos más cruentos dándoles incluso mayor espacio puesto que sin duda eran muy del gusto del público de finales del *Seicento*. El autor hace una relectura de los versos en que a Roberto se le representa en sueños Laura ensangrentada complaciéndose en el baño de sangre. Se corresponden fielmente elementos simbólicos de gran arraigo como la paloma “llena de sangre” y formales como el juego de contrarios expresado mediante antítesis.

Véase la comparación de los textos donde, además, queda muy bien reflejada la mayor expresividad de Marzocca frente a Galo:

*Roberto*

Galo.

*Galo*

Señor.

*Roberto.*

Vil consuelo  
estas probanzas me dan;  
yo soy del Rey capitán.

*Galo*

Echase de ver que el cielo  
te favorece, señor;  
que la muerte de una ingrata  
no le ha enojado, pues trata  
de dar aumento a tu honor.

*Roberto*

Galo, mi alférez te hago;  
la merced parto contigo,  
y así a las demás me obligo.

*Galo*

Das a mi amor justo pago  
y beso tus pies mil veces.

*Roberto*

Hoy estaba sin honor  
y ya le tengo mayor.

*Marzocca*

Mo, che s'è partuto lo Re, co lecienzia vostra,  
me vengo ad allegrare de lo nuovo afficio, che  
t'ha dato.

*Ridolfo*

Hor che Sua Maestà ha conferito nella mia  
persona questo honore, voglio teco  
compartirne la mercede, facendoti Preposito  
degli Svizzeri, che assitono alla Guardia del  
Re.

*Marzocca*

Chiano no poco, spreposeto, che bene a  
gneseccare a lengua vosta? ca (?) a languaggio  
mio è na ngiuria.

*Ridolfo*

Preposito de' Tedeschi altro non vuol dire,  
c'haver la sopra intendenza di tutti costoro.

*Marzocca*

Vossia co st'afficio me vorrà fa perdere lo  
celleuriello, perche chiste parlano schiavonico,  
e io non faccio ntenere tanta lanze manze, e  
trinche vaiene.

*Ridolfo*

Non ti prender pensiero di questo che col  
lungo uso t'adatterai a quello, c'ora ti  
rassembra impossibile.



*Galo*

Esto y mucho más mereces.

*Roberto*

Pero si la verdad te digo,  
no tengo contento el pecho  
ni estoy, Galo, satisfecho  
yo mismo para conmigo.  
Cuanto veo me parece  
sangre, mil arroyos rojos  
me desvanecen los ojos;  
sí, como a Elisa, me ofrece  
Laura de sangre teñida,  
cosa no voy a tomar  
que no piense que es a dar  
en su pecho alguna herida.  
Si hablo voy a decir  
que maté a Laura, y lo digo  
entre dientes y conmigo  
sin poderme resistir.  
Si duermo, a Laura bañada  
toda en sangre sueño luego,  
y cuando abrazarla llego  
huye de mi rostro airada.  
Ayer cayó un paloma  
llena de sangre a mis pies,  
toméla y dije: esta es  
Laura que venganza toma.  
Dejóme todas las palmas  
teñidas como las ví  
cuando a Laura muerte di  
para apartar nuestras almas.  
No dudes, Galo, no dudes,  
mi muerte se acerca ya.

*Galo*

No dudes que llegaré,  
si no es que de intento mudes.  
Deja la vana tristeza,  
ya no hay cobrar lo que tiene  
la muerte.

*Roberto*

¿Qué me detiene?  
Maté la mayor belleza  
que el cielo comunicó  
de su tesoro a la tierra;  
su memoria me hace guerra.

*Marzocca*

Non faccio chiù, che tanto, piglio sto  
spreposeto ncoscienza vosta.

*Ridolfo*

La tua simplicità d'altro, non ti rende capace.

*Marzocca*

Horsù, attennimmo a stare allegramente, e da  
sto buono socciesso potimmo argomentare, che  
lo cielo non s'ha pegliata collera de la morte,  
che bolive dare a mogliereta, e fuorze, fuorze è  
lo vero, che te voleva fa le fusa storte co lo  
Duca.

*Ridolfo*

Non tengo molto quieto l'Animo fra tante  
grandezze. Sono così poco soddisfatto di me  
medesimo, che quanto miro mi reca spavento.  
Tutti gli oggetti, che mi si presentano, hanno il  
colore del sangue; mille fiumi vermigli  
m'inhorridiscono le pupille, e come si disse  
della Regina di Cartagine, anco il sonno  
immagine di quiete, m'è travaglioso,  
offerendomi Laura sepolta nella polvere di  
quella valle, e sommersa nel proprio sangue.  
Vegliando cosa non intraprendo, che  
l'imaginazione, non mi faccia credere, che io  
sia in atto di darli qualche ferita nel petto. Se  
parlo par, che la lingua altro non sappia dir,  
che l'uccisi, & hora appunto, mentre stava  
ragionando con la Duchessa in una parte  
remota del suo giardino mi vidi cadere a piè  
d'una colomba, ond'io, ch'ogni cosa mi  
rappresenta mia moglie posta nel precipitio  
della rupe, la presi tra le mani, e diddi; questa è  
Laura, che mi viene a rimproverar la mia  
crudeltà, e lasciandola cader di nuovo a terra  
mi lasciò le mani tutte insanguinate, sì che da  
tanti augurij sinistri, tengo, o caro servo l'ora  
della mia morte vicina.

*Marzocca*

Lassamo st'agurie da banna, e attennimmo a  
stare allegramente, all'utemo dive considerare;  
comme a perzona de iodizio, che sì, ca maie co  
le lagreme de li vive se pottero reforzetare li

*Galo* muorte, penza ca te voleva fare masto de posta de lo vetoperio, dannote pe mpresa no cuorno.

Pues piensa en que te ofendió.

*Ridolfo*

*Roberto*

Bien dices. Cuando me acuerdo que Rodulfo vió en sus brazos tantos amorosos lazos, el amor y el seso pierdo, aborrezco lo que adoro y desprecio lo que estimo, mis pensamientos reprimo y mis tristezas mejoro. Vamos, que es tarde, a servir al Rey, que es ya lo que importa.

Dici bene, quando penso, che diede al Duca una dolce promessa di godimento m'assale tanto sdegno, che in un punto abborro quello, che amai, e disprezzo ciò, c'hebbi in pregio.

*Marzocca*

Mò la ntiene.

*Ridolfo*

Andiamo a servire il Re, che troppo ci siamo trattenuti.  
TMR, p. 100

*Galo*

Si la ofensa te reporta, muchas te pienso decir.

*Roberto*

Así de seso me priva ser de su culpa juez, que la matara otra vez si otra vez la viera viva.  
LIL, p. 361

En la escena en que Laura viste de truhán/buffone se dan dos añadidos de crítica punzante a la figura del “capitan bravo di Comedia”:

*Laura*

Con questo bigotto alla spagnola fatto col nero della padella, credo, che non sarò conosciuta in corte?

*Silvano*

Questa volta il focco della padella ha fatto con voi l'ufficio, che in altro tempo v'ha fatto la biacca, forse per dimostrare, ch'è tanto proprio alla donna il colorirsi il volto, che quando non lo può imbellettar col bianco, e col rosso, gode almeno d'imbrattarlo col nero, per esercitare il vizio.

*Laura*

Con quest'habito mi piccarò in corte di galano.

*Silvano*

Non vi consiglio a farlo, perchè la galanteria , che in altro tempo era virtù, hoggi mutando solo alcune poche lettere è degenerata in baggianaria.

*Tireno*

Bella parola? Io non la ho intesa mai nel vocabulario del mio paese.

Laura

Dunque, se son galante con quest'habito alla bislacca, mi potrò chiamare un huomo all'uso, già, che l'usanza del dì d'hoggi, in altro, non consiste, che nel far la parte del Capitan bravo di comedia, che vanta, per sue bravure, quelle prove, che non starebbero bene, nemeno ad uno Orlando de' quartiere. Come vi rassembra la corte?  
TMR, p. 107

Falta, sin embargo, la referencia directa que hace Lope a Nápoles en boca de Belardo:

Nápoles es gran ciudad,  
su corte cosa excelente;  
mas de que no me contente  
topa en mi rusticidad.  
LIL, p. 364

Ello se explica quizá por el “menosprecio de corte” que sigue y que se da con especial crudeza en el texto italiano. Se omite también la referencia que hace Lope a sí mismo, explicando el origen del nombre “fénix”<sup>9</sup>:

*Laura*

Fénix me llamo .

*Leonarda*

¿Por qué?

*Laura*

*Roberta*

Come ti chiami?

*Laura*

Fenice è il mio Nome.  
TMR, p. 115

---

<sup>9</sup> Es conocida la enorme fortuna de la imagen clásica del ave fénix (Ovidio, Lactancio, Claudiano) cuyos ecos petrarquescos como modelo de belleza y poder perduran en poetas como Lorenzo de Medici, Boiardo, Tansillo, Tasso, Marino. Cfr. EGIDO (p. 23, 34 n.81). El espectador italiano no necesitaba ninguna explicación acerca del su significado. Por otra parte, la autocomplacencia de Lope en hablar de sí mismo pierde todo sentido en la reescritura. EGIDO (p.33) señala: “Sabido es el gusto de Lope por vestir su obra con ropajes míticos (...) En ésta, no podía faltar el ave de su nombre con diversos fines, mostrando así que la conocía, y que se identificaba con ella, de modo que hablar de la fénix era casi siempre hablar de sí mismo”.

Porque sobre un ramo  
de palma muerto quedé  
de unas heridas un día  
y resucité después.  
LIL, p. 366

Esta falta de explicación hace que en la escena del desenlace se pierda la elegancia con la que Lope resuelve la situación, que queda muy torpemente construida:

*Galo*

¿Qué es lo que miran mis ojos?

*Roberto*

Así diste muerte, Galo,  
a Fénix?

*Galo*

Como era Fénix  
volvió a vivir en tus brazos.  
LIL, p. 376

*Re*

Fin qui sta bene. Ma fenice, c' hora è Laura tua  
sposa: perche non è morta, come ti comandai, e  
tu dicesti d'havere esseguito?

*Ridolfo*

Impietosito, per la somiglianza, c' havea con  
mia moglie, delle sue disavventure,  
died' ordine al mio servo, che l'uccidesse, e  
prima di vederne esseguito l'effetto, venni a  
portarne la novella a Vostra Maestà,  
giudicando, che il mio creato l'havrebbe  
irrevocabilmente esseguito.  
TMR, p. 173

Por si no fuera suficiente con la explicación, la propia Laura vuelve a explicar lo acaecido reforzando lo dicho por Rodolfo. Vamos, que no se le deja espacio alguno al espectador para que teja su propia explicación. Es el mismo rasgo que señala Profeti a propósito de la adaptación de Biancolelli del *Conde de Sex*:

A me quello che preme di sottolineare è l'urgenza di spiegare, di chiarire, di ordinare ,  
tipica dei rifacitori italiani, che non si fidano mai delle capacità di decodifica del loro  
pubblico<sup>10</sup>.

El motivo de la espada que tanto juego da al final del acto primero se retoma en el acto cuarto con la misma ambigüedad y carga obscena. Marzocca hace un elogio de la espada y sus andanzas:

Co sta ferrecchia Orlanno tagliaie le catene a Benevento (comme haggio liesseto a lo  
Livro de lo Giagate Morante). Pe have sta spata, lo Gran Turco voze dare na scemetaria  
c'haveva lo fodaro d'oro, e la maneca de diamante, spata, che bale no treforo, e Io co gran  
fatica l'heppe pe meza patacca da no fierrevieccio a lo mercato  
TMR, p. 122.

---

<sup>10</sup> PROFETI (2000b, p.33).

y Silvano resume

Questa sarà l'ottava meraviglia del mondo

a lo que Marzocca replica:

Chesta era la nona mala femmana de tutte chille, che la provavano.

TMR, p. 125

La acción se dilata a lo largo del acto cuarto que se cierra, como es costumbre, con una escena de criados. Pericco y Marzocca con parecidos recursos lingüísticos a los del final del segundo acto construyen una larga escena que comienza con el deseo de Pericco de hacer las paces y termina con la queja del mismo por el hurto que ha sufrido a manos de Marzocca. El lenguaje de Pericco es torpe y vacío, hecho de frases manidas que no tienen viveza alguna y que construyen un personaje estereotipado. Pericco aparece como el prototipo del español vanidoso y tonto y Marzocca, en cambio, como el astuto:

*Scena Decimasettima*

*Pericco*

En efeto hemos de ser amigos.

*Marzocca*

Si Segnores, ammicos, y patrones; pe chesto te voglio perdere.

*Pericco*

Demonos las manos.

*Marzocca*

Ecco cca, cinco, e cinco a dicennove.

*Pericco*

Ya se ha echo la paz.

*Marzocca*

La io te sò, chiù de frete, y hermano carnales, vostè me ntiene a mihi?

*Pericco*

Habla como quisieres, que te entiendo.

*Marzocca*

Bravo assè, e Io puro vao à poco, à poco ntennenno le palaie veste

*Pericco*

Nuestra pendencia fue verdaderamente por un error de palabra, y como yo estava un poco disgustado, por haver salido del juego con perdida, hize aquel desatino.

(...)

*Pericco*

El Rey favorece muchio à este napolitano, yo tengo de hazermele amigo, porque algun dia podrá aprovecharme en alguna cosa.

*Marzocca*

Chiano no poco Sio coceniello mio bello , mò te porto le carrafe, che haie paura, che me fuia? Sò spreposeto de li todische norato, e non faccio ste truffe de vascio priezzo.

*Pericco*

Que hay, quieres que te sirva en algo?

*Marzocca*

Non è nania. Toma vostè; chesta è na carrafa de moscatiello, si te piace vinetello , ca conforta lo celleuriello, e chisto è no mazzo de rafaniello.

*Pericco*

Ravanos? bueno por vida mia.

*Marzocca*

Saccio ca te fanno buone, perzò te l'haggio portate.

*Pericco*

A la salud del Rey, viva mil años.

*Marzocca*

Buon proueccio le haga, viva mille aiene, e mille crapette porzi.

*Pericco*

Es muy bueno?

*Marzocca*

Pocca vostè n'hà sorchiata la primma, prova sta seconna.

*Pericco*

Que vino es?

*Marzocca*

Es guarnaccias.

*Pericco*

Guarnacha?

*Marzocca*

Sì Signore vivetella, e prode te faccia, e si te mbreiacca chi se ne mpaccia?

*Pericco*

A la salud de todos los amigos.

*Marzocca*

Sta à bedere ca Io sò lo Spreposeto de li todische, e chisto farrà lo mbreiacco?

*Pericco*

Euòè, euòè.

*Marzocca*

Grotta figlio mio ca non haie trista voce, ma sta ncellevriello, non fa troppo de chisse a lo mercato, ca lo tiempo è sospetto, e può essere ncroccato pe puorco.

*Pericco*

Buazed non quiere beber?

*Marzocca*

Si Signore mò chiero fa mpumma, da cca lo becchiero. (...)  
Schieresse tabacco vosta chelletta?

*Pericco*

Tauaco<sup>11</sup> también traes? venga, venga.

*Marzocca*

Rafanielle, tabacco, e bino, fanno na lega de signore.

*Pericco*

Eres un principe en la cortesia.

*Marzocca*

Non c'è de cchè, attienne a fa sto lavore, ca le zeremonie le facimmo a la sfollata.

*Pericco*

Ah, ah, ah.

*Marzocca*

Ride figlio, ch'haie fatta prova.

*Pericco*

Vuste es un cabron.

*Marzocca*

Sarria lo vero si fosse figlio à maramata; e l'ha pegliata pe la coda la scigna.

*Pericco*

Ladron buelveme el dinero, que me has hurtado.

*Marzocca*

Io non ne faccio niente figlio mio, vi ca vostè ha pigliate carte soperchie?

*Pericco*

O pobrete de mi, o pobrete de mi, en mi bolsa no ai blanca, tù me has quitado el dinero, buelvemelo, buelvemelo assì.

*Marzocca*

Vascia se mano chie la sio spagnolicco, ca si niente me nricco, te dongo autro, che bino, e ravanicco.

---

<sup>11</sup> Normalmente he transcrito “v” cuando se da “u” con valor consonántico pero en este caso me ha llamado la atención esta grafía en posición intervocálica. ¿Quizá el autor es consciente de que en español la neutralización [b] y [v] procedente de intervocálica latina ya se ha producido? Por contraposición, la bilabial napolitana de “tabacco” es muy marcada.



*Pericco*

Buelvemelo digo boracho.

*Marzocca*

Lo Mareiuolo secuta lo sbirro?

*Pericco*

Calla picaro, Calla.  
TMR, p. 145

El desenlace está precedido por una serie de episodios rocambolescos que dilatan los del original. En lugar de los caballeros de la orden de Santiago dispuestos a contar a su vuelta a España “un hecho de honra”, que tan rentable era para el mismo teatro<sup>12</sup>, aparecen Henrico di Baviera y Casimiro di Dinamarca. Cotéjense los textos para ver cómo en la versión italiana se elimina el hecho del “contar”, fundamental para la misma construcción del concepto de “honra”. Sin duda es un ejemplo en que se aprecia cómo el público italiano tenía tales conceptos mucho más desdibujados que el propio Lope, para quien actúan predominantemente como motor de la acción.

*Duque*

Rey de Nápoles: estando  
este caballero y yo  
mirando vuestro palacio,  
como suelen en las cortes  
los de otros reinos extraños,  
oímos decir al vulgo  
las traiciones de Ricardo  
y las muertes de Roberto,  
y porque allá profesamos,  
por ser los dos caballeros  
del hábito de Santiago,  
defender a las mujeres,  
que lo tenemos jurado  
en nuestras constituciones,  
para que, cuando volvamos  
a España, al Rey de Castilla,  
a los deudos y vasallos  
contemos un hecho de honra,

*D. Alfonso*

Mentre stavamo, o famoso Re di Napoli,  
mirando l'architettura del palazzo reale, per  
sodisfar quella curiosità, che ci fa peregrinar  
per l'Italia, ascoltassimo da alcuni di corte, che  
i tradimenti di D. Cesare d'Aragona, Conte  
d'Aversa hanno cagionata la morte, & al Duca  
di Puglia, & a Laura moglie di Ridolfo, e  
perchè è obbligo di qualunque si pregia di  
cavaliere il difendere dalla calunnia  
l'innocenza, Io che sono Henrico di Baviera,  
con vostra licenza, o Sire chiamo il conte in  
duello, dove voglio mantenerli, che il Duca di  
Puglia, non è stato mai Traditor del suo Re, e  
che non deve l'infamia della sua morte  
macchiare quell'innocenza, che lo deve far  
reputare per lo più degno cavaliere, che mai  
professa fedeltà al suo principe.

---

<sup>12</sup> Baste recordar los versos del *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*: “Los casos de honra son mejores, / porque mueven con fuerza a toda gente”

volver los dos concertamos  
por las damas ofendidas  
de Roberto y de Ricardo.  
Yo, que soy Mendo de Viedma,  
reto a Ricardo, y con plazo  
de un día le desafío,  
donde estaré sustentando  
que la Duquesa Leonarda  
honestamente ha guardado  
la lealtad que debe al Duque.

*Laura*

Y yo, Rey, que soy don Sancho  
de la Vega y de Mendoza,  
caballero toledano,  
sustento que Laura fue  
leal y firme, y señalo  
el mismo plazo a Roberto.  
LIL, p. 375

*Laura*

Et Io, che son Casimiro di Danimarca chiamo  
parimente Ridolfo in campagna, per mostrarli  
corpo a corpo, che Laura sua moglie è stata  
sempre uno scoglio di costanza all'onde  
impetuose de gli amori del Duca di Puglia.  
TMR, p. 169

## **Il Fingere per vivere de Raffaello Tauro o la construcción de una máquina teatral sobre *El Cuerto loco* de Lope de Vega.**

Pocas noticias biográficas tenemos de Raffaello Tauro<sup>1</sup>, que tuvo una notable actividad como *rifacitore* de obras españolas en el Reino de Nápoles. Tauro cuenta con las siguientes obras, en orden cronológico de composición<sup>2</sup>: *L'Ingelosite Speranze*, rifacimento de *Lo Cierito por lo dudoso*, de Lope de Vega; *Il Fingere per vivere*, de la que no se había establecido la fuente y que retoma *El Cuerto Loco* de Lope de Vega; *L'equivoco overo la verità mascherata, altrimenti detta la Contessa di Barcellona*, reelaboración de *La mentirosa verdad*, de Juan de Villegas<sup>3</sup>; *La Falsa Astrologia overo il sognar vegghiando*<sup>4</sup> que retoma *La vida es sueño* de Calderón y *L'Isabella, overo la Donna più costante*, rifacimento de *La más constante mujer* de Montalbán.

Doy la descripción del frontispicio de la obra que me ocupa<sup>5</sup>:

IL FINGERE / PER VIVERE / OPERA / DEL / SIG. RAFAELE / TAURO./ [jarrón con frutas] / IN NAP. 1695, e di nuovo / Per Michele Luigi Mutio./ *Con licenza de' Superiori.* / Si vende dal medesimo nella Libreria / sotto l'Infermaria di S. M. la Nuova./

Los interlocutores son:

Il Principe d'Albania Innamorato di Lucinda. Lucinda sua Innamorata. Conte d'Argiro suo fratello. Duca di Castorio Innamorato di Rosania. Rosania Vedova Principessa d'Albania madrigna del Principe Innamorato del Duca. Tristano, cioè Alboino figlio del Marchese di Licostone servidore del Duca, Innamorato d'Oldespina. Boldone Napoletano. Cuoco del Principe. Oldespina, cioè Onoria sorella del Principe creduta Turca. Marchese di Licostone. Padre d'Alboino, ribello del Principe, & Ambasciatore del Turco. Conte Sforza conduttiero dell'Armi del Regno di Napoli.

El incremento de personajes respecto a la obra fuente es técnica común en los demás *rifacimenti* del mismo autor<sup>6</sup>. Mediante este recurso logra crear a modo de

---

<sup>1</sup> Nació en Bitonto, probablemente en 1604, en una familia de notarios y sacerdotes. Fue abad, maestro de ceremonias y párroco en la Iglesia de Santa Caterina de 1660 a 1672 y "accademico degli Infiammati".

Cfr. MARTINELLI (p. 488).

<sup>2</sup> Cfr. GALLO (pp. 151-152).

<sup>3</sup> GALLO (pp. 149-189).

<sup>4</sup> Ver MARTINELLI; SPALLONE.

<sup>5</sup> He manejado TAURO (IFV): R. Tauro, *Il Fingere per vivere*, Nápoles, 1695, Roma [35.5.E.16].

<sup>6</sup> En *L'Equivoco overo la verità mascherata* se da la misma técnica, GALLO, p. 167: "Il sistema di personaggi di *L'Equivoco* è speculare a quella del testo fonte, salvo minimi cambi nell'onomastica, ma la struttura risulta più articolata grazie all'inserimento di una terza trama amorosa (Elisa-Ernando) che

espejo una serie de parejas de enamorados que complican la acción y la espectacularidad del conjunto.

Es sabido el interés de Lope por el tema de la locura en sus varias formas<sup>7</sup>. La locura furiosa de Orlando ejerció en él cierta fascinación<sup>8</sup>. Otras formas de locura aparecen en *Los locos del cielo*, *Los locos de Valencia*, *El príncipe inocente*, *La serrana de la Vera*. La locura fingida, tema en el cual se entrecruza el motivo de la locura con el motivo de la ilusión, que tan amplia fortuna tendrá en el teatro barroco, aparecen en *El príncipe melancólico*, *El loco por fuerza*, *Los cautivos de Argel*<sup>9</sup> y en la obra que me ocupa.

La elección de la obra es muy coherente en la trayectoria de Tauro, interesado en esta oposición de “ser” frente a “aparecer”<sup>10</sup> que jalona sus reescrituras del teatro áureo.

El celo con que el rifacitore emprende su reescritura es enorme. Es interesante señalar cómo alguna de las incongruencias que aparecen en la trama de la obra de Lope (la conocida velocidad con que Lope producía sus obras las hace frecuentes) son remediadas por Tauro desplegando la acción y haciéndola más verosímil. La más notable que se da en *El Cuerdo Loco*, la señala Montesinos:

A veces, cuando Lope se ha ido de la mano y el final no se aviene con todo lo ya escrito, se impone una explicación y Lope sale al paso como puede. De todo hay ejemplos en *El Cuerdo loco*. En el acto I, versos 887-926, Lucinda queda celosa de Antonio, que ha salido con Roberto; el criado Tebandro justifica aquel miedo: en efecto, Antonio saludó a unas damas un día que las halló cerca de una fuente, y había vuelto otras veces al lugar del encuentro; Lucinda sale a ver “el valor” de las damas, y en toda la comedia no vuelve a hablarse de ello<sup>11</sup>.

En *El Cuerdo Loco* no hay un motivo claro de celos, salvo este pequeño atisbo. Nada mejor para un enredo palaciego que este motivo tan solo apuntado para realizar una *amplificatio*: una pareja de enamorados creada *ad hoc* (Oldespina-Tristano) que no se reconocen y que permiten que el protagonista, además de fingir la locura, finja estar enamorado de Oldespina, motivando así claramente los celos, tanto de Lucinda como de

---

consente le triplici nozze finali, ed al maggior rilievo dato a don Bernardo e a Pericco.” Para la evolución paralela que se da en España, véase PROFETI (2000a, p. 105-106).

<sup>7</sup> Véase TROPÉ.

<sup>8</sup> Para las numerosas comedias de Lope inspiradas en este tema, véase CHEVALIER, p. 419.

<sup>9</sup> Estas dos últimas son de dudosa atribución según MORLEY BRUERTON, p.494 y 429 respectivamente. Sin embargo, el análisis del motivo del engaño con la verdad lleva a otros estudiosos a concluir que puede ser de Lope. Cfr. p.36, n.68.

<sup>10</sup> Para esta oposición véase PROFETI (1990b).

<sup>11</sup> MONTESINOS (p.151-152).

Tristán. Complica así la acción haciendo que Tristano se vuelva el principal organizador de la conjura contra el Príncipe, en lugar de la madrastra (Rosania), tal como sucede en la obra de Lope.

En las primeras escenas del acto primero Tauro organiza a las tres parejas que corresponden a los personajes entre paréntesis en la obra fuente:

- 1- Príncipe d'Albania - Lucinda // (Antonio, príncipe de Albania) - (Lucinda)
- 2- Rosania, Vedova - Duca di Castorio // (Rosania - Dinardo)
- 3- Tristano- Oldespina // (no existen)

El opositor a la primera pareja es el Conte d'Argiro (Próspero) hermano de Lucinda que ha de velar por su honor. La segunda pareja tiene como enemigo al Príncipe, que es el hijastro de Rosania. En Tauro los descubre en un trance amoroso. Tanto Próspero como el Príncipe organizan su queja en un soliloquio (escenas II y IV) donde informan al público de las dos situaciones y el Príncipe da entrada a lo que constituye el eje ideológico de la obra meta: la necesidad de fingir para vivir:

pur celo il sospetto, pur m'oppongo alle morsicature della maligna serpe con l'antidoto della fintione, e penso col mio sangue attossicato addormentar le furie, che m'agitano il core, finche dalle sue importune maniere svegliato a tempo opportuno, sia ministro di mie vendette. Soffrirò, tacerò, osserverò, fingerò, che la balia della prudenza è la simulatione, e lo più fido gabinetto d'un Principe è un simulato letargo.  
IFV p. 4.

Oldespina finge estar enamorada del Príncipe para evitar ser devuelta al serrallo de Damasco de donde procede, según ya se ha informado al espectador:

Il Príncipe m'ama, io fingerò d'amarlo, e con tal arte, che spreggi le richieste del grande Amuratte, che non permetta il mio ritorno  
IFV, Atto II, scena I, p.26

El Príncipe finge un enamoramiento de Oldespina para evitar tener que entregarla al embajador turco y mantener su prestigio ante los súbditos:

i miei vassalli ne restariano offesi.  
IFV, Atto II, scena V, p. 34.

Presupuesto de este doble fingimiento es que Oldespina no se da cuenta de que Tristano es su enamorado, al que ella busca y no encuentra, es decir, no le “reconoce”. Tristano finge ser un criado ante Oldespina y no se descubre para vigilar, y en eso se alía con Lucinda, los amores del Príncipe con Oldespina, que son, a su vez fingidos. La complejidad de la estructura tejida por Tauro es algo así como un sistema de cajas chinas.

La pareja Tristano- Oldespina aporta una serie de elementos propios de la novela bizantina sabiamente administrados por el *rifacitore*. En la escena novena del primer acto, es decir, en el planteamiento de la trama, Tristano cuenta al criado Boldone su historia de hijo de un exiliado albanés en Turquía a causa de un delito de sangre y cómo se enamora de Oldespina la turca, cómo son sorprendidos por el Príncipe Amurat que obliga a su padre a matarlo. El padre, mediante una hábil estratagema esquivo el tener que cumplir la condena y entrega al hijo a un mercader veneciano en Pera. Allí se embarca y coincide con Boldone, que era cocinero en el barco. Tristano, nombre que esconde el verdadero de Alboino, informa a Boldone y de paso al público, de la presencia de Oldespina en Albania puesto que ha sido hecha prisionera en un barco, una vez abandonado el serrallo de Damasco donde Amurat la tenía confinada. Doy dos fragmentos del texto en que estos elementos aparecen:

*Tristano*

Il Marchese mio padre, dico, giocando in una di queste anticamere, per una differenza uccise il competitore, al Principe padre di questo molto caro, e dubitando dell'ira del suo signore, velocissimo fugge, e nel suo stato si ricovra, ultimo confine di questa provincia. Il Principe maggiormente si scalda, il dichiara rubelle, e grosso numero di soldati manda a confiscargli lo stato, e carcerarlo, potendo; avisatone mio padre due hore prima, che giungesse lo stuolo, veloce sen corre, passa i confini, e nel dominio turchesco si ricovra, menando seco me unico suo figlio, che di sette anni era, e non più d'età.

*Boldone*

Tanto più che de sta manera vuosto patre se fece turco?

*Tristano*

A barbari pensieri volse la mente, racchiudendo la fe natía nel tempio del cuore. Giunge in Gisopoli, ad Amuratte si rappresenta, gli narra il successo, chiede salvezza, e l'ottiene, e forma quel Principe disegno d'occupar questo stato con lo sdegno di mio padre bandito, e dandogli arme non poche, alla vendetta lo fa muovere; Io nella reggia rimango nutrito, e caro al Principe, m'accarezza, mi vezzeggia, e mi promette venture.

*Boldone*

Addonca vuie ve facistevu turchetiello nsieme co isso?  
IFV, p. 11.

Prosigue Tristano narrando su enamoramiento de Oldespina y el episodio del beso prohibido:

...Amore se ci framette, passano i scherzi a sospiri, le vedute a saette, gli abbracciamenti a catene, finche<sup>12</sup> ristretti riscaldonne il seno, ed un vapore uscì da entrambo i petti, che giunto alle labra, scosse il focile, & un lampo uscì seguito da tuono di strepitoso bacio. Stordito rimase a quel baleno il Principe, che da lontano il vide, e l'udì (ohime inorridisco in narrarlo) corre, & un ferro avventa, che'l fianco m'apre, e semivivo a terra mi fa cadere, poscia grida, dategli sepoltura nelle marine onde; preso per lo ciuffo trascinato volava, quando ritorna, e dice, no, no, recatelo al Padre, a lui il dono, e tacque.

*Boldone*

E site vivo?

*Tristano*

bersaglio a maggior colpo.

*Boldone*

E pe no vaso tanta remmure? All'utemo so autro che base? (...)

*Tristano*

Recato al padre, intende il caso, e freme d'ira contro di me, indi soggiunse, se il Principe non l'uccise, ucciderallo il padre, e menandomi in una segreta stanza, delle mie vesti mi spoglia, ad un paggio l'adatta, e seco il mena su l'altissima torre di quella stanza; con alta voce poi dice, l'ira del gran Signore nel mare si seppelisca, e così nel mare lo gitta, e tutto lieto ritorna; crede ogn'uno che di sua propria mano habbia il figlio nell'onde sepolto, e con applausi festosi ad Ammuratte narrano il fatto; gode il barbaro Principe del barbaro successo, chiama fedele mio padre, negli honori l'avanza, suo capitano il dichiara, e con forze maggiori a recuperare il suo stato l'invia.

*Boldone*

E buje ve ne istevo à chill'aute cauzune?

*Tristano*

Non mi vedi vivo?

*Boldone*

Ah sì, sì, stò mbrejaco, lo paggio sulo fu chillo, che se ruoppe lo collo.

---

<sup>12</sup> En texto aparece “fiche” sin signo de nasalización

*Tristano*

Già<sup>13</sup> l'intendesti.

*Boldone*

Bravo, ma vuje po che facistevo?

Tristano

Io mi rihebbi dalla ferita di quella stanza, ove altri che mio Padre non penetrava, poi per secreto messo mi fe capitare in Pera ad un mercadante vinegiano suo amico, quello in una camera mi racciuse, e per un servo fidato mi fè cibare, e passaro in tanto più anni, mutai figura, e fingendo, che di Vinegia io ero giunto all'ora il nome d'Alboino in Tristano cangiai.

*Boldone*

Lo restante n'accorre, che lo decite, & lo ffaccio de causa scientia, mentre io a chillo tiempo mme trovaje cuoco de sto mercante, che decite.

(...)

*Tristano*

per una beltà mi mossi, e non per altro, ma l'istoria non è finita; Oldespina la Turca, per cui sostenni due ferite, l'una nel cuore, e l'altra nel fianco, ohimè è qui presente.

*Boldone*

Addov'è Ccà no ngè nesciuno.

*Tristano*

In queste stanze del Conte prigioniera, come tu sai, di cotesto Principe, che da suoi legni fu presa, mentre che dal Serraglio di Damasco, ove Ammuratte l'havea mandata per allevarla, a sè ne veniva.. io che n'hebbi novella, scelsi il tempo opportuno, e sovra un legno, chè in Vinegia ne andava, di Pera improvviso ne parto, à questi lidi ne sbarco, in Croja ne giungo, per servidore al Duca mi metto, e spero e penso rimirare l'idea delle pompe del sole.

IFV, p. 13.

Por otra parte, Tristano es servidor del “Duca Dinardo”, nombre que no aparece en el elenco inicial de personajes sino como “Duca de Castorio”. Tauro parece olvidarse de que le ha dado otro nombre y se le desliza el original en el texto coincidiendo con el

---

<sup>13</sup> En texto aparece “g a”



personaje de Lope. Tristano pide a Boldone que, en relación con Oldespina, se disponga a:

stuzzicarla d'amore, penetrare i suoi affetti, se li piace la prigionia, se brama il ritorno, s'ama il Barbaro Signore (...) investigare i suoi disegni, farsi avanti, e trarsi in dietro (...) una finta guerra, un gioco di carroselli.  
IFV, p. 15-16.

Queda esbozado el papel que Boldone tendrá en toda la obra: nexo entre los distintos personajes con una función mucho más relevante de la que concede Lope a Roberto. Su caracterización también es profundamente distinta. Roberto en Lope es también un cocinero de palacio que tiene un papel fundamental en el fingido envenenamiento del Príncipe. Sin embargo, Lope propone un personaje todo de una pieza, sin fisuras, firme y heróico y, sobre todo, fiel. Un personaje que a la pregunta del Príncipe sobre su origen proclama su españolidad:

*Antonio*

¿De dónde eres?

*Roberto*

Español.

*Antonio*

Español habías de ser.  
ECL<sup>14</sup>, p. 43.

Ni que decir tiene que Tauro desecha este elemento fuertemente ideologizado. Boldone está mucho más distante del poder, es más polifacético y despliega un lenguaje paralelo al lenguaje alto de los señores parodiando así su lenguaje amoroso.<sup>15</sup> El núcleo de este lenguaje lo constituyen siempre las referencias a necesidades físicas y la ambigüedad de las referencias culinarias. Juega incesantemente con los sentimientos

---

<sup>14</sup> LOPE DE VEGA (ECL): L. de Vega y Carpio, *El Cuervo loco*, ed. y estudio de José F. Montesinos, en *Teatro antiguo español, Textos y estudios*, vol. IV, Junta para la ampliación de estudios e investigaciones científicas, Centro de Estudios Históricos, Madrid, 1922.

<sup>15</sup> Esta característica también se da en el personaje del criado en la versión de *La Mentirosa verdad*. GALLO (p. 172): "L'accostamento della versione idealistica dell'amore a quella realistica di Beltramo è, d'altra parte, una delle procedure comiche più frequenti ed efficaci dell'*Equívoco*"

de los amantes constituyéndose en un personaje central de las pasiones y los desengaños amorosos contruidos sobre equívocos:

*Tristano*

T'ha detto Oldespina di non amarmi?

*Boldone*

Hà ditto ca vò bene a lo Prencepe, ch'è peo, e ll'haggio sentuto co st'uocchie, e bisto coll'aurecchie.

IFV, p.36.

Refiriéndose a Oldespina viendo al Príncipe:

*Tristano*

E che diceva?

*Boldone*

E che deceva? Oh poter di Cencio! deceva, o mio sole, o mia luna, o mia stella, voi sete il foco della cucina d'amore; addove dinto a no tejanò de sessa se zoffrie sto negrecato core; st'uocchie so duie lardielle allummate, che lardejano sto pietto arrostito. Ecco addonca, che tutto per voi mi bruggio, e mi consummo; ma se per fortuna non ve piacesse magnarmi cotta, e vui magnatemi cruda.

*Tristano*

E taci, che balordaggini ti fai uscìr di bocca?

IFV, p.38.

Boldone hace descripciones detalladas de los platos que se le encargan para recibir al embajador turco:

*Principe*

E tu Boldone prepara per quel, che spetta al tuo mestiere.

*Boldone*

Si Signore, lassate fare a me, haggio tanta robba a la cocina, che basta a satorà n'aserzeto; si be co ste sciorte de gente non nce vonno tante zeremonie, dalle pecore, crastat', e rise, e de lo riesto bona notte, e bon anno.

*Principe*

La lautezza importa per l'invitato, e per chi l'invia.

*Boldone*

Non dubetate de niente, ch'addove sta Bordone, no nge mancarrà lo latte de la formica<sup>16</sup>, e state sicuro ca l'apparicchio sarrà tanto vizarro, che sarrà cosa da stordire perche nprimm'e antemonia io le darraggio n'antepasto de tutte sciorte d'aucielle, dapò haverranno paste a bizzate de carne servateca, co no buono pignato mmaretato all'uso de Napole, nge sarrà de chiù n'oglia potrita a la spagnuola, co na furia de pastune, mpanate, pasticciune, pizze duce, vocconotte, co ciento ntricole, e mincole, porzi strangola prievete, e pizze fritte, e nsomma, ch'addommannano co lengua a gusto lloro de che le fa golio, si be volessero no strunzo ngrattenato, puro.  
IFV, p.35.

Tauro interviene con un plan muy elaborado en la obra fuente ampliando y desbrozando elementos que no interesan, como ya se ha visto. Es interesante anotar aquí cómo se producen esos cortes y ampliaciones. Las novedades en el planteamiento y los personajes que se introducen al principio de la obra hacen que el acto segundo y el tercero de IFV sean de nueva creación. La escena décima del segundo acto corresponde con los versos 275 y siguientes de ECL en que el Príncipe da orden de acuartelar a los soldados para organizar la guerra contra el turco. El resto del acto tercero de IFV, aunque no se corresponde exactamente, sigue la sucesión de la acción, sobre todo en el momento del desencadenamiento de la locura y de la incapacidad del Príncipe para reinar. En el acto IV Tauro se distancia de nuevo de ECL pues amplía el papel de determinados personajes. Utiliza, como ya he señalado, la técnica del soliloquio para dar rienda suelta a sentimientos expresados en un lenguaje hiperbólico y excesivo. Redundancia frente a la informatividad de la fuente. En la escena sexta del acto IV Tristano hace un resumen de la situación y anticipa lo que va a suceder. La escena décima es un lamento de Lucinda consumida por los celos. Es un buen ejemplo de prosa que reúne todos los excesos del barroco. Por otra parte, no sólo hay diferencias en cuanto al papel de algunos personajes sino que hay motivos que se apartan de la trama lopesca: así en la escena quince del acto IV aparece una carta del Príncipe al conde, hermano de Lucinda, para tranquilizarle en cuanto a sus intenciones. En ella se dice que no pretende acabar con su honor afrentando a su hermana (Lucinda) sino muy al contrario hacerla su consorte y Princesa de Albania, mientras que a Oldespina quiere destinar un buen marido. Deshace así Tauro uno de los nudos del “fingimiento” que tan artesanalmente había construido y el enredo queda mejor trabado. En el acto quinto, uno

---

<sup>16</sup> “cibo squisito e quasi impossibile a trovarsi”

de los personajes que no están en Lope, Tristano, se convierte en el centro de la organización de la trama hasta que en el desenlace, el Príncipe deja de fingirse loco, y en eso coincide con Lope. Ambas obras tienen el mismo final.

Tauro se mueve pues con entera libertad y maestría respecto al texto fuente.<sup>17</sup> Hace añadidos que sirven para anclar lo que está sucediendo al contexto y al público receptor. Como botón de muestra, sirva la supuesta ayuda que el Rey de Nápoles envía al Príncipe y que no tiene evidentemente ninguna correspondencia en la fuente:

*Boldone*

Segnore è benuto no corriero co tanta pressa, ch'ogne sghizzo de sodor che l'asceva da fronte perlava no ruotolo, cò na furia franzese s'è schiaffato de botto dinto a la cocina.

*Principe*

Che dice?

(...)

Da quà non ti disse di donde veniva?

*Boldone*

Cò ll'uuocchie mieze apierte, e mieze chiuse, e co na voce de condannato a morte, nfrà suonno, e beglia, mme disse ca venneva de lo Regno de Napole, lo paiese mio, e ca isso era pugliese.

*Principe*

Il Re Ferrante mi scrive.

*Conte*

Fu sempre confederato di V.A.

*Rosania*

Et hora più che mai (vedete magnanimità di buon Rè) è grande amico. Legetela Conte, acciò sia sentita.

*Conte legge*

Intendendosi da noi, che la spada di V.A. sia argine al furore de barbari, per la quale viene anco assicurarci il nostro Regno; per debito di gratitudine, e di Cattolico Re ci è parso inviarle tremila cavalli e settemila fanti al suo servitio.

IFV, p.72-73.

---

<sup>17</sup> Es ésta una característica también de *La Falsa Astrologia* y de *L'Equivoco overo la verità mascherata*. Ver GALLO (p. 173-174).

La presentación del correo que hace Boldone es de una plasticidad propia de un dibujo animado.

El núcleo de la locura del Príncipe se presenta en Tauro de forma distinta. En ECL, Tancredo y Leonido grandes del Principado proponen matar al Príncipe. Rosania en cambio propone volverle loco. Tauro hace que sea Tristano quien proponga volverle loco mediante una pócima que ha de suministrarle Boldone:

*Tancredo*

Dalde muerte [al Príncipe]

*Leonido*

Eso es mexor que agora se conçierte.

*Rosania*

No creo que açertáis.

*Dinardo*

¿De qué manera?

*Rosania*

Siempre el consejo de muger fue cuerdo, y cuerdo el que bien piensa lo que yntenta, y el que yntenta, dichoso en lo que haze, si lo haze mirando el fin. El príncipe es mozo y es amado de sus súbditos; si le matáis sin dar razón, ¿quien duda que Albania toda ha de tomar las armas, y que el emperador, o el rey de Ungría, o el turco, ha de querer para sí el reyno y conquistalle, haçiéndoos sus basallos? ¿Quánto mexor es darle una beuida con que se buelba loco, y en estando ynábil para el çebtro del gouierno, con gusto general obedezirme, y entregándome yo en las fortalezas, dar dellas y de mí, como a marido, la posesión al duque?

*Leonido*

*Rosania*

V'intendo, habbiamo le spalle al muro, muoia il Principe.

IFV, p. 76.

*Tristano*

Dato, che il Principe prenda il veleno, e che ne moja, pensate poi vivere voi altri con riposo?

*Rosania*

E perchè nò, avendoci tolto il nemico d'avvanti?

*Tristano*

Perche toltone uno, ne sorgeranno, e cento, e mille; rimarrete voi, forse, pacifici possessori dello stato, morto, che sia il Principe? v'ingannate, se ciò vi date a credere. Qual de baroni, qual vassallo sopportarà mai, che voi prendiate il Duca per marito, e che prendendolo debba farsi loro Signore? l'uguale non vuole l'uguale per suo padrone: i Principi nuovi in uno stato non entrano per le porte de gabinetti, ma per quelle della volontà de vassalli, o pure per quella che l'apre la punta della spada ò il fulmine del cannone, le prime le trovarete ben chiuse, le seconde impenetrabili; quelle per invidia, queste per impossibilità: non sono dependenti del Principe i custodi delle fortezze? e pensate, che debbiano aprire il pugno per dare libera fuga al crine della Fortuna! Eh Signori non è buona la calamita di questa bussola, se altra stella, e non la tramontana vi adita.

¡Estraña yndustria!

*Dinardo*

¡O yngenio de muger!

*Tancredo*

¡Notable engaño!  
Porque escusáys con él de  
ensangrentaros  
en vuestro rey, ocasionando al çielo.  
¿Mas cómo podrá darse la beuida?

*Dinardo*

Esa dificultad lo ynpide todo.

*Rosania*

Yo os diré.

*Dinardo*

Prosigue.

*Rosania*

Antonio toma  
çierta epítima todas las mañanas,  
contra el humor que tiene melancólico;  
ésta forma Roberto, cozinero,  
porque en vna sustançia se resuelben  
oro, coral, bezar, perlas, jazintos,  
unicornio, canela y ánbar; éste  
es hombre baxo al fin, y será fáçil  
hazer que, con dinero, entrestas cosas  
mezcle las que supiéredes que pueden  
boluerle loco.  
ECL, p. 36.

*Rosania*

Sii tu dunque il Pilota, menaci in porto sicuro,  
e fa come tu vuoi.

*Duca*

Gli effetti fan per noi, il modo pensalo tu.

*Tristano*

Il modo è pellegrino, e gli effetti l'ho per  
indubitati. Io ho un'herba, e l'ho a punto in  
questo scattolino, la quale mischiata in cibo, o  
in bevanda, move subito a pazzia; facciamo,  
che Boldone la mischi nella sorbetta, che dovrà  
prendere il Principe, che diverrà pazzo da  
catene.

*Duca*

E con la sua pazzia pensarai guarire la nostra?

*Tristano*

Sarà buono antidoto per le vostre frenesie,  
poichè divenuto pazzo il Principe, si fa inabile  
al governo, e per deritto verrete voi  
Signora ad ingerirvi nel dominio, i vassalli con  
la speranza, ch'il Principe possa ricuperar la  
salute, soffriranno il vostro comando, e così  
haverete campo di farvi amici, e di mettere le  
fortezze in mano de' vostri dependenti,  
imbrigliato che haurete il cavallo, a vostra  
voglia potrete poi manegiarlo.  
IFV, p.78, 79.

Toda esta teoría del poder sobre el Principado que expone Tristano es algo elaborada. Tristano esboza las formas en que se alcanza el poder y menciona incluso la “volontà de Vassalli”.

A lo largo de la obra hay referencias a la “Tirannide” como forma de gobierno detestable. En una de los añadidos respecto a ECL, en la escena XIV del II acto en que intervienen Rosania y el Conte, Rosania anticipa:

Mà ecco il conte, vuò pizzicarlo sù le ferite d'honore per farlo dalla mia patre (sic).  
IFV, p.52.

Se desarrolla un diálogo entre ambos en que ella recuerda el episodio de la hermana (Luçinda) afrentada por el Príncipe que abre ECL y le incita a tomar venganza. El conde no recoge la invitación haciendo referencia a una teoría del Principado:

*Conte*

(...) Lucinda non è in colpa, se col Principe non la trovai, nè questo s'accusa, se con diversi motivi si discolpa.

*Rosania*

E ciò attendete , che vel dica chiaro? i principi hanno i fatti per ministri, le parole per iscusa.

*Conte*

Ciò si pratica da tiranni, non da Principi ragionevoli, nè la tirannia s'apre buona strada, se al precipitio si riduce, vi dissi, che son di ferro quando bisogna.  
IFV, p.53

También hace referencia Tristano a los tiranos:

*Tristano*

I Precipi assoluti sono come l'Idra, recidendole un capo, ne risorgono molti.  
IFV, p.109.

Volviendo al tema de cómo volver loco al Príncipe, Tauro señala otra vez el leit motiv del fingimiento que da paso a un monólogo en que Boldone, en su expresivo lenguaje, acerca los términos “frittata” y “vita”:

*Boldone*

(...) e dopo fatta la mbrogia, c'haggio da fare?

*Tristano*

FINGERE PER VIVERE, far dello stupido, del compassionevole, piangere, farti a veder mesto, per dimostrarti appassionato del Principe, intendi?  
IFV, p.86.

*Boldone solo:*

Hora chesta si ch'è facenna; chesto si ch'è lavoro de sfuoglio. Chesta non è erva da farenne na zuppa a la genoese, ma no peccariglio a la spagnola cò rretolejare lo cellevriello de lo Prencepe, e all'utemo pè concroseione de lo negotio, fare na frittata de sta povera vita.

IFV, p. 87.

Muy interesante el episodio de Boldone que cuenta al Príncipe la historia de la pócima. Es una escena muy elaborada que contrasta fuertemente con la de Lope en la que la confesión de los fines de la pócima y sus artífices es mucho más directa. El motivo de la “ombra negra” elude mostrar a las claras ante el Príncipe a los ordenantes del crimen y, de alguna manera, protege a Boldone criado. En el episodio aparecen además otros motivos folclóricos: el barbagianni y las “janaras” que contribuyen a crear un clima de expectativa.

*Antonio*

¿Qué quieres, buen ombre?

*Roberto*

Ablarte a solas  
ECL, p.42

*Roberto*

Señor,  
si en la humildad ay balor,  
oy de esperiençia se sabe.  
Preánbulos, no los sé,  
aunque onbre de bien naçí;  
sin ellos te aviso aquí  
de que..

*Antonio*

Prosigue.

*Roberto*

...de que...

*Antonio*

¿Qué miras?

*Boldone*

Llà dereto sta lo vorzone, cca dinto sta ll'erva,  
e Bordone sta nnanze a buie.

*Principe*

Che Borsone? che Erba? che dici?

*Boldone*

Talamente !

*Principe*

Se non me'l dici.

*Boldone*

Lo mbruoglio de la Sorbetta?

*Principe*

Si

*Boldone*

Addonca viue llo sapite, cà...

*Principe*



*Roberto*

Si lo dirán las lenguas destas pinturas.

*Antonio*

¿Tanto secreto procuras?

*Roberto*

Podrán hablar...

*Antonio*

No hablarán.

*Roberto*

De que el duque...

*Antonio*

¿Y quién?

*Roberto*

Rosania  
tu madrastra, con los grandes  
del reyno, por que no mandes  
más los estados de Albania,  
loco te quieren boluer  
y por inábil quitarte  
el reyno; escúchame el arte  
con que lo quieren hazer.

*Antonio*

¿Cómo?

*Roberto*

Yo soy, gran señor,  
el que saco y confaçonno  
la epítima...

*Antonio*

Estraño abono  
de un noble y propio balor.

*Roberto*

parla, ch'io non sò nulla.  
IFV, p.89

*Boldone*

Mò me servo. E accossì, commo ve deceva, mò  
nnanze, steva sulo, sulo a sto pentone,  
pensando a chello, c'havea da fare peli cunte  
mieie, quando tutt'a no tiempo mme veo  
assautare da n'ombra, negra comm'à lo  
cammino de la cemmenera, chesta mò da na  
banna feteva de fummo, che mm'ammonava, e  
da nauta addorava de vino, che mme  
consolava.

*Principe*

Ricordati bene donde fosti assalito, in Cucina,  
o in cantina!

*Boldone*

Che cantina fu propio `s sto pizzo, c'happe a  
speretare de paura.

*Principe*

E che fe?

*Boldone*

Che fece? nprimma se fece longa quanto a lo  
male juorno; e po se fece corta, quanto a no  
turzo de foglia cappuccia, e cammenava a  
quatto piede, appriesso pò s'auzaie a l'allerta, e  
s'allongaie n'auta vota.

*Principe*

E tù?

*Boldone*

E io sfortunato non potea ire, ne nanze, ne  
arreto, e tremmava comm'à ghiunco da capo a  
pede.

*Principe*

E poi spari?

...que te lleba el camarero  
las mañanas; hanme hablado  
y prometido un condado  
-¿quién uio conde un cozinero?-  
si ciertas yerbas, que son  
las que loco han de boluerte,  
pongo en la epítima; aduierte  
mi lealtad y su trayzión.

*Antonio*

¿De dónde eres?

*Roberto*

Español.

*Antonio*

Español habías de ser.

*Roberto*

¿Sabes qué puedes hazer?  
Mira que el alama es el sol,  
que no porque toca el lodo  
se mancha, y así la mía  
no se estraga, aunque se cría  
en esta baxeza.

*Antonio*

En todo  
te tendré por mi ángel bueno.  
Di, amigo.

*Roberto*

Yo les diré  
que en las aromas eché  
las yerbas de aquel veneno.  
Bébele en mi confianza,  
fíngete loco, y entiende  
quién, cuándo y cómo te vende,  
que quien sufre, mucho alcanza.  
Y quando con gran secreto puedas  
venganza tomar,  
podrás a Albania mostrar  
la salud de tu sujeto.  
ECL, p. 42-44.

*Boldone*

Non Signore. Se fermaie vecin'a me, ch'  
ancora mme pare de vederela.

*Principe*

Và che non hai ancora digerito.

*Boldone*

Ma la paura Sio Prencepe mio...

*Principe*

Ti passerà col dormire.

*Boldone*

Mmè decette, ca n'abbesogna, che dorma:

*Principe*

Talchè ti parlò?

*Boldone*

Ma co na voce de varvajanne.

*Principe*

Così bisognava parlasse con te.

*Boldone*

E de la stessa manera llò dirraggio a  
Vost' Autezza.

*Principe*

Poichè me ci trovo sentiamo il discorso.

*Boldone*

Mmè decette piglia ccà sto vorzone.

*Principe*

Dov'è?

*Boldone*

Eccolo llà dereto.

*Principe*

Hor questa è da ridere. e poi?

*Boldone*

Ncè stanno dinto mille pezze d'ungare.

*Principe*

E l'hai tu veduti?

*Boldone*

E toccate de cchiù.

*Principe*

L'ubriachezza è palpabile. segui.

*Boldone*

Sò tutte li tuoie, mme decette, perzò cò patto,  
che mme facce no servitio. Oh Dio ca  
mpensarenghe tutto squaglio.

*Principe*

Tanto si spaventò? volea forse, che li dessi da  
bere?

*Boldone*

Ma nò a essa, a bosta Autezza.

*Principe*

Talchè, ti dispiace, ch'io beva?

*Boldone*

Senz'altro ca mme despiace, pe chello, che  
mme disse l'ombra.

*Principe*

E come?

*Boldone*

Perchè mme decette, c'havesse puosto l'erva a la Sorbetta de lo Prencepe.

*Principe*

Piano, che che questo negotio comincia a farsi sentire. Le dicesti a che fine?

*Boldone*

Se nge ntenne la casa co ll'uorto. E havendo le spiato loperche, mme decette, ca st'erva dinto a la sorbetta havarria fatto npazzi lo Prencepe. Ah ombra tradetora, malenata figlia de na janara, voze respondere io, quando tutt'à no tiempo mme schiassaie na mano ncopp'a la vocca, e mmè serraie lo vico delle tozze, e secotando essa a parlare mmè disse pigliate sto vorzone, e fa chello che t'haggio ditto, e sta attiento, no lo dicere a nesciuno, si n'hai voglia de morire, e tutt'a no tiempo se nn'assussaie.

*Principe*

Dunque te ne morrai, mentre l'hai detto.

*Boldone*

O lo deceva, o nò, tutt'era na cosa.

*Principe*

Boldone dimmi il vero. Tù ben conosci l'ombra, che ti richiede di ciò, sei in obbligo di palesarmela, acciò io mi sappia guardare.

*Boldone*

Nquant'a chesso n'haggio autro, che ve dicere, perchè quanno chiuse ll'uocchie pe la paura, l'ombra se nne scriaie, e non puotre vedere niente chiù.

*Principe*

Sei fedele?

*Boldone*

Sperientia est rerum magestra dicenole filosofe, si no v'havesse voluto bene, no v'haverria ditto manco tale: stimmo chiù lo

servitio de Vost' Autezza, che tutto ll'oro de lo munno, non vedite addov'haggio iettato lo vorzone co li denare?

*Principe*

Prendilo, e riconoscilo da me, sia tuo, di vantaggio ti darò poi.

*Boldone*

Hora mò si ca mme le pozzo piglia de buono accordio.

*Principe*

Senti, quel che ti dirò. Prepara la sorbetta, io la Prenderò, e mi fingerò pazzo per iscoprir paese, se l'ombra ti tornasse a parlare, dille d'haver fatto il servitio.

*Boldone*

Bravo. Me piace lo pensiero.

*Principe*

Fa di mestieri con l'istesso inganno ingannare l'ingannatore.  
IFV, p.89-92.

*Conte*

Verrà quì fuora, sì, metterete all'ordine, si preparano anco i musici.

*Boldone*

Bella cosa. Sarrà na pazzia musecata non vist'ancora a tiempe nuoste.  
IFV, p. 95.

El texto de IFV es mucho más rebuscado que el de ECL, todo el episodio se construye sobre un motivo tan palaciego como el elogio del sorbete<sup>18</sup> y la petición de

---

<sup>18</sup> Desde finales del siglo dieciséis el sorbete aparece en los banquetes de la nobleza en Italia, especialmente en Florencia, dando lugar a una disparidad de opiniones sobre sus supuestos beneficios: algunos lo alaban como benéfico y tonificante mientras que para otros es insano por acarrear frío al organismo. La realización del sorbete se hizo posible, como informa el historiador del XVIII Giuseppe Averani en su libro *Del vitto e delle cene degli antichi* por el hecho de que “Bernardo Buontalenti, uomo di sagacissimo intendimento e nominatissimo per ingegno e per molti meravigliosi ritrovamenti, fabbricò

Boldone de vino. Los músicos intervienen con dos cancioncillas sobre el sorbete y Boldone canta una canción en elogio del vino:

*Principe*

Lusso del turco, tengono molti, sia la sorbetta, ed io al delicato gusto del persiano ne do il vanto.

*Boldone*

Citi a prejoditio de Tristano, ch' à sta rezetta ng' ha fatta chella bella agghiontione soja.

*Tristano*

Ne di te, che l' hai posta in opra.

*Conte*

Dal turco ne conosciamo noi l' origine mà, se ben si considera, da gli aromati, e gioje Indiane prende il suo buono, bisogna credere, che di quei Re sia l' uso, ed il ritrovato.

*Principe*

Nobile ristoro in vero in tempo estivo, mentre placa gli ardori d' una importuna sete, e corregge gli humori pronti ad un male apparato.

*Tristano*

Che ne dici Boldone?

*Boldone*

Ego nescio. Haggio ditto chello, che poteva dicere, appriesso sentarrimo chello, che diciarrite vuje.  
IFV, p.97

*Musici*

Fredi humori ingrandiniti,  
Pretiosi,  
Odorosi,  
Non dall' Arturo nò siete arricchiti

---

per primo le conserve del ghiaccio”. Y efectivamente en 1595, en la inauguración en Florencia de la fortaleza de Belvedere, proyectada por el propio Buontalenti, hicieron su aparición sorbetes de formas fantasiosas servidos en varios momentos de la fiesta. Parece que el sorbete nació en China donde se consiguió ya en el siglo VIIa. C. conservar el hielo invernal para usarlo en verano a base de construir depósitos de hielo que se mantenían fríos en verano por evaporación. Parece que ya los emperadores indios Moghul enviaban estafetas hasta el Hindukush con el encargo de llevar hielo y nieve a Delhi para sus sorbetes. De Extremo Oriente pasó a Medio Oriente, dado que el término “sorbete” viene del turco “sherbet” que significaba bebida fresca, derivado a su vez del árabe “sharab”, con el significado añadido de “sorber”. De Medio Oriente, el uso del sorbete pasó a Sicilia y a España y de allí a Italia y a Europa. En la tradición gastronómica napolitana, el sorbete ocupa un lugar de privilegio.

Non può stella di gelo  
Armar ghiaccio d'odore.  
Altra stella sarà, stella d'amore.  
IFV, p. 98.

*Musici*

Pomposette nevi amate  
Che lambite,  
che sorbite  
De tempesta l'ardor, l'ardor placate.  
Pompe del sol non siete,  
E pur nel freddo seno  
I tesori del sol serbate a pieno.  
IFV, p.99.

Boldone canta en cambio una cancioncilla que no refiere al género del melodrama como las dos anteriores, y elogia diversos vinos, entre los cuales el vino “moscatiello de Saracosa, ca reforzetarria nò Muorto narn'e nn'ossa” (IFV, pp. 88-89).

*Boldone canta*

O ch'allegrezza a sto mio core sento  
Quanno lo vino è dinto a lo becchiero,  
Pozzo di ca sò fora de trommiento  
De chello che mme v'pe lo pensiero.  
Se nganna l'hommo, quando n'have abbiento  
Pe fa tornà no piccoro sommiero;  
Chi a sto mundo vò vevere, e campare  
E besuogno che senga à llo parlare.  
IFV, p. 100

El tema de la locura del Príncipe se articula en una serie de soliloquios de tema mitológico que no tiene apenas referente el ECL:

*Antonio*

Yo soy Hércules, que pienso  
matar alguna serpiente,  
quando a mi salbo lo yntente,  
y así os doy mi reyno a çenso.  
ECL, p. 52.

*Príncipe*

Battetemi orgogliosi flutti del Nilo, hor, che le  
vostre serpi homicide sgorgano da gli occhi  
finto tributo di pietà. ma sento farmi scoglio  
natante, e raggirarmi al soffiare de' venti  
sprigionati da Eolo per opra di Giunone.  
IFV, p. 104.

*Príncipe*

Se voi siete Issione, Ercole io sono, il mostro  
non v'ingoiarà, e tu bella Euridice fuggi da  
Regno di Pluto, non senti l'Arpie latrar di  
rabbia?

IFV, p. 115.

Es muy interesante notar que uno de los elementos ideológicos más destacables de la obra no es recogido por Tauro. Lope plantea que la prueba de la cordura del Príncipe consista en responder, de acuerdo con la doctrina católica, a una serie de preguntas que le formula Leonido. Las preguntas versan sobre la esencia de Dios o del alma (vv. 1600 y siguientes de ECL).

Otro de los cortes ideológicos relevantes es que no aparece el pueblo como personaje dramático que está encarnado en ECL en los “soldados albaneses”. Tras varias reflexiones exclaman:

¡Vive Dios , que es baxeza que albanesses  
vean su natural señor cautibo!  
Hablémosle, veámosle, sepamos  
qué tiene este hombre, y si estuuiere loco,  
viva en algún palaçio recojido,  
donde le limpien, guarden y regalen;  
y si estubiere cuerdo,¿por qué causa  
se han de alçar dos traydores con el reyno?  
ECL, p. 115.

Ese mismo personaje habla por boca de otro de los soldados y, tras la reflexión reseñada, exclama:

*Soldado 4º*

Danos luego al príncipe.

*Tancredo*

El príncipe está aquí preso por Próspero,  
que es vuestro general, y le ha enbiado  
Dinardo aquí.

*Soldado 3º*

¡Qué lindo disparate!  
¿Quién puede al natural señor de todos  
prender? ¡Muera el villano!

*Todos*



¡Muera, muera!

*Tancredo*

¡Triste de mí, pagué lo que debía!  
ECL, p. 116.

El Príncipe Antonio se dirige después a estos soldados en una proclama que comienza:

Generosos albanesses,  
yo soy el Príncipe vuestro  
ECL, p. 116.

No hay ni rastro de todo ello en IFV. En el parangón de las acotaciones a una escena ya en el desenlace aparece muy claramente el distinto código en que se mueven las dos obras. En ECL es una escena propia de la guerra, en IFV es una escena de corte:

*El príncipe y cinco soldados vestidos de máscara con sus arcabuzes al hombro entran de dos en dos al son de una caja de guerra, y al dar la vuelta apuntan los arcabuzes a los 4*  
ECL, p. 123

*Musici, Principe, Conte, e altri mascherati ballando.*  
*Rosania, Duca, Ambasciatore, Conte Sforza.*  
IFV, p.154

Podría seguir escudriñando minuciosamente el texto pero, como toda obra, es inagotable y creo que lo señalado hasta ahora es más que suficiente para concluir que Tauro es un profundo conocedor de la obra fuente (no he detectado ningún error de bulto en la versión que hace de ella) y un hábil adaptador para un público determinado de la comedia lopesca. Ofrece un producto que aprovecha el armazón ofrecido por Lope ampliando y cortando allá donde le parece necesario, construye una obra sin lugar a dudas más recargada, pero desde luego mejor trabada, donde se alternan una serie de registros altos y vulgares que hacen que pueda llegar a un amplio espectro de público. Muy lejos está desde luego de lo que Croce definió como “povera e scorretta prosa”<sup>19</sup>.

---

<sup>19</sup> CROCE (1992, p. 115)

***Chi ha denari ha nobiltà, traducción anónima de Dineros son calidad con Coviello napoletano.***

*Dineros son calidad* es una comedia tradicionalmente atribuida a Lope de Vega<sup>1</sup>, representada en 1623 y publicada en Zaragoza en 1633. La acción se desarrolla en Nápoles en un ambiente palatino. La escena pues es muy propicia para ser retomada por un traductor napolitano del que no se conoce la identidad. Tras el análisis del texto, no me parece que esta versión anónima pueda ser atribuida ni a Tauro ni a Celano. Una cierta contención en el estilo y la menor distancia del texto respecto a su fuente me hacen postular una distinta autoría, aunque sin lugar a dudas el autor es de ámbito napolitano, dado el tratamiento que se da a la ciudad en la versión de la obra. La trama de *Dineros son calidad* arranca con una situación de expectativa en la que tres hijos (Luciano, Rufino y Otavio) de un padre abandonado y humillado (Federico) deben alcanzar fama para compensar la humillación del padre. Uno a uno va proclamando cómo tiene intención de alcanzar esa fama: las armas, las letras y los “dineros” serán respectivamente lo que les otorguen “calidad”. Junto a los tres hijos y las pruebas que han de superar aparece una figura de princesa, como es propio de la tradición del cuento popular. Sin embargo, en este caso se trata de una reina suplantadora (Julia) que ocupa el puesto de la princesa legítima (Camila). Ambas comparten el rasgo de la muerte de sus padres: por una parte Ludovico, duque de Calabria de Nápoles y Sicilia, padre de Julia y, por otra, Enrique, rey auténtico, padre de Camila. Ello da lugar a escenas de duelo acompañado de música.

Con estos motivos, tan propios de la tradición popular, se va tejiendo el enredo. Sin duda uno de los elementos más llamativos en este sentido es la figura de la estatua parlante que, como en *El Burlador* pone al héroe (Otavio) en la situación de poder ser acusado de cobarde. Así pues una escena, la corte de Nápoles, y una serie de motivos populares hacen que *Dineros son calidad* sea elegida para funcionar ante un nuevo público. La práctica en el cotejo de muchos originales y sus versiones me señala la solidez de este tipo de motivos en la transmisión. Creo que tienden a mantenerse en los

---

<sup>1</sup> Sin embargo MORLEY BRUERTON (pp.446-447) ponen en duda la autoría de Lope. Más recientemente RODRIGUEZ LÓPEZ VÁZQUEZ la atribuye a Andres de Claramonte fundamentando su argumentación en cuestiones de versificación y estilo.

*rifacimenti* precisamente porque funcionan siempre como códigos universalmente reconocidos por todo tipo de público.

Y a partir de aquí, las diferencias. La más relevante, la distinta caracterización y función del gracioso. Macarrón, prototipo del amedrentado, se convierte en Coviello, napolitano. Coviello, diminutivo de Iacoviello (Giacomino), es una máscara de ámbito centro meridional que no tiene un rol fijo ni un aspecto siempre constante. Asume su papel según las exigencias de la comedia y, en el caso de CHD, interpreta al siervo napolitano, con el consabido afán por calmar un hambre secular.

El “Macarrón” de la fuente encuentra su sentido en la reescritura en el objeto al que hace referencia, “macarrón”, objeto del deseo que constituye uno de los rasgos más notables del siervo napolitano. La transposición<sup>2</sup> es clara, careciendo de sentido el verterlo tal cual en la obra meta.

Doy la descripción del frontispicio de la edición que he manejado<sup>3</sup>

CHI HA DENARI / ha Nobiltà, / *Opera tradotta di Spagnolo in Italiano.* / DATA IN  
LVCE DA / CARMINO SCASSAFER. [ Escudo con tres espigas ] / IN NAPOLI, /  
Appresso Francesco Mollo 1691. / *Con licenza de' Superiori.* / Ad istanza di Francesco  
Massari. /

En la segunda página aparece una ilustración:

CHI HA DENARI HA NOBILTÀ / Comedia Nuovissima. / [Ilustración que representa a  
un siervo entregando una carta a un señor que está leyendo. Al fondo, paisaje de ciudad.]  
/ In Napoli a Spese di Francesco Massari. /

Los personajes retoman los nombres de la obra original excepto, como ya he señalado, Macarrón y son los siguientes:

Federico Vecchio Conte di Locania, Napoletano divenuto povero; Ottavio; Ruffino; Luciano (Figliuoli di Federico); Coviello Napoletano; Cesare Duca, Contestabile di Laurentia Reina; Laurentia Reina di Napoli, & Accompagnamento ; Luculla, alunna di Federico; Camilla figlia di Henrico Re di Napoli; Aurelia, cameriera di Camilla; Servi di Camilla; Musica; Amadeo Contestabile di Camilla Reina; Soldati; Urbano, Cavalier francese; Un Cavalier francese; Clarindo pastore; Ombra del Re Henrico; Un Cavaliero della Corte di Napoli.

---

<sup>2</sup> Para el concepto de transposición véase GENETTE.

<sup>3</sup> ANÓNIMO (CHD), *Chi ha denari ha nobiltà*, Nápoles, 1691, Roma [35.5 B.14.6].

De *Dineros son calidad* hay un manuscrito y una impresión<sup>4</sup>. Aunque es prácticamente imposible que la transmisión se realizara a través del manuscrito, me ha parecido de todas formas interesante tener en cuenta ambos en el cotejo de los textos<sup>5</sup>.

Una de los recursos más frecuentes en la versión es la *amplificatio* de determinados versos:

*Otavio*

Ya llega el aplauso.  
DSC, p. 76

*Ottavio*

Lo strepito allegro de gl' oricalchi sonori  
avisano l'orecchio di chi l'ascolta, che sia poco  
da questa contrada distante l'esercito  
innumerabile de cavalieri, e de cittadini, che  
con ossequiosa ostentatione corteggiano il  
trionfo della novella Reina di Napoli.  
CHD, p. 2

Y destaca especialmente en este procedimiento Coviello:

*Macarrón*

Con la mayor magestad,  
y aclamación de la gente,  
que se ha visto eternamente  
triunfando por la ciudad.  
Entra la Reina gloriosa,  
que anegado en su arbol,  
parece que viene el Sol  
en braços del alba hermosa.  
DSC, p. 78

*Coviello*

Che parata de sfuorgio, o che sotane spantose,  
che catafarche spotestate, e che nciegne sò  
chille, ch'aggio viste? Io so sciuto dalli panne,  
io so restato ammisso; Da che lo mundo è  
mundo non s'allegorda Napole chiù bella festa  
de chesta; Chi no la vede no lo crede, e tu siò  
padrone stai lloco ammantronuto, ne bai a  
vedere: e che te vorraie allecordare a tiempo  
tuio?

(...)

*Federico*

È bella?

*Coviello*

Potta de Iuda, si è bella me addomanda; Fa  
cunto ca pare na fata; pare na luna

---

<sup>4</sup> Madrid [Ms. 16924]; Parte XXIV, Zaragoza 1633; fol 162 r.-178v.

<sup>5</sup> Cito de la excelente edición crítica de Klaus Wagner: LOPE DE VEGA (DSC): L. de Vega y Carpio, *Dineros son calidad*, Text Kritische und Literarhistorische untersuchungen von Klaus Wagner, Weisbaden, Franz Steiner Verlag GMBM, 1966. Wagner propone el texto del manuscrito y de la impresión diferenciados, lo que es importante para poder cotejar ambos con la versión italiana. A. Rodríguez López Vázquez (RODRÍGUEZ LÓPEZ VÁZQUEZ: Introducción a la edición crítica con estudio y notas de A. Rodríguez López Vázquez de *Dineros son calidad*, atribuido a Lope de Vega, Kassel, Edition Reichenberger, 2000, pp. 1-108) atribuye la obra a Andrés de Claramonte y propone un texto único.

nquintadecima; pare na Venere de lo  
Mandrachio tanto è gratiosa.

*Federico*

Ho gran desio di mirarla

*Coviello*

Quando passa satiatenne.

CHD, p. 3

En estas primeras escenas hay una importante diferencia entre el texto manuscrito y la edición impresa de la comedia. El texto impreso recorta versos haciendo las oportunas modificaciones gramaticales. El texto italiano está lo suficientemente alejado del texto original en esta parte como para permitir averiguar si sigue la versión manuscrita o la versión impresa de DSC.

En algunos pasajes en que la versión es más literal es también más explicativa respecto al original:

*Macarrón*

(...)

Echate a sus pies, y pide  
clemencia.

*Federico*

Es inaduertencia,  
porque jamás la clemencia  
con la hermosura se mide:  
antes, de fuerza ha de ser  
cruel, si es hermosa y ya  
cruel dos vezes sera,  
por hermosa, y por muger.  
DSC, p.78

*Coviello*

Iettatence a li piede, fatte a conoscere, ca  
fuorze se moverà a pietate de vuie, e ve farà  
quarche gratia.

*Federico*

Se la Reina è così bella, come la tua lingua me  
l'ha descritta non sentirà il suo cuore punto di  
compassione in udire le mie miserie, anzi se lei  
non vorrà contradire all'inclinationi del suo  
genio si mostrerà meco doppiamente crudele.

*Coviello*

Perchè? che ne sai?

*Federico*

Esercitarà contro di me la sua crudeltà, e come  
donna, e come bella, essendo proprio della  
donna, e della bellezza l'havere in odio tutti  
gl'atti di compassione, e di pietà.

CHD, p.4

El encuentro entre la Reina de Nápoles y el conde Federico constituye un núcleo importante de la acción y se vierte en italiano muy fielmente, aunque el texto italiano es mucho más explicativo:

*Julia*

Y si es que no lo sabeys,  
pues llegays a conoceros,  
volved a juntar dineros,  
y lo que fuysteis sereys.  
Este consejo estimad,  
que en ser piadosa me fundo,  
pues veys que sólo en el mundo  
dineros son calidad.  
*Toquen, y entrese la Reyna y el  
acompañamiento.*  
DSC, p.88

*Reina*

Alzati Federico, non affliggerti, non querelarti,  
che le querele, e l'afflittioni di spirito  
nell'avversità non sono effetti d'huomo  
prudente, quale tu sei. Già che l'esperienza ha  
fatto praticarti, che solamente nelle ricchezze  
hoggi consiste la nobiltà dell'huomo, torna di  
nuovo ad accumularle, che ritornerai un'altra  
volta a quello, che fosti un tempo; prendi da  
me questo consiglio, poichè si vede in questo  
secolo, che colui, ch'ha denari ha nobiltà.  
*(Parte la Reina con le sue genti)*  
CHD, p.8

La parte de Macarrón es mucho más escueta en comparación con la viveza del napolitano de Coviello. Véase:

*Macarrón*

Son los dineros  
del mundo efectos primeros,  
y espíritus de su ser:  
Las inteligencias son  
de las cosas, los concetos  
más viuos y más perfetos,  
y los demas opinión.  
Hacen lindo a vn corcobado,  
y Dotor hazen a vn tordo;  
dan entendimiento a vn gordo  
y dan prudencia a vn delgado.  
Vn bermejo con dineros,  
no es Iudas, Adonis es:  
y ansi los quatro, después  
que os faltan, soys majaderos.  
DSC, p.90

*Coviello*

Ha raggione, non se le po dicere niente,  
perchè ha ditto na parola da dottoressa. Hoie è  
no mundo, che chi n'ha denare è chiù ne llà de  
sbreignato; li denare sò li capovierze de tutte le  
felicitate dell'huomene; songo lo sapone, che  
ogneno la falanga dell'appetite pe abbiare la  
varca de le boglie nostre dinto a no maro de  
contiente; songo li vracche, che nce fanno  
trovare le quaglie de tutte li spasse annascuse;  
songo li viente, che abbotano le vele delli  
designie, e fanno arrevare senza pericolo a lo  
puorto delle docezze lo vasciello de li sfizie,  
che hanno la gente. Co li denare lo ngnarante è  
chiammato Arestotele, lo potrone Marco  
Sciarra, e lo brutto Narciso, e Ganemede, dove  
che pe lo contrario, come dice lo mutto, chi  
n'ha denare è no paputo, e n'aseno, e d'ogne  
tiempo le piglia lo spasemo; perzò dico a buie  
sio patrone mio, ca eie na mala cosa a stio  
tiempo d'hoie sta senza na maglia, e pretennere  
nobeletate.  
CHD, p.9

La intervención de Rufino, dispuesto a recuperar la nobleza con las armas, se vierte de modo muy literal. Por ello es especialmente interesante el que se omitan completamente los dos versos que denigran las actividades comerciales frente a la “espada”. Ambos versos aparecen tanto en la versión impresa como en la manuscrita. No sucede lo mismo con la referencia a la Reina, que sólo aparece en la versión impresa y es recogida por la versión italiana, que omite sin embargo la alusión a la coplilla que da título a la obra y que sí aparece en cambio en el manuscrito<sup>6</sup>. La falta de esta alusión, dado que la coplilla no era conocida en Italia, forma parte de esos cortes de tipo cultural que se dan en los *rifacimenti*.

*Rufino*

No he de ver eternamente  
essas venerables canas  
que al pecho en sierpes de nieue,  
generosas se desatan,  
hasta que las vista, y cubra  
del oro rubio que os trayga  
de las entrañas de Ofir,  
de los abismos de Arabia,  
no con mercancías viles,  
no con engañosas trazas,  
sino con la industria sola  
de este braço y de esta espada:  
que con ellos pienso ser  
de estos desprecios, vengança,  
de estos agrauios, castigo  
fortuna de estas desgracias,  
De esta muerte eterna vida,  
de esta vida heroyca fama,  
de esta afrenta honor, y al fin  
de esta miseria, abundancia.

*Federico*

Detente, Rufino, espera,  
oye, escucha, adierte, aguarda.

*Rufino*

Perdonad padre, y Señor,

no con mercancías viles  
no con engañosas traças

*rrufino*

perdonad padre y señor  
que pues con bajeza tanta

*Rufino*

è viltà non sofferenza per  
il mio cuore il mirare più  
lungamente la vostra  
venerabile canitie  
oppressa dal peso di quella  
povertà, che con tanta  
ignominia della vostra  
virtù vi rende da tutti  
vilipeso; Sviscererà con la  
punta di questa mia spada  
più cupi nascondigli  
dell'Offirre, e dalle più  
inhospite pianure  
dell'Arabia gl'ori più  
biondi, e le gemme più  
pretiose. Trionferò con  
l'armi della vincitrice  
Fortuna; farò con  
gl'acquisti delle ricchezze  
vendetta di tanti dispreggi;  
troverò fra tante morti, ed  
uccisioni la vita della mia  
gloria; e caverò dalle  
turbolenze hostili una  
tranquilla felicità alla  
vostra inferma vecchiaia.

*Federico*

<sup>6</sup> RODRÍGUEZ LÓPEZ VÁZQUEZ propone un texto mixto y un estudio sobre las variantes textuales. En este caso concreto llama la atención que no se ofrezca ninguna explicación sobre la elección de la versión manuscrita para el texto reconstruido, es decir los versos que hacen alusión a la coplilla frente a los que hacen alusión a la Reina.

que pues con baxeza tanta  
la Reyna os vituperó,  
os he de ho(n)rar por las armas.  
DSC (Impreso), p.92

dineros son calidad  
se han de buscar con las  
armas  
DSC (manuscrito), p.93

Fermati Ruffino; Aspetta,  
averti, non partirti, ascolta.  
*Rufino*

Padre, non trastornate con  
le vostre tenerezze questa  
mia generosa risolutione,  
che non per altro da voi  
m'allontano, acciò che con  
il mio ritorno facci  
conoscere alla Reina, che  
la disgratia non può troppo  
lungamente haver dominio  
sopra d'un valoroso.  
CHD, p.10

En la tirada de Luciano en que muestra su intención de dedicarse a las armas, se da una referencia culta a Minerva:

in uno istesso tempo Dea dell'Armi, e delle Scienze, che per dinotare, che l'Armi, e le lettere non sono in niuna cosa l'una all'altra inferiore  
CHD, p.12

Se trata de un añadido que no está en los originales.

La tirada en que Coviello elige a cuál de los tres hijos seguir es bastante fiel a la de Macarrón<sup>7</sup>:

Macarrón  
(...)  
aunque las armas no apruevo,  
que son medicos crueles,  
y los soldados enfermos,  
que al recipe de un balazo  
estan contino sugetos:  
soldados los zurdos sean,  
tambien en las letras veo  
inconuenientes terribles,  
las pasitas, y los hueuos  
sorbidicos me desmayan,  
diziendo, entre probó, y negó,  
temerarias berna(r)dinas  
y solecismos tan gruesos.  
El de Otauio me parece  
mas sano, y mas sabio acuerdo,  
a Otauio quiero seguir,  
que, sino es el fin tan bueno.

Coviello

Lo sarzito dell'arme non me piace ,  
perchè non haggio armo, otre che alla guerra  
nce vanno li valoruse, e io songo l'arcifanfaro  
de li potrone. A le lettere no nce haggio capo,  
perchè non me conface fare tutto lo iurno  
probbo, e nego consequenzia; la via ch'ha  
pigliato lo signore Attavio me pare la chiù  
speditiva, e la chiù facele e tutte; A isso propio  
voglio servire, perchè lo ghire cammenando lo  
mundo, è na vita de potrone, e de coriosetate.  
Napole io me ne vao, chi sà quando nce  
vedarrimmo; Addio; patrone schiavo, a  
revedereno a tiempo meglio.  
CHD, p.15

<sup>7</sup> En este caso la versión italiana sigue el impreso, puesto que en el manuscrito faltan todos los versos citados hasta "El de Otavio...".



Es descansada la vida.  
Nápoles de vos me ausento  
hasta tener calidad,  
q(ue) me zurça estos greguescos.  
DSC, p.104

En DSC la función ritual de la música en la elaboración del luto aparece mucho más claramente que en CHD. En CHD no aparece un soneto<sup>8</sup> en el que se alude al episodio de Artemisa que bebe las cenizas del esposo. En DSC se van narrando las peripecias de Enrique y su hija Camila anima al músico a que continúe (“¡Ay, dulce padre! Prosigue, / que aquí el llanto es importante / para que el dolor se alivie.”). Faltan estas referencias en CHD y la forma métrica que emplea el músico, en vez de un soneto, es una serie de versos endecasílabos y setenarios (forma propia del *recitativo*) que en cuanto al contenido se centran en la necesidad de venganza.

Todo el episodio resulta menos rico y denso de sentimientos que el original y está centrado en el nudo de la venganza, que es lo que mueve la acción.

En la descripción de la muerte de Ludovico que hace Amadeo en DSC aparece una única referencia geográfica, “pie de gruta”, que, para un observador atento, sitúa el episodio en Nápoles. En CHD se aprovecha la ocasión para hacer una detallada descripción de lugares de la ciudad en tono laudatorio. En este caso, como en el de la supresión de las menciones al comercio, el *rifacimento* aparece vinculado a un público muy determinado:

*Amadeo*

Aquí  
de su historia lo colige.  
En vn caualllo de España,  
que otro ypogrifo se finge,  
cielo en sus líneas, y estrellas,  
en las manchas jaspe, o linze ,  
Salió Ludovico haziendo  
que la tierra el bruto enbidie,  
no permitiéndole a penas,  
que con las manos la pise.  
Mas llegando a pie de gruta,  
a la voz de vnos clarines  
que animosos le incitaron,  
la espuelas le pone, y libre.  
Los ayres corta en esferas,

*Amedeo*

In un cavallo spagnolo, che portava l’ali del  
vento ne piedi, ch’ havea tutte le stelle del  
firmamento nella sua macchiata pelle, montò  
pochi giorni sono il re Ludovico per godere il  
passaggio della riva di Chiaia in uno stesso  
tempo, e della tranquillità del mare, e  
dell’amenità de colli, parendo quello una  
massa d’azzurro, e questi tante piramidi di  
smeraldo, ma gionto a pie della grotta, che  
preforando da parte a parte il Monte di  
Pausilippo lascia piano a passeggeri l’ingresso  
per tragittarsi da Napoli a Puzzuoli, allo  
strepito d’alquanti tamburri, che la soldatesca  
percosse per applaudere al loro Signore,  
s’imbizzarri di modo il destriero, che

<sup>8</sup> El soneto no aparece en la versión impresa, sólo en el manuscrito.

como en las aguas el Cisne,  
y con tal ferocidad  
contra las peñas enuiste...  
DSC, p.118

dispreggiando l'Impero del freno, poco  
curando le punte de sproni, bagnando di  
rabbiosa spuma la briglia, librandosi sù i piedi  
di dietro, quasi in atto di mostrarsi contro del  
cielo un gigante, prese una carriera così  
precipitosa, e feroce, che senza, che le redini lo  
potessero arrestare, ed i vezzi, e le voci  
correggere andò da se stesso ad urtare nel  
scabroso del muro, e fu così smoderata la sua  
percossa, che fece dalla sella precipitare il Re...  
CHD, p. 22

La referencia a Artemisa se recoge sin embargo más adelante:

*César*

En vn castillo viue retirada  
que le eligió por fuerte lugar solo  
defendido del mar, donde la entrada  
vee en noche siempre la deydad de  
Apolo:  
Allí en Griega Artemisa transformada  
nueuo milagro, y sacro Mauseolo,  
enteros alabastros al Sol medra,  
donde a su padre resucita en piedra.  
DSC, p.122

*Reina di Napoli*

Duca, t'informasti, dove s'è ritirata Camilla?

*Cesare*

Un Castello della provincia di Capitanata  
s'have eletto per stanza.

*Reina*

È forte?

*Cesare*

E per il sito inespugnabile, essendo difeso  
dalla parte dell'oriente dal mare, e dall'ocaso  
da una schiera di baloardi, così bene osservati,  
che givano poco gl'arieti con le percosse a  
diroccare la loro fortezza. Ivi trasformata in  
una novella Artemisia ha fabricato di bianchi  
alabastri, quasi miracolo dell'arte alle ceneri di  
suo padre un lugubre Mausoleo, dove ha fatto  
eriggervi una statua al suo genitore così al  
vivo scolpita, che pare, che nella morte in  
quella figura sia risuscitato immortale.  
CHD, p.25

Las tiradas de Coviello son a veces de lo más literal:

*Macarrón*

Callando  
y comiendo, y descansando,  
menos vendras a sentir.  
DSC, p. 126

*Coviello*

Si si stracco, e tu arreposate ca accossine te  
passa la stracchezza, e si haie famme, e tu  
mangia ca de chisto muodo non haverrai chiù  
appetito.  
CHD, p. 28

Otras, mucho más descarnadas:

*Otavio*

Del Rey son vida, y hazienda.

*Macarrón*

Esso en lo moral se entienda,  
no en lo político.

*Otavio*

Amor,  
natural en los vasallos  
obliga a tales excessos.

*Macarrón*

Los mentecatos son esos.  
DSC, p.128

*Ottavio*

Il Re è padrone della vita, e della facoltà de  
sudditi.

*Coviello*

Cheste filastoccole so state inventate da li  
Princepe pe farese sangozuche de li denare de  
li vassalle.

*Ottavio*

Amore.

*SCENA DECIMAQUARTA*

*Camilla vestita d'armi, Amadeo, Aurelia,  
Ottavio, e Coviello.*

*Ottavio*

Naturale nel petto de vassalli fedeli gl'obbliga  
a questi eccessi.

*Coviello*

Chi fà chesto ha poco iodizio.  
CHD, p. 29

En general, en esta parte, el texto sigue bastante fielmente al original. Es lógica la omisión del italiano macarrónico (que aparece tanto en el manuscrito como en la impresión) muy bien analizado en nota por Wagner<sup>9</sup>.

*Otavio*

Fortuna,  
pues en mis ideas pones  
tan altos los pensamientos,  
no quieras que se mal logren.

*Macarrón*

Y mande también busia,  
si es que en cozinias la oyen,  
que qualque cosa mañemo

*Ottavio*

Fortuna, già che ponesti così sublimi pensieri  
alla mia mente, fa che ottenga con il tuo favore  
quello, che desidero.

*Coviello*

Vosseria nce faccia na gratia, ordenate a sta  
giovena, che no nce porta a nesciuno auto  
luoco fora, che alla Cocina, azzó che  
pozzammo vedere si le stentine sò sane.

---

<sup>9</sup> LOPE DE VEGA (DSC, p. 267).

de gratato o macarrone,  
de piñata, v de rostuto.

*Camilla*

*Camila*

Fa dargli quel che vogliono.  
CHD, p.33

Harás que vn refresco tomen.  
DSC, p.138

A lo largo de todo el primer acto se mantienen en su orden los distintos elementos de la trama y la traducción es, en su conjunto, bastante fiel.

Ya en el acto segundo se dan varias *amplificatio*. Una de ellas insiste en la naturaleza del servicio a los poderosos y parece más un vacío motivo literario que contribuye a engrosar el texto que un añadido con fines didácticos. Otra *amplificatio* se da en el encuentro entre las antagonistas Camila y Julia.

*César*

*Cesare*

Ya tiene Vuestra Alteza aquí  
lo que desseaua.

Ecco che lascio in potere di Vostra Maestà  
quello, che più ho desiderato.

*Julia*

*Reina*

Ansi  
de vos satisfecha está  
vuestra Reyna, cumpliré  
mi palabra.¿Eres tú aquella  
Camila inuencible, y bella?

Cesare, in questa attione ho sperimentata la  
qualità della tua fede, l'haverò da oggi avanti  
per inuolabile, mentre, che cimentandosi con  
l'affetto d'una donna, ha saputo prevalerli, e  
rimanere invincibile.

*Camila*

*Cesare*

¡Ola!, ¿no ay quien me de  
vn asiento?  
DSC, p. 150

Quando si tratta di servire a Principi, deve  
un'animo fedele spogliarsi d'ogni passione, e  
trasformarsi ne gl'interessi di colui, che serve.

*Reina*

Hai saputo servirmi da fedele, saprò  
rimunerarti da Reina.

*Cesare*

I comandi di Vostra Maestè saranno i premii  
più qualificati, che io possa sperare dalla mia  
servitù.

*Reina*

Dimmi , o tu, che nell'aspetto mostri  
d'accogliere tutta la bizzarria dell'Amazoni più  
coragiose, che guerregiassero su la riviera del  
Xanto, non sei tu quella Camilla, che nel  
sostener meco la battaglia vantasti il titolo  
d'invincibile, e di bella?

*Camilla*

O là non viene chi mi porta da sedere?  
CHD, p.40

En el segundo acto se aprecia también la adecuación al texto fuente. En varios momentos es muy patente que se ha manejado la impresión y no el manuscrito, pues faltan partes que están en éste y que no aparecen en el impreso. La fidelidad de la traducción hace que se pueda asegurar tal cosa sin género de duda, aparte de la improbabilidad de que el manuscrito hubiera llegado a Italia.

Dentro de los añadidos, es interesante por su valor ideológico el desarrollo de un motivo por parte del rey que no aparece ni en el impreso ni el manuscrito. En CHD el rey recrimina a su hijo Federico que haya vendido un diamante, pues no es buena cosa para su hacienda el empezar vendiendo la riqueza conseguida. Este desarrollo no tiene interés para un público que no esté relacionado más directamente con el comercio. Constituye en este sentido la otra cara de las supresiones señaladas más arriba de los versos en que se denigraban las actividades comerciales:

*Rufino*

Que la opinión  
y la hazienda he de bolueros.  
Poneos padre este vestido,  
y vamos luego a Palacio,  
que el gusto no pide espacio  
quando de prisa ha venido,  
oy vn diamante he vendido,  
Para vestirmos entrad  
y estas glorias celebrad,  
y dezid, pues llego a veros  
por las armas con dineros,  
que ello dan la calidad.

*Vanse.*

DSC, p. 164

*Rufino*

Ponetevi questa veste, & andiamone poscia a  
palazzo, che solo con il valor dell'armi vi ho  
acquistato quelle ricchezze che nutriscono la  
nobiltà.

*Federico*

Che habiti son questi, che mi porgi?

*Rufino*

Eguali al nostro stato presente.

*Federico*

Sarà stanca la fortuna di perseguitarci?

*Rufino*

Hoggi ho venduto un diamante per vestire ad  
ambidue.

*Federico*

vendesti un diamante per comprar queste vesti?  
hor come saranno durabili le nostre grandezze,  
se cominciamo dalle vendite?

*Rufino*

Chi vende gemme, da segno, che possiede  
tesori.

*Federico*

Chi possiede tesori non vende, ma conserva.  
CHD, p. 47

Es interesante también la *amplificatio* que se da en referencia a los consejeros franceses. Cesare hace notar la poca simpatía pueden granjearse en Nápoles, detalle que no figura en los originales. Es evidente la relación que tiene esta *amplificatio* con los hechos acaecidos en Nápoles en 1647. Tras la revuelta popular en protesta por nuevos impuestos sobre el pan encabezada por Masaniello, se proclamó la república. Se pidieron apoyos a Francia para lograr una estabilidad política. El cardenal Mazarino, que no estaba dispuesto a abrir un nuevo frente de guerra con España, dejó sin embargo actuar a Enrique de Guisa, personaje megalómano y fatuo, cuyos desmanes en Nápoles no lograron arrastrar a la nobleza a enfrentarse con la monarquía hispánica. El movimiento popular fue reprimido por una flota al mando de Juan José de Austria, hijo bastardo de Felipe IV. Se entiende así la intervención de Cesare refiriéndose al consejero francés en réplica a la Reina:

Si confacerà poco bene con gl'humori Napoletani lo genio di costui  
CHD, p.49

Por otra parte y remontándose al siglo catorce, el Reino de Nápoles no había sido ajeno a una serie de desórdenes bajo el reinado de la reina Juana de Anjou, que, al no tener descendencia, llegó a designar como heredero al hermano del Rey de Francia, Luis de Anjou.

Todo ello responde a la intención del *rifacitore* de anclar aún más la obra en Nápoles y lograr una mayor comunicación con el público para el que escribe:

*Julia*

Yo de todos  
Duque vengarme imagino,  
De la Corte he deterrado  
al Regente, y tengo escrito,  
que me enbie de París  
el rey de Francia, mi primo  
Vn varón de sus asistencia,  
y de mi priuança digno,  
que de Consulto ninguno  
de Nápoles me confío;  
Sera el Regente de Francia,  
y de ella algunos Presidios  
pondré en el Reyno, y saldrán  
del por rigor, y castigo  
los enemigos secretos.

*César*

Federico y sus tres hijos,  
son los contrarios mas fuertes.  
no digas, que no te auiso.  
DSC, p. 166

*Reina*

Ho mandato della mia corte in perpetuo esilio  
il Regente, & ho scritto al Re di Francia mio  
cugino, che m'invij per quest'ufficio un  
Presidente del suo Consiglio, che sia degno di  
questa dignità, che sia meritevole dell'honore  
di mio Secretario.

*Cesare*

Perchè eleggerlo forestiero? e non napolitano?

*Reina*

Perche niuno de napolitani conosco fedeli per  
parteciparli d'affari, ed i secreti del mio  
Regno, essendomi di tutti sospetta la fede, &  
aperto il tradimento.

*Cesare*

Chi doverà mandargli il Re Cristianissimo?

*Reina*

Alcuno del Consiglio Reale di Parigi.

*Cesare*

Si confacerà poco bene con gl'humori  
Napoletani lo genio di costui.

*Reina*

Ponerò a guardia delle piazze più importanti un  
presidio parimente di francesi, con il rigore, e  
con la severità farò che partano altrove tutti  
coloro, che possono offendermi.

*Cesare*

Federico, & i suoi tre figlioli sono i nemici più  
potenti, ch'habbia la Maestà vostra.  
CHD, p.49

En el acto segundo en la escena de Otavio y Macarrón las tiradas de Coviello que hacen referencia al hambre no encuentran correspondencia precisa, se distancian del texto fuente y, en general, son mucho más expresivas que las de Macarrón en CHD. Forman parte de la operación de construir un personaje napolitano a partir del gracioso. El hambre, como es conocido, constituye uno de sus rasgos preponderantes. Valga un ejemplo:

*Coviello*

Lo stomaco e la vorza songo tutte de na levrera, stanno tutte duie sbrisce, e comme casale sacchiato; ma che? se li denare vanno soienno da la saccoiola mia, pe lo contrario, la famme s'è cosuta co mmico co no spago ncerato de manera, che dovonca vao sempre me la sento dinto le bodelle.

CHD, p.56

Hace referencia Coviello a un “Monaciello Spagnuolo, che vò stare sulo a stò luoco” (CHD, p.61) en lugar de al “duende o doncella en pena, que es lo mismo” (DSC, p. 172) del original para referirse al fantasmal habitante del castillo donde descubrirán la estatua animada del difunto rey de Nápoles.

La comicidad de Coviello se construye aprovechando los mismos materiales de DSC. En el desenlace, cuando aparece como “Príncipe de Moldavia” utiliza el mismo pastiche lingüístico que en la obra fuente, a imitación quizá de una supuesta lengua amerindia:

*Otavio*

Calla, porque llegó  
del bayboda Transilvano.  
Está aquí vn Embaxador  
gran Príncipe, y Potentado  
de la Moldauia.  
Está aquí vun Embaxador  
gran Príncipe, y Potentado  
de la Moldauia.(...)  
y viene a darte  
aunque en language Polaco  
vun gran recado en su nombre  
el Principe Balfranganio,  
de quien yo bengo por lengua.

*Iulia*

Vueseñoría llegado  
sea, en buena hora a esta Corte.

*Ottavio*

Del Vaivoda Tansilvano viene, o Gran Signora, al cospetto di Vostra Maestà uno Imbasciadore, che è un gran Principe della Moldavia.

*Reina*

come viene così all'improvviso, e con tanta secretezza?

*Ottavio*

Egli è qui di passaggio per Roma, e ne viene incognito in questo modo per non obligarsi alla spesa delle livree, e degl'apparati, ancorchè il Collegio Romano l'accompagna, ha mandato a dargli un riverente saluto in suo nome dal Principe Balfragonio, che è questo, & io sono



*Macarrón*

Cochuni.

*Otavio*

Pide su mano.

*Vrbano*

Estraña lengua.

*Macarrón*

Osfricot,  
quirlin, cucut.

*Otavio*

Tan de espacio  
quiere hablar, que pide asiento.

*Iulia*

Dadnos asientos.

*Macarrón*

Quirambo.

*Otavio*

La merced ansi agradece.

*Macarrón*

Guturo

*Iulia*

Lenguage estraño.

*Otavio*

Calla.

*Macarrón*

Gaturo.

*Otavio*

il suo Interprete.

*Reina*

Vostra Eccellenza sia nella nostra Corte il  
benvenuto.

*Coviello*

Che haggio da respondere io mone?

*Ottavio*

Non ti ricordi quello, ch'io ti dissi: Chuchini.

*Coviello*

Ah sì; mo me allecordero. Cochuni.

*Reina*

Che vuol dire in questa paraola nel suo idioma  
questo Cavaliero?

*Ottavio*

Domanda da sedere.

*Reina*

Venghino le sedie.

*Coviello*

Appriesso?

*Ottavio*

Come sei smemorato. Quirambo.

*Coviello*

Hora chi nserta ssa parola nfrocecata?

*Ottavio*

Rispondi

*Coviello*

Quiramò.

Prosigue.

*Macarrón*

Sacame de estos bocablos,  
porque si mucho me aprietan  
tengo que hablar por abaxo.  
DSC, p.254

*Reina*

Io non l'intendo.

*Ottavio*

In questo modo gradisce il favore.

*Reina*

Io lo ringrazio infinitamente di questa sua  
innata benignità.

*Coviello*

Che secoteia pone.

*Ottavio*

Non ti ricordi. Guturro.

*Coviello*

Guturro.

*Reina*

Che strano linguaggio è questo.

*Coviello*

Guturro.

*Ottavio*

Taci.

*Coviello*

Levame da ste doglie de capo, perchè si lo  
ragionamento va a luongo io te sbregogno.  
CHD, p. 89

Otros materiales que en principio podían ofrecer buenas oportunidades de hacer *lazzi*, se dejan de lado. Es el caso del uso del padre nuestro y otros “latines” para alejar el miedo en el *in crescendo* de tensión que se produce antes del encuentro con la estatua animada. Nada de ello se recoge en la escena primera del tercer acto de CHD, que sin embargo sigue muy de cerca la obra fuente:

*Macarrón*

*saca el Rosario*

Contra el sueño de este trance  
me ampare y me favorezca.

*Ruydo, cadenas.*

Pater noster. Malo es esto:  
qui est in celis. Más cadenas.  
santificetur. Amigo.

*Clarindo*

¿Quién llama?

*Macarrón*

Saber quisiera,  
nomen tuum.  
DSC, p. 206.

El motivo de la estatua animada, tan anclado en el imaginario colectivo y que reaparece en un sinfín de obras de las que *El Burlador de Sevilla* es sólo el ejemplo más conocido, se retoma tal cual en la versión italiana.

El análisis de textos de este tipo me permite sostener que, cuanto más extendido está en las distintas tradiciones literarias un motivo folklórico, más fielmente se retoma por parte del *rifacitore* pues más “gancho” tiene en el público, que lo reconoce como propio. Valgan estos dos ejemplos para dar cuenta de la fidelidad del texto en momentos cruciales:

*Otavio*

Aunque seas  
Demonio, que no me espantan  
a mi Demonios de piedra.  
DSC, p. 216

*Otavio*

¡Ay, ay! ¡valgame Dios! ¡Ay!  
que me abrasas, suelta suelta.

*Rey*

*Otavio*

Ancor che fussi un demonio con quest'aspetto  
ti seguirò, che non m'hanno giamai spaventato  
i demonij, che hanno un corpo di pietra.  
CHD, p.73

*Ottavio*

Ahi, Ahi, che brugio, che ardo, che mi  
consumo, lasciami, lasciami, che non posso  
soffrire più questo affanno.

*Henrico*

Pues ves el rigor que passo,  
no quieras que en el perezca.

*Húndese y cae Otavio y sale Macarrón y  
Clarindo.*  
DSC, p. 224

Già che provasti il dolore, che mi tormenta,  
non permettere, che in quello io più viva.<sup>10</sup>

*Henrico sparisce sotto terra, & Ottavio casca  
per lo spavento*  
CHD, p. 77

Todo el acto tercero se mantiene bastante cercano al texto fuente respetando en todo momento la trama.

La versión presenta muchos motivos de la tradición popular: un rey caído en desgracia con tres hijos que han de superar una serie de pruebas para alcanzar la fama mediante riqueza, una reina que suplanta el trono de Nápoles y especialmente, la estatua animada. El análisis del texto me permite afirmar que sin lugar a dudas el *rifacitore* retoma el impreso y no el manuscrito. Son muchos los pasajes del manuscrito que no figuran en la versión italiana y, además, la literariedad de la versión se corresponde muchas veces con el impreso y no con el manuscrito.

En la obra no se introduce ningún episodio nuevo. Este rasgo y el estilo, me hace pensar que el *rifacimento* no es ni de Tauro ni de Celano, puesto estos autores acostumbraban distanciarse más del original y lo hacían con mucha soltura.

---

<sup>10</sup> En el manuscrito aparece “no quieres que en el padisca” en lugar de “no quieras que en el perezca”. Una prueba más de que la versión italiana retoma la impresión y no el manuscrito.

***Sopra l'ingannator cade l'inganno de Carlo Celano: el gallardo catalán (conde de Barcelona) en Nápoles.***

*El gallardo catalán* es una comedia en la que aparece una infanta de Inglaterra (Isabela) viuda del Rey de Bohemia y a cuya mano aspiran varios pretendientes entre los cuales destaca el emperador de Alemania (Enrique) y Remón de Moncada, conde de Barcelona (“el gallardo o valeroso catalán”). Sin embargo a pesar de lo que el título pueda sugerir e incluso los deseos de la viuda, tras una serie de intrigas sentimentales en las que juega un papel de primer orden una mujer disfrazada de hombre (Clavela), las parejas que se constituyen en el final feliz son Isabela - Enrique y Clavela - Remón.

Se abre la primera jornada con un diálogo entre Remón y Clavela en el que Clavela se muestra enamorada del conde. Remón le cuenta cómo partió de Barcelona hacia Inglaterra enamorado de ella pero halló a la infanta Isabela de la que quedó prendado. Sin embargo sufrió un desengaño amoroso al casarse ésta con el Rey de Bohemia. Para olvidar, pasó a varias ciudades de Italia y finalmente volvió a Barcelona, donde se sitúa por tanto la acción. Termina el relato incitando a Clavela a que le conquiste de nuevo:

Reliquias traigo en el pecho  
de una ingrata: podrá ser  
que podáis vos deshacer  
lo que el tiempo no ha deshecho.  
EGC<sup>1</sup>, p.174

Este nudo es el móvil que genera toda la acción y al que remite el final feliz. Clavela intenta apartar a la infanta Isabela, ya viuda, de Remón, por quien ha mostrado interés y no duda en inventar una historia sobre su supuesta muerte en la mar de tal manera que Isabela decide someterse a la voluntad de su padre y casarse con Enrique, emperador de Alemania. En la segunda jornada aparecen una serie de motivos muy frecuentes no siempre bien engarzados. Isabela reconoce a Remón gracias a un diamante, Clavela se disfraza de hombre y se convierte en el consejero de Isabela. Se

---

<sup>1</sup> LOPE DE VEGA (EGC): L. de Vega y Carpio, *El gallardo catalán*, Madrid, R.A.E., 1890-1913, tomo VIII, pp. 173-235.

abre la jornada tercera con un lamento de malcasada de Isabela:<sup>2</sup> “Un matrimonio sin cama / es como un cuerpo sin vida”. Este elemento junto a la advertencia de Lotario al emperador de que su esposa tiene trato amoroso con un hombre (Clavela) abren el camino hacia el desenlace. Enrique, de la mano de Lotario, ve una escena en que el español se separa de la reina con un abrazo y, ofendido por el trato que su mujer dispensa al caballero, ordena la muerte de Clavela y el envenenamiento de su esposa. Isabela, apoyándose en el derecho germánico tiene ocasión de defenderse retrasando su ejecución. El descubrimiento del disfraz de Clavela allana el camino para el feliz desenlace donde se recomponen las parejas Isabela - Enrique, Clavela - Remón.

Se trata de una comedia de ambiente palaciego donde los golpes de escena propician el proceder de la acción y ofrecen a Celano un magnífico soporte para tejer su obra. Como en otros *rifacimenti*, el comienzo *in medias res*, la fuerte dislocación de escenas, la *amplificatio* de situaciones, la introducción de múltiples elementos y el desdoble de secuencias escénicas, técnica ésta muy propia de Celano, hace que sea muy difícil hallar la fuente que, sin embargo, aparece inequívoca en un atento cotejo de textos.

Respecto a su fuente *Sopra l'ingannator cade l'inganno* presenta nuevos personajes que guardan estrecha relación con los que Celano incorpora en *Il Vero Consigliere del suo proprio male* y en *Nelle cautele i danni*<sup>3</sup>. Giansenio il Sentenzioso es comparable al Socratico, filósofo di corte, personaje central de *Il Vero Consigliere del suo proprio male*.

Los criados y pajes en general en Celano tienen un espacio mucho mayor que en los originales, conocen toda la información que los personajes “altos” conocen sólo en parte y gradualmente. Ello les sitúa en una posición clara de poder y prestigio frente al espectador. Sirven de enlace entre escenas y mueven los hilos de la trama.

En esta versión el criado napoletano Sciacqua es un buen ejemplo de ello. Hace gala de sus orígenes y afirma con orgullo “Io so propeio de Napole, nato a Puerto”<sup>4</sup>.

---

<sup>2</sup> EGC, p. 210.

<sup>3</sup> Reelaboraciones respectivamente de *La Fuerza lastimosa* y *La hermosura aborrecida*. Ver respectivos capítulos de esta tesis.

<sup>4</sup> CELANO (SICI), C. Celano, *Sopra l'ingannator cade l'inganno*, Nápoles, Michele Luigi Muzio, s.a. Roma [35.G.H.4.3], p. 9.

Esta declaración recuerda aquel Micco Passaro, antecesor de Fracasso también “nato mmiezo Puerto...”<sup>5</sup>.

Doy el frontispicio de la obra:

SOPRA / L' INGANNATOR / CADE / L' INGANNO / OPERA SCENICA DEL SIG. / D: ETTORRE / CALCOLONA / [adorno vegetal] / IN NAPOLI. / Nella Stampa di Michele-Luigi Muzio. [ ----- ] / *Con Licenza de' Superiori.* / Si vende nella Sua Libreria sotto l' / Infermaria di S. M. la Nova. /

Los personajes son:

Ridolfo re di Boemia; Isabella Regina Sua Sposa; Inessa Dama da Huomo sotto nome di Clavelio; Raimondo Conte di Barcellona; Conte Lotario Privato del Rè; Iansenio detto il Sentenzioso Servo d'Inessa; Margarita Dama della Regina; Orazio Capitano delle Guardie Regali; Andalino Paggio del Rè; Minino Paggio della Regina; Sciacqua Napoletano Servo di Raimondo; Un Secretario.

*La scena si finge in Praga Metropoli della Boemia.*

La comedia no empieza en Barcelona, como en Lope, sino en Praga y el motivo es que la infanta Isabella se ha casado con el rey de Bohemia, dato que también en EGC aparece referido en el diálogo inicial por Remón. Sin embargo, la primera escena de SICI es un diálogo entre Isabella y Lotario, diálogo en que se da una notable *amplificatio* de la fuente, y corresponde a una escena del final de la jornada segunda de EGC. Como la acción no se sitúa en Barcelona queda eliminado el encendido elogio que de la ciudad hace Remón, conde de la misma:

*Lotario*

Mirándolo estoy atento.  
¿Cómo que me olvide así,  
siendo yo el que a Londres fui  
a tratar su casamiento?  
¿Que me deba esta mujer  
verse en el trono que está,  
y que apenas sepa ya  
si tengo en el mundo ser!  
¿Esto sufro? ¿Soy de piedra?  
EGC, p. 207

*Lotario*

Che t'accadde, o Lotario? Non è questa quella Isabella, che al pari della bellezza, havea grande la cortesia? Sì; Ma come teco è così crudele, così barbara? Non è questa quella, che confidentemente, e con ogni humanità teco trattava, quando dall'Inghilterra in questo Regno la conducesti per isposa al Re? Sì, et hora, perchè di amor le parlai, sdegnata mi minaccia, infuriata si parte! Infelice di me, che mi farò! prevede ruine, presagisco cadute. Pensieri miei consigliatemi, suggeritemi aiuto, dettatemi soccorso. Sarà troppo empietà. È vero, ma se ciò non fai, della tua vita, che ne sarà? hai per nemica una donna amata dal suo marito. Pensa, ch'ella è prudente. Sì, ma ancora donna. Notasti ciò, che nel partire ti disse. Sì. Dunque vedi a che si risolve. No, non

---

<sup>5</sup> NCD, p. 64. Ver capítulo de esta tesis sobre NCD.

devo aspettar le risoluzioni, perchè risoluta a mortificarmi, la mia morte è inevitabile. Mà chi sa se così finse per non dimostrarsi caduta al primo colpo? Eh taci, che risposta non fu da donna, che finge. Ahi di me, mi vedo perduto. Mà prima, che Lotario cada, si rovini Isabella; Clavelio, il suo tanto amato coppiero ben mi aprirà il campo per la mia sicurezza, e per le sue rovine, e rimarrò nell'istesso tempo, e sicuro, e vendicato.

SICI, p. 5

Se da por tanto una importante dislocación que sitúa en primer plano un episodio originariamente situado ya mediada la comedia. Celano hace esta operación con mucha habilidad pues consigue dar toda la información necesaria para tejer la trama inicial. Hace que Sciacqua adquiera un protagonismo inmediato. Disfrazado de peregrino presenta la situación, da información y, al final de la tirada, se lamenta del papel de espía que le ha dado su señor. Dice ser un pobre forastero que no entiende la lengua de los lugareños y consigue un brillante efecto teatral:

*Sciacqua*

Pojete, lo malanno, che Dio ve dia. Chello che decite vuje de l'affanne, e deli trommiente, che dace amore, l'havite ditto chillo quae pro ette, pocca non havite ditto manco tale a paragone de chello, che sto provanno io povero compagno, solo p'essere servetore de no nnamorato (...) Chesto n'è niente a parraggio de chello, che pe ammore fa lo patrone mio. No Ramunno de Moncada, no Conte de Varzellona, no cavaliere accossi baloruso, che a le guerre de Ngretterra, e a chelle de Spagna, è parzeto lo figlio de Marte fora peccato, e mo pe l'ammore de stà commesechiamma lassare lo stato sujo, e non prezzare la vita, campà da desperato, e cot pejo, ca da cinco mise, e cchiù, che giammo comm'arma de sbirro senza speranza de requia; e chello, che cchiù mporta, pe na femmena, ch'è mmaretata, e mmaretata co chi pò (...), mmaretata cò no Rrè. Lo Cielo nce la manna bona, e a mme puro, pecche a la fina, tanto chi tene, quanto chi scorteca. Eccote mò, hierè arrevattemo a sta cetate, isso è restato a li pagliare de certe gualane dinto a no vuosco, ed ha mannato a mmene a fa lo spione pè sapè che munno corre. Io mò, che pozzo fare? So frostiero, non saccio la lengua de sti Voje mise<sup>6</sup>, e perzò sò trasuto dinto a stò palazzo sotta spezia de pellegrino pe bedè, che se pò fare.

SICI, p. 6-7

Sigue una escena en que dialoga Sciacqua con Giansenio il Sentenzioso donde Sciacqua finge ser un Peregrino español. El protagonismo de Sciacqua queda así consolidado:

*Sciacqua*

---

<sup>6</sup> Deformación de "Bohemia".



Io soi un pover'ombra, che viengo de las Cherchenas.<sup>7</sup>

*Sentenzioso*

Donde vieni?

*Sciacqua*

de las Cherchenas, che stanno vecino a comme te chiammas.

*Sentenzioso*

Sei tu forse spagnolo?

*Sciacqua*

Si Signor, insertado a mangiafoglia.

*Sentenzioso*

Che desiderì?

*Sciacqua*

Soi un povero forastieros...

*Sentenzioso*

Non dubitare, che al galant'huomo ogni paese è patria.

*Sciacqua*

Vasos los quellos de vuostra mercedes. Hora faccia vostenes, che io soi venuto da Inghiltierra, dove fuje solidados, e tammienne porzì haggio ocupato puosto de sargente, y caposquadra, y tammienne me nce trovaje quanno esta Reina fuit desposata a esto Segnor, y haggio servido tammienne el conte de Varzellona.

(...)

*Sentenzioso*

---

<sup>7</sup> Se refiere a la expedición de los Quérquenes. Se trata de una expedición de las escuadras de Nápoles, Génova, Malta y Sicilia bajo el mando del marqués de Santa Cruz para contener al turco y con el fin de hacer esclavos con que reforzar de remeros las galeras. La empresa del Marqués de Santa Cruz en los Quérquenes no fue nada lucida, siendo más la pérdida que la ganancia, como el Virrey avisaba a S. M., indicando la conveniencia de meditar mucho estas jornadas en que iba la reputación de la Corona. Alonso de Contreras hace una breve referencia a esta expedición: "Pasé mi camino hasta Turín y de ahí para Palermo, donde estaba por Virrey el Duque de Osuna, a quien hablé, y mandó darme cien ducados de ayuda de costa, porque vio traía licencia. No faltó quien me dijo que me había mandado prender por las muertes pasadas y sin saber si era verdad, como no lo fue, me embarqué y fui a Malta, donde fui muy bien recibido. Y al punto me enviaron a Levante en una fragata a tomar lengua, mientras nuestra armada iba a los Quérquenes, en Berbería, que fue el año de 1611". CONTRERAS, p. 124. Episodio también referido en FERNÁNDEZ DURO.

Ma tu non sei spagnolo.

*Sciacqua*

Ve dico comme la sento...

*Sentenzioso*

Che la sincerità sempre è felice.

*Sciacqua*

Io so propeio de Napole, nato a Puerto<sup>8</sup> (...)  
SICI, p. 7,8,9

Esta tirada de Sciacqua en la que finge ser un soldado que vuelve de una expedición configura al soldado español visto por el público de Nápoles. Utiliza un pastiche lingüístico mezcla de napolitano y castellano conseguido con recursos que son propios del castellano como el de formar el participio pasado en -ado (“insertado”), plurales en -s (“forastieros”) y diptongaciones de sílaba breve latina tónica (“viengo”). Es harto significativo por tanto que Sciacqua refiera volver de estas islas norteafricanas que en la memoria del público son símbolo de un gesto de vano dominio.

La burla está clara en la contraposición ideal del gallardo soldado vencedor con “un pover’ombra” disfrazado de peregrino que vuelve de una expedición sin sentido. Como el Fracasso en la toma de Granada de NCD, Sciacqua hace de fanfarrón y es parlanchín.

Sciacqua da noticias a Giansenio del periplo de su amo. Celano hace que sean este tipo de personajes los que dan la información en vez de los protagonistas, que en Lope hablan en primera persona. Omite Sciacqua sin embargo las ciudades italianas a las que hace referencia don Remón de Moncada en la escena equivalente.

Giansenio, criado de Clavelio, ocupa el papel del criado Carpio y sugiere a su amo (que aparece como “coppiero” de Isabella mucho antes que en EGC) que marche a Barcelona porque allí está don Remón tras su periplo y que aproveche la ocasión:

---

<sup>8</sup> Ver texto supra que corresponde a nota 5.

Il Conte in quest'ora, è già in Barcellona, e se è cosa saputa, che viver non si può privo d'amore: D. Raimondo privo dell'Infanta d'Inghilterra, lontano da te , potrebbe ad altro oggetto drizzar gli affetti suoi.

SICI, p. 11.

Clavelio aparece con Isabella disfrazado de hombre como en EGC y da por sentada la supuesta muerte del Conde de Barcelona cautivo de "mori". Se suprime la extensa y espeluznante descripción que hace Clavela en EGC del abordaje de la nave del conde por parte de los turcos que se lo llevan preso. Esta descripción, en la que Clavela, rival de la infanta, carga las tintas, tiene la función de que Isabela se olvide del conde y acepte el matrimonio impuesto por su padre con el emperador Enrique. En la versión de Celano el único esposo de Isabela a lo largo de toda la obra es el rey de Bohemia, el episodio carece de interés funcionalmente. Se resume así el relato:

*Isabella*

Il Conte non morì, come tu mi dicesti?

*Clavelio*

Dissi a V.M. quel, che detto mi fu, che da Mori fu preso, e nella presa, ferito poco doppo se ne morì.

SICI, p.26

Por el contrario en la comedia hay elementos que le interesan mucho a Celano porque le dan bastante juego. Los sitúa al comienzo de la obra y los amplía. Veamos un ejemplo. En EGC Lotario da la noticia del supuesto adulterio de Isabela a Enrique, segundo marido de Isabela, al final de la jornada segunda. Celano desplaza este elemento al principio de la obra (SICI, p. 17). Lotario es también quien da la noticia, en este caso al marido, el rey de Bohemia, pero no directamente. Prefiere dejar una carta anónima:

*Mio Rè, ti vò dalla Regina tolto l'honore, l'adultero è Clavelio, fe l'avvisa da chi gli è fedele*

Busca Celano un efecto teatral más intenso mediante la estratagema de la carta y además dilata un motivo propio de comedia palaciega que le ha de dar mucho juego.

El motivo del honor ocupa el mismo lugar que en Lope. Como en otros *rifacimenti* de Celano, se retoma a pies juntillas como motor de la acción. En las conversaciones que tienen el emperador y Lotario, ya en la jornada tercera sobre el adulterio de Isabela, el emperador exclama:

¡Ay honra, ladrón sutil!  
Ya se ha juntado con ella este demonio de amor,  
pues quitándome el honor, aun no puedo aborrecella.  
EGC, p. 213

El rey de Bohemia, en esas mismas conversaciones pero en el acto primero dice:

Il Cielo forse per castigar le mie colpe, vuol toccarmi nella parte più nobile , qual'è  
l'honore.  
SICI, p. 23

En la escena inmediatamente anterior a la de la carta el rey de Bohemia despacha con su secretario (SICI, scena IX, p. 16) sobre cuestiones de honor y Celano, en la tradición del teatro clásico, aprovecha la ocasión para esbozar la figura de un rey justo, haciendo propaganda de una monarquía que castiga las ofensas claramente injustas:

*Secretario*

Signore, sono a suoi comandi

Re

Leggete le suppliche

*Secretario*

Un povero gentil'huomo supplica la M.V. di giustizia contro del Conte Artenio, dal quale con violenza fu tolto ad una sua figliola l'honore.

*Re*

Non deve la potenza de' Grandi estendersi a danno degl'impotenti, quando regnano i Rè giusti. Decretate, che i Conte sia arrestato, & imprigionato nella Rocca, & al mio Consiglio, che con ogni rigore proceda.

*Secretario*

Il Capo delle Guardie di V.M., volendo riconoscere nella passata notte, in esecuzione degli ordini suoi, il figliolo del Conte di Artù, fu da quello imperiosamente maltrattato , e ferito.

*Re*

Rimase egli prigionero (sic)?

*Secretario*

Scappò via, spalleggiato da coloro, che l'accompagnavano.

*Rè*

Dite al Capo del mio Consiglio, che su'l tardi sia da me. Vuò con rigoroso esemplo far conoscere alla temerità di alcuni, che i Ministri sono braccia del Rè, e che, offesi questi, la Maestà si offende.

*Secretario*

Il Barone di Amberga...

*Re*

Oh Dio, non più, che stando così grave di mente, non sò trovare impiego, che mi sollevi.  
SICI, p. 16

Celano da un papel preponderante a los criados. Añade personajes y les hace protagonizar escenas completamente añadidas en que las distintas variedades lingüísticas y los *lazzi* crean efectos cómicos ante unos espectadores que se deleitan y se identifican con el tipo napolitano. Doy a modo de ejemplo tan sólo un fragmento de una larga escena en la que Minino, paje de la Reina, conoce a Sciacqua y bromea con él haciendo gala de una lengua toscana que se contrapone claramente al habla del criado. Termina la escena con un *lazzo* en que Minino tiende una trampa a Sciacqua y éste cae al suelo estrepitosamente:

*Minino*

Galant'huomo, chi stai tu aspettando?

*Sciacqua*

Io no sto aspettando nisciuno, ca non so sbirro.

*Minino*

Che domandi?

*Sciacqua*

Io n'addemanno niente.

*Minino*

Oh come sei melenso.

*Sciacqua*

Melenzo? Frate chisto non lo conosco.

*Minino*

Dico, chi vai cercando?

*Sciacqua*

E uscia poteva dicere accossì a primmo, senza tanta parole sproffommate toscanise, perchè io propio m'addeletto de parla de na manera, che mme faccio ntennere.

*Minino*

È grazioso al certo.

*Sciacqua*

Io vao cercanno no cierto commesechiamma, che porta na varva arrappata, n'uocchie de malizia, na capellera, che pare, che n'aggia guaje, e se chiamma, me pare, lo Si Settenziuso.

*Minino*

Sì, il servo del coppiero della Regina.

*Sciacqua*

Gnorsi, chisso me pare.

*Minino*

Credo, che sia nelle sue stanze.

*Sciacqua*

Sciavo tujo. E addove stanno?

*Minino*

Nel principio delle scale:

*Sciacqua*

Nuje aute povere pellegrine che benimmo da lontano pe fa lo buon segnale, havimmo sempre da cammenare.

*Minino*

Eh fermati un tantino. Dimmi, di che paese sei, informami della tua patria, a che sei venuto, da quanto è che qua giungesti, dimmi del tuo nome, e dell'esser tuo.

*Sciacqua*

Bù, Uscia non me porria fa no piacere?

*Minino*

In che poso servirti, son pronto.

*Sciacqua*

Non me lo porrissevo dare nnè scritto tutto chesto, che mm'adde mmannate? azzò che ve potesse rispondere pedaso, pedaso.

*Minino*

Rispondermi come?

*Sciacqua*

Pedaso, pedaso, azzoè, pede catapede, chiano chiano, a separa a separa.

(...)

*Minino*

Di che paese sei?

*Sciacqua*

Sò spagnuolo napoletano

*Minino*

Se spagnolo, come napoletano?

*Sciacqua*

Napoletano spagnoliato, spagnuolo napoletano, comme volite vuje. Ma faciteme na grazia.

SICI, p. 18,19

Sciacqua parlorea en el *pastiche* que tan familiar debía ser para un público que se movía por las calles de Nápoles:

*Sciacqua*

Lo dicio, dicio, decea cacamiccio.(...)

Besos las manos de Vsceria.

SICI, p. 37

Muy a menudo Celano pone en boca de criados lo que en el original dicen los señores:

*Clavela*

hidalgo soy, con ascendiente godo.  
EGC, p. 191

*Sentenzioso*

Egli è uno de' primi baroni nel Contado di  
Barcellona d'una gran famiglia, che dal gotico  
sangue trae l'origine.  
SICI, p.39

Celano no siempre es capaz de ligar bien los distintos motivos que desplaza de la trama original y a veces no le cuadran bien. En la escena octava del segundo acto hay un buen ejemplo de ello. Clavelio en un monólogo de excesos sentimentales retoma unos versos de EGC:

*Clavela*

¿Qué es esto? ¡Triste de mi!  
Mucho me aprieta el cuidado  
De ver que al puerto he llegado  
Y que no está el Conde aquí.  
Pienso que como Isabela fue  
En el hablar tan extraña,  
dio, para volver a España,  
al viento esperanza y vela  
(...)  
porque, si se vuelve a España,  
yo he salido con mi intento  
de estorbar el casamiento,  
que fue varonil hazaña  
EGC, p. 191

*Clavelio*

Gelosia, e che non puoi! fai, che da i rimedii,  
che mi desti, martirizzata mi veda con nuovi  
danni. Permetti che felicemente mi riesca il  
disturbar le nozze del Conte con Isabella, e poi  
fai, che questo istesso mezzo, co'l quale mi  
promettevi felice il fine de gl'amori miei, sia  
cagione della mia morte.  
SICI, p.42

Al rey de Bohemia, primer esposo de Isabella se le da por muerto en el EGC en un diálogo de la Primera Jornada entre Altenio y Remón. Ello es lo que permite que Remón tenga esperanzas de alcanzar la mano de la viuda. En SICI sin embargo no se produce nunca su muerte y, como se ha dicho más arriba, el rey de Bohemia es el único esposo de Isabella en toda la obra. Celano evidentemente se olvida de que ha planteado así la trama y desliza ese “disturbar le nozze con Isabella” que supone una grave incoherencia. Más adelante sin embargo sí da la información que permite tener la clave



para esa intención de Clavelio. En un largo monólogo, Raimondo conte di Barcellona dice:

Sono appena tre mesi, ch'ella è sposa di Ridolfo, e contasi un'anno, e mezzo, che in Catalugna havesti la chiamata. Sia ciò, che si voglia, ella è di già casata, e tu ti trovi forse ingannato, perchè la bella Inessa abbandonasti, così mal contraccambiando l'affetto suo. Aspetta il tuo creato, e torna in Barcellona  
SICI, p.57

Esta estructura nada lineal que es la consecuencia de trastocar el punto de vista de los personajes y de mover escenas produce falta de ritmo, confusiones y a veces incoherencias como la señalada.

Otra técnica empleada por Celano, que tiene que ver con esta estructura en volutas, es la de desdoblarse informaciones y suministrarlas en dos momentos distintos de la obra. La envidia de Lotario, secretario del emperador en RGC y del Rey en SICI aparece en EGC en unos versos de la Jornada Segunda. En ellos Lotario reflexiona sobre su pérdida de poder y el sentimiento de envidia consiguiente desencadena una calumnia: le sugiere al Emperador que su mujer, Isabela, le traiciona con su copero. Este motivo de EGC, se escinde en dos en SICI y adquiere una importante función, puesto que se desplaza a la escena con la que se abre la obra de Celano<sup>9</sup>, es decir, mediada la acción respecto a EGC. Por otra parte, en el lugar en que corresponde de la trama de EGC, es decir mucho más adelante, se amplifica la escena del supuesto adulterio de Isabella espiada por el Rey y Lotario (atto secondo, scena XV).

Se cortan los versos donde más hondamente se plantean los conflictos verdaderos y se pierde así la riqueza psicológica de los personajes. Las largas tiradas declamatorias no están en el hábito del público y no interesan especialmente para el progresar de la acción.

Compárese el texto que abre la Jornada tercera en EGC con el equivalente de SICI. El largo lamento femenino de Isabela queda completamente neutralizado en una banal conversación de corte:

*Isabela*

¿Estos son los regocijos  
que hace a Isabela Alemania?  
volviérame tigre hircania  
o parézcolo en los hijos.

*Scena XII. Stanze della Regina  
Isabella e Margarita.*

*Isabella*  
In che afflizioni m'ha posto la repentina  
malinconia del Re mio Signore!

<sup>9</sup> Ver más arriba versos citados de EGC, p.207 y texto de SICI, p.5

Pero estoy de eso muy lejos,  
pues huye Enrique de mí;  
¡Ah, cielos que no creí  
algunos buenos consejos!  
¿Estimé yo su corona  
ni los palacios que habita?  
¿Roguéle yo, Margarita,  
al César con mi persona?  
¿El no fue quien me pidió  
con cartas, con mensajeros,  
con príncipes, con terceros?  
¿No dije mil veces no?  
¿Ya no vi retratos míos,  
y antes del sí, en aquel puerto,  
confirmó nuestro concierto  
lleno de amorosos bríos?  
Pues ¿qué es esto, qué le ha dado,  
que si alguna vez me mira,  
el amor convierte en ira  
y me responde enojado?  
Cuando no hay quien se lo impida  
el que no goza, no ama;  
y un matrimonio sin cama  
es como un cuerpo sin vida.  
Está hechizado o ligado,  
porque no se llega a mí;  
que no me quejara así  
cuando me hubiera gozado.  
Está hechizado o ligado,  
porque no se llega a mí;  
que no me quejara así  
cuando me hubiera gozado.  
Porque presumiera yo  
que en mis defectos había  
la causa porque lo hacía.

*Margarita*

¿No duerme contigo?

*Isabela*

No.

*Margarita*

¿Es posible?

*Isabela*

Sí lo es.

*Margarita*

Nell'istess'afflizione anco ne sta tutta la  
corte, vedendolo così di fatto lasciar la sua  
familiare allegrezza.

*Isabella*

Nella mensa non mi parlò, e se mi guardava, il  
guardo era d'un modo, che sembrava  
dichiararsi da me offeso.

*Margarita*

Son' huomini, e son reggi. Chi sa quai pensieri  
l'ingombravano il capo?

*Isabella*

Hoggi poi non è stato da me .

*Margarita*

Poco fa mi disse Andalino, che godene di  
starsene solo, nausea l'udienza, e non ammette  
nel suo gabinetto confidente alcuno.

*Isabella*

Non saprei a che attribuirlo.

*Margarita*

V.M. faccisi chiamar Lotario, che da lui forse  
havrà qualche contezza di queste novità.

*Isabella*

Nò, voglio esser io dal Re, poichè per lo nostro  
scambievole affetto, cosa non passa, che a me  
non si confidi.

SICI, p. 50

*Margarita*

Mucho tienes que sentir.

*Isabela*

Tanto, que de no dormir  
traigo el desvelo que ves.  
EGC, p.210

La carnalidad de Isabela queda reducida a una desvaída comunidad de afectos conyugales. Como propone Profeti para la versión que de *La Hermosa fea* hace Orsola Biancolelli, aquí también se soslayan “los riegos del texto”<sup>10</sup>.

Proliferan sin embargo en SICI las referencias al honor, motivo vacío que mueve la acción:

*Lotario*

...e scoprendosi mancatrice la Regina, devesi con ogni più accurata secretezza vendicar l'honore.  
SICI, p. 47

*Re*

ed hora vuole il Cielo che le Colombe si trasformino in Basilischi per avvelenare l'honor mio.  
SICI, p. 48

*Re*

Sí, s'uccida Isabella, mora Clavelio, si riducano in niente quanti quella indegna han servito, come consapevoli del mio dishonore.  
SICI, p. 53

Incluso aparece en momentos en que en el original no se saca a colación el honor, por ejemplo en el momento del reconocimiento de Clavela por parte del conde. En esta escena aparece además una referencia a la casa de Lara que no tiene correspondencia en EGC:

*Clavelio*: Conte, come nata son'io, ben lo sai tu, e se la casa di Lara a quella di Moncada può ben equipararsi; la nobiltà del mio cuore non ammette sordidezze, e se mai con un solo pensiero cercai di macchiarla, non resti fulmine in Cielo, che su'l mio capo non venga.  
SICI, p. 65.

Más adelante también insiste también Clavela en ello:

---

<sup>10</sup> PROFETI (1996d, p. 61y 65).

Una povera Dama del sangue de Lara ne supplica un generoso cavaliero del sangue de Moncada, ch'ebbe dagli antichi suoi principii per nutrice, e compagna la gloria immortale.

SICI, p. 93

En el Tercer acto los añadidos y cambios que hace Celano son aún mayores. Es frecuente esta mayor libertad también en otros de sus *rifacimenti*. Todo el comienzo del mismo está marcado por el tema del abandono que ha sufrido Clavela por parte del conde de Barcelona, narrado en primera persona por ella misma. En EGC toda esta información se ha ido dando gradualmente. La estructura de SICI se convierte así en algo mucho más complicado puesto que el espectador ha ido viendo escenas a lo largo de los dos primeros actos que sólo se justifican plenamente con lo que cuenta Clavela en el Tercer Acto. Celano pone en boca de los criados lo fundamental para la acción. Sciacqua, por ejemplo, cuenta que en la corte se está hablando de los cuernos del rey y ello mueve a Raimondo y Clavelio a ir allí disfrazados de aldeanos. El motivo del reconocimiento gracias a un anillo<sup>11</sup> se usa, pero esta vez es Clavela quien confiesa a Raimondo que fue quien le libró “dalle mani de’ mori” y quien le dio el anillo que lleva en el dedo (SICI, p.67).

Celano, en consonancia con lo señalado más arriba a propósito del personaje de Isabela y su falta de complejidad, suprime también el lamento de malcasada que hace en la carta que envía a su padre y que se ve obligada a leer ante su marido el emperador (EGC, p. 73; SICI, p.215, 216).

En el primer diálogo de Sciacqua y Giansenio il Sentenzioso, éste explica que el apodo hace referencia a sus estudios:

*Sciacqua*

A mi Ammo, si no ve nce trovasse, chi ademmanno?

*Sentenzioso*

Giansenio, detto il Sentenzioso.

*Sciacqua*

Gnoressì, perdonateme.

---

<sup>11</sup> Motivo perfectamente tipificado. Ver STITH THOMPSON p. 373, 719.

*Sentenzioso*

Come a caso di costui.

*Sciacqua*

N'auta parola sulo. Settenziuso è la casata?

*Sentenzioso*

Mi fu dato questo sopra nome per cagione de' studii miei.  
SICI, p. 10

Sciacqua hace burla de los latines del Sentenzioso<sup>12</sup> en varias ocasiones:

*Sciacqua*

E lei me' mpromette jurensordene sarvateco de mantenere fideliter, firmiquer que la jurata ammecitia?  
SICI, p. 78

*Sciacqua*

Perchè dice Galeno, secotato da Nicola Bino a capo dicessette de li Sagliemmanche pe bia de Squatro partito solio di cedotto, ca quanno na mosca cacciata torna, segnifeca, ca l'allegrezza, che s'è partuta, priesto tornarrà. Ut musca quina tornavit in naso tibi, ita tornabit tibi commesechiamma tuja.  
SICI, p. 88

En una escena que no guarda correspondencia directa en EGC, aparecen Isabella y Margarita. Isabella teoriza sobre el honor. La imagen del cristal es muy frecuente en Lope de Vega aunque no aparezca concretamente en EGC. El *rifacitore* gran conocedor del teatro del Fénix la propone así:

*Isabella*

---

<sup>12</sup> El nombre del personaje hace referencia a la corriente filosófica de los jansenistas. El primer núcleo de ideas jansenistas está en el *Augustinus*, del holandés Cornelis Jansen (1640). El pensamiento de San Agustín ofreció el apoyo para el desarrollo de la teoría jansenista de la gracia, sin la que los hombres no pueden hacer el bien. El diseño de Dios en la distribución de la gracia es inescrutable. A partir de este núcleo los jansenistas desarrollaron una concepción de la vida religiosa, moral y política. Se opusieron a los jesuitas a los que acusaban de instrumentalizar la religión para fines políticos. En las *Provinciales* (1657) Blaise Pascal contraponen la moral jesuítica al verdadero cristianismo. La obra fue puesta en el Índice y tuvo mucha influencia en Italia. Con su espíritu profundamente antiautoritario y su lucha contra los jesuitas, el jansenismo confluyó en esas corrientes antiabsolutistas que se dieron en el Reino de Nápoles.

Teniendo en cuenta todas las intervenciones de Giansenio il Sentenzioso y de Sciacqua (no sólo pasajes esporádicos), no me parece que Celano tenga intención de burlarse de su personaje y de lo que representa. Intenta más bien contraponer a Sciacqua un tipo que para su público estaba ya fijado como caricatura y que además entronca con la máscara del "dottore".

L'honore è un cristallo così puro, che ogni semplice fiato può macchiarlo, nè perchè si purifichi con la difesa, può dirsi, che non sia stato un tempo macchiato; Anima nobile deve procurare, che il proprio honore sempre lucido e puro ne stia.  
SICI, p. 82

El final está mucho más elaborado en SICI. Celano introduce hábilmente una serie de golpes de escena amplificadas.

El rey recibe una carta avisándole de la traición de Lotario (motivo que no está en EGC). El Conde aparece disfrazado de “contadino” y es reconocido por Isabella antes de la escena del duelo. Isabella pide que defienda su inocencia el campesino. Hay una *amplificatio* de los preparativos para la escena del duelo que son además muy solemnes. La aparición de Clavelio es posterior a la del conde disfrazado de campesino, con lo cual se dosifica sabiamente el suspense y se alarga la espera.

El nombre de la obra se justifica así:

*Lotario*

Vado, Signore, ed esperimento con mio grave danno che SU L'INGANNATOR CADE  
L'INGANNO.

SICI, p. 113

La última escena tiene un sabor especialmente palaciego que se aprecia, por otra parte, en todas las escenas de corte.

El *rifacimento* presenta en su conjunto las características del modo de hacer de Celano. La trama de Lope es un mero apoyo para desarrollar una obra distinta en la que se ofrece al público una gama de situaciones, emociones y personajes engarzados en un enredo que funciona bien.

## El “Capitano” Fracasso en la toma de Granada: una adaptación napolitana de Lope<sup>1</sup>.

*Nelle cautele i danni* se imprimió por primera vez en 1692 en Nápoles<sup>2</sup>. En el prólogo de la primera edición “al cortese lettore”, G. Genovese apunta que “una parte del soggetto sta cavato da una comedia di quel vasto e luminoso ingegno di Lope de Vega”. El cotejo de los textos de ambas obras me lleva a concluir que se trata inequívocamente de un *rifacimento* a partir de *La hermosura aborrecida* de Lope de Vega, asociación que no ha sido establecida hasta el momento. La comedia de Lope, probablemente compuesta hacia 1610 e impresa en 1617<sup>3</sup> presenta una trama donde multitud de elementos de lo más dispar tienen la ventaja de ofrecer al *rifacitore* una amplia gama de posibilidades para construir su propia obra a partir de la selección que hace de ellos. La comedia tiene buen ritmo y las situaciones exageradas y paradójicas conducen hacia un feliz desenlace.

La acción se sitúa en el primer acto en el campamento de los Reyes Católicos en la toma de Granada. Sancho de Guevara aborrece a Juana (la “hermosura”), su mujer. A partir de este nudo inicial se desencadena la acción. Para liberarse de ella y emprender una nueva vida, le pide que difunda la noticia de que a su marido le han matado los moros. Juana refiere el hecho a la reina Isabel, que está celosa de ella. El rey Fernando pide entre tanto a Sancho que rapte a su propia mujer y la lleve a la fuente de Dinadamar para que él pueda tener un encuentro amoroso con ella. El acto se cierra con el reconocimiento ante la reina Isabel de que ambos están casados y con la imposición de vivir juntos.

El segundo acto se desarrolla en Pamplona adonde Sancho y Juana vuelven habiendo sido nombrado Sancho virrey de Navarra. Una vez más Sancho pide a su mujer: “Vete doña Juana, vete / adonde en secreto goces / la vida que Dios te diere”. Juana se va disfrazada de estudiante y posteriormente de barbero. El tercer acto se desarrolla en Barcelona, donde se han celebrado cortes tras la toma de Granada. Retoma

---

<sup>1</sup> Se han aportado algunas pequeñas modificaciones a este trabajo que ha sido publicado en el Homenaje a Stefano Arata de la Revista “Criticón” en 2003: MARCHANTE (2003). Para las ediciones de *La hermosura aborrecida*, ver en ese mismo volumen PASTENA.

<sup>2</sup> De dicha edición, “a spese di Giacomo Raillard”, hay un ejemplar en Nápoles (40-B-102).

<sup>3</sup> ver: MORLEY BRUERTON, p.335.

Lope aquí un episodio histórico real como son las cuchilladas que “un hombre desatinado” asesta al Rey Fernando. Juana, disfrazada de cirujano, cura al Rey Católico de su herida. El viejo Arnaldo da cuenta de la vida licenciosa que lleva Sancho virrey de Navarra y se pide contra él “vara o espada”. Doña Juana pide al Rey ser juez de Sancho, su propio marido. Este recurso lo empleó Lope en *El juez en su causa*, compuesta probablemente el mismo año<sup>4</sup>. Disfrazada de capitán y en hábito de Santiago hace de juez benévolo y se produce la reconciliación de los esposos y el feliz desenlace.

La obra de Lope rompe claramente las tres unidades. Celano sin embargo, y ello caracteriza toda su labor de *rifacitore*, construye una obra con unidad de tiempo y lugar. Lo interesante es ver cómo lo hace y el juego que da esta transformación para ampliar el espacio de determinados personajes e integrar a otros. La obra entronca claramente con la *commedia dell'arte* y las máscaras.

Doy la descripción del frontispicio de la edición que he manejado<sup>5</sup>:

NELLE/ CAUTELE / I DANNI / DEL SIGNOR / D. ETTORRE / CALCOLONA /  
[motivo floral] / IN NAPOLI 1725. / Nella Stampa di Gennaro Muzio. / E si vendono  
sotto l'Infermaria di / S. Maria Nova. / *Con licenza de' Superiori*.

Celano sitúa la escena de toda la comedia “in una campagna vicino la città di Granata” y hace acudir allí al “capitano Fracassa” napolitano. Es muy cuidadoso en no cometer ninguna incoherencia y anclar bien su historia, así, por ejemplo, pone en boca de Pericco un posible largo viaje para llegar a Nápoles:

*Fracasso*<sup>6</sup>

Vorria che tu facisse na scorzeta nfi a Napole pe sapere no poco, perchè mme chiammano Fracasso.

*D. Pericco*

Per togliermi da così lungo viaggio, potrai tu dirmelo, che da me per cortesia sarai creduto.

NCD, p. 26

<sup>4</sup> ver: MORLEY BRUERTON, p. 345.

<sup>5</sup> CELANO (NCD), C. Celano, *Nelle Cautele i danni*, Nápoles, Gennaro Muzio, 1725. Roma [35,6,G,1.4].

<sup>6</sup> Doy la traducción al castellano de éste y los demás fragmentos que cito en napolitano: “Fracasso: Me gustaría que hicieras una escapada a Nápoles para que averiguases por qué me llaman Fracasso. D. Pericco: Para ahorrarme tan largo viaje puedes decírmelo tu mismo, que yo por cortesía te creeré.”



De *La hermosura aborrecida* se usa exclusivamente el primer acto cuya trama se sigue muy de cerca sin alterar las secuencias. Se introducen nuevas escenas y se dilatan otras que en Lope están tan sólo apuntadas. Las escenas que se dilatan suelen ser las escenas galantes y de corte, modificando así la distancia con la que el público percibía a los reyes Isabel y Fernando. Estos pierden por cierto la “majestad” que tienen en Lope. Así Isabella se dirige a su marido y le dice:

Ferdinando, credo, che voi ben sapete, che Isabella ogni cosa può soffrire fuor che il vedersi dal marito per altra donna cambiata, adio.

*parte*  
NCD, p.125

El enunciado está muy lejos del “tono” que los parlamentos de la Reina tienen en Lope y que concluye un diálogo entre los reyes digno de un dueto de un *dramma per musica*:

*Re*

Ecco la Regina, amici, fermatevi qui Regina mia.

*D. Isabella*

Son vostra sì, ma solo stimo per termine di moglie.

*Re*

Meglio direte, per termine d'affetto.

*D. Isabella*

E come, o Re? Se gli affetti vostri hanno altri impegni.

*Re*

Cifre per aria. *da parte*. L'affetto mio...

*D. Isabella*

É solo nella vostra lingua.

*Re*

É nel mio cuore.

*D. Isabella*

Ma non per Isabella.

*Re*

La mia fedeltà...

*D. Isabella*

È vinta dall'inganno.

*Re*

Inganno in me?

*D. Isabella*

Non merita, o Re, la finezza dell'amor mio, aggravii.

*Re*

Aggravi, quando non so ch'adorarvi?....

NCD, p. 123-124.

Sin embargo el objetivo principal de Celano es, como se ha mencionado más arriba, insertar en el teatro españolizante la figura del *napoletano* perfilada por los poetas dialectales, Basile y Cortese. Las escenas protagonizadas por Fracasso Napoletano y sus contrapuntos (Pericco y don Serio) constituyen el eje de la obra. Fracasso ocupa el lugar del gracioso Tello. Aunque tiene poco que ver como personaje, hay algún rasgo de fanfarronería de Tello que apunta en germen a Fracasso. Hay una sucesión de *lazzi* de espada de Fracasso y Pericco que tiene un referente claro en el juego de Tello con la espada del Cid, reproducido también por Celano:

*Tello*

¿Buena espada? En llegando a lo que es eso  
no me la gana el mismo Cid Ruy Diaz;

*(saca una espadilla mohosa)*

esta es Tizona, porque tizna pechos,  
y esta es Colada, porque cuele vidas;  
con ésta he hecho cosas nunca oidas.  
LHA,<sup>7</sup> p. 258

*Fracasso*

Quanto haggio sgarrato quacche cuorpo co sti  
Muore, haggio afferrato co li diente lo pummo  
de sta spata.

*D. Pericco*

Oh tu ne passi quel gran Capitan Rodiferro.

Fracasso: Eh non me i nnommenanno chisse ca  
non me fanno nfessione<sup>8</sup>.  
NCD, p. 64.

Fracasso tiene orígenes ilustres y así lo hace saber:

*Fracasso*

Io so de Casa Passaro, e pe ciernelocia...

*D. Pericco*

Perchè, perchè?

*Fracasso*

Pè ciernelocia, azzoè pe scenentia (...) Pe scennenzia da Patre, e Figlio vengo da chillo  
gran Micco Passaro nato mmiezo Puerto...

*D. Pericco*

Perdonami se t'interrompo, questo Porto dov'è?

*Fracasso*

E no quartiro de lo diaschece, e stece a Napole, (...) Chillo Micco Passaro, che ba pe le  
storie, e li poiète ne hanno fatte tanta strammuoettele<sup>9</sup>.  
NCD, p.26.

---

<sup>7</sup> LOPE DE VEGA (LHA): L. de Vega y Carpio, *La hermosura aborrecida*, en *Obras de Lope de Vega*, Madrid. R.A.E., 1928, tomo VI, pp. 248-287.

<sup>8</sup> Fracasso: Cuando he asestado algún sablazo a los moros, he agarrado con los dientes el pomo de esta espada. D. Pericco: Oh tu superas a ese gran Capitán Rodiferro. Fracasso: No me lo nombres siquiera que no me impresiona nada.

<sup>9</sup> Fracasso: Yo soy de la Casa de Passaro, y por genealogía... D. Pericco: ¿Por qué, por qué? Fracasso: Por genealogía, o sea, por descendencia[...] por descendencia de padre a hijo procedo de ese Micco Passaro nacido en medio del puerto...D. Pericco: Perdóname si te interrumpo, ese puerto, ¿dónde está? Fracasso: Está en el barrio del diablo, y está en Nápoles,[...] Ese Micco Passaro que está en las historias, y al que los Poetas le han dedicado tantos estrambotes.

Y es que *Micco Passaro nnamurato* es una de las obras de Cortese que canta las hazañas de los *guappi* napoletanos y presenta al personaje tal cual “nato mmiezo Puerto”<sup>10</sup>. En su entrada en escena, metiéndose la espada en el cinto afirma: “Ah maumma canaglia havite da fa cò mico, e assecurateve ca io haggio da essere lo strujetore de tutta la Moraria”<sup>11</sup>. Esta fanfarronería es propia de la figura del *Capitano Matamoros* o *Capitano Spaventa*, bien consolidada en la commedia dell’arte. Lo que es novedoso en la operación que hace Celano es hacerle descender del mimísimo *guappo* Micco Passaro y llevarlo a la toma de Granada. Ante el rey Fernando declara: “Io so sordato vuosto, e haggio servuto pè cchiù anne de Capo Squatra a la Compagnia de capetà Megnozza”<sup>12</sup>, figura grave del comendador Luján de Mendoza, del que se llora la muerte en el sitio de Granada, convertido en Commendator Luisano di Mendozza. En un monólogo sentimental, lamento fúnebre por el comendador muerto, Fracasso, que estaba a su servicio, lo invoca como Capetà Lasagna, en una piroeta lingüística que hace entrar al grave comendador Luján en el mundo de la commedia dell’arte, apropiándose de él para deleite del público:

*Fracasso*

..quando Capetà Lasagna mmè piglia no poco d’affrezione emmè dice: Fracassos amicos stia de buon’armos, che tu capitaniòs sa parrà tenir cuonta de ti<sup>13</sup>; la morte se lo piglia.  
NCD, p. 59

La escena siguiente sigue fielmente al original:

*Leonardo*

¡Buen capitán perdimos!

*Lope*

No hallaremos  
otro Luján como él en todo el mundo.

*Guzmán*

*Fracasso*

Ma meglio capitano de chillo,  
ch’havimmo perduto, non saccio si se pò  
asciare.

*D. Pericco*

Veramente possiamo dire, che il mondo  
non havea simile.

<sup>10</sup> Sobre el tipo napoletano en la comedia ver CROCE (1911), pp. 274-375.

<sup>11</sup> NCD, p. 13: Ah, mahoma canalla, tendrás que vértelas connigo, y ten por seguro que yo he de ser el exterminador de toda la morería.

<sup>12</sup> NCD, p. 16: Yo soy soldado vuestro, y he servido durante varios años como cabo en la compañía del Capitán Mendoza.

<sup>13</sup> Subrayado mío que señala el *pastiche* italo español, registro usado por Fracasso para imitar al comendador Luján: “...cuando el Capitán Lasaña me toma un poco de afecto y me dice: Fracasso, amigo, estate de buen ánimo que tu Capitán sabrá tenerte en cuenta, la muerte se lo lleva.

Siempre las cosas buenas duran poco.

Tello

Díganlo mi dinero y mis vestidos.  
LHA, p 257

*Fracasso*

Abbesogna dicere, cà le cose bone  
durano poco<sup>14</sup>.  
NCD, p. 60

Celano da aquí amplio espacio a Pericco y Fracasso que, ante Sancio, sucesor en el cargo de Luján, hacen una rememoración de las virtudes del difunto. Como rasgo dominante aparece su generosidad y arrojo, virtudes que caracterizan a otros personajes *spagnoli* en otras obras. Es aquí donde aparece de nuevo el *pastiche* lingüístico italo español para imitar el habla de Luján que tanta hilaridad debía provocar en un público acostumbrado a oír a los soldados españoles por las calles de Nápoles farfullar esa lingua franca. La función catártica que desempeña esa hilaridad es fácil de adivinar:

*Fracasso*

E bà di cà nò; cò li Sordate suoje era state carnale, perchè auto nò le sentive dicere, ghiermanos mios.

D. Pericco

E della liberal tà poichè ne dici?

*Fracasso*

Oh benaggia aguanno, lo sujo non era sujo. Siente chesto: Vedde na vota no sordato sujo stracciato de vestite, ed isso lesto. Vottova tal, como d'estas maneras mi sordatos? e subeto le fece dare lo meglio vestito, ch'aveva. (...)

*Fracasso*

Siente appriesso; No juorno io joquatte co n'auto sordato, e havenno perduto quanto havea nante, co speranza de recattareme, deciette: joca cà te faccio buono pè doje aute doppie; le perze, e pechè nò l'aveva, le disse craje te le dò; pagame mò, me responnette chillo: Ah sta parola de pagame mò mmè pigliatte chillo che squaglia e tanno la mano correva a stà scioscella, pè nnè fa scegotto, quanno venne passando lo Capetano mio (che fra ngrolia) e bedennome mpignato a scoparenillo, s'accostaje, decendo, chenes D. Fracasso che pinnentia<sup>15</sup> es esta à chi?

respose chillo gutto: Segnor Capitan, esto mmescaglia hà pierzeto, e non chiere pagare, ed isso tanno, caglia puorco (a chillo) mi soldados son puntuales , nè asen estas

---

<sup>14</sup> Fracasso: pero mejor Capitán de ese que hemos perdido no se si se puede hallar. D. Pericco: En verdad podemos decir que no había igual en el mundo. Fracasso: Hay que decir que las cosas buenas duran poco.

<sup>15</sup> probablemente, "pendencia".

lefreagliarias<sup>16</sup>, e tanto cchù, quanno sù capetanio è buono por eglìos, e sapenno quato havea perduto, le tiraje nfacce le doje doppie. Che te nnè pare de st'attione<sup>17</sup>.  
NCD, pp.60,61

Fracasso no se para en barras y “crea” un nuevo *pastiche* para hacer de moro. En una escena ajena al original que se sitúa, según acotación en *Fonte che scaturisca da un sasso dentro al Domo*, Olimpia aparece sola quejándose de su desamor en un lenguaje “alto”. Allí irrumpe Fracasso disfrazado de moro y hablando como tal<sup>18</sup>:

*D. Olimpia*

Deh come presso di te, oh limpidissima fonte destina il mio bene di farsi da me vedere, quando cercò sempre d'allontanarsi da quest'occhi che sono stati due perenni fonti di lacrime. (...)

*Fracasso*

Chessa è essa.

*Olimpia*

Se accrescer vi vedrete dalle onde...

*Fracasso*

No movir, no movir attuorno compagne mjeje.

*D. Olimpia*

---

<sup>16</sup> “lefreca”: cavillo, sotterfugio; “lefreaglia”: lo stesso che lefreca . Para todas las voces napoletanas ver ANDREOLI.

<sup>17</sup> Fracasso: Y vete de aquí; con sus soldados era como un hermano carnal, porque otra cosa no le oías decir, hermano mío.

D. Pericco: ¿Y qué dices de su liberalidad?

Fracasso: Bendito sea este año, lo suyo no era suyo. Escucha esto: vio una vez a un soldado suyo con los vestidos rasgados y él rápidamente: ¡Voto a tal! ¿Cómo vais de esta manera mi soldado? y enseguida hizo que le dieran el mejor vestido que tenía.

Fracasso: Escucha esto: Un día estaba yo jugando con otro soldado y habiendo perdido todo lo que tenía delante, con la esperanza de recuperarlo, le dije: vuelve a jugar que te hago una buena jugada por otros dos doblones. Los volví a perder y como no los tenía, le dije que se los daría al día siguiente; págame ahora, me respondió él, y en eso me dio un arrebató y ya iba la mano a esta espada cuando venía paseando mi Capitán (que en gloria esté) y viéndome liado en un juego de naipes se me acercó diciendo: ¿Quién es, D. Fracasso? ¿Qué pendencia es ésta? El muy vil respondió: Señor Capitán, este trapisondista ha perdido y no quiere pagar y él le espetó entonces: Calla, cerdo, mis soldados son cumplidores y no andan con estos subterfugios y con mayor motivo cuando su Capitán es bueno con ellos, y sabiendo lo que había perdido le tiró a la cara los dos doblones. ¿Y qué te parece esta acción?

<sup>18</sup> Nótese, además de las deformaciones fonéticas, el uso de los infinitivos, recurso que permite configurar un habla de “extranjero”. El subrayado es mío y señala el *pastiche*.

Misera Mori sono.

*Fracasso*

Mora star Simiur si, e ti prisuna Ciaurra cana.

*D. Olimpia*

O Cieli, non è chi m'ajuti.

*Fracasso*

Zitto, caglia, si no accidir.

*D. Olimpia*

Soccorso, soccorso, ajuto.

*Fracasso*

No bulire appilare o mò t'affoco?

*D. Olimpia*

Stelle, pietà di me.

*Fracasso*

N'havir paura, cà nuje star Mora Christiana, venir.

*D. Olimpia*

Indegni, lasciatemi

*Fracasso*

Volir benire, a buono a buono, o refilar?

*D. Olimpia*

Ah barbari.

*Fracasso*

E puro ti sbraviar, no vidir ca nuje star bermuallà.

NCD, p. 88.

La relación entre este el mundo representado por este anti-héroe y el español prototípico se plantea muy claramente en el diálogo que mantiene con D. Serio, servidor de D. Olimpia en el primer acto de la obra. Fracasso ya se ha presentado y ha enumerado las gestas de su espada con los moros ante la incredulidad de Pericco que

hace varios *lazzi* para mofarse de él. En una escena nueva aparece D. Serio, nombre que anuncia su carácter y que no pierde su compostura:

*D Serio*

O passioni, e che non potete voi?

*Fracasso*

Hora da dove è sciuta sta coccovaja co la quaquiglia?<sup>19</sup>

*D. Serio*

Sventurato chi v'ha nel cuore.

*Fracasso*

Mme pare gentel'hommo de quarche corte scasata; (...) Pere uno de chille gentel'huommene affritte core a li paiese llo, che beneno a servire, o a letecare a Napole.<sup>20</sup>(..) Tiente, che bella folleca<sup>21</sup>, che parla, mme fa crepà de riso.

*D Serio s'avvede del ridere di Fracasso.*

*D. Serio*

O signor Soldato di che ridete? (..)

*Fracasso*

E si io interlocasse Usceria, de che paiese site, e perchè state ccà, comme ve saparria?

*D. Serio*

Bene, li risponderèi, che son di Navarra, e che qua venni per alcuni affari miei.

*Fracasso*

E si volete sapere, pechè ghiate co stà ceveletate ncuollo, quanno ccà nc'è guerra viva? (..) E li cortesciane a lo paiese vuosto tutte vesteno a stà modana?

*D. Serio*

Ogn'uno veste a suo gusto, & a me piace di star su'l serio anco nel vestire<sup>22</sup>.NCD, p. 33-35

---

<sup>19</sup> “conchiglia”, concha.

<sup>20</sup> El uso de “beneno”: “vengono” se le escapa a Celano pues se le olvida que la escena de la comedia no está en Nápoles sino en Granada y que por tanto debería usarse “vanno”. Probablemente es tal la complicidad con el público que se le va este detalle.

<sup>21</sup> “Folaga”, ave zancuda.

<sup>22</sup> D. Serio: ¡Oh pasiones! , ¿qué se os resiste? Fracasso: ¿Y ahora de dónde ha salido esta lechuza con concha? D. Serio: ¡Desventurado quien os lleve en el corazón! Fracasso: Me parece un gentilhomme de



La “ceveletate ncuollo” hace referencia inequívoca a la gola, adorno de tela almidonada y rizada sin duda muy impropio para ese escenario. La extrañeza en este contexto ante esa prenda tan típica del “abbigliamento” de los españoles del XVII da lugar a la risa.

Dentro de las coordenadas apuntadas parece relevante también la omisión de determinados episodios que poco podían interesar al público. Es el caso de un episodio central para la ideología que sustenta la obra de Lope en el que Arnaldo, tío de Juana, pide al Rey “vara o espada contra el Tirano de Navarra”. El papel de la monarquía como defensora del pueblo ante los desmanes de un noble no parecen interesar especialmente al público napolitano que se entretiene mucho más con los celos de la Reina Isabella y sus enredos.

No quiero concluir estas notas sobre la operación llevada a cabo por Celano con la versión de LHA sin reseñar los ecos ariostescos que se perciben en algunas imágenes.

No hay que olvidar que “i Mori” en la imaginería popular están ligados indisolublemente al *Orlando*. Así Fracasso menciona a Orlando y al Cid, “lo gran Zitto de Spagna”:

*Fracasso*

Voglio dicere mone a lengua mia, cà uno porría fare le prove d’Arlanno Foriuso, si non hà no Capezzone, che lò protegìa, non passarrà maje da Majura, a Menura; E dall’auta banna pò, cierte, ch’hanno la spata vergene ncapille, perche hanno che le dà à l’argento le potronarie lloro sò passate pè balentizie de’ lo gran Zitto de Spagna<sup>23</sup>.

NCD, p. 58

En *Nelle cautele i danni*, Olimpia, evocando más al *Orlando Furioso* que a Lope, aparece vestida de soldado y combate en la toma de Granada. Juana es Olimpia, doncella abandonada al igual que ella. Y en el *Orlando Furioso* aparece recogida la

---

alguna corte arruinada; [...] Parece uno de esos gentilhombres afligidos en su tierra que vienen a servir o a pelear a Nápoles. [...] ¡Mira, vaya ave zancuda! me desternillo de risa cada vez que habla. D. *Serio se percata de las carcajadas de Fracasso*. D. Serio: Señor soldado, ¿de qué os estáis riendo? Fracasso: Y si yo preguntase a Su señoría de qué país es y qué está haciendo aquí, ¿qué tal os parecería? D. Serio: Bien, yo os respondería que soy de Navarra y que vine por algunos asuntos de mi incumbencia. Fracasso: Y se puede saber por qué andáis con esa civilización en el cuello cuando aquí no hay guerra? [...] ¿Y en vuestro país las cortesanas van todas de esa guisa? D. Serio: Cada cual viste a su manera y a mi me gusta dar impresión de seriedad incluso en el vestir.

<sup>23</sup> Fracasso: Y ahora quiero decir que alguien podría hacer las hazañas del Orlando furioso y si no tiene un pez gordo que le proteja no pasará nunca de Mallorca a Menorca (sic); y por otra parte las fanfarronerías de otros que conservan la espada virgen, pero tienen quien les ofrezca apoyo, pasan por ser las hazañas del gran Cid de España.

historia de Olimpia y Bireno. Olimpia, en el desenlace de la obra (escena de reconocimiento) se quita el yelmo de manera parecida a como lo hacía Bradamante en el *Orlando Innamorato* frente a Ruggiero:

Nel trar de l'elmo si sciolse la treccia,  
che era de color d'oro allo splendore.  
BOIARDO, (Parte III, canto V, str.41),  
p.1151.

*Qui si toghi l'elmo, e faccia cader le chiome, e  
si tolga il mostaccio.*

NCD (acotación referida a Olimpia), p. 139

Fracasso hace también referencia explícita a Orlando cuando recibe el encargo de Sancho de tomar cautiva a Olimpia:

*D. Sancio*

Altro voi non haverete a fare, che in priggionare una Donna.

*Fracasso*

E ca fosse n'Orlanno? mme toccate addove me prode, cá vavemo suje Capitano de jostitia a Napole, e patremo suje screvano ncremmenale<sup>24</sup>.  
NCD, p. 83.

Y así vuelve a Italia el héroe Orlando de la mano de Lope tras su periplo por tierras hispanas.

---

<sup>24</sup> Fracasso: ¡Ni que fuese yo un Orlando! ponéis el dedo en la llaga, dado que su abuelo era magistrado en Nápoles y su padre oficial de la Vicaría criminal.

### ***El mayorazgo dudoso versus La Forza del sangue de Celano.***

En *El mayorazgo dudoso*<sup>1</sup> Lope propone un enredo con ingredientes muy efectistas donde confluye la tradición de la novela bizantina de separaciones y reencuentros y el doble plano de nobles y plebeyos en que se mueve la acción. La acción se sitúa en Dalmacia, posteriormente en Orán y concluye en Dalmacia.

Abre la Jornada primera un diálogo de Flora y Albano, plebeyos, en que Flora, a punto de parir, se muestra celosa de su marido. Albano marcha con unos amigos (Niseo y Felicio) en pos de “dos bellas venecianas”. Albano hace sin embargo intención de no ofender a su esposa y, claro está, surge una complicación. Una dama embozada le elige a él entre los tres y, ya a solas, se le abraza al cuello. En un abrir y cerrar de ojos le entrega un recién nacido para que lo deje en una casa vecina. La dama huye y Albano no consigue cumplir su misión, con lo cual queda con el niño a solas lamentando haber salido de su casa. Lisardo entra en escena disfrazado de hortelano y canta su felicidad de amante en perfecta armonía con la naturaleza, al modo de Petrarca: “todo dice que gozo de Jacinta”. Tanta dicha sin embargo viene pronto a quebrarse. Rosania le da noticia de que el rey, su padre la ha prometido en matrimonio a Lisardo, hijo del rey de Escocia y de que Jacinta ha parido un hijo que ha entregado a Albano para evitar el deshonor. Lisardo descubre su identidad ante Rosania y decide ir a buscar al hijo:

Luego me parto a buscallo;  
que la imán del corazón  
trae seguro que le halle.  
Como el norte tira a sí  
la imán, lo mismo hará en mí;  
o cual flor de tornasol,  
que ve donde nace el sol.  
EMD, p. 472

Se pueden considerar estos versos el antecedente de la imagen elegida por Celano para titular la obra, siendo comparable la fuerza de un imán a la fuerza de la sangre.

---

<sup>1</sup> Publicada en la Parte II. Composición fechada entre 1598 y 1603 (MORLEY BRUERTON, p. 251). He manejado la edición LOPE DE VEGA (EMD): L. de Vega y Carpio, *El Mayorazgo dudoso*, en *Obras de Lope de Vega*, Madrid. R.A.E., Nueva edición, 1916-1930, ed. de E. Cotarelo, tomo VII, pp. 465-503.

El rey se entera y para reparar su honor no puede por menos que mostrar su intención de matar a su hija, al padre de su nieto y a su nieto. Rosania relata al rey cómo Jacinta ha amenazado con suicidarse y cómo él lo ha impedido.

Albano dice que el niño que esperaba de su esposa ha muerto al nacer y, para llenar el vacío de Flora, propone a Lisardo quedarse temporalmente con su hijo haciendo como si fuera suyo, ocultando la muerte del propio. Lisardo tiene dudas:

Que si agora me desposo,  
es mayorazgo dudoso  
y para heredarme incierto.  
EMD, p. 475

Llegan a un acuerdo y el niño queda con Albano. Niseo advierte a Albano de que han tomado preso a Lisardo y que se sabe que su hijo está con un tal Albano. Entran en escena los moros Alí, Benalhamar y Zayde que toman cautivo a Albano. La esposa de Alí, Alima acaba de perder un niño recién nacido, así que esta vez el hijo de Lisardo está destinado a llenar el vacío de Alima por muchos años.

Se abre la Jornada Segunda con Luzmán y Alifa. Luzmán es un moro atípico, pues le declara a su enamorada que no es su intención seguir la tradición musulmana de tener varias mujeres porque considera bárbaras esas leyes. Esto induce en el espectador la sospecha, pronto esclarecida, de que este moro no es tal (otra vez la fuerza de la sangre). Aparece un moro maltratando a un viejo, que es Albano y ante la pregunta de Luzmán del porqué de tales maltratos el moro replica que ha sido su esclavo durante veinte años. Luzmán siente una instintiva simpatía hacia el viejo y le toma como esclavo. Albano le desvela sus verdaderos orígenes y de paso hace ante el espectador un relato ordenado de los amores de Lisardo, hijo del rey de Escocia y de Jacinta, hija del rey de Dalmacia, del nacimiento del niño y de la doble pirueta que supone el que pasase a llenar el vacío de su esposa Flora y de la mora Alima, esposa del rey de Orán. Luzmán muestra su firme voluntad de hacerse cristiano. Albano le entrega un talismán: una imagen de la Virgen. Luzmán le dice a su padre el rey de Orán que marcha a la guerra, a surcar los mares de Dalmacia. Su padre confiesa a Otomán su ambigüedad de sentimientos hacia Luzmán y le propone que vaya con él y lo deje sólo con los cristianos para que ellos se tomen su venganza y le maten.

El rey de Escocia escribe una carta a Evandro, rey de Dalmacia implorándole que libere a su hijo Lisardo, veinte años preso en sus mazmorras. El rey se niega, admite sólo la posibilidad de liberarle en caso de que viviera su nieto y heredara el reino. Este resquicio abrirá el feliz desenlace. En este trance sin embargo el rey vuelve a mostrar su indignación y renueva su intento de matar a Lisardo. Sin embargo la voz del pueblo, encarnada en un romance que le canta la pastora Clavela, detiene su ira. La canción relata la triste historia de Lisardo y vive ya en boca de las gentes multiplicando su desdicha.

Se produce el encuentro de Luzmán y Albano con Clavela. Ella desvela ser la hija de Flora que Albano creyó muerta. En realidad su esposa le mintió y Albano la reconoce pero sugiere a Luzmán que aún es tiempo de fingir.

La Jornada segunda se cierra con la comparecencia de Luzmán que se presenta como hijo del rey de Orán ante el rey de Dalmacia a quien muestra su deseo de hacerse cristiano.

El rey siente instintivamente una corriente de simpatía hacia Luzmán y decide concederle el deseo que le pida. Luzmán le pide ver al prisionero Lisardo. Clavela se abrasa de amor por Luzmán. Finalmente padre e hijo se encuentran y Luzmán en principio le cuenta su historia como si le hubiese acaecido a otro. Le dice que viene a liberarle y por fin desvela su identidad ante lo cual Lisardo se desmaya. El final feliz empieza a componerse con la intención del rey de casar a Luzmán con Jacinta. Luzmán exclama “No me abracéis como esposa, abrazadme como madre” y las parejas se establecen adecuadamente: Lisardo/Giacinta; Albano/Flora; Luzmán /Clavela.

Albano demanda al Rey recompensa:

*Albano*

Yo soy, señor,  
el que en estos brazos fieles  
lo llevé, huyendo de ti,  
viendo tu furia inclemente.  
Cautiváronme con él  
y gocéle tiempo breve,  
porque al Turco le llevaron,  
donde siempre estuvo ausente.  
Cuando pude le he traído;  
mira si es bien que me premies.  
EMD, p. 502

Su hija, casada con el heredero ve recompensado el bien hacer de su padre Albano y su fidelidad al rey en tierra “extraña”.

Una trama semejante atrae la atención de Celano por sus estructuras simétricas bien resueltas y su encaje de situaciones maravillosas. Como en otros *rifacimenti* de Celano de los que he señalado fuente, la fuerte dislocación de escenas y la libertad que caracteriza al napolitano en su versión de Lope hace que sea bastante complicado remontarse a ella. Creo que se trata sin sombra de duda de la única fuente de una comedia en la que el proceder del autor consiste fundamentalmente en hacer añadidos y amplificar escenas preexistentes, eliminando lo que cree que no va a tener repercusión en su audiencia.

Doy el frontispicio<sup>2</sup>:

Come dispone / IL CIELO / OVERO / La Forza / DEL SANGUE, / Opera scenica del Sig. / D. ETTORRE CALCOLONE. / [-----] / DEDICATA / All'Illustriss. & Eccellentiss. Sig. / D. ORAZIO / MOTTULA / Marchese di Amato, / Barone di Joppolo, Coccorino, e Monterosso, &. / [greca] / IN NAPOLI 1696. / Per Carlo Troyse, e Gio: Domenico Pie- / troboni. *Con Licenza de' Sup.* / [-----] / A spese di Carlo Troyse./

Dedica (pp.2-6 s.n)

Los personajes son:

Evandro Re di Dalmatia; Irene sua figlia; Lisardo Principe di Dania suo sposo; Alí creduto Moro, e figlio di Lisardo, e d'Irene; Conte Armindo corteggiato dal Re; Albano sotto nome di Ridolfo; Giacinta sua moglie; Rosilda figlia di Albano, e di Giacinta; Trafica Napoletano, Piroto Gobbo, Vespino ragazzo: Bifolchi di Giacinta; un Paggio.

La scena si finge nella Dalmatia

Vedute.

Spiaggia di Mare con Galere in prospettiva.

Hay dos personajes que están bautizados con el mismo nombre que en EMD pero son otros: Alí de CDC corresponde al personaje de Luzmán y no al Alí de EMD y la principessa Irene de CDC es la Jacinta de EMD. En cambio la Giacinta de CDC es Flora, esposa de Albano en EMD. En el *rifacimento* destaca, además de la dislocación de escenas ya señalada, el papel preponderante de los siervos respecto al que tienen en

---

<sup>2</sup> He manejado CELANO (CDC), C. Celano, *Come dispone il cielo overo la Forza del sangue*, Nápoles, C. Troyse, 1696. Casanatense [Comm 284 / 2]. Para la descripción de las ediciones de esta obra, ver VAIOPOLULOS, pp. 84-86.

su fuente. Como en las demás versiones de Celano, los criados manejan un código lingüístico distinto al de los nobles, se expresan en napolitano y este plurilingüismo da otro colorido a la escena.

Las escenas galantes o amorosas normalmente sufren una *amplificatio* (un caso llamativo es la escena xxi del acto II). Esta técnica, como en otras versiones de Celano va *in crescendo* y alcanza su cota máxima en el tercer acto. En algunos casos, la *amplificatio* tiene también la función de dar una mayor información o incidir en aspectos fundamentales de la trama, es el caso de la escena XIV del segundo acto que corresponde vagamente a la última escena de la Jornada segunda. En ella madre e hija (Giacinta y Rosilda) se confiesan mutuamente los sentimientos que en ellas despiertan el “Cavaliere, che guidava quel Moro”. La escena va además precedida de un monólogo en el que Rosilda se deshace en juegos de palabras (“posso dire che per un Moro, io moro”) expresando la pasión que ha despertado en ella Alí.

Como es habitual, la comedia empieza dando mucha más información de la que aparece en EMD. La obra comienza *in medias res* y los protagonistas, Alí y Albano entran en escena contando su historia en primera persona. Esta táctica es la que Celano usa también en otras obras para construir una comedia con unidad de tiempo. Más tarde se recupera lo acaecido anteriormente respetando los intervalos temporales (20 años) de la comedia lopesca.

En cuanto al título que Celano da a su obra, llama la atención que no haya aprovechado el de la obra fuente. Lope incide explícitamente en la transmisión de bienes utilizando un término del lenguaje jurídico, a Celano le parece más sugerente usar la palabra sangre, que no es otra cosa que el destino. Hay que señalar aquí que la segunda parte del título elegido por Celano coincide con el de *La Fuerza de la sangre*, novela ejemplar de Cervantes de la que la homónima comedia de Guillén de Castro constituye su versión teatral. Ello ha llevado a la crítica a transmitir sin más esta supuesta filiación fijada por Navarra<sup>3</sup>. En ninguno de los dos casos la trama tiene que ver directamente con la italiana<sup>4</sup>. En los dos se da una violación de una joven por un

---

<sup>3</sup> NAVARRA, p.8; MELE (1934); PINI MORO-MORO, p. 255.

<sup>4</sup> VAIOPOLULOS (p.16) apunta de entrada que: “si tratta di associazioni non sempre confortate dall’analisi delle opere, che spesso possono rivelarsi infondate al momento di confrontare i testi spagnoli e italiani”. Presenta después el contenido de la novela de Cervantes, el de la obra de teatro de Guillén de Castro y el de CDC de Celano concluyendo que “l’asse portante Della commedia (di Celano) è il tema della forza del

noble libertino y la definitiva reparación de la ofensa en virtud de un matrimonio reparador motivado por la mediación de un niño hijo de ambos. Demasiado lejos de la obra italiana máxime si se tiene en cuenta la fidelidad con que sigue a Lope. Ello no quiere decir sin embargo que Celano no tuviese en mente el título de ambas obras al componer la suya. Así propone al espectador un título con gancho: la ley de la sangre como vínculo poderoso que vence cualquier confusión o azar en el intrincado devenir de los hombres, que se manifiesta con toda su fuerza a pesar de las dificultades del “camino” y que triunfa por fin recomponiendo un orden natural, *come dispone il Cielo*. La sangre es además motivo muy manido de esa literatura del exceso llena de desmesuras en la que se inscriben estos *rifacimenti* más tardíos. “La forza del sangue” es un *leit motif* que se repite machaconamente ya desde el mismo inicio de la obra. Aparecen también una serie de elementos nuevos respecto a la fuente que tienden a cargar las tintas sobre la crueldad “de’ mori”:

*Albano*

Concedi, o Principe, ch’io ti baci il piede.

*Ali*

Ferma, che fai? il tuo luogo è il mio petto, & assicurati, ch’il barbaro latte de’ mori non poté toglier da me l’umanità christiana.

*Albano*

Non dirlo signore ad Albano, che ben conobbe la tua gentilezza, che violentò l’animo degl’istessi barbari ad adorarti, & acclamarti, come loro Signore.

*Ali*

Che non può la forza del sangue<sup>5</sup>? ambivo avere schiavi christiani per poterli aiutare, e dare loro la libertà.

CDC, p. 2

*Ali*

---

sangue inteso come presentimento di consanguineità (...) che conduce inevitabilmente ad un’ agnizione. Il nucleo tematico dell’opera è, quindi, lo stesso de *La Fuerza de la sangre* di Cervantes e di Guillén de Castro, e spiega anche la scelta del titolo della commedia di Celano, ma il commediografo italiano costruisce un intreccio che a ben poco a che vedere con le due opere spagnole. È quindi evidente che la produzione drammatica di Celano andrebbe studiata in modo sistematico per poter fare davvero luce sulla sua relazione con opere spagnole”

<sup>5</sup> Subrayado mío.



Non d'altra mano, che da quella , che tu m'insegni onnipotente potevo sperare, & ottenere il lume, e l'oprare con sentimenti, ch'abbiano dell'humano, lontano da quelle tirannie, che ha per suo fondamento la setta ottomana.

*Albano*

Dove tanto imparasti? se da mori la pietà è affatto bandita.  
CDC, p.3

La operación de reescritura no se limita a entrar *in medias res* sino que cambia el punto de vista del personaje. La historia central de EMD del niño que es criado por una mora se desplaza al principio del Primer acto y aparece directamente en boca de su protagonista, Alí / Luzmán. Lope confía esta función a Albano, su protector que le va refiriendo que él no es en realidad moro sino cristiano y le cuenta su pasado: historia del rapto en la playa y posterior crianza por una mora. Celano hace que sea él mismo quien narre su historia que ya conoce. Se abre la obra con una escena de playa en que Albano da la información esencial:

*Albano*

Oh meraviglia, dopo di vent'anni, i mori ti lasciano in quest'istesso luogo à punto, dove ti rapirono dalla mie braccia, nelle quali fosti consegnato dalla principessa Irene, tua madre.  
CDC, p. 3

A partir de ahí el personaje de Alí aparece muy configurado e insiste tenazmente en su voluntad de ser cristiano contraponiendo “il barbaro latte de' mori” que no consiguió arrebatarse su “humanità cristiana”.

Hay la misma identificación o confusión que se da en la fuente de moros y otomanos (turcos).

No aparece en este momento la referencia al rey de Orán, que crió al niño aunque sí aparece más tarde (Re d'Urano).

En la escena segunda Celano introduce a los vaqueros de la infanta que hacen sus gracias y se dirigen a Albano y a Alí:

*Trafica*

Tu ntinner lengua nostra, e parlar marranchina? ma tu non ge ncappe.

*Alí*

Così è, io ve'l dico.

*Trafica*

Tu non haver fede, stare senza pellecchia, e nuie non facire fà da vuie buffa cornacchia.

*Alí*

Chistiani noi siamo, e siamo paesani, così, così vi giuro.

*Trafica*

Non sapir tante chiacchiere, tu star lupo viechio, ma no la faie co mico, iurare a fede Dia, autramente sù sordate mie, sù frusciatene chisse.

*Alí*

Per la più vera Fede, ch'adoro del mio Dio vi dico, che siamo di Dalmatia, e che fugiti siamo dalle Galee de' mori.

CDC, p. 5

El *pastiche* de *Trafica* construido sobre el napolitano incorpora formas en infinitivo para dar la idea de que está intentando hacerse entender por unos extranjeros.

La escena siguiente en que aparece el rey de Dalmacia Evandro y su consejero se mantiene en parte muy cercana al texto de Lope. A lo largo de toda la obra hay textos que retoman con bastante fidelidad la obra fuente, bastante difíciles de aislar en la maraña de añadidos y de cambios en el orden de aparición de elementos en la trama. Doy aquí un fragmento del primer acto que sirve como muestra del máximo grado de cercanía que el texto de Celano guarda con la fuente en aquellos momentos en que no se amplifica:

*Armando*

Esta carta, señor, el Rey te envía.

*Rey*

Arrogante le tiene esa victoria.  
Pero, ¿por qué razón vive arrogante,  
si en veinte años que sustenta guerra  
no ha podido cobrar su amado hijo?  
EMD, p. 483

*Armando*

Sig.il Re Arsace ti invia questo foglio

*Evandro*

Lo rende forse arrogante la vittoria ottenuta?  
nò, nò, che pensi Arsace, che in venti anni di  
guerra non ha potuto liberare il suo desiderato  
figlio.  
CDC, p. 9-10

Sin embargo la derivación hacia una *amplificatio* es patente en el razonamiento del privado Armando que sigue a la pregunta del rey:

*Armando*

Ya parece, señor, injusta cosa  
que tantos años tengas a Lisardo  
en tan dura prisión, y que te cueste  
tantas vidas y sangre de vasallos  
que tu reino defienden de su padre.

*Rey*

Morirá en prisión, nadie lo dude;  
que mal satisfará de un rey la honra  
concierto alguno...  
EMD, p. 483-484

*Armando*

Sire genuflesso a suoi piedi la supplico ad  
ascoltarmi. e seil mio dire non li gradirà,  
degnisi di condonarlo al zelo d'un sincero  
servitore.

*Evandro*

di pur liberamente.

*Armando*

Non commise altro il Principe Lisardo, ch'un  
amoroso errore, che cancellar si potea con le  
pubbliche nozze, nè potea lasciare macchia al  
Regio decoro di V.M. mentre, che nasce figlio  
del Re di Dania, & herede di un si gran regno.  
Son già vent'anni, che V.M. lo tiene ristretto in  
un'horribil prigionia. Il mondo non la passa  
per attione di un magnanimo, e generoso  
Signore, come è la M.V. deve pietosamente  
riflettere a tanto sangue sparso de' suoi fedeli  
vassalli per difendere questo regno dall'armi  
del Re Arsace, il quale non per altro così  
ostinatamente continua la guerra, se non per  
riahavere l'unico suo figlio, che alla Maestà  
Vostra può dare un herede veda...

*Evandro*

Non più, gradisco la tua fedeltà; purchè resti  
soddisfatto l'honor mio, Lisardo ha da morire  
nella prigione, & Irene nel chiostro.  
CDC, p.10

La intervención del privado insiste en informaciones que ya se han dado al espectador pero que se cree necesario volver a dar. Esta es una característica común a todas las versiones italianas de comedias pero en Celano alcanza quizá un mayor grado de desarrollo: los parlamentos se hacen a menudo interminables.

Otro personaje clave insiste en este particular. Rosilda canta el principio del romance que EMD canta el pastor que acompaña a Clavela. Rosilda explica el pesar de todo el pueblo por la dureza del rey Evandro que mantiene prisionero a Lisardo tras veinte años de cautiverio. Rosilda se queja del “rigore del Re, che non si cura per mantenere la sua dura ferita, di spargere tutto il sangue de' suoi vassalli, e di lasciare il suo Regno, preda de stranieri”, lamento que no aparece en Lope. También se insiste en

el tema del honor de los reyes que no aparece en Lope. El intento pedagógico de Celano sobre el honor en general se hace muy pesado a lo largo de toda la obra. Por otra parte, y en contraposición a la pesadez de los argumentos de honor la visión del asunto de Rosilda es más “realista” y expresa lo que diría al rey:

ch'egli è matto da catena in togliersi le corna ascose in petto per ponerle su'l capo, e quelch'è peggio poi per mantenerle a vista del mondo, fare una guerra così lunga e dannosa al suo regno.  
CDC, p.15

Este rasgo de osadía de Rosilda que critica abiertamente al Rey es sin embargo ajeno a Lope. Es como si la vaciedad del motivo del honor de los reyes, sobre la que por otra parte se abunda, llevara indefectiblemente aparejados estos rasgos de mayor viveza o realismo en el plano de los criados que lo ponen en solfa y contrarrestan lo absurdo de su ley. Destaca en este sentido el pragmatismo de Vespino, que es del todo un añadido:

*Aurelio*

Toda esta tierra, señor,  
lamenta prisión tan larga,  
como no saben la carga  
de la ofensa del honor  
EMD, p.485

*Evandro*

Voi non sapete , che vuol dire honore de' Regi.

*Rosilda*

Lo so, e so, che l'honore de' regi è come quello de privati.

*Vespino*

Galant'huomo non tante ciarle. Tu sei vecchio, e credo, che sai, che in questi casi, non ci vuole altro, o che si sposi, o che si dia la dote, come successe alla figlia di Menalco, ch'era un pastore ricco a fondo, fu sposata, ne ci fu altro.

*Evandro*

V'è gran differenza tra regi, e pastori.

*Vespino*

Che differenza? quelli guidano, e governano gregge di huomini, e questi di pecorelle.

*Armino*

Parla il Cielo per bocca di costoro.

*Rosilda*

Ditemi, siete voi cortigiano.

*Evandro*

Si.

*Rosilda*

lasciate un poco d'esser tale, che al certo direte, che il Re fa male in usare termini così cattivi con un povero Principe, dove si sta, forse trà gl'arabi?

CDC, p.14

La pedagogía sobre el honor aparece sin embargo en momentos en que Lope tiene una mayor frescura:

*Armando*

¿Queréis villana, abrazarme?

*Clavela*

¡Arre allá!  
EMD, p.485

*Armando*

Vuoi tu abbracciarmi?

*Rosilda*

Me ne guarderò molto bene, se so, che costa alla povera Principessa Irene l'abbracciare un uomo.  
(...)

*Vespino*

E se la volontà vi concorrevà, che vergogna sarebbe stata? Intesi l'altro giorno dal nostro vecchio Coridone, che alle donne, non si deve dar tentatione, che il demonio poi opera

*Rosilda*

Opera in chi non ha l'honore per guida; ma non si perda tempo; andiamo sotto la torre, & avvisiamo cantando all'infelice Principe(...)  
CDC, p.15

La conversión de escenas en clave galante recorre toda la obra, así, la *amplificatio* que se da de la escena de la Jornada segunda en que Albano y Luzmán encuentran a Clavela (Alí y Rosilda en CDC) está tejida de diálogos del tipo:

Rosilda

Cara mia Signora, e madre, la mensa è in ordine, potrete pregare questi Signori a prendere un po' di ristoro.

Alì

Di cibo piu delicato si pasce ora il nostro cuore  
CDC, p.39

Albano

Ah Figlia quanto sei bella, e gentile.

Rosilda

Lodarmi così, è solo effetto della vostra cortesia, nè bella sono, nè gentilezza si trova in una contadina.  
CDC, p. 40

El primero de ellos introduce la escena galante que en Lope es más corta. Celano en su versión retoma ciertos elementos funcionales como el motivo del retrato del marido (Albano) que Flora / Giacinta sigue adorando. Aparece también el romance cantado en boca de Rosilda en vez de en boca del pastor:

Pastor

Pues solo quiero empezar

(*canta*)

Veinte años había, veinte,  
que el Rey tenía en prisión  
a Lisardo, porque dicen  
que de la Infanta gozó.  
No le quiere soltar della  
porque dicen que es traición;  
mientras que más se lo ruegan,  
más parece a Faraón.  
Endurecido está el Rey,  
no le quiere soltar, non;

Evandro

Vent'anni vuoi tu dire di prigionia, e cento, e mille saranno pochi, ma farò che si termini la sua miseria.

*Mentre furioso parte, sente cantare una canzone di voce di soprano, odi contralto, e si ferma.*  
*Canzone*

Per venti anni aspre catene  
Dà Lisardo empio rigore,  
Colpì tù barbaro amore,  
Perchè amò la bella Irene.

si preso muriese el triste  
mal se lo demande Dios.  
EMD, p. 485

*Evandro*

Chi canta in quella parte così sospetta dove  
sta la Torre del mio nemico? Armindo v'è  
osserva.  
CDC, p. 13

Desdeña otros motivos que no le son útiles como el de la devoción a la Virgen por parte de Luzmán que aparece en más de una ocasión y funciona también como elemento de acercamiento a Clavela. Dice Luzmán, refiriéndose a la Virgen:

No os pierdo en esto el decoro  
ni soy, señora, tan moro;  
que cuando a serviros vengo  
algo de cristiano tengo,  
pues una cristiana adoro.  
EMD, p. 487

En las escenas intercaladas en que los criados hablan en napolitano se hacen chanzas y bromas más o menos picantes sobre Giacinta y Rosilda que acompañan a los dos forasteros (Albano y Ali):

*Trafica*

E che havimmo voluto vedè auto da chella sepa si non ca Rosiuta se ne ieva cò chille duie turche comme fosse iuta mmiezo de nò frate, e de no patre carnale?

(...)

*Trafica*

Statte coieto frate, che no passa quarchuno, io sò Trafichino, e tu sì mmarranchino, ma lassamo le burle, iammo alà casa a bedere, che fanno chille duie muore, cò chelle doie femmene.

*Pirotta*

Eh non pensare a male, che la nostra padrona, e le figlia sono specchi di honestà.

*Trafica*

Na faiella sciuta dà na preta de focile mese na vota fuoco a nà meta de paglia

*Pirotta*

Che vuoi tu dir per questo?

Trafica

È auto, che paglia la femmena? vasta, che nce miette nò poco ne fuoco, ca subeto vide la vampa, massema quanno lo fuoco esce da quarche preta pretiosa; vi cà chelle gioie, che porta à la sciaveca vastarriano a pescare auto, che nà femmena de chesse.

*Pirotta*

La nostra padrona, e la figlia, come ti dissi sono donne onorate.

*Trafica*

Facimmo lo cunto co le ghiedera. Madama Diacinta è temporesca, llà, nc' è nò moro, che puro hà li mal'anne suoie. Rosiuota è figliola, chillo vascianiello<sup>6</sup> puro è dela stessa aità, la cosa è patta, và cride mò, che non se pozza veni alo quatenò<sup>7</sup>.  
CDC, p. 28-29

Trafica hace el símil de la chispa che prende la paja (siendo la paja la mujer) y luego equipara a Alí con un “vascianiello”.

Hay acotaciones de lazzi, por ejemplo:

*(Vespino si cala sotto le gambe de Trafia, & alzandosi fa caderlo.)*  
CDC, p. 35

Trafica justifica su nombre ante los vaqueros:

Lo nomme mio propio, è de Ianne, saie pecche me chiammano Trafeca, pecche faccio passare lo vino da na votta à nauta; ancora n'è notte, e zuffece.  
CDC, p. 46

“Zuffece” es una deformación jocosa del latín “sufficit”: y basta.

En el segundo acto se dan también pasajes en que Celano sigue muy de cerca a su fuente. Se trata de las escenas de reconocimiento: Rey /nieto Alí; Alí /padre Lisardo. Es significativo y coherente con las decisiones que toma Celano en su intervención sobre la obra que sean éstos y no otros los textos que retoman fielmente la fuente pues son los pilares que sustentan una trama bien construida y que no conviene desaprovechar:

*Albano*

Dame, señor, tus pies.

*Rey*

*Albano*

Sono, o signore a suoi piedi per baciarli.

*Evandro*

---

<sup>6</sup> He encontrado “Vasciaiola” por “femminuccia, donnicciuola”, no parece frecuente el empleo para el masculino

<sup>7</sup>“Venire a u quatenu” sería “venire a quel che importa”.



¿Quién eres?

*Albano*

Era,  
y ya no soy, aunque vasallo tuyo.

*Rey*

¿Qué es del Moro?

*Albano*

Aquí está.

*Aurelio*

¿Cómo no llega a los pies de su Alteza?

*Albano*

Es moro noble,  
porque del rey de Orán , alarbe, es hijo.  
Trátale como a tal, que su venida  
no fue alterar las playas de tu corte ,  
sino a engañar su morez, porque aquí  
viene  
a ser cristiano, y dárteles quisiera  
con sus armas y esclavos y fragatas,  
si no se fueran, por tener aviso  
de un renegado natural de Escocia.

*Rey*

Yo te doy como a rey, moro, mis brazos.

*Albano*

(Mejor pudieras darlos como a nieto.)

*Rey*

¿Qué, en efeto, veniste a ser cristiano?

*Luzmán*

Lo que el cautivo dice es verdad todo.

*Rey*

¿Cómo es tu nombre?

Dimmi chi sei?

*Albano*

Ero; hora non sono più, benchè tuo vassallo.

*Evandro*

Dov'è l'altro moro?

*Albano*

Qui sta.

*Armino*

Perchè non viene a piedi di Sua Maestà?

*Albano*

È moro nobile, essendo figlio del Re di Urano,  
trattalo, o signore, come tale, perchè la sua  
venuta non fu per intorbidare il tuo regno; ma  
per ingannare i suoi, e venire sotto della sua  
protezione a farsi chistiano.

*SCENA X*

*Alí e detti.*

*Alí*

Concedimi, o Signore la mano, perche la baci.

*Evandro*

Ti do, come Re le braccia.

*Albano*

Con più affetto glie li daresti, come nipote. (da parte)

*Evandro*

Et in effetto vieni ad esser Chistiano

*Ali*

Quanto disse questo buon vecchio, al quale  
devo tanto è tutto vero.

*Luzmán*

Yo Luzmán me llamo.  
Pésame que mis moros se hayan ido,  
que dellos te pensaba hacer presente.  
Como a cristiano rey, te pido y ruego  
me des bautismo.

*Rey*

¡Bello mozo!  
EMD, p.490

.

*Luzmán*

Príncipe, guárdete el cielo.  
¿Qué miras embelesado?

*Lisardo*

El hábito me ha espantado,  
y el verte me da consuelo.  
¿Anda ya la gente así?  
Que ha veinte años que aquí entre  
y puede ser que así esté,  
porque nunca a nadie vi.  
Si el tiempo mudable ha sido  
atribúyase a su nombre,  
que yo también era hombre  
y en piedra me he convertido;  
aunque no lo soy contigo,  
pues hablo contigo y lloro.  
EMD, p. 496

*Evandro*

Com'è il vostro nome?

*Ali*

Ali mi chiama l'Africa.

*Evandro*

Et anco valoroso, rassomiglia ad un ritratto,  
che n'ho! (*da parte*).

*Ali*

Ho ingannato i Mori miei per venire a te come  
Re Chistiano, acciò mi faccia dare il  
Battesimo.

*Evandro*

Che leggiadro giovane.

*Armando*

Che bellezza.  
CDC, p. 51

*Alí*

Albano aspettami qui. Ti guardi il Cielo, o  
Principe; ma dimmi, che miri attonito!

*Lisardo*

L'habito m'atterisce il vederti mi consola; così  
forse si veste nella Dalmatia? nè ti rechi  
stupore, se così dico, perchè da vent'anni non  
ho veduto volto humano.

*Alí*

Quest'habito è moresco.  
CDC, p. 78

La honestidad de Rosilda (hija de Albano y Giacinta) da lugar a múltiples chanzas de los vaqueros que intercalan palabras españolizadas y reafirman siempre la bondad del ser napolitano por contraposición a “lo otro” (“Nuie che non simmo Darmatiane”, es decir, dálmatas). Reproduzco dos fragmentos:

*Trafica*

Rosiuota restarrà co nà vranca<sup>8</sup> de mosche, perchè non ce sarrà chi la vorrà pe moglie  
pe sta pratteca torchesca c’have havuto.

CDC, p.56

*Trafica*

Non fareme dicere le raggiune meie, chesto, e fareme morire crepato, perche dicen  
li miedece de lo paiese mio, ca le nfermetate nasceno da la robba, che s’have ncuorpo,  
e non poterenne fa efeto. Eccoce la la cosa npunto. Nuie, che non (...) <sup>9</sup>darmatiane  
sapimmo li punte de la repotatione, vedimmo le cose de nuie aute paesane, sapimmo,  
che cos’è sbreguogno, che se dica accossi sta, (...) e io me ne vao a chill’aute  
cauzune, senza che a la sepertura sia puosto sto petaffio. Hic iace Trafeca  
hommenus noratus, qui moretur, pe non dicere bruttas vergognas<sup>10</sup>; recolesca pace,  
e pacienza, io vengo pe dicere; e be non te vreguogne de...

CDC, p. 65-66

Celano consigue incorporar como siempre hábilmente los elementos fantásticos y maravillosos ante un público distinto al de los corrales de comedias y para el que las correrías de los turcos por el Mediterráneo eran incluso mucho más familiares. Como en otros *rifacimenti* tiene muy claro el plan de intervención y se mueve con total libertad para conseguir una obra de entretenimiento a la medida de su audiencia, fraguando solidaridades con su público y aprovechando los elementos que le dan más juego.

---

<sup>8</sup> “Vranca” significa, en sentido figurado, “mano que agarra”.

<sup>9</sup> Palabra ilegible por la falta de tinta: “n mmo”

<sup>10</sup> Subrayado mío.

## ***La fuerza lastimosa, metamorfosis de un texto:***

### **1.- *La Violenza lacrimevole, ovvero il Traditor Fortunato de P.P. Todini***

*La Fuerza lastimosa* da lugar a una constelación de obras que abarcan distintos géneros y cuya relación entre sí representa un intrincado jardín en que no es nada fácil adentrarse. Tan complejo panorama se ha intentado desbrozar en el catálogo y en el esquema de transmisión que propongo tras el análisis de las versiones.

La obra de Lope toma la tradición del romance del Conde Alarcos en que el conde ha de cometer el uxoricidio por orden del rey para, una vez libre, poder casarse con la Infanta, a la cual había hecho promesa de matrimonio en la infancia. Son innumerables las versiones orales del romance en España, Portugal, América, entre los sefardíes e incluso en Piamonte<sup>1</sup>. Estas versiones se dividen en dos grandes grupos: aquellas en las que se consuma el uxoricidio y aquellas en que la tragedia no llega a producirse. Lope retoma la variante en que no se da la muerte de la condesa. Conviene aquí ante todo ofrecer un resumen de la trama de la comedia de Lope que sirva como referencia general a las diferentes versiones italianas a que da lugar.

El Rey de Irlanda tiene una hija, Dionisia, que ama al conde Enrique, con quien concuerda una cita nocturna. El Duque Otavio, rival de Enrique, logra que el rey aprisione por esa noche al conde so pretexto de que su vida corre peligro y suplanta al conde en la noche de amor con la infanta que, sin embargo, cree haber estado con su prometido. Enrique le hace saber la verdad, pero al constatar que Dionisia amenaza con “perder el seso”, da marcha atrás, y la reconforta sosteniendo que estaba bromeando. El espectador sabe que la verdad es otra y por tanto, con esa mentira, se reconstituye la situación de suspense. “La verdad” ha de aflorar, pero ese proceso es precisamente el que genera la obra. El acto primero se cierra con la huida de Enrique a España ante la imposibilidad de sostener esa ambigüedad. Pasan cuatro años y el acto segundo se abre con la noticia de la llegada del Conde desde España a Irlanda. Llega casado y con hijos y el acontecimiento produce un súbito agravarse de la enfermedad de amor de la infanta.

---

<sup>1</sup>Estudiada por GARCÍA LORENZO (1972; 1974). Por otra parte, la relación del romance del Conde Alarcos con la tradición italiana queda establecida en NIGRA en 1888. También en BONAMORE-GRAVES.

La explosión de dolor de Dionisia ante la mujer del conde se resuelve con la invocación al honor perdido:

*Rey*

Hija, ya todos se han ido; sosiega un poco.

*Dionisia*

No puedo. Desta vez le pierdo el miedo.

*Rey*

¿A quién?

*Dionisia*

A mi honor perdido.

LFL<sup>2</sup>, p.40

El honor, elemento que esconde el verdadero conflicto de la infanta, es el motor de la acción en tanto en cuanto permite que el rey conozca “la verdad” que en ese momento la infanta conoce de sí misma: el conde la gozó y posteriormente huyó a España volviendo casado. Se da así la “necesidad” de que el rey ordene a Enrique que mate a su esposa para que se case con su hija, haciéndose ejecutor de una elemental ley de restitución del honor perdido.

A punto de cumplir el mandato, acatado incluso por su esposa Isabela (“poned mi muerte en olvido, que ésta es fuerza lastimosa y basta que fuerza ha sido”) se arrepiente y cede ante la propuesta del fiel Tobio de echar en un barco al mar, que todo lo lava, a Isabela. Previamente acuerdan enviar a los hijos a España. Es condición para la venganza, dado que Isabela es hija del conde de Barcelona.

El acto segundo se cierra con la salvación de Isabela tras sufrir un naufragio. Otavio aparece como salvador y ella le confía su secreto.

En el acto tercero la tensión va en aumento. Enrique no obedece a la ley del honor, enloquece ante la calumnia vertida sobre él y da publicidad a la infamia del rey. Ante esta locura el rey dispone que muera, también esta vez como único camino para reparar su honor, que funciona igualmente como desencadenante de la acción. La

---

<sup>2</sup> LOPE DE VEGA (LFL): L. de Vega y Carpio, *La fuerza lastimosa*, ed. y estudio preliminar de Marcelino Menéndez y Pelayo, *Obras de Lope de Vega*, (Reimpresión de la publicada por la Real Academia Española en 1906), Madrid, Atlas, 1971, tomo XXX, pp. 13-78.

llegada de una flota al mando del hijo de Enrique y de Isabela y el secreto de Otavio desvelado a Isabela, a saber, que fue él quien gozó a la infanta, abren el tercer acto. En esta ocasión se da un salto temporal de seis años. No falta el elemento del anillo prueba de amor que la infanta le entregó a Otavio y que Otavio a su vez entregó a Isabela, elemento crucial para el desenlace final.

El rey de Irlanda, viéndose en peligro, ordena que entreguen al conde Enrique, que mantiene en prisión, al conde de Barcelona para que éste venga a su hija Isabela dándole muerte y, de paso, le devuelva a él también su honra. Este doble bucle aumenta la tensión justo antes del desenlace, el final se va anticipando con una tensión muy bien medida a través de una serie de reconocimientos. Los dos primeros tienen como protagonista a Isabela vestida de hombre, que, sin ser reconocida, reconoce a su hijo y a su marido, a quien confía el secreto de que fue Otavio quien gozó de la infanta. En la escena final Isabela se autoinculpa ante el rey de haber gozado a la infanta y muestra el anillo. Dionisia lo reconoce y en ese momento delata a Otavio. La restitución del honor hace que se formen las dos parejas y todo queda en equilibrio.

La obra ofrece a los *rifacitori* una excelente máquina teatral con un ritmo sostenido salpicado de golpes de escena sabiamente repartidos. Los elementos de novela bizantina como son los viajes, reencuentros y reconocimiento de los amantes contribuyen sin duda a hacer de esta obra de Lope una de las mejores candidatas para cautivar a un público ávido de acción. Por otra parte, toca asuntos que atañen a la intimidad femenina con extraordinaria delicadeza. La enfermedad de amor de la infanta Dionisia deviene en locura al descubrir que quien creyó ser su amante no lo fue. Esa suplantación conlleva una ambigüedad de la figura masculina y el consiguiente “no saber” en quién se ha puesto el deseo. “No saber” que está a punto de cristalizar en locura. El honor se sitúa así en un plano distinto al de los sentimientos y los afectos, es decir, al de la vida que está en la pieza teatral, siendo algo externo a esa vida, tan solo motor de la acción, elemento que permite formalmente recomponer los equilibrios rotos. Nada hay de trasgresión en todo ello aunque se presenten conflictos muy verdaderos de las mujeres. En esta sensibilidad para asomarse a los abismos sin dejarse arrastrar estriba, a mi modo de ver, el enorme éxito de Lope.

*La Violenza lacrimevole ovvero il Traditor fortunato*<sup>3</sup> de P.P. Todini impresa en Roma en 1654 es una de las primeras versiones impresas. Doy la descripción del frontispicio:

LA VIOLENZA / LACRIMEVOLE, / OVERO / IL TRADITOR FORTVNATO / Comedia / DI PIETRO PAOLO TODINI / DI ATRI / *DEDICATO* / All' Illustrissimo, & Eccellentissimo / PRENCIPE / D. GIOSIA / ACQUAVIVA / DVCA DI ATRI & c. / [esfinge con alas desplegadas] / IN ROMA, Per il Moneta, MDCLIV. / Si vendono in navona in Bottega di Carlo Alfani / all' insegna della Colomba. Con licenza de' Sup. /

En la dedicatoria se lee:

Si degni Ella per tanto di gradire come tributo del mio humilissimo Vassallaggio questo Regio soggetto , che le presento, parto ingegnoso di quel gran Lopez de Vega, da e in pochi fogli disteso, ed anche in maggior parte variato...”

Los personajes son:

Enrico, re d'Inghilterra; Eleonora infanta sua figlia; Conte Fernando innamorato della detta; Duca Ridolfo innamorato della medesima; Arlanda Damigella dell'Infanta; Leonello servo del conte Fernando; *Pulcinella*; Polibrio servo del Duca Ridolfo; Marchese Alfonso Capitano della Guardia del Re; Odoardo Secretario del Re; Capitano Diego Spagnolo; D. Anibale Conte di Catalogna; Isabella sua figlia moglie del Conte Fernando; Don Pippo figlio della detta Isabella, *Giangurgolo*; Prospero, Lucillo: Soldati catalani, *Zanni*; Marinari e Soldati.

El rey de Irlanda se convierte en rey de Inglaterra y pocas modificaciones más se aprecian a parte de la introducción de las máscaras de la *commedia dell'arte*.

El autor ofrece (pp. 7-10) un resumen del *argomento* dividido en tres actos.

Respeto fielmente la trama, el ritmo y la división en tres actos y sigue muy de cerca a Lope. El personaje de Leonello (*Pulcinella*) es un modelo distinto al de Belardo y Hortensio, criados del conde Enrique, cuyo lugar ocupa.

En general, el texto de Todini es más explicativo. Véase el pasaje siguiente como ejemplo. Ridolfo explica lo sucedido y anticipa al final de la tirada lo que ha de suceder después:

*Otavio*

¿A cuál hombre jamás le ha sucedido que, en lugar de galán que fue esperado, su dama desdeñosa haya gozado

*Ridolfo*

Vittoria, vittoria, ed è pur vero, che con l'audacia rade volte va disunita la sorte:postomi in luogo del conte Fernando

---

<sup>3</sup> He manejado TODINI (LVL): P.P. Todini, *La Violenza lacrimevole ovvero Il Traditor fortunato*, Roma, 1654, Roma [6.7.A.37.3].

con el seguro nombre de marido?  
Fábula le parece a mi sentido  
lo que por todos juntos ha pasado.  
Todo cobarde, amando, es desdichado,  
y sólo el venturoso es atrevido.  
¡Oh obscurísima cuadra! ¡Oh noche  
fría!  
Yo te ofrezco una lámpara de plata,  
agradecido a la ventura mía.  
Ni celos temo ya, ni amor me mata;  
venciste, noche, el más alegre día,  
y yo engañé la más hermosa ingrata.  
LFL, p.29

amante gradito da Eleonora ho goduto in sua  
vece con sicuro nome di sposo la sospirata mia  
diva, che sdegnava mirarmi, non che gradir i  
miei ossequi, e pur vi gionsi, pur al fin mi beai.  
O camera altre tanto a me cara, quanto sei  
oscura, ombre gradite, che felicitaste(sic) i miei  
furti amorosi, debbovi in compenza la vita e  
che puo bramar d'avantaggio un cor amante?  
O me felice o me beato hor son pago, hor son  
quieto, hor son contento: appena giorno il Re  
riceverà la mia carta, Fernando per questa  
verrà scarcerato, e subito si abbocherà con  
l'infanta, se qui io mi fermo soggiaccio allo  
sdegno d'un Re offeso, alle furie d'un infanta  
delusa e alle vendette d'un amante tradito; no,  
no senz'altro indugio vado ai miei stati, e da  
lungi osservo quanto ne segua  
LVL, p. 31

Además de la pérdida por el cambio que supone renunciar al verso, es el caso de afirmar con Profeti que:

L'italiano, di contro alla pregnante incisività di Lope, spiega e ribadisce, vanificando spesso le motivazioni stringenti dell'originale<sup>4</sup>.

Abundan en la reescritura añadidos redundantes<sup>5</sup> respecto al original: el "Re" impone

celarli (a Fernando) la causa di sua prigionia, affine non segua alcun sdegno tra esso e' Duca Rodolfo.  
LVL, p. 33

La figura del rey se perfila así más bien como un mediador.

Las cuestiones de corte ideológico tienen en Todini otro tratamiento. En algunos casos el lenguaje no es tan incisivo en la formulación de asertos. Compárense, por ejemplo, el final de esta tirada:

*Rey*

Ventura tiene el Conde

*Clenardo*

*Odoardo*

Veramente tenni sempre il Conte per Cavaliere honorato, ed è amato da tutto il Regno per il suo valore, e bontà.

<sup>4</sup> PROFETI (1996a, p.76), a propósito de la reescritura de Calamari de *La amistad pagada*.

<sup>5</sup> Como ya se ha anotado, es característica común de los *rifacimenti*: ver supra versión de Pasca de *La Inocente Laura*.



Tiene méritos.	<i>Re</i>
<i>Rey</i>	Tale fu sempre appresso di me, e intesi acclamarlo da tutti per un Idea di honorati costumi.
Oigo decir a todos que es un ángel	
<i>Clenardo</i>	<i>Odoardo</i>
La voz del pueblo, la de Dios se llama. LFL, p.33	Dichiarato tale dai popoli, vien confermato dal cielo. LVL, p. 33

En cuanto a la idea de monarquía, se suprimen a menudo referencias al modelo de rey, así por ejemplo no quedan trazas de estos versos en boca de Enrique:

Como al cielo por qué llueve  
no se puede preguntar,  
así el Rey no ha de contar  
lo que a su gusto le mueve  
LFL, p.31

La formulación del origen de la honra es mucho más vaga:

<i>Rey</i>	<i>Re</i>
¿Tu deshonra? Loca estás. Quien da honra, que es el Rey, ¿está sin honra? ¿Qué ley comprehende a un rey jamás? LFL, p.35	Tu dishonorata! vaneggi figliola e che sai tu, che sia dishonore, dove mai furon dishonorati i regnanti? LVL, p.51

No interesa tampoco en la versión italiana recoger el conflicto en el obrar de un Rey que propone la infanta en forma de interrogante:

<i>Rey</i>	<i>Re</i>
¿Qué importa el ajeno daño para el propio sentimiento?	Hor questa è bella, e che ha da fare il mal d'altri col tuo?
<i>Dionisia</i>	<i>Eleonora</i>
¿No importa? luego la ley de Dios , ¿no lo manda así? ¿Queréis vos quebrarla aquí no más de porque sois Rey? LFL, p. 35	Che ha da fare, ah che non posso ne debbo scoprirmi, è falso Bireno! ah traditor crudele, che Olimpia abbandonasti perfido ingannatore! LVL, p. 52

Otro ejemplo de esta falta de interés en perfilar el obrar de un rey es la completa supresión de las reflexiones que, sobre su conducta ideal, hace Isabela ante su esposo, nada más saber que está condenada y justo antes de pedirle que entregue a los hijos de ambos a su padre, el Conde de Barcelona:

Y pues ya sois rey, Enrique,  
mercedes es bien que os pida.  
No es bien que me las neguéis  
por dos cosas que os obligan:  
la una, que cuando heredan  
los reyes, a sus provincias  
y reinos hacen mercedes  
por grandeza y por justicia;  
la otra, porque os casáis;  
que los reyes tales días  
muestran el extremo a todos  
de su grandeza excesiva.  
LFL, p. 47

Probablemente tales argumentaciones, a los ojos del *rifacitore*, no hacían más que cargar la obra con elementos que nada interesaban a un público con un rey lejano.

Y en cuanto al honor, a veces se vierte bastante fielmente el original pero en otras escenas se suprimen referencias que tienen que ver con la definición del concepto. En el acto segundo, en uno de los momentos más logrados de toda la obra, rey e infanta Dionisia dialogan como padre e hija sobre la enfermedad de amor que la aqueja y de la que el padre desconoce el origen. Le pide a la hija que confíe en él.

*Rey*

Hija ya todos se han ido;  
sosiega un poco.

*Dionisia*

Desta vez le pierdo el miedo.

*Rey*

¿A quién?

*Dionisia*

A mi honor perdido

*Rey*

*Re*

Gia tutti son fuori, quietati figliola, sediti un poco.

*Eleonora*

Non posso, non devo, non voglio e quando il facessi, mostrarei non farne alcun conto.

*Re*

Di chi!

*Eleonora*

Dell'honor, ch'ho perduto.

*Re*

Hija, ¿qué honor puede ser  
éste de cuya razón  
toma tu mal ocasión?

*Dionisia*

¿Oh padre, honor de mujer!  
LFL, p. 40

Che honor perdesti? perchè dici così?

*Eleonora*

Perchè ho ragione, o Padre, honor di donna! si  
puol dir più?  
LVL, p. 58-59

Falta de referencia en Todini a la relación del honor con los lazos de sangre:

*Rey*

(...)  
¿Qué te suspendes atenta?  
Padre soy: habla, confía;  
pues es tu sangre la mía,  
también lo será el afrenta.  
LFL, p. 40

*Eleonora*

Dico, tolto l'honore.

*Re*

Dell'animo o del corpo! Di? Tu non rispondi!  
Che dici! confida meco figliola, che sapró  
castigar chi ti offese, ancor non parli!  
LVL, p. 60

Un buen ejemplo del cambio de sentido de la versión italiana y de la distinta relación con la palabra se manifiesta en un momento de soledad del rey. Una vez conocida la situación de su hija, el agravio sufrido que es también el suyo, ha de tomar una decisión reparadora. El conflicto se expresa en un soneto con eco, muy complejo conceptual y estilísticamente, pero de tono contenido. En LVL, en su lugar, se da una prosa plagada de exageraciones de todo tipo completamente alejada del tono del original. Se van desparramando una serie de imágenes que culminan en las referencias a la materialidad del cuerpo (*sangue, vene, nervi, ossa, viscere, membra, morte*) y, eso sí, dejan muy clara a un público al que todo se le explica cuál es la situación del rey. Los códigos estilísticos nada tienen que ver:

*Rey*

Peligro tiene el más probado *Vado*;  
quien no teme que el mal le impida  
*Pida*,  
mientras la suerte le convida *Vida*,  
y goce el bien tan sin cuidado *Dado*.  
Más cuanto en más afortunado *Hado*  
fuerza y poder se descomida *Mida*,

*Re*

Enrico! Oimè, ricevei colpi si horrendi, e  
resisti! trafitto nel più vivo dell'alma, e pur  
respiri? Ah Dio; in qual laberinto, in quali  
angustie mi poni, ingrattissima figlia! è a  
prezzo dunque di sordide lascivie procurasti li  
miei e li tuoi dishonori!ne t'avvedesti,  
impudica, che con i dishonesti piaceri mi  
turbavi la pace, mi demolivi i contenti, mi

cuán presto adonde más *resida, Es ida*  
la gloria vil deste *prestado Estado*.

La honra puede tu *estandarte Darte*,  
amor, por quien la *recatada Atada*  
tuvo en el fuego que *reparte, Parte*.

Fue la defensa, aunque *ordenada*,  
*Nada*,  
pues es por ti, sin *remediarte Arte*,  
la cuerda, loca; la *encerrada, Errada*.  
LFL, p. 42

disperdevi l'allegrezze, mi seppellivi l'onore?  
e che farò per emenda? se ella muore, il Regno  
riman senz'herede, s'ella vive, viverò sempre  
infame, s'uccido Fernando, paleso i miei torti,  
se taccio approvo l'ingiuria: ah figlia del  
dishonore, o degna prole d'infamia? e soffrirò  
senza veder atrocità così grande? no, che sarei  
ingiusto, sì, perchè occulto il mio male: Oh  
Dio! e chi non perderebbe la prudenza a sì  
strani cimenti: poichè l'accusa è d'infamia mi  
priva d'honore, senza honore io non son Re,  
non son huomo, non son vivente, anzi un  
cadavere mostruoso, un mostro dishonorato.  
Ecco tutto il sangue mi bolle, già mi scoppia le  
vene, si scoton i nervi, si sconvolgono l'ossa, si  
scompongon le viscere, si disuniscon le  
membra, mi mancan le forze, la mia morte è  
vicina.

LVL, p. 63

Se mantiene en cambio la intervención de los músicos para curar a la infanta de sus males de amores. En Lope la canción, que hace referencia al abandono de Olimpia por Bireno, tiene un arranque entroncado con la lírica tradicional. En Todini, los ecos del *Orlando Furioso*<sup>6</sup> y su tono “alto” se hacen notar:

*Músicos*

Madrugaba entre las rosas  
el alba, pidiendo albricias  
a las aves y a las fieras  
de que se acercaba el día,  
cuando, viéndose engañada  
del duque Vireno Olimpia,  
a voces dice en la playa  
a la nave fugitiva:

(*si canta*)

*Musici*

Sorgea l'alba dorata  
A destar i viventi huomini, e belve:  
Quando Olimpia destata,  
Su la spiaggia del mar mirossi sola,  
Ingannata trovossi da Bireno:  
Corse veloce al lido,

<sup>6</sup> En el *Orlando Furioso* la historia de Olimpia y Bireno ocupa los cantos IX, X y XI. Olimpia se presenta a Orlando bellísima para solicitar auxilio contra el rey Cimisco de Frigia irritado por la negativa de Olimpia a las pretensiones de su hijo Arbante. Cimisco invade el país de Olimpia, Holanda, mata a su padre y sus hermanos y la obliga a casarse con Arbante, al que ella aborrecía. Olimpia, sin embargo, ha logrado dar muerte a su esposo y escapar, pero ha quedado como rehén en manos de Cimisco el príncipe Bireno, por cuyo amor Olimpia ha arrastrado tantas desventuras. Orlando vence a Cimisco y obtiene la libertad de Bireno, quien en lugar de corresponder a Olimpia, la abandona por corresponder a su hermana. Olimpia es raptada por los habitantes de Ebuda que la atan desnuda a un escollo para ofrecerla como tributo a Orca. Pero Orlando viene una vez más en su ayuda, dando muerte al monstruo y el rey de Irlanda Oberto, que ha visto a Olimpia en toda su dolorosa belleza atada a un escollo, se casa con ella. La historia tiene un final feliz. Cito los versos de la escena fundamental de la playa (canto décimo, estr XXIII, XXVI, pp. 230-231): “e di lontano le gonfiate vele / vide fuggir del suo signor crudele”; “Ma i venti che portavano le vele / per l'alto mar di quel giovane infido , / portavano anco i prieghi e le querele / de l'infelice Olimpia, e 'l pianto e 'l grido; / la qual tre volte, a se stessa crudele, / per affogarsi si spiccò dal lido...”.

“¡plegue a Dios que te anegues,  
nave enemiga!  
Pero no, que me llevas  
dentro la vida.”  
LFL, p.35

Viste le vele in alto mar volanti  
In altre strida prorompè sue voci.  
Prego il Ciel, che ti anneghi nave  
nemica.  
Ch’ il traditor Biren teco ne porti:  
Il perfido.  
LVL, p 51

El momento lírico hace referencia a una historia conocida por los dos públicos y recoge uno de los núcleos importantes de la enfermedad de la infanta: el tema del abandono como desencadenante de locura. No es algo “ideológico” y por tanto sí es material de construcción para la versión italiana.

Si bien las referencias temporales son las mismas en las dos obras, a veces no se ponen en boca de los mismos personajes. Celinda, criada de la infanta, hace referencia a los cuatro años que han pasado desde el trauma (LFL, p. 36) y resume el estado de la enfermedad de Dionisia. Esa misma información la aporta directamente Eleonora, que es la interesada:

Hor come vedete dopo 4 anni torna accasato con la moglie, figli, raccogliete da ciò la  
qualità del mio male  
LVL, p. 62

Ello confiere al asunto un tono más melodramático.

Los cortes afectan siempre al tejido ideológico. El rey de Irlanda presenta ante Enrique, presunto ofensor, un supuesto teórico. Finge que un amigo suyo, el rey de Albania le ha pedido consejo. Su hija ha sufrido una afrenta semejante a la que ha sufrido Dionisia. Su padre, el rey de Irlanda pide a Enrique, que supone ser el ofensor aunque no se lo diga, que le dé un consejo. A Enrique, que no ha cometido el deshonor, ni se le ocurre que pueda ser sospechoso y opta por sugerir como reparación la muerte de la esposa del que ha afrentado a la hija del rey de Albania. Deja de esta manera el camino allanado para que el rey de Irlanda le aplique el castigo que él tan decididamente propugna. Toda esta escena se construye en Lope con una serie de referencias bíblicas a la historia de David y Urías y las motivaciones de la muerte, oponiendo deleite a honra. Prosigue el diálogo sobre la idea de deshonor, la necesidad de vengarse para recuperar la honra y la contradicción que ello supone con el mandamiento cristiano. Todo ello no aparece en el *rifacimento*, y no puede ser de otra

manera, ya que los móviles de las acciones del rey no interesan. El consejo de Fernando de matar a la esposa del amante es mucho más expeditivo:

*Fernando*

Che uccida lui stesso sua moglie in pena del suo primo delitto.

*Re*

Oimè, l'innocente per il colpevole?

*Fernando*

Di due mali deve evitarsi il maggiore...

LVL, p.66

Las referencias a los astros y su influencia en el destino, tan frecuentes en Lope también se eliminan:

*Fabio*

Isabela desdichada,  
en triste punto nacida  
debajo de las estrellas  
que influyen mayor desdicha;  
tan hermosa como honrada,  
siendo tú la honra misma,  
que en el sol de las virtudes  
las demás luces se miran;  
inocente a quien un rey  
os manda quitar la vida.  
LFL, p. 47

*Alfonso*

Sfortunata Isabella tanto bella quanto honorata,  
innocente signora,  
cui la tirannia d'un Re ordina a chi più vi ama,  
e vi adora, a chi più vi stima felice, che vi privi  
di vita, specchio di nobiltà...  
LVL, p. 72-73

La justificación del nombre de la obra se mantiene:

*Fabio*

Llorando voy a traellos.  
Esta es *fuera lastimosa*.  
LFL, p.48

*Alfonso*

Vado, e qui li conduco, o questa è violenza  
lacrimevole?  
LVL, p. 75

*Enrique*

¡Diz que yo gocé a la Infanta!  
mal me haga Dios si tal hize.  
Algún bellaco embozado,  
que se entró por el balcón  
viendo en cueros la ocasión,  
quiso acostarse a su lado  
LFL, p.57

*Fernando*

Dice ch'io godessi l'Infanta, castigarmi pur il  
Cielo, se tal peccato commisi, è vero che fu  
accordato tra noi trovarsi assieme su le tre hore  
di notte, ma a prima sera fui carcerato, e  
tenutovi tutta la notte senza causa veruna da  
questo vecchio svanito, ed in quel mentre un  
Traditor Fortunato andovvi in mia vece  
LVL, p. 95

Hasta el acto tercero el peso que cada escena tiene en el conjunto es semejante en las dos obras. Todini sin embargo construye su escena cuarta del tercer acto de otra manera. Hace hincapié en los elementos de suspense y tarda mucho más en resolver la situación, creando una mayor tensión apoyada en elementos formales bastante ricos. Desdobra a Ridolfo en dos personajes para un mayor efectismo: él y un amigo a quien la Infanta dió el anillo.

Compárese:

*Isabela*

No han sido menos secretas  
las cosas que te he fiado.  
Unas por otras troquemos.

*Otavio*

Mil cosas que escritas vemos,  
o acaso nos han contado,  
imposibles nos parecen.  
Pues sábetes que yo fui  
quien la gozó.

*Isabela*

¿Cómo así?  
Que mil dudas se me ofrecen.

*Otavio*

Con una industria amorosa,  
en un obscuro aposento  
me dió amor atrevimiento  
y gocé la Infanta hermosa,  
y una sortija la dí  
por el Conde.  
LFL, p. 61

*Isabella*

Sig. Duca, quanto più vi dolete, tanto meno  
v'intendo, non mi diceste il vostro timore  
nascere dall'inganno amoroso seguito con  
questa Infanta Eleonora?

*Rodolfo*

Si dissi; e se il sapete, come non m'intendete?  
forse vi sembra leggier causa di temere?

*Isabella*

Mi esplicarò. Già mi narraste gl'amori  
tra questa Infanta Eleonora, e quel conte  
Fernando: il concertato tra loro in quella caccia  
di trovarsi assieme la notte: la sopraggiunta del  
vostro amico, che intese, ascoso, tutto il  
discorso; la prigionia del Conte, e poi il furto  
amoroso fatto dal medesimo amico: adesso  
resto ammirata di più cose, l'una; che un fatto  
tanto geloso da non fidarlo, ne pur' a se stesso,  
come v'inducesse questi a voi conferirlo.

*Ridolfo*

Non vi ammirate, perchè io e l'amico fin dalla  
culla fummo tanto congiunti, che posso ben  
dire, siamo un'anima sola entro un sol corpo, e  
tanto uniformi di genio e volere che ogni  
nostro bene è commune.

*Isabella*

Lo credo, mentre vi diede sì prontamente  
questo anello, che vale un tesoro.

*Ridolfo*

Maggior confidenza è tra noi.

*Isabella*

E questo veramente l'anello, che l'Infanta donò al vostro finto Fernando?

*Ridolfo*

L'istesso appunto: mirate, che vi è appresso il nome, e l'impresa dell'Infanta medema.

*Isabella*

Sì, ricca gioia per certo! Degno dono d'una principessa reale, ma a chè privarsene il nostro amico!

*Ridolfo*

Con ragione, perchè disperato già questi d'averla in sposa per ingiuria sì grande, temè anzi di sua vita col tenerse lo appresso.

*Isabella*

Di questi punti son paga: hor piacciavi dirmi; perchè questo inganno a voi porga tanto timore?

*Ridolfo*

Perchè pria sorgesse l'alba di quella notte medema, quasi fugastro fui astretto imbarcarmi per miei stati, onde lasciai in corte materia di discorsi, e molto che sospettare.

LVL, p. 100

Es interesante en la misma escena el guiño que se hace al espectador. Isabella, tras escuchar los fabulosos sucesos, afirma:

*Isabella*

Succedon casi tal volta, che sembran favole per formarne Comedie.  
LVL, p. 103

La secuencia en LFL es la siguiente: Isabela desvela a Otavio su verdadera identidad; Otavio desvela a Isabela que fue él quien gozó a la Infanta. No hay queja de Isabela.

La secuencia en LVL, tras un largo diálogo: revelación de Ridolfo:



Io fui quel Rivale sì scaltro, quell'huomo sì fortunato, io quell'Amante felice. Io godei l'Infanta, io feci il furto amoroso, eccovi il tutto svelato, restate paga! e perciò dissi temere!

LVL, p.104

En segundo lugar, queja de Isabella:

Che sento? Che dite signor Duca? Che incontro quando meno il pensava! ed io dunque per voi trovomi per il mondo raminga!

LVL, p.104

Y en tercer lugar, revelación de Isabella:

Ah che io fui quella sconsolata Moglie del conte Fernando, io l'innocente tradita, io l'Infelice Isabella.

LVL, p. 104

La fidelidad de la versión a la fuente se mantiene incluso en las acotaciones:

*Soldados, con caja y bandera negra, y Annibale Conte di Catalogna. Don Pippo tutto en ella pintada la imagen de Isabela: el niño D. Juan, armado sobre una sotana negra, con bastón de General: detrás el Conde de Barcelona toma el niño en brazos.* LFL, p. 63

*armato d'arme bianche con sottanella lunga nera slacciata innanzi con baston di comando in man, e soldati. Entra prima un Araldo con bandiera spiegata in mano nera, ove è dipinta Isabella.*  
LVL, p.112

Algunas escenas tienen en LVL un tono más jocosos que en el original. Todini se divierte enredando los motivos lúdicos, dilatando el texto. Compárese por ejemplo el cierre de la escena en que aparece Isabela vestida de hombre y habla con su hijo el infante don Juan:

*Capitán*

Que es gallardo te prometo.

*Don Juan*

Su rostro, Carlos, adora mi pensamiento secreto.

*Capitán*

¿Cómo?

*Don Juan*

Si no fuera muerta mi madre, que era jurara aquesta sombra encubierta.

*Capitano*

O che lesto fantino! L'ho per una mozzina di garbo costui.

*Don Pippo*

Capitano! Sappiate che gli ho donato tutto il mio affetto.

*Capitano*

A quest'huomo?

*D. Pippo*

A questo si, me ne sò innamorato.

*Capitán*

Mucho le imita en la cara.  
LFL, p. 69

*Capitano*

Ah, ah, ah, ah, e che pensate di farne?

*Don Pippo*

Tenermelo sempre appresso.

*Capitano*

La notte? el giorno?

*D. Pippo*

Sì dico.

*Capitano*

Se fusse donna direi valersene per servitij di Camera, e per governo della vostra persona, ma come homo mi par superfluo, mentre tanti ne havete.

*D. Pippo*

Tant'è mi piace il suo essere perchè assomiglia tanto a mia Madre.

*Capitano*

Tanto conforme!

*D. Pippo.*

È tutto lei.

*Capitano*

Veramente ha una bell'aria; ecco il Vostro Signor Nonno.  
LVL, p. 126

El final está mucho más adornado. Todini en una continua *amplificatio* prolonga los diálogos hechos de intervenciones breves entre los personajes. Una vez más informatividad (Lope) vs redundancia (Todini). Los ecos del género melodramático se hacen muy patentes:

*Polibio*

Si fermino in gratia, quanto dico una sola, sola parola.

Fernando

Non più, che già finila VIOLENZA DEL PIANTO.

*Ridolfo*

Già trionfò il TRADITOR FORTUNATO.

*Eleonora*

Dunque andiamo alle nozze

*Ridolfo*

Alle feste

*Isabella*

Alle gioie

Fernando

A i contenti

*D. Pippo*

Alli canti, alli balli, alli giochi già che cessono i pianti (...).  
LVL, p.151

La versión de Todini queda lejos de los excesos de otros *rifacitori* napolitanos y su tono es bastante comedido. La función de *Pulcinella* está muy integrada en la trama que ofrece la fuente y, aunque a veces se da un tono algo más jocoso, no es comparable a los dislates que la intervención de los criados y las máscaras producen en otras versiones. Se pierden sin embargo los momentos en que Lope toca conflictos verdaderos de las mujeres. Valga un último ejemplo que da fe de la distinta valencia de las dos obras. La infanta amenaza con “perder el seso” al no saber en quién ha puesto su deseo y este drama que puede cernirse sobre ella es lo que hace que su prometido le diga una mentira: que efectivamente él había estado con ella. Esta delicadeza de Lope se pierde completamente en la versión. Eleonora, en idéntica situación, sólo sabe amenazar.

*Dionisia*

Esos criados  
lo dirán, pues embozados  
amanecieron allí.

*Belardo*

Verdad es que bajó un hombre;  
pero no se dejó ver.  
No pudiera el Conde ser  
quien nos negara su nombre.

*Dionisia*

¿Qué es esto? ¿Que pierdo el seso!  
Conde, ¿que no entrastes vos?

*Enrique*

No, señora, no, ¡por Dios!  
Que esta noche estuve preso.

*Dionisia*

Daré voces como loca.  
Al Rey lo diré, villano.

*Enrique*

¡Señora!...

*Dionisia*

Suelta la mano.  
Tu muerte será mi boca,  
pues que la tuya lo fue  
de su honor y el mío.

*Enrique*

Señora,  
oye un poco, escucha agora.

*Dionisia*

¿Qué dices?

*Enrique*

Que me burlé.

*Eleonora*

Che dici tu altro?

*Leonello*

Io fui tutta notte al sereno ad aspettar' l Sig.  
Conte.

*Eleonora*

Embè? non lo vedesti ancor tu?

*Leonello*

Viddi su le nove hore, come un'ombra,  
scendere un huomo dalla finestra è vero, e  
cresi, che egli fusse di certo, ma dalla voce  
mutata, e dal celarsi che a me fece, cangiai  
parere, perchè ascondersi, se egli stesso mi  
ordinó l'aspettassi? perche non farsi  
conoscere? anzi che a forza di piattonate mi fe  
star alla larga.

*Eleonora*

O là quell'huomo? sotto pena della vita tacerai  
quanto udisti, e vedesti.

*Leonello*

O ciorcinato me? Ubedirò a V.A.

*Eleonora*

Mi hai inteso?

*Leonello*

Signora sì, Signora sì ( a parte). Era meglio  
star cheto.

*Eleonora*

Misera me che sarà mai! Mi si volta la testa  
(dirà alla domestica). Conte? parliamo liberi,  
non fuste meco la notte passata?

*Fernando*

Non Signora, vi giuro su la mia fede, anzi vi

LFL, p. 33

dico, che tutta notte fui tenuto in prigione.

*Eleonora*

Non posso più simulare: avverti Conte, che griderò come pazza, lo dirò al Re; villano, ti farò uccidere. Infame.

*Fernando*

(a parte) sò spedito: Signora? (Vorrà toccarli il braccio) mi ascolti la supplico.

*Eleonora*

Lasciami indegno, così osi negarmi temerario?  
Và, che saprò farti pentire, ti costerà la vita,  
nemico fraudulento del mio honore, e del tuo.  
(fingerà partire)

*Fernando*

Infelicissimo conte. Una parola Signora.

*Eleonora*

Che dici?

*Fernando (dirà mansueto)*

Ho burlato, vi fui, sì Signora.  
LVL, p. 42

La versión es la más fiel de todas las que conocemos, pero evidentemente ni los conflictos del alma ni el armazón ideológico tienen espacio para el nuevo público.

## 2.- Stecco napoletano hace su aparición: la versión de Scarnelli

*Non ha cuore chi non sente pietà*, de Ferrante Scarnelli es un *rifacimento* bastante más libre que la versión de *La Fuerza lastimosa* de Todini. Se construye sobre la trama de Lope dislocando episodios e introduciendo otros nuevos que amplían el material preexistente. La escena se traslada a Italia, concretamente a Nápoles, siendo Alfonso rey de Sicilia. El criado Stecco habla en napolitano y se le concede un amplio espacio. Uno de los cimientos ideológicos de la obra que consiste en la fidelidad de la infanta a su amor primero (Enrico di Molines) se ve seriamente afectado en esta versión de Scarnelli. Una infanta muy voluble se enamora en el segundo acto de Florante, que no es sino Isabella, mujer de Enrico, disfrazada de hombre. Es fácilmente imaginable el juego escénico que la ocurrencia conlleva. Doy el frontispicio<sup>1</sup>:

NON HA / CUORE / CHI / NON SENTE / PIETÀ./ Opera Scenica / DI FERRANTE  
SCARNELLI. / [corazón con corona real atravesado por una flecha] / IN BOLOGNA,  
1689. / Per Gioseffo Longhi. *Con licenza de' Sup./*

Los personajes son:

Re Alfonso di Sicilia. Rosaura sua figlia. Celinda, sua damigella confidente. D. Sancio, consigliere del Re. Duca Ottavio Principe del Regno, & innamorato di Rosaura. Conte Enrico di molines, Principe de Regno. D. Isabella sua moglie. Stecco servo delli detti. Lesbino. Nuccio, Paggi di corte.

*La scena si finge nel Regno di Sicilia.*

La obra da comienzo con una escena en que Rosaura, la infanta, manifiesta su deseo de suicidarse a Celinda, su criada, al haber sido abandonada. Celinda da las siguientes informaciones al público:

Sí, il Conte scordato di quella fede, che le giurò, ingratamente abbandonandola si partì, cancelli il suo, non il vostro sangue, la macchia di quell'offesa, e si dilegui con la sua morte la memoria del tradimento, e del traditore.

NHC, p.6

Povera sig. è degna d'ogni compassione, perchè grande fu il tradimento, dargli fede di sposo, e poi improvvisamente partire, e con disprezzo di sì nobile Principessa prender un'altra moglie, bel consigliere da chi non si trova nel caso.

NHC, p.8

---

<sup>1</sup> He manejado SCARNELLI (NHC): F. Scarnelli, *Non ha cuore chi non sente pietà*, Bolonia, G. Longhi, 1689, Roma [35.5.B 19].

Se elimina por tanto todo el episodio nocturno del encuentro amoroso de la infanta con su supuesto prometido. Como en todas las demás versiones, excluyendo a la de Todini que es mucho más fiel, este episodio se da como acaecido antes de comenzar la obra. En distintos momentos se alude a él midiendo muy acertadamente la información que se va ofreciendo paulatinamente. Se mantiene sin embargo la función terapéutica de la música y la función de las estrellas en el destino de los humanos, motivo recurrente en Lope que en cambio no recoge Todini.

*Re*

Già sono tre anni, che viene agitata da sì stravagante malinconia, mi dicono adesso, che la musica come quella, che ha proportione con le nostre passioni possa essergli di giovamento. Voglio tentare ancora questo rimedio; ordinate che si canti. (*D. Sancio parte*) Che giova l'esser Re, se l'eminenza di un soglio non è bastante a renderci superiori alla barbara influenza di stella maligna.

NHC, p.10

La confesión de Rosaura es muy fina pues apela a un sueño dejando un halo de incertidumbre en torno al episodio. Lope utiliza el sueño como funesta premonición de Isabela

Esta noche no he dormido,  
con mil sueños desvelada.  
Una tórtola casada  
soñé que estaba en su nido,  
y que un fiero cazador  
tomó una flecha a su aljaba,  
y con tres hijos la echaba  
del nido. ¡Ay Dios, qué dolor!

LFL, p.45

Es habitual que ciertos motivos se reutilicen cambiando su contenido. En este caso el sueño apunta lo siguiente:

*Rosaura*

Un giorno nella stagione più cocente, annoiata da gli ardori del Sole mi ritirai sotto un ombroso platano nel Giardino Reale, & fui sopraffatta da placido sono (sic), ah Padre!

*Rè*

Che vi successe?

*Cel.*

Che anderà inventando.

*Ros.*

Il dolore mi accora!

*Rè*

Presto, e che seguì? parlate.

*Ros.*

Mi sognai.

*Cel.*

Respiro.

*Re*

Se è sogno, non ve ne dovete offendere.

*Ros*

Un'anima regia non deve permettere di essere offesa nè meno sognando.

*Re*

Che stravaganza di male.

*Cel.*

Si, sì me ne ricordo bene che un giorno m'ebbe a far impazzire.

*Re*

E che devo fare per questa offesa fatavi in sogno.

*Ros*

Uccidere lo spergiuro, che mi tradi, mi diede fede di sposo, e mi lasciò.

NHC, p.12

El episodio en que la infanta amenaza con perder el seso es eliminado. Al no dar comienzo la obra con la escena nocturna carecería de sentido. Se pierde también aquí, al igual que en la versión de Todini, esta espléndida escena de Lope.

La canción de los músicos, en versos heptasílabos y endecasílabos, presenta esta vez a Ariadna abandonada por Teseo en lugar de a Olimpia. Rosaura, al igual que en la versión de Todini reacciona muy violentamente

*Rosaura*

(*si alza.*) Pur troppo è vero; ahi perfido Teseo, sacrilego, spergiuro, mentitore, scelerato.

*Rè*

Ma contro chi?

*Rosaura*

Contro Teseo.

*Rè*

Ma se è una favola.

*Rosaura*

Favola? sarà dunque compagna del sogno.

*Re*

Cantate

*Rosaura*

(*S'alza infuriata, leva la parte al Musico, gettandola.*) Che canto, che suono, fuggite dalla mia presenza; all'armi, alla vendetta, all'ire.

NHC, p. 15

Más adelante, Rosaura hace referencia a ambos personajes al anunciársele la llegada a la corte del “Conte Enrico di Molines con D. Isabella sua Consorte.”



*Rosaura*

Rallegratevi ancor voi sig. padre, che Arianna si vuol vendicare, e Teseo restarà castigato.  
NHC, p. 23

Stecco napolitano tiene un gran protagonismo. Habla en napolitano y hace juegos de palabras mofándose de los nombres españoles:

*Stecco*

aggio da parlare co lo Sig. D. Straccio e no co V.S.

*Sancio*

Don chi, Don chi?

*Stecco*

Con D. Straccio

*Sancio*

Con D. Sancio Balordo

*Stecco*

Ohibò, aggio da dare na lettera a D. Sancio è vero, ma no a D. Sancio Balordo, che lo patrone non me l'have commannato.

*Sancio*

E quello son'io appunto.

*Stecco*

V.S. è lo Sig. D. Straccio, havite provata la fortuna vostra, haia da sapere V.S. che io tengo no corriero chiù bello assaie de chillo, che mannano le muse dallo monte Nasio alla Tramontana, e allo viento favonio.

*Sancio*

Curioso per certo. E chi ti manda?

*Stecco*

Lo Sig. Conte Arrenga.

Sancio

De Molines?

*Stecco*

Che saccio io se bene dallo molino, o dalla mola, saccio bene, che isso è n' homo sacciuto, e che sape chiù isso, che nò presutto salato da tre anni, e quattordeci misi.

*Sancio*

Dammi la lettera.

*Stecco*

Già è lo Sig. D. Straccio nè?

*Sancio*

Dico di sì.

*Stecco*

Non annate'n collera, che mo vela dò.

*Sancio (prende la lettera per forza a Stecco.)*

Malcreato, così si tratta con un capitano, e consigliere di S.M.?

*Stecco*

Cappeta V.S. è Capetano, e Carceriere dello Rè? eccola, eccola.

*Sancio (Legge, e Stecco legge dietro.)*

Impertinente!

NHC, p. 16-17

Se modifican los rasgos de personajes clave. Veamos un ejemplo: el encuentro entre la infanta y su antagonista se produce muy pronto en NHC. Es una escena de gusto palaciego en la que se dan muchos más detalles. La infanta llega incluso a preguntar directamente a su rival si

mai dunque professò il conte servitù alcuna ad altra Dama.

NHC, p.28

Se retoma muy literalmente el sentir del rey en cuanto a la deshonra

*Re*

Figlia, queste vostre agitazioni d'animo non son senza fondamento. Hebbero, così mi persuado, il principio da qualche grave disgusto, ma sovvengavi, che io vi son padre, voi siete figlia, che vale a dire, che le vostre sono le mie offese, che offeso il vostro sangue, resta parimente offuscato il mio onore.

NHC, p.29

Para la carta de la infanta, compárense el original con las dos versiones:

Dice así: “Yo me casé  
con Enrique de secreto,  
y en secreto me gozó;  
fuese a España, y me dejó,  
padre, sin honra, en efeto.  
Como ves, vuelve casado,  
con sus hijos y mujer:  
Juzga de qué puede ser  
la enfermedad que me ha  
dado”  
LFL, p. 41

Dice. Io mi sposai con  
Fernando privatamente, ed in  
segreto ci godemmo  
(oimè che sento?) (seguita a  
leggere. E subito questi  
toltomi l'honore fuggissene in  
Spagna (o me infelice). Hor  
come vedete dopo 4 anni torna  
accasato con moglie e figli,  
raccogliete da ciò la qualità  
del mio male.  
LVL, p.61

*Il conte Enrico di Molines tre  
anni sono mi diede fede di  
sposo, indi a poco ingrato,  
lasciandomi, calpestò le  
giurate promesse, contraendo  
con disprezzo di questa  
Corona di Sicilia, con nuova  
Dama le nozze. Ecco il mio  
male.*  
NHC, p.31

NHC ha eliminado el encuentro nocturno con el falso prometido y por tanto tampoco se recoge en la carta. Se pide consejo a Enrico diciendo que se trata de un caso acaecido al re di Napoli (en LVL es el rey de Albania, como en Lope). En el consejo de Enrico faltan, como en LVL todas las referencias bíblicas a David y Urías y la diferencia en la motivación de la muerte (placer frente a honra). Sin embargo la argumentación de Enrico es algo más sutil que la de Fernando en LVL y emplea argumentos de corte legal y político:

Onde non può chiamarsi il temerario, che reo di lesa maestà  
NHC, p.35

*Enrico*

farei conoscere al cavaliere il gravissimo mancamento, che ha commesso, condannandolo ad uccidere di propria mano la moglie, e poi sposare la Principessa, che fu la prima a darli, e ricevere fede di sposa.

*Re*

Il consiglio mi piace, ma pare si accosti alla tirannide.

*Enrico*

Un'offesa così grave fatta a un sangue reale non merita minor pena di questa.  
NHC, p.36

Falta cualquier referencia explícita al honor. Más adelante, Enrico que conoce ya su sentencia usa argumentos jurídicos:

Hebbe più tiranni la Sicilia è vero, ma un peggiore di questo giamai, mentre condanna senza ascoltare, sententia senza difesa, vuole, che mora chi è senza colpa.  
NHC, p. 38

La justificación del título de la obra es un tanto forzada:

*Isabella*

Mio Enrico, mio consorte, s'estinueranno prima de' miei i vostri lumi. Conte, marito, non posso più. (*sviene*)

*Sancio*

Caderono ambedue estinti. Cielo che sarà? Non ha cuore chi non sente pietà.  
NHC, p.48

Scarnelli hace una serie de cortes. Elimina la escena en que Enrique confía al marqués Fabio a su esposa Isabela para que la deposite en un barco con peso para que se hunda. Es una importante diferencia en la trama que acarrea la incoherencia de que Isabela reaparezca sin más ni más ante el duca Ottavio y unos marineros. Stecco criado se viste “a bruno” en señal de luto por la muerte de su señora:

*Stecco*

Scuro Stecco, e che consolatione buoie che trove, songo senza patruna, che ogni vota, che penso alla morte soia, me fa lo core iappe, iappe.  
NHC, p. 56

Isabela no se identifica y simplemente pide que la lleven a la corte vestida de hombre:

sotto nome di Don Florante nobile di Catania  
NHC, p.55

No ha lugar, al no haber tenido noticia el espectador del encuentro amoroso con el usurpador, a que el Duque e Isabela se intercambien secretos como en LFL y LVL, ni al episodio del anillo. La narración de ese suceso aparece dislocado, la hace Rosaura misma más adelante, bien entrado el segundo acto:

*Rosaura*

Ah perfido, mendace Cavaliere, tu sì per la porta del giardino venisti furtivamente di notte a parlarmi, condonate, ò genitore, se sono sforzata a pubblicare la mia leggierezza, e chiedendomi fede, lusingata dalle tue dolci parole, fede costante ti giurai, e ricevendo da me in pegno di ciò un gioiello, tu al incontro firmando di proprio pugno una carta reciproca, & inalterabile mi giurasti la sincerità dei tuoi affetti.  
NHC, p.60

El motivo de la carta aparece, pero reutilizado de otra manera. Rosaura tiene una carta de Enrico, no es ella la que la escribe para narrar su desgracia. El Duca Ottavio se declara a Rosaura y le da un anillo en prenda de su amor. A partir de este momento empiezan a darse importantes alteraciones en la trama. Enrico narra al duca Ottavio, ya delante de Florante (que nos otra que Isabella vestida de hombre), la muerte de su esposa Isabella:

*Enrico*

Dovea per questa destra medema restare estinta, ma sopraffatti ambedue da improvviso deliquio fu presa, e posta sopra abbandonata barchetta, e fu consegnata alle furie del mare irato.

*Florante*

Eppure le stelle mi hanno preservato la vita.

*Duca*

Del mare adirato sopra sprovveduta barchetta. *da se*

*Enrico*

Sì, che per certo nella tempesta passata

*Florante*

Ritrovai lo scampo.

*Duca*

Della passata. *da se*.

*Enrico*

Sola, e senza guida è restata preda miserabile di questo spietato elemento.

*Duca*

Dunque la dama da me trovata è moglie del Conte. *da se*.

*Florante*

Haverà pur compreso , ch'io son quell'istessa. *da se.*

*Duca*

O deluse speranze, perduti commenti. *da se.*

*Enrico*

Havete ragione di restar stupido, amico.

NHC, p. 72

Al final del acto segundo se da una importante alteración de la trama. Rosaura se enamora de Florante, que en realidad es Isabella disfrazada de hombre. Enrico decide vengarse:

Perfida Principessa, t'intendo. Invaghitasi di quel cavaliere giunto poc' anzi alla corte, così mi delude e mi sprezza (...) da questa destra cada il suo novello amante svenato, e così resti compensata dalla mia tradita Isabella la morte.

NHC, p.79

Rosaura declara su intención de casarse con Florante:

*Re*

Non più, non vi si deve D. Florante, perchè la vostra fede è obligata ad Enrico.

*Sancio*

Così commanda l'obbligo della parola.

*Rosaura*

Enrico è l'oggetto da me odiato.

*Re*

Non viddi sfinge più portentosa di voi. SD. Sancio, dite a mia figlia, che si prepari alle nozze d'Enrico.

*Sancio*

Farò quello che commanda la M.V.

*Rosaura*

D. Florante è l'unico mio bene, dite al mio genitore, che altro sposo non bramo, che D. Florante.

NHC, p.87

Rosaura insinúa a Florante que no puede ser heredero de la Corona mientras Enrico siga siendo su prometido y sugiere a Florante que mate a Enrico. A partir de esta doble amenaza de muerte de Enrico hacia Florante y de Florante hacia Enrico se suceden una serie de golpes de escena que amplían la trama original. El lenguaje cae en todos los excesos imaginables:

*Rosaura*

L'havete pure una volta capita, e per ciò havete cuore in petto, e foste cavaliere dovereste metterlo a terra ma quando voi non siete risoluto, io haverò ardire di farlo cadere; di farlo cadere svenato a miei piedi.

*Florante*

Freni l'impeto del suo sdegno signora, questa parte a me, e non ad altri s'aspetta.  
NHC, p. 92

La localización clara de la obra se da en un diálogo entre Celinda y Stecco:

*Stecco*

La notte sempre è notte, ma cà è chiù scuro del aute paese, perche a Napole lo cielo è chiu granne, e lumenoso, e chiù che corre per le poste lo iorno s'alletrova ne lo iorno la notte.  
NHC, p.95

Stecco ha de cumplir el mandato de Rosaura de franquear por la noche el paso a Florante a las habitaciones de Enrico para matarle. Para ello concede una cita de amor a Celinda. Es un buen ejemplo de sus intervenciones en un lenguaje directo que contrasta con lo artificioso del registro de los demás personajes:

*Stecco*

Così saraggio, metterò a lietto lo Patrone, e poi t'aspettarò, boglio, che facimmo baldoria.  
NHC, p. 96

*Stecco*

Mo mo me ne bao a mettere con sollecitudine lo patrone a lietto, e me boglio sprufomare tutto. Quanto è buono l'essere biello, se bene sono no poco olivastriello, chisto è no colore al uso d'oggi, o come diceste buono lo poeta carciofolo, nigra è chilla, che scopre la finezza dell'oro, nigro è lo mio tesoro. *Parte facendo azzì(sic) di notte.*  
NHC, p. 97

En boca de D. Sancio aparece la justificación del título de la obra:

*D. Sancio*

Grande è la collera del Re, ma maggiore è il mancamento della Figlia. Cielo, che Farà.  
Non ha Cuore chi non sente Pietà.

NHC, p.108

Al final de la obra los equívocos que se han ido construyendo se resuelven.

Rosaura actúa como si Isabella estuviese viva y no fuera Florante:

*Duca*

Signora, eccola servita fino alle sue stanze, vada a riposo, e spero colla nascente aurora  
annunziare alla V.A. l'allegrezze d'un giorno ripieno di fortunati successi.

*Rosaura*

Orsù andate, e non vi partite dal terminato concerto. Restituite ad Enrico Isabella, e voi D.  
Florante andate lieto a riposare colla speranza delle nostre vicine nozze.

NHC, p.111

El motivo del anillo, como el del sueño, se modela de otro modo: sólo al final de la obra se desvela que el Duca Ottavio lo recibió de Rosaura, que se lo dio creyéndolo Enrico. Este elemento aparece en LFL mucho antes: Otavio confiesa a Isabela haber gozado a la infanta y haber recibido el anillo antes de que ella se difrace de hombre. La perfidia de Rosaura que aspira a la mano de Florante, cosa imposible siendo éste una mujer, se ve castigada por la imposición de las bodas con Ottavio, que fue a quien entregó el anillo. No hay referencias al honor tampoco en el desenlace. Se apela más bien a “la fuerza del nuestro destino”, palabras que en boca de Isabella, echan a Rosaura en brazos de Ottavio. La infanta contesta erigiendo a Isabella en árbitro de las vidas:

Già che non ho potuto stringervi fra queste braccia Consorte, mi sia almeno permesso  
come compagna & amica. Vostra sia la vittoria, arbitra vi faccio del mio volere.

NHC, p.119

La obra de Scarnelli, como se ha visto, juega mucho más libremente con el material original que la de Todini, que permanece mucho más pegada a su fuente. Novedad importante es la introducción de Stecco, criado napolitano, que alcanzará su máxima expresión en la propuesta que de LFL hace Carlo Celano.



### 3.- *Il Vero Consigliere del suo proprio male*, de Carlo Celano

Entre los *rifacitori* de autores españoles del siglo de Oro es figura central, como estamos viendo, el napolitano Carlo Celano<sup>1</sup> o Ettore Calcolona, seudónimo con el que firmaba sus obras. Nació en Nápoles en 1617 y estudió leyes. Su dedicación a la carrera forense se vio bruscamente interrumpida al sufrir una condena en 1647 por su apoyo a la revuelta de Masaniello. Tras cumplir condena, emprendió la carrera eclesiástica, lo que le permitió dedicarse a escribir teatro. Sus obras forman parte de ese teatro españolizante que tanto éxito tuvo en la segunda mitad del XVII en Nápoles. Entre ellas destacan *Proteggere l'inimico*, *Il Vero consigliere del suo proprio male*, *Come dispone il cielo*, todas ellas *rifacimenti* de obras españolas. Ello le hizo objeto de críticas por parte de quienes, ya a finales del XVII, intentaron una reforma del teatro<sup>2</sup>.

En este trabajo, como se ha visto, he determinado por primera vez la fuente directa de tres de sus *rifacimenti*<sup>3</sup>: *Nelle cautele i danni*, *Sopra l'ingannator cade l'inganno* y *Come dispone il cielo overo la Forza del sangue*.

En el caso de *La Fuerza lastimosa* Celano elige también un título muy didáctico. Se refiere con él al personaje lopesco del conde Enrique, que es quien sugiere al rey su propio castigo. De esta obra hay varias ediciones que recojo en el catálogo, por lo que es de suponer que también esta obra gozara de gran éxito, al igual que los demás *rifacimenti* del mismo autor.

Doy la descripción del frontispicio<sup>4</sup>

IL VERO / CONSIGLIERE / DEL / SUO PROPRIO MALE / DEL SIGNOR / D.  
ETTORRE CALCOLONA / [escudo con adornos vegetales] / IN NAPOLI 1720. / Nella  
Stampa di Michele Luigi Muzio / *Con Licenza de' Superiori*. / Si vende nella Sua  
Libreria sotto l'Infermaria / di S.M. la Nova. /

Los personajes son:

Odoardo Rè di Sardegna; Arminda Principessa sua figlia; Marchese Ottavio Privato del Rè; Socratico Filosofo di Corte; Pascuadiglio Paggio di Corte; Roberto Creato del

<sup>1</sup> Véanse: "Carlo Celano" en DBI, p. 339-340; RUSSO, pp. 187-205; VAIPOULOS.

<sup>2</sup> Ver: MARCHANTE (1996).

<sup>3</sup> Ver los capítulos correspondientes: El "capitano" Fracasso en la toma de Granada; *Sopra l'ingannator cade l'inganno* de Carlo Celano: el gallardo catalán (conde de Barcelona) en Nápoles y *El mayorazgo dudoso* versus *La Forza del sangue*.

<sup>4</sup> CELANO (VCPM): C. Celano, *Il Vero Consiglier del suo proprio male*, Nápoles, Michele Luigi Muzio, 1720, Roma [36.6.H.4.2].

Marchese Ottavio; Conte Arrigo di Barcellona; Contessa Isabella sua moglie; D. Giovanni loro figlio; Tonnone Napoletano Servo d'Arrigo; Arnesto Principe di Corsica, Cugino del Rè; Un Marinaro.

*La scena si finge in Sardegna.*

Celano desplaza la escena a Cerdeña, manteniendo el Mediterráneo como espacio de acción, al igual que Scarnelli. Sin duda un espacio más cercano a Nápoles que la brumosa Irlanda. El rey es el rey de Cerdeña y un primo suyo, príncipe de Córcega. El rasgo más destacable en cuanto a los personajes es sin duda el papel relevante del criado Tonnone napolitano y la creación del Socratico, filósofo de corte. Los diálogos entre ambos personajes protagonizan muchas escenas en las que se da un notable plurilingüismo<sup>5</sup>. Tonnone habla en napolitano y el filósofo en un *pastiche* imbuído de latinajos que le dan rasgos de pedante, aunque su papel preponderante es el de un estoico, un Séneca que debe permanecer inmutable en la sucesión de desgracias lacrimógenas que acompañan a la protagonista. La obra se enriquece así con este contrapunto a los excesos melodramáticos de las situaciones que plantean los protagonistas. La técnica de Celano es la misma en otros *rifacimenti*. Aprovecha la trama original para construir sobre ella con mucha soltura una obra distinta en la que se da un amplio espectro de situaciones y de personajes con varios códigos lingüísticos y estilísticos.

Es llamativo que Celano incorpore el nombre de Arminda para la infanta, nombre ajeno a todas las demás versiones. Sin duda su profundo conocimiento de las obras de Lope de Vega le hizo adoptar este nombre que es el de la protagonista de *El Juez de su causa*. Creo que hay que leer esta elección como un guiño a esta comedia donde se plantea una situación de amores ilícitos parecida a la de LFL. Toma prestado de esta obra también el nombre de Florante que, como en LFL, es la antagonista disfrazada de hombre.

Al igual que en las demás versiones italianas excepto la de Todini, se prescinde de la escena amorosa nocturna de la infanta con su supuesto prometido. En la primera escena (VCPM, p.4-5) aparecen la infanta Arminda y su padre, el rey. Arminda dice que el honor le impide “divertir per la bocca” un “procelloso oceano di tormenti”.

---

<sup>5</sup> Ya decía A. Perrucci que “la diversità delle lingue suole dare grande diletto nelle Comedie”. (BRAGAGLIA, p.194)

Celano centra así el conflicto rápidamente siendo el honor el obstáculo que habrá que salvar. El motivo de la carta se aprovecha inmediatamente para dar toda la información al espectador. En LFL la carta en que la infanta cuenta su mal aparece más tarde, ya en el segundo acto. Celano hace que la infanta mencione en ella el episodio nocturno. Coincide así con Todini pero no con Scarnelli:

*qui apre la lettera e si pone a leggere*

*Lettera.*

*Re*

Non ti chiamo padre, perchè non posso dirmi tua degna figlia: il Conte Arrigo di secreto si sposò con me, come marito mi rese donna, poi m'abbandonò, si è egli casato che far non poteva, cercavo di sotterrare con meun tanto aggravio per non disgustarti col pubblicarmi così indegnamente tradita: adesso ch'egli è tornato dalla Sardegna con la nuova moglie, e con tre figli per fare a me più sensibili i suoi tradimenti, più non posso, a forza, che a te lo discopra perchè possa vendicarti di me , e di lui.

VCPM, p. 9

Tonnone ofrece una primera caracterización de sí mismo:

*Tonnone*

Ah conte te chiagno, e mme despiace ca te voglio troppo bene, e ca te so tanto fedele che non te pozzo lassare ca sò napoletano, e haggio lo core mmocca, e mmano.

VCPM, p. 11

En la escena VI del primer acto Tonnone dialoga con el Socratico:

*Socratico*

Lascia, ch'io filosoficamente ti abbracci.

*Tonnone*

Che faje: cà mm'affuocche, s'abbraccie tuoie non sò de feloseco, perche non sò natorale.

*Socratico*

Naturalia sunt immutabilia

*Tonnone*

E che fossemo fatte turche cò ssò parlare d'alia, bilia? mà lassamo i s'alia, bilia, e dimme, comme stammo.

VCPM, p. 11

La lengua de Tonnone tiene castellanismos, es muy difícil aventurar la hipótesis de que en la época estuvieran ya consolidados en el napolitano:

vasta mò, tu mme entienne, (...) e non me vuoie ntenere (...)  
VCPM, p. 12

Si Feloseco, e non me ntiene  
VCPM, p. 30

Tonnone y el Socratico expresan pareceres y hacen juicios sobre lo que ocurre. Sus diálogos explican incesantemente la acción y ofrecen al espectador sus puntos de vista:

*Socratico*

Intesi, intesi bene, ma il Conte non doveva fare così brutta attione. (...) Non doveva fare quel che fece con la figlia d'un Re.

*Tonnone*

En na figlia de no Rè non doveva sforzare no galant'hommo, cò bolere che acconsentesse a le chellete soie, quando non haveva ncapo d'essere Rè, tu si feloseco a la bon'ora, e creo che dive sapere ca chesta è cosa bella, e natorale.

*Socratico*

Il Conte havrà da dar conto della infermità della Principessa.

Il Conte non havrà sa sare sfatione a nesciuno, ca s'ha boluto fà Conte de Varzellona pe chelleta soia, e non Rè della Sardegna pe commesechiamma d'aute.

*Socratico*

Il tuo padrone non sai, che fece in quella notte?

*Tonnone*

Saccio chello, che lo patrone mio ha fatto de juorno, ca chello de la notte se dice a lo pejese mio, ca magna curia non procede.  
VCPM, p. 12-13

La obra sigue la trama de Lope muy de cerca, el rey pide consejo a Arrigo y la insistencia en el honor como motor de la acción es palpable en todos los momentos en que la acción ha de seguir adelante:

*Arrigo*

I Reggi devono haver sempre mira al proprio honore con ricuperarlo per ogni via, quando è perduto.

(...)  
*Arrigo*

Eh Signore, si tratta d'offesa fatta a un Re, e nell'honore; Io per me ad altra risoluzione non saprei appigliarmi; il Cielo pietoso saprà compassionare le humane passioni, trattandosi di rimediare a quell'honore, per cui si vive nel mondo.  
VCPM, p. 19

Un buen ejemplo del tono de los diálogos de Tonnone con los protagonistas nobles es el momento en que, ante las preguntas de Isabella, la pone en antecedentes sobre lo sucedido:

*Tonnone*

S'io non parlo crepo, se degnarrà Vosta Accelenzia de sapere, comme la sia Prencepessa Arminna voleva nò cierto tiempo fà le guattarelle<sup>6</sup> (pe bia de cose norate zoè) cò lo patrone mio e chiù de no papello<sup>7</sup> jette pe lo mmiezo, ma lo sio Conte non sulonon voze acconsentire ad esserele marito ma fece marco sfilà mmierzo Catalogna, e la Sià Prencepessa me dicenò, che se nnè accorata tanto, che quase quase è arredotta a li consetemene.  
VCPM, p. 23

En esta versión el contenido del sueño de Isabella es el mismo que en Lope, contrariamente a lo que hacen Todini y Scarnelli que aprovechan el motivo pero con otro tema.

El Marchese Ottavio Privato del Re ofrece una solución original frente a la posibilidad planteada por el Rey de que el Conde de Barcelona pregunte por su única hija:

*Marchese*

E questo fu il motivo, che mi fe dare in tali risoluzioni, si potrà publicare, ch'essendosi la Contessa partita furtivamente, e che essendo il Conte rimasto vedovo, si è casata con la Principessa vostra figlia.  
VCPM, p. 32

La grandilocuencia y la exageración de los personajes “altos” es la marca de distinción de este *rifacimento* de LFL frente a las demás versiones:

---

<sup>6</sup> “Guattarella”: caricia que se hace a los niños.

<sup>7</sup> “papello” aparece como hispanismo en ANDREOLI: papel, escritura.

Sire son suo fedel vassallo, e per l'honore della sua Corona son pronto a sparger tutto il mio sangue  
VCPM, p. 32

En este sentido merece la pena notar la *amplificatio* de la escena de la barca, que no aparece en LFL ni en las otras versiones:

*Ruberto*

Nel ponersi in barca, si risentì, e con volto sereno così disse: Cieli, voi, che conoscete la mia innocenza, voi per vostra pietà ricevete l'anima mia, & allontanate dal conte mio ogni pena, indi a me rivolta soggiunse: amico, dilli, che si ricordi di me, e che invii all'avo i suoi, e miei sventurati figli.  
VCPM, p. 33

Marchese

Prevedo altre tempeste, fieri perigli, e travagli irreparabili: Piaccia al Cielo che la Principessa non sia l' Elena della Sardegna. Il valor de' catalani non sa dormire quando si vede offeso il Conte di Barcellona, che accoppia nel suo cuore ardire, valore, & sperimentato senno, è da temersi. O Arrigo, e come ti rendesti, *Consigliero del tuo proprio male*.  
VCPM, p. 33

Tonnone protagoniza escenas enteras que no tienen ninguna correspondencia en LFL. En el acto segundo, la escena octava es un dialogo de Tonnone y don Giovanni, hijo de Arrigo y de Isabella, más crecido que el niño de LFL. El niño le pide información acerca de sus padres y Tonnone le responde. La escena decimoquinta, monólogo de Tonnone inicia con la siguiente sentencia:

Fa bene, e scordatello, deceva a lo paese mio lo gran Dottore Chiaiese<sup>8</sup>  
VCPM, p.45

Y prosigue hablando de Giovanni al que define muy gráficamente:

se tratta ca no peccerillo, che non è chiù de na sopressata de Nola, dicereme tante settenzie che non l'haveria ditto manco Arzeneca.  
VCPM, p.45

El acto segundo se cierra con dos largas escenas en que Tonnone hace de apoyo a la momentánea locura de Arrigo, desencadenada por la supuesta muerte de su esposa

---

<sup>8</sup> Celano pone en boca de Tonnone y del paje dichos y refranes populares siguiendo la tradición de Basile que remata sus "cunti" en muchos casos con los dichos que usa Tonnone. Concretamente éste cierra el *Li sette palommielle* (BASILE, p.810). El dottor Chiaiese es Giovanni Domenico Chiaiese, un conocido bufón de la corte del virrey de Osuna que logró licenciarse en leyes en Pisa.

Isabella. En los delirios de Arrigo llega a confundir, en unas apasionadas declaraciones de amor, a la amada esposa Isabella con Tonnone. Este juego cómico no puede estar más lejos del desarrollo de la acción en Lope. En la última escena interviene también el filósofo con sus latines. Esta figura entronca con la máscara del Dottore y, sobre todo, con la del pedante<sup>9</sup>, a la que se opone el hablar con refranes de Tonnone.

En la versión que hace Celano de *El Gallardo Catalán*<sup>10</sup> añade también un personaje de este tipo: Giansenio il Sentenzioso. Baste aquí como muestra un breve fragmento de diálogo de estas escenas:

*Arrigo*

Ohimè, ohimè, che sento?

*Socratico*

Infelice.

*Tonnone*

Poveriello.

*Arrigo*

Tutto il foco dell'Erebo, tutto il gelo del Caucaso, dentro il mio cor combattono, & anco v'introducono le più spietate furie, i tormenti di Iitio<sup>11</sup>, e gli affanni di Tantalò. Vò squarciarmi le viscere, perchè a vista si horrida hor movasi a pietade un Rege barbaro.

*Socratico*

Ferma, o Conte.

*Tonnone*

Ferma, Signore.

---

<sup>9</sup> “È interessante tra le maschere dei vecchi quella del *Pedante*. Esso trovasi già nello Scala, come trovasi nella commedia letteraria del secolo XVI. Il suo carattere buffonesco va però sempre crescendo.” (*SCENARI INEDITI DELLA COMMEDIA DELL'ARTE*, Introduzione, p. LI)

<sup>10</sup> Ver capítulo en esta tesis sobre *Sopra l'ingannator cade l'inganno, rifacimento* a partir de *El gallardo catalán*.

<sup>11</sup> Se trata de Ixión, tesalio que reina sobre el pueblo de los Lapitas. Casó con Día, hija del rey Deyoneo. Al pedir la mano de la joven formuló grandes promesas a su padre pero cuando éste, después de la boda le reclamó los presentes ofrecidos, Ixión lo precipitó traidoramente en un foso lleno de brasas. El horror suscitado por este asesinato, que constituía un doble sacrilegio pues los miembros de una misma familia están unidos por vínculos religiosos, fue tal que nadie consintió en purificar al criminal, como era costumbre hacer. Sólo Zeus se apiadó de él y lo purificó, librándolo de la locura de que había sido preso después de su delito. Arrigo, al haber consentido en el asesinato de Isabella, su esposa se compara con este personaje mitológico.

*Arrigo*

Lasciatemi, lasciate, che con la vostra pietade accrescete il mio martirio.

*Socratico*

Come, dov'è la filosofia?

*Tonnone*

Che felosochia, che felosochia? Tu sì pazzo cchiù d'isso.  
VCPM, p.48

Celano hace que sea Tonnone quien reconozca a Isabella en la tercera escena del acto tercero:

*Tonnone*

Non t' accostare.

*Isabella*

Perchè?

*Tonnone*

Perchè tu sì babbia, bebbia.

*Isabella*

Vedi, che sono Isabella

*Tonnone*

Si signore, signor nò, sapesse quarche gratione.

*Isabella*

Toccami.

*Tonnone*

A la larga, e pò vide che zoffragio vuoje da me.

*Isabella*

Tu forse mi credi morta, & io per favore del Cielo viva mi vedo.

(...)



*Tonnone*

Mò mme ne vengo. Mè decette (nfunno de maro fia), che vostra Azzelentia era bebbia bobbia, che a lengua vrogale vò dicere, juta a mitto<sup>12</sup>.  
VCPM, p. 53-55

Cuenta después Tonnone como llevó a Arrigo a una cueva donde una amiga suya le preparó un somnífero a base de hierbas con intención de dormirle y quizá curarle así de su locura.

Celano se preocupa también de anclar su historia al contexto mediterráneo y del Reino de Nápoles. Un rey atribulado exclama:

Non so dove attenermi, mi vedo in un laberinto, in un chaos di tempestosi pensieri, parmi che il cielo per vendicare quella innocente una uccisa, già contro di me accenda i fulmini, già penso che dal catalano esercito assalito sia quest'isola.  
VCPM, p. 63

A lo que su consejero, el marchese Ottavio replica:

Faccia pure quel che vuole il Conte di Barcellona, che alla Sardegna non mancò mai ardire, e valore.  
VCPM, p. 64

Es en el acto tercero donde el seguimiento de la trama lopesca se ve más interferida por la introducción de una serie de golpes de escena y *lazzi* que preparan el desenlace con la recomposición de toda la situación.

Arrigo es detenido, dormido y conducido a palacio, según refiere el Socrático a Tonnone y a Isabella. En las escenas novena, décima y undécima Tonnone disfrazado de mujer (*ridotto in feminina gonna*) con el paggio y con el Socrático entran en palacio. Desarrollan una serie de *lazzi* que tienen por objeto la burla de la timidez del filósofo en su trato con las mujeres:

*Socratico*

Alla statura, alla voce, a gl'atti voi vi rassomigliate tutta a Tonnone.

*Tonnone*

Al Sig. D. Tonnone volete dire, è vero, perchè siamo paggesani, ma lasciate, ch'io vi dia un abbraccio.

*Socratico*

---

<sup>12</sup> Hace referencia a una conversación mantenida anteriormente (acto II, p. 29 - 30) con el filósofo donde esta expresión significa estar muerta.: Tonnone -E che, la Principessa è ghiuta a mitto? Socratico - Come? Tonnone - Fosse juta a mitto? Socratico- Non t'intendo. *Tonnone* - Si Feloseco, e non me ntiene. Fosse morta. *Socratico*- Si dice, che abiiit, obiit. Parte. *Tonnone*- babbia bobbia: ncè ll'haveranno fatta ca chesso vò dicere babbia, bobbia; pocca quanno a lo pajese mio quacch'uno more de sta manera, se dice ca ll'hanno dato la bobbia: O bella Mazzara mia, e chi te l'havesse ditto.

Lungi, lungi da un Socratico abbracci femminei.

*Tonnone*

Vi sono serva di cuore, & abbracciar vi voglio.

*Socratico*

E pure ti accosti? Che sfacciataggine è questa!

*Tonnone*

Vi giuro, che t'abbraccio senza malitia

*Socratico*

E non vuoi stare in te femmina troppo sciolta?

*Tonnone*

La vostra virtù mi fa impazzeggiare.

*Socratico*

Virtù non è caggion d'atti lascivi.

*Tonnone*

Vediteme no tantillo, e pò fuiteme.

*Socratico*

Non vo vederti, se lungi si deve stare, a femina, fiamma, e fetu

*Tonnone*

Vediteme, ca non songo, nè femmena, nè fiamma, nè fiato.

*Socratico*

E chi sei? *in voltarsi a Tonnone si scuopre.* O amico.

*Tonnone*

O Socrateco mio, mò te pozzo abbracciare?

VCPM, p.69

Otra de las novedades consiste en que Arminda dice haberse envenenado y se mantiene el suspense hasta que, en una de las últimas escenas, se nos informa de que en realidad la doncella le había proporcionado unos polvos inocuos en vez del veneno.

El Socratico es el encargado en esta versión de decirle a Arrigo que su mujer vive, y en ello se aparta de LFL donde es Ottavio quien deshace este nudo ya en el desenlace.

El fragmento es el que sigue:

*Socratico*

Ma che; stimi forse ch'ella morta sia?

*Arrigo*

Così non fusse.

*Socratico*

Ingannato ne vivi.

*Arrigo*

Forse, perchè ne passò ad una vita immortale?

*Socratico*

In Terris est, & vivit.

*Arrigo*

Vive?

*Socratico*

Et isce occhis la viddi, & cum ea locutus sum.

*Arrigo*

E quando? e dove? e come?

*Socratico*

Non ha molto, presso del giardino, impensatamente.  
*Arrigo*  
Tu m'inganni.  
*Socratico*  
I veri filosofi, ut ego, non decipiunt nec mentiuntur.  
VCPM, p.80-81

En el desenlace se mantiene el elemento del anillo como símbolo de los lazos amorosos y es Isabela, como en Lope, quien aporta el anillo, verdadero talismán que otorga a cada cual su pareja. Se mantiene también la confesión de Arnesto que narra el episodio del encuentro amoroso con Arminda suplantando a su verdadero enamorado, es decir el conde Arrigo mediante la estratagema de tenerlo preso en el castillo:

*Arrigo*

Io poi nel tempo stabilito mi porto dalla parte del giardino, e creduto il mio rivale, sono entrato nel vostro quarto, dove all'oscuro (se oscuro si può chiamare tal luogo, ove dimorava il sole) la sposai, e si degnò donarmi quell'anello.  
VCPM, p. 88

Y, al final, la justificación del título:

*Re*

Cugino, ch'al pari sempre della Principessa mi farai, scusami, se per inganno t'incolpai.

*Arrigo*

No, Signore, io sono il colpevole, se CONSIGLIERO FUI DEL MIO PROPRIO MALE.  
VCPM, p.93

Celano construye su obra con mucha soltura a partir de la trama de Lope que amplía con gran desenvoltura manteniendo su buena trabazón. Como en otros *rifacimenti*, mantiene en cambio la unidad de lugar, tiempo y acción y para ello no duda en cortar casi todo el acto primero. Aporta la figura del Socratico que, si bien hunde sus raíces en la máscara del pedante, es bastante más: una especie de figura imperturbable ante el caudal de pasiones humanas que le rodean. El siervo Tonnone y el paje de corte hacen de engarce entre los distintos personajes con un protagonismo inusitado respecto a sus referentes que son los criados de Enrique, Belardo y Hortensio. Ambos aportan los *lazzi* de los cómicos *dell'arte*. Este variopinto panorama hace que los códigos sean muy variados y ello confiere al *rifacimento* gran riqueza y, sin duda, gran éxito de público.

#### 4.- *Chi non ha cuore non ha pietà overo La Rosaura*, de Andrea Perrucci

Conocida es la admiración de Andrea Perrucci por Lope de Vega. El autor de *Dell'arte rappresentativa premeditata e all'improvviso*, tratado teórico sobre el teatro y sus formas y repertorio para uso de los actores *dell'improvvisa*, publicado en Nápoles en 1699, dice:

Comedia si fa per piacere a tutti quelli, ch'ascoltano, e non per pochi (...) Lo conobbe assai bene il gran Lope de Vega, onde nella suddetta Arte di far Comedie disse, non ignorare le regole, ma che tratto dalla corrente dell'uso bisognava scrivere a gusto del Popolo, il quale fa le leggi a suo capriccio.

BRAGAGLIA (p.44) cita entre las numerosas comedias de Andrea Perrucci una comedia publicada en Nápoles en 1719 de título *Chi non ha cuore non ha pietà o vero La Rosaura*. Doy el frontispicio de la comedia<sup>1</sup>:

CHI NON HA' CUORE / NON HA PIETÀ, / *OVERO* / LA ROSAURA. / *COMEDIA* / DEL DOTTOR / ANDREA PERRUCCI. / [adorno de hojas y flores] / IN NAPOLI. 1719. / Per Michele Luigi Muzio. / *Con Licenza de' Superiori*. / Si vende dal medesimo nella sua Libreria sot- / to l'Infermaria di S.M. la Nova./

Personajes:

Re di Sicilia; Rosaura Principessa sua figlia unica, delirante per Enrico; Enrico Conte di Molines; D. Isabella sua moglie, e poi da huomo sotto nome di D. Florante; Duca Ottavio amante della Principessa; Odoardo segretario del Re; Celinda Damigella della Principessa; Cola napolitano Servo di Enrico; Paggio di Corte.

*La scena si rappresenta in Sicilia.*

Es muy complicado, incluso a la vista de los textos, establecer la relación de dependencia respecto a las demás versiones de LFL en el ámbito napolitano. Sin embargo sí queda muy claro que la obra de Perrucci es un calco de la de Scarnelli. Muchas de sus escenas presentan idéntico texto, aunque a veces su distribución no es exactamente la misma. En los dos últimos actos los textos dejan de ser idénticos y el autor se permite reelaboraciones parciales, especialmente en las intervenciones del

---

<sup>1</sup> Di con un ejemplar de esta comedia de forma azarosa en la Biblioteca Marucelliana de Florencia, tras haber buscado infructuosamente en otras bibliotecas donde se conservan este tipo de obras. La obra está colocada en unas estanterías donde, en el momento de mi pesquisa, estaba prohibido el acceso por peligro de derrumbes. Señalé al personal que la obra impresa es, si no única, por lo menos muy difícil de encontrar. Agradezco a la directora, Giovanna Lazi, su empeño personal y disponibilidad en facilitarme microfilm de la obra que me remitió a Madrid semanas más tarde. Se trata del ejemplar que menciono como PERRUCCI (R): A. Perrucci, *Chi non ha cuore non ha pietà overo la Rosaura*, Nápoles, 1719, Marucelliana [1.00.X.74].

criado Cola Napoletano que está en lugar de Stecco. Introduce además nuevas escenas completas.

La canción de los músicos presenta el tema de Ariadna y Teseo pero no es la misma que en NHC. Ello conlleva una cierta incoherencia, pues al final de ella, en ambas versiones la infanta exclama:

Pur troppo è vero, ah perfido Theseo, tu sacrilego, spergiuro mentitor scelerato.

Y esta exclamación encaja mucho mejor en la versión de Scarnelli, donde se ha apostrofado directamente a Teseo, que en la de Perruccio. Veamos los textos:

*Musici*

Per l'insospite arena  
D'una sponda romita  
Contro il perfido abete,  
Che de' liquidi argenti il sen fendea  
Così mesta dicea  
L'infelice Arianna, e quanto disse  
Dalla rupe vicina, Eco ridisse  
(...)  
Traditore  
Il mio tormento  
Fuggirai  
Crudel, ma dove?  
(...)  
Queste flebil ruggiade  
Infedele,  
Ah Dio! non miri?  
Con il vento de' sospiri  
Molle pianto  
In sen mi cade.  
Ma che parlo? Ahi che invano  
Io priego il mare insano  
Con le mie voci amare  
Troppo gli scogli son sicuri in mare  
NHC, p.14

A veces el texto de Scarnelli se ha vertido de otra manera:

*Celinda*

Così sta Signore. Teseo, & Arianna  
morirno fino al tempo del Re Lucio.  
NHC, p.15

*Musici che cantano*

*Nel solitario lido  
La tradita Arianna.  
Contro l'infido e fuggitivo legno  
Così proruppe in doloroso grido.  
(...)  
Deh, perchè qui lasciarmi,  
Brami forse sian rese  
E più salze, e più amare  
Dalle lagrime mie l'onde del Mare.  
Piangerò, sospirerò,  
Ma se poi piango almeno  
Al pianto mio ti s'ammollisca il seno  
(...)  
Ahi che vano è il lamento,  
E sospirando da più forza al vento  
Onde la sorda vela  
Sen fugge più leggiera,  
E io senza conforto  
Mi sommergo nel pianto, e resto in porto.*  
R, p.9

*Celinda*

Così sta Signora, Theseo, e Arianna morirono  
fin dal tempo del diluvio.  
R, p. 10

Un ejemplo de cómo R tiende a la *amplificatio* lo tenemos comparando estos dos fragmentos de la escena sexta del primer acto de ambas versiones:

*Stecco*

Corriero, corriero.

*Sancio*

Chi è costui? mai più si vidde in corte.

*Stecco*

Chi sei?

*Stecco*

Io, io.

*Sancio*

Chi cerchi?

*Stecco*

V.S. parla con me?

*Sancio*

Teco sì

*Stecco*

Che bene a dicere mò; chisso a Napole non si vía; V. S. non men senocchia per lo iorno d'hoie, perche io aggio da parlare co lo Sig. D. Straccio, e no co V.S.  
NHC, p.11

*Cola*

Bene mio arrastate, arreto ca songo no corriero da lo Levante, pe lo Ponente, a la larga da lloco, ca non è tiempo de passare co gravetate, perche aggio lloco dinto no negotio scritto da na vajassa, che farria correre no corriero, chiù, che co l'acqua fresca no crestiero.

*Odoardo*

Chi è costui, mai più si vidde in corte.

*Cola*

Schiavo patrone mio, non sarria pe fortuna voscioria chillo, che io vao cercanno?

*Odoardo*

Chi cerchi?

*Cola*

Voscioria parla co mico?

*Odoardo*

Teco sì?

*Cola*

Che bene a dicere chesto mò? So parlare non s'usa a Napole, Voscioria non m'ensenocchia pe lo juorno d'oje, perche io haggio da parlare co lo si Codoardo, e non co Vosceria.  
R, p. 10

En el segundo acto se crea una escena nueva, la quinta, en que Celinda insiste en la explicación de lo que el espectador ya sabe y se promete no traicionar a su señora. El papel de los criados es mayor. El lenguaje de Rosaura se va haciendo más ampuloso a medida que avanza la acción.

No hay diferencias en cuanto al desenlace. Con los datos aportados, es razonable pensar que la versión de Perrucci, si es que es suya, cosa de la que también puede

dudarse, está rehecha sobre la de Scarnelli y no al contrario. La diferencia en cuanto a fecha de publicación también apunta en ese sentido.

### 5.- *La Forza compassionevole*, “*opera scenica da rappresentarsi in Firenze*”

En el ámbito florentino se da esta versión de *La Fuerza Lastimosa* que presenta muy serios problemas en su atribución. Se ha barajado la autoría de un Michele Stanchi istrione, dramaturgo romano que rehizo este tipo de obras o del autor florentino Pietro Susini, pero nada parece confirmar definitivamente ninguna de las dos<sup>1</sup>. De la obra se conservan varios manuscritos anónimos en las bibliotecas de Florencia y una impresión de Florencia de 1691, también anónima. Remito al catálogo y a VUELTA (2000a) y VUELTA-MICHELASSI (2004) para dar cuenta de los aspectos en torno a su autoría y me limito aquí a anotar, en la línea de las demás versiones de LFL, unas cuantas observaciones que se desprenden de un atento cotejo de esta obra con su fuente.

Doy el frontispicio<sup>2</sup>:

LA FORZA / COMPASSIONEVOLE / Opera Scenica / da Rappresentarsi in Firenze / Nel Teatro / DEGLI ACCADEMICI SORGENTI / Nel corrente Anno 1691. / Dedicata / All' *Illustriss. Sig. Marchese* / ALESSANDRO VITELLI / Gentiluomo della Camera di Sua/ Maestà Cesarea, Governatore / dell'Armi della Città di Pra / to, e Sergente Generale di / Battaglia del Sereniss. / Granduca di Toscana. / [adorno] / In Firenze, per Vincenzo Vangelisti. / *Con licenza dei Superiori* 1691.

En la dedicatoria [p.3-4] se dice:

La Forza Compassionevole, parto d'indstre Penna Spagnuola, volendo esporsi in questo nostro Teatro a' nuovi cimenti, aviamo creduto suo non ordinario avvantaggio il potersi pregiare d'essere generosamente protetta dall'Animo grande di V.S. *Illustrissima*, sicura, se non di riportare, da chi ne sarà Spettatore, festosi applausi, almeno, per suo nobil fregio, un gentil compatimento.

Los personajes son:

Re di Sicilia; Infanta Stella sua figlia; Marchese Fabio Capitano della Guardia del Re; Duca Ottavio di Catania; Conte di Barcellona; Conte Enrico di Catalogna; Donna Isabella Sua moglie, e Figlia del Conte di Barcellona; Don Giovanni Figlio del Conte Enrico, e d' Isabella; Celinda Damigella dell'Infanta; Ortenzio Servitore del Conte Enrico; Cantatrice; Marinari e Soldati.

*La scena rappresenta il Regno di Sicilia*

---

<sup>1</sup>En VUELTA-MICHELASSI, (2004, p. 115-116, 125) la obra se propone como anónima. Ver catálogo bibliográfico.

<sup>2</sup> He usado: ANONIMO (LFC), *La Forza compassionevole*, Florencia, 1691, Roma [35.4.H.32.2].



El episodio nocturno que abre LFL desaparece como en todas las demás versiones exceptuando la de Todini. La obra se abre con unas reflexiones de la infanta Stella y sigue con un diálogo de Celinda y Stella. *La Forza Compassionevole* retoma bastante de cerca los versos y los vuelve prosa. En algunos momentos se mantienen hasta las acotaciones. Es un buen ejemplo de ello el momento en que la infanta no soporta la presencia de su antagonista, Isabella:

*Dionisia*

*(Aparte)*

¡Triste de mí! ¿Por qué gusta  
el Rey que me den veneno?  
Basta un trago; pero lleno  
todo el vaso, es cosa injusta.  
Entraban por los oídos  
otro tiempo mis ojos;  
pero si entran por los ojos,  
¿cómo serán resistidos?  
¡Afuera, mujer, afuera,

*Levántase muy furiosa*  
LFL, p.39

*L'Infanta s'alza in piedi con ismania*

*Infanta*

Infelice me, ebbi forza per resistere al veleno,  
che pigliavo per l'udito, sentendo queste  
novelle, ma violentarmi anco il Re a prenderlo  
ancora per gl'occhi, fu cosa troppo ingiusta.  
Non posso più resistere; fuora Contessa, fuora  
Contessa, che i godimenti degl'altri siene le  
mie afflizioni? Fuora Contessa.  
LFC, p. 30

La acción se desarrolla en el Reino Sicilia, como en la versión de Scarnelli, pero el tiempo que ha transcurrido desde la afrenta (que no aparece como tal en la obra) y el momento presente de la acción se dilata. Pasan ocho años en vez de cuatro. Para hacer verosímil el lugar de la acción el autor hace curiosas piruetas. La vuelta del conde casado con Isabella da lugar a la larga explicación que sigue para justificar el nuevo lugar de la acción: Sicilia en vez de Irlanda:

*Fabio*

Aquí está el Conde, señor,  
que besar tus pies querría,  
con su mujer la Condesa  
y a tí, señora si das  
licencia.  
LFL, p.37

*Ortenzio, e Marchese (Fabio)*

*Ortenzio*

Rassegno al Sig Marchese gli miei riverenti  
ossequi.

*Marchese*

Ortenzio, che fate? Come in queste parti? Che  
è del mio Conte Enrico?

*Ortenzio*

Per ordine del Conte Enrico mio Sig. vengo a trovarla, e perchè il negozio è di fretta, mi sono arrischiato venirla a trovar a Palazzo.

*Marchese*

In che devo servire il Signor Conte, dove si trova?

*Ortenzio*

È appunto arrivato in Porto con la Signora Isabella Sua Moglie, e tutta la sua famiglia; prima d'ogni cosa desidera d'esser a piedi di S.M. e riverir l'Infanta, averebbe desiderio trovar lei in Palazzo, acciò l'introducesto dall'uno e dall'altra.

(...)

Vi dirò Sig. Marchese brevemente, com'è passato il negozio. Ha risoluto il Conte di Barcellona di passare con la sua Squadra sollecitamente in Grecia, per ultimare una non penetrata impresa, dovendo per ciò toccare questa costa di Sicilia, ha risoluto sbarcarvi, e la Figlia, & il Genero, e poi terminata l'impresa tornare per l'istessa strada, e ricondurre l'uno, e l'altra in Catalogna.<sup>3</sup>

LFC, p. 20

El episodio de los músicos asume otra variante más en esta versión. Esta vez es una “cantatrice” la que canta una *arietta* que hace referencia a Teseo y Ariadna. Se trata pues de un lamento de abandono en voz femenina. La *arietta* es la misma que la que aparece al final del manuscrito [ms. Magl. II, VI, 212]<sup>4</sup>. Tiene interés contrastar ambos pasajes de LFL y de LFC. La versión italiana en este momento crítico es bastante

---

<sup>3</sup> Subrayado mío.

<sup>4</sup> VUELTA (2000a, p. 112): “Il [ms. Magl. II, VI, 212] che come si è visto costituisce un esemplare utilizzato dagli Accademici Imperfetti per una delle rappresentazioni della commedia, segnala alla c. 48r: “Gl'Accademici Imperfetti mutarono l'arietta posta nella scena quarta del primo atto in quella che segue”, e di seguito compare “l'arietta” che è sostanzialmente la stessa della stampa del '91. Pare che questi avessero utilizzato un testo preesistente e lo avessero adattato per la rappresentazione della commedia.”

sin-tética, y, como todas las demás, soslaya la provocación de Dionisia a su padre el rey al hacerle una pregunta indirecta sobre el sometimiento incluso del rey ante la ley de Dios. Evidentemente la referencia al poder del rey y a su límite no tiene cabida ante el nuevo público:

*Dionisia*

¿esto consientes cantar?

*Rey*

Pues, hija, ¿en qué te he ofendido?

*Dionisia*

Gozóla el Duque atrevido,  
y alargó la nave al mar...  
Yo sé muy bien lo que siento;  
no es locura sino engaño.

*Rey*

¿Qué importa el ajeno daño  
para el propio sentimiento?

*Dionisia*

¿No importa? Luego la ley  
de Dios, ¿no lo manda así?  
¿Queréis vos quebrarla aquí  
no más de porque sois Rey?  
¡Oh Duque falso, traidor!  
¿Que a Olimpia dejas?

*Clenardo*

Señora,  
deje Vuestra Alteza agora  
ese fabuloso amor.

*Dionisia*

¿Quien os mete, majadero,  
en si fue verdad o no?  
Verdad es, pues que soy yo  
(aparte)  
la que por el Duque muero.  
LFL, p. 35

*Infanta*

Padre questo comandasti, che cantasse?

*Re*

Ne restasti forse offesa?

*Infanta*

Che godesse l'infido Teseo l'amata Arianna.

*Re*

Si, e per questo?

*Infanta*

Che spiegasse doppo, lo spergiuro Teseo, le  
fuggitive vele al vento.

*Re*

Che volete dir per questo.

*Infanta*

Che abbandonasse la tradita Arianna in braccio  
a suoi dolori.

*Re*

Che importa a voi il danno altrui?

*Infanta*

Che importa a me il danno altrui? Dunque la  
legge non comanda l'amare altrui? Ah Teseo  
traditore così ingannare Arianna, tradire una  
Dama, abbandonate l'amante?

*Re*

Eh lascia queste frenesie, che è una favola,  
un'inganno, non è verità.

*Infanta*

Inganno e favola in altri, ma in me verità. Io son l'ingannata, la tradita Arianna, io son quella, che dal Mare al lido, così proruppi in doloroso grido.

LFC, p. 18

La fidelidad al texto de Lope es notable. Tiene interés este fragmento sobre el honor:

*Dionisia*

¿Qué mayor que la deshonra?

Rey

¿Tu deshonra? Loca estás.  
Quien da honra, que es el Rey,  
¿está sin honra? ¿Qué ley  
comprende a un rey jamás?  
LFL, p. 35

*Infanta*

(...) non vi è il più infelice male del disonore.

Re

Voi senza onore? Che strana pazzia?  
Quelli che concedono gl'onori che sono i Re,  
possono essere senza onore? Quale è quella  
legge del mondo, che comprenda i Principi?  
LFC, p. 17

El texto de LFC aprovecha las imágenes metafóricas de la fuente pero en algunos pasajes es más sintético:

Enrique

Mis desdichas, Fabio;  
Fabio, mis desventuras. ¡Fabio, muero!  
Marqués mirad qué os digo: Ningún  
hombre  
de cuantos hizo Dios puede haber visto  
fuerza tan lastimosa por su honra,  
por su gusto, su bien y por su casa.  
¡Ah, cielos, penetradme con un rayo!  
¡Tierra, tu centro y tus entrañas rompe,  
sepulta en ti la más penosa vida  
que fue recogida de mortal espíritu!  
¿Hay cosa como ésta? ¿Hay tal suceso?  
¿Hay fuerza tan extraña y lastimosa?  
¡Yo la Condesa, a un ángel en belleza,  
en pura honestidad, en mansedumbre!  
¿A aquellos ojos, a aquel blanco pecho!  
¡Yo mismo! ¡Yo! ¿Sin culpa! Jesús!

*Enrico*

Ah Marchese il caso mio è troppo strano, è  
forza troppo compassionevole. Io la Contessa?  
Io un angelo in bellezza, in bontà, in costumi?  
io Isabella? Io un innocente? Cieli pietà,  
soccorso.

*Marchese*

Non gridate così nelle stanze del Re.

*Enrico*

Andiamo, andiamo Marchese, e saprete le mie  
disavventure. O mia Isabella, o mia cara  
Consorte. O Re crudele.  
LFC, p. 41

¡Cielos!

*Fabio*

No des voces aquí; sal de palacio.

*Enrique*

Ven y sabrás, Marqués, mi desventura.  
¿Ay Isabela! ¡Ay, mi querida esposa!  
¡Ay, Rey cruel! ¡Ay, fuerza lastimosa!  
LFL, p. 45

La función del criado Ortenzio, sin llegar al protagonismo que tienen los criados en las versiones napolitanas, es más amplia que en la obra fuente. Valga como ejemplo el episodio en que Isabela narra el sueño que ha tenido al criado y le pregunta por el paradero de su marido. En LFL el criado se limita a responder a sus preguntas y a sugerirle un “no tengas pena”. La escena en LFC es mucho más larga y se da una evidente *amplificatio*:

*Isabela*

Pena me da, Dios le guarde,  
el Conde, porque es muy tarde  
y no ha venido a comer.

*Belardo*

El Marqués vino por él.

*Isabela*

¿Dijo que el Rey le llamaba?

*Belardo*

Sí, señora.

*Isabela*

Y ¿quién estaba,  
cuando le llamó, con él?

*Belardo*

Solo estaba y solo fue.  
No tengas pena, señora.

*Isabella*

Chi mal comincia la giornata, non può sortire  
fine felice, mi è parso mill'anni trapassare  
questa giornata per me tanto inquieta. Dio lo  
perdoni al Conte, che mi prolunga  
l'inquietudine, essendo: l'ora della notte già  
tarda, ed egli ancora non ritorna.

*Ortenzio*

Il Capitano della Guardia d'ordine del Re  
venne a chiamarlo, onde si tratterà certo a  
palazzo.

*Isabella*

Mai in vita mia ebbi sì gran travaglio, quanto  
per questa sua, ben che breve assenza, pare,  
che io non possa trovar riposo, la notte passata  
sempre spaventata da sogni, questa mattina mi  
levo, voglio pigliare in braccio D. Gio., e D.  
Lucrezia, senza accorgermene, mi cadono:  
Attendo con smania il Conte, non torna, ho  
improvvisi assalti al cuore, e non sò la cagione.

*Ortenzio*

*Isabela*

En mi vida, como agora,  
de su ausencia la tomé.  
Esta noche no he dormido,  
con mil sueños desvelada.  
Una tórtola casada  
soñé que estaba en su nido,  
y que un fiero cazador  
tomó una flecha a su aljaba,  
y con tres hijos la echaba  
del nido. ¡Ay Dios, qué dolor!  
LFL, p.45

E Signora non vogliate inquietarvi con i sogni,  
e con gl'auguri, perchè, o sono messaggeri del  
Cielo di ciò, che necessariamente ci deve  
accadere, e da che il fato è inevitabile, perchè  
avanti della disgrazia sentirne il dolore? Se poi  
son cose vane, e di niun significato, perchè  
senza ragione affliggersene?

*Isabella*

Tutto ciò considero, e non posso far forza a  
questa occulta passione; Va di grazia a  
palazzo, e vedi, che cosa il Conte, e dilli, che  
con inquietudine l'attendo.

*Ortenzio*

Anderò a servirla.

*Isabella*

E senti, non tornar senza di lui.

*Ortenzio*

Non vi prendete fastidio, che lo solleciterò.

*Isabella*

Aspetta, è meglio, che subito torni a  
portarmene la risposta, già che il Palazzo è  
tanto vicino.

*Ortenzio*

Farò quanto mi comanda. Servir donne  
maritate, e gelose, venga il canchero, è una vita  
da cani.

LFC, p. 42

Una diferencia interesante es que en LFL no aparece el nombre del rey como inductor del crimen la muerte de Isabela. En LFC aparece “un Re” en lugar del genérico “un hombre” de la fuente:

*Conde*

Un hombre villano,  
homicida de mi honor;  
un hombre que, por reinar,

*Conte di Barcellona*

Il Re di Sicilia per sedare il mio giusto sdegno,  
m'inviò quest'empio omicida di D.Isabella,  
disprezzatore del mio onore, che pretese

mató la mejor mujer  
que en el mundo pudo hallar;  
un hombre que te dió el ser,  
que te quisiera quitar.  
Este es aquel que mató  
tu madre santa y hermosa.

*Don Juan*

Padre, nunca pensé yo  
que hiciérades vos tal cosa.

*Enrique*

Hijo, un hombre me forzó.

*Don Juan*

¿Un hombre puede forzar  
a nadie el libre albedrío?

*Conde*

Admira el oírle hablar.

*Enrique*

Hombre he nacido, hijo mío,  
y como hombre, pude errar.

*Don Juan*

Mataste a mi madre, padre,  
¡por casaros con la Infanta!  
¿Qué disculpa habrá que os cuadre,  
siendo tan hermosa y santa,  
como vos sabéis mi madre?  
Arrojástela en la mar,  
pensando poder lavar  
con tanta agua tal pecado;  
más lo que sangre ha manchado,  
con sangre se ha de sacar.  
Y pues que sangre ha de haber;  
de vos la sangre confío,  
que la que se ha de verter  
no ha de ser, abuelo mío,  
de sangre que me dió ser.

*Híncase de rodillas.*  
LFL, p. 69

tingersi la porpora con il sangue d'un  
innocente, un'Uomo, che ti dié l'essere, e lo  
levò a chi tel diede, questo è il parricida di tua  
Madre, sodisfa tù alla gisutizia con darli la  
morte.

*Don Giovanni*

Enrico, che Padre non ardisco chiamarvi di sì  
gran delitto convinto.

*Enrico*

Figlio un Re mi sforzò.

*Don Giovanni*

I Re non sforzano le volontà.

*Enrico*

Come uomo potei errare.

*Don Giovanni*

Però meritate la pena.

*Enrico*

Salvai te dalla morte.

*Don Giovanni*

Ma m'uccidesti la madre.

*Conte di Barcellona*

Le leggi Divine, ed umane comandano, che il  
sangue, con il sangue si paghi.

*Don Giovanni*

Così è mio avo, che il sangue ingiustamente  
sparso da mia madre, con il sangue del  
Cont'Enrico si paghi.

*Conte di Barcellona*

Giustamente pronunziasti.

*Don Giovanni*

Se il sangue del Cont'Enrico s'ha da spargere,

ecco dunque avo io, che v'offerisco il mio  
sangue (*qui butta il bastone del comando a  
piedi dell'avo, e si pone inginocchiato*)  
LFC, p.98

Tan solo en el desenlace de LFC la *amplificatio* se construye sobre imágenes hiperbólicas que contrastan con la fuente:

*Isabela*

¿Que no te has casado?

*Enrique*

No.  
LFL, p. 72

*Isabella*

Approvasti pure i comandamenti del Re,  
l'azione dell'amico, le voglie dell'Infanta,  
sposandola.

*Enrico*

Eleggerò mille volte prima il sepolcro, che  
questo letto maritale, prima abbrucerà tra le  
fiamme d'Etna il corpo mio, che ardino queste  
faci nuzziali. Soldato ti prego non mi replicar  
più queste punture al cuore con questi accenti.  
LFC, p. 102

El desenlace se produce en los mismos términos que en la obra de Lope y una buena síntesis de ello es la declaración de la infanta:

Padre, fui ingannata, e quel matrimonio, che pareva, che amore lo proibisse, ecco l'onore lo conclude.  
LFC, p. 106

El honor aparece exactamente en el mismo "lugar" que en LFL, ente vacío que mueve la acción.



## 6.- *La Forza compassionevole, dramma per musica*

*La Fuerza Lastimosa* se convierte también en un libreto de ópera escrito por el toscano Antonio Salvi<sup>1</sup>. Este dramaturgo forma parte de ese grupo de libretistas a caballo entre el *Seicento* y el *Settecento* que empiezan a operar la reforma del género melodramático que culminará con Apostolo Zeno. *La Forza Compassionevole* es su primer libreto. GIUNTINI (pp.19-21) analiza sus características en relación con el resto de su obra. PROFETI (1996c, p.13) señala su fuente lopesca.

Doy el frontispicio<sup>2</sup>:

LA FORZA / COMPASSIONEVOLE / DRAMMA PER MUSICA, / DEDICATO / ALL'ALTEZZA SERENISS. / DI / FERDINANDO / GRAN PRINCIPE / DI TOSCANA./ Rappresentato nel Teatro di Livorno l'Anno 1694. [angel con trompeta sosteniendo una corona] / In LIVORNO MDCVIC. / [greca de hojitas] / Appresso Gio. Vincenzo Bonfigli. / *Con licenza de' Superiori.*

En la dedicatoria a la “Serenissima Altezza” se hace mención de la fuente española:

Non ardirei di presentarmi ai piedi di V.A. col presente Drama, se in esso potesse riconoscersi cosa alcuna del mio. Egli è Parto ingegnoso di Penna Spagnola...

En las palabras al “cortese lettore” se insiste en que el libretista es traductor:

Cortese lettore

Voi non avete se non occasione di compatirmi. Son semplice Traduttore, e traduco, per la Musica, che vuol dire che di ciò che vi piace, a me non si deve gloria veruna, ma al suo primo Inventore; Di ciò che non vi piace, vi basti per compatirmi al sapere, che compongo per la Musica. Vi prego bensì, che siccome il Teatro ha maggior bisogno dell'apparenza, che della sostanza, così vi contentiate di veder quest'Opera sù le Scene, e non su'l Tavolino. Ciò che troverete mutato dall'Originale, si è fatto per accomodarsi al costume Drammatico, non per dar regola all'Autore.

Los personajes son:

Alfonso Re di Sicilia; Elmira Sua Figlia ; Errigo Conte di Melines; Rosaura contessa di Barzellona Sua Moglie; Ramiro lor figlio; Arsace Duca di catania. Ernesto Conte di Barzellona Padre di Rosaura; Feraspe capitano della Guardia del Rè; Celinda Cameriera d'Elmira.

---

<sup>1</sup> Sobre este autor y su obra ver el estudio y edición de dos de sus libretos (*Astianatte, Amore e Maestà*): GIUNTINI.

<sup>2</sup> He usado SALVI (LFC): A. Salvi, *La Forza compassionevole, dramma per musica*, Livorno, V. Bonfigli, 1694, Roma [35.5.B.15.1].

*La scena si rappresenta in Siracusa.*

Se hace además una lista de los escenarios:

Giardino; Porto di Siracusa; Gabinetto con Pitture; Sala Reggia; Bosco, e Mare; Cortile; Bosco; Appartamenti; Padiglioni.

Ya PROFETI (1996c, p.13) había señalado que la fuente de Salvi es la *La Forza Compassionevole*, atribuida a Michele Stanchi. El cotejo de los textos no hace sino corroborar esta idea. La distribución de escenas sigue el mismo esquema en cuanto a la aparición de personajes y la acción. El texto en verso de LFC, *dramma per musica*, no es una versión en verso de la prosa de LFC. Sin embargo, hay momentos en que se percibe que el verso se ha construido a partir de la prosa. Doy una serie de ejemplos que muestran la estrecha relación de ambas, pues tantas coincidencias no pueden ser casuales tratándose de dos versiones muy libres de LFL de Lope. Los dos textos que reproduzco a continuación recogen el momento en que el conte Enrico vuelve casado y con un hijo y hace su aparición. Su mujer exclama ante el rey:

*Isabella*

Ed io, che ho desiderato sempre  
conoscere un sì gran Principe adesso  
ricevo l'onore di dedicarmele per serva  
LFC, p. 26

*Rosaura*

Ed io che sospirai lunga stagione  
sì gran prencipe inchinar, benigna sorte  
mi guida oggi in sua corte.  
LFC, *dramma per musica*, p. 25

Ya en el acto segundo, el rey quiere asegurarse de que se ha cumplido su mandato de eliminar a la esposa de Enrico:

*Enrico*

Vengo a tuoi piedi Sire.

*Re*

Morì la Contessa?

*Marchese*

E buttata in Mare.

*Re*

Dunque eseguisti.  
*Enrico*

*Errico*

Ecco al tuo piè signore.

*Alfonso*

La Contessa morì?

*Feraspe*

Fu gettata nel mare

*Alfonso*

Dunque eseguisti.  
*Errico*

Eseguii.  
LFC, p. 57

Sì.  
LFC, *dramma per musica*, p. 55

El momento en que aparece la esposa de Enrico en la barca se recoge así:

*Duca Ottavio di Catania, D. Isabella, e  
Marinari.*

*Rosaura tramortita in barca, Arsace e  
Marinari.*

*Ottavio*

*Arsace*

Accosta, accosta, dalli cavo.

Su via gettati a nuoto, abborda il legno

*Marinaio*

Una dama vi è dentro, a riva, a riva

*gli sente il polso*

Il vento è troppo fresco.

Quant'è bella ancor morta! Ah nò l'è viva.

LFC, *dramma per musica*, p. 55

*Ottavio*

Abbordala, buttati a nuoto.

*Marinaio*

L'ho afferrata.

*Ottavio*

Tira alto alla riva, tira, dentro vi è una  
Donna sola, accosta, accosta.

*Marinaio*

È viva, è viva. (*la cavano fuori  
tramortita*).

LFC, p. 59

La locura de Enrico aparece en un diálogo con la criada Celinda en que la confunde con su esposa. Nada más lejos de Lope:

*Celinda*

*Celinda*

Oimè, tenetelo mi rovina, mi spianta,  
Signora Infanta, a voi, a voi.

Ohimè costui delira,  
Tenetelo, fermatelo,  
Mi rovina, mi spianta,  
A voi Signora Infanta,

*Enrico*

Fermati o bella, o cara, perchè fuggi? Il *Enrico*  
tuo Cont'Enrico non riconosci?

*Celinda*

Che dici presuntuoso? Che mio, o non  
mio?

LFC, p. 67

Fermati o bella, o cara,  
Il tuo sposo, il tuo amante  
Non riconosci più?

*Celinda*

.... Taci arrogante,  
Tu mio?

LFC, *dramma per musica*, p. 61

Una vez establecida la fuente directa de Salvi, paso a analizar algunos aspectos interesantes en relación con el género.

El hecho de que LFL se convierta en texto para música evidentemente imprime carácter en cuanto a la trama y a los motivos que se escogen y los que se omiten. En cierto modo, se da aquí la operación opuesta a la que se da en las versiones napolitanas. Si en éstas la obra fuente es un pretexto para construir sobre ella otra diferente mediante la técnica de introducir escenas enteras ajenas por completo a la misma, en este *dramma per musica* lo que se da es una esquematización de los rasgos fundamentales de la trama, es decir una operación de síntesis donde la alternancia de recitativos y arias marcan un ritmo en que se sucede la acción y la expresión de los afectos<sup>3</sup>.

En cuanto los motivos, es interesante ver cuáles de ellos se retoman y de qué fuentes y cómo se transforman.

La función terapéutica que tiene la música en la aparición de los músicos para aliviar el dolor de la infanta ante su pérdida no tendría sentido en una obra que es enteramente música. Sin embargo, el libretista no renuncia a la referencia mitológica que simboliza el abandono, al mito de Teseo y Ariadna. La referencia es demasiado potente como para dejarla de lado<sup>4</sup> y el autor hace que tenga cabida de otra forma. La infanta aparece viendo un gabinete de pinturas donde están representadas historias de abandono como la de Teseo y Ariadna:

---

<sup>3</sup> El cambio de género implica siempre una mayor complejidad en la técnica y esta forma de construir un *dramma per musica* se da también en la versión de *El Mayor Imposible*, que da lugar a *Il Bassiano*. Ver capítulo en esta tesis.

<sup>4</sup> Ya se ha visto que la única versión que recoge la historia de Olimpia y Bireno, que es la que aparece en la obra fuente, es la de Todini.

*Alfonso*

(...)

Non parli? Non rispondi?  
Deh per brev'ora almeno  
Consola il cor, solleva il ciglio, e mira  
Queste d'industrie mano opre famose;  
Scorgi come sospira  
Nel rimirar le fuggitive vele  
Di Teseo l'infedele,  
L'abbandonata, e misera Arianna

*Elmira*

Ah passione tiranna, ah fier tormento  
S'ogni oggetto che miro  
Accrescendo il martiro a questo core,  
Rinfaccia il traditore, e'l tradimento,  
Ah Teseo, ah traditore  
Dove fuggi senza me;  
Lascia almen se porti il core  
Il mio onore, e la mia fè  
Ah Teseo, & c.

*Alfonso*

Stravagante impressione!

*Celinda*

Tormentosa passione.

*Alfonso*

Perchè tante follie?  
Alza il volto ridente  
Mira di quà dolente  
Seguir Medea il traditor Giasone.

*Elmira*

Infame, scellerato, empio, fellone;  
così lasciò sleale  
La donzella real struggerli in pianto?  
Non basta per tuo vanto  
Portartene superbo il Vello d'oro,  
Sè rapito l'onor non porti ancora  
Della casa real tutto il tesoro?  
LFC, *dramma per musica*, p. 20

La escena en que Rosaura reconoce a Ramiro, su hijo, sigue de cerca LFC<sup>5</sup>, que su vez se calca de la obra fuente. Ello tiene interés, pues en las versiones de Scarnelli y Perrucci no aparece el niño como personaje en escena. Quizá al ser versiones más cercanas a la *commedia dell'arte* no fuera fácil conseguir un actor para este papel.

El motivo de la carta aparece en el mismo momento que en la obra fuente, y no desplazado en el tiempo como en otras versiones:

*Alfonso*

*(Legge)Vissi amante d'Errigo, egli mi diede  
Di marito la fede;  
Ma poiche dal mio seno ebbe rapito  
Col suo mentito affetto, il più bel fiore.  
Lasciommi il traditore;  
Con novella consorte  
Oggi torna alla corte, il disleale,,  
Intendi or genitore  
La cagion del mio male.  
LFC, *dramma per musica*, p. 35*

El motivo del honor aparece siempre como motor de la acción y quizá su frecuencia es mayor que en otras versiones. Doy algunos fragmentos:

*Feraspe*

Rosaura udite:  
Già per due lustri, e più, l'Infanta Elmira  
Spargea querele al suo tradito onore<sup>6</sup>  
Voi giungeste alla corte, in lei maggiori  
Divennero i furori,  
Ne chiede il genitor l'alta cagione,  
Ella su questo foglio  
*gli da la lettera d'Elmira, Rosaura la legge piano*  
Il suo fallo palesa, e'l suo cordoglio.  
LFC, *dramma per musica*, p. 46

*Feraspe*

Alfonso il nostro Re...

*Arsace*

---

<sup>5</sup> VUELTA-MICHELASSI (2004, p.116) dan noticia de la representación de LFC en 1691 en el "Teatro dei Sorgenti" y, sin fecha, por "gli accademici Imperfetti". En el manuscrito aparecen comentarios sobre la actuación de cada actor. Sobre la actuación del signor Giovanni Maria Landi interpretando al niño Giovanni se anota "stupendamente".

<sup>6</sup> Subrayado mío.

Che mi comanda, che?

*Feraspe*

Gran bisogno ha di voi.

*Arsace*

...Per qual affare?

*Feraspe*

Per un grande accidente. Che scoperto ha l'Infanta al genitore.

*Arsace*

Ah che senti mio cuore!

*Feraspe*

Si trova in grave rischio, in grande impegno la Corona Real, l'onore, e'l Regno.  
LFC, *dramma per musica*, p.72

*Alfonso*

Pera il fellon purchè si salvi il Regno.  
Cada il reo che in tal cimento  
Pose il Regno, e'l Regio onor;  
Si rovesci il tradimento  
Sù la fronte al traditor.  
LFC, *dramma per musica*, p. 79

Y, por fin, en el desenlace:

*Arsace*

Bella Elmira per pena del mio fallo primiero,  
Ecco la destra, e'l core.

*Elvira*

Ciò che vietava amor, conclude onore.  
LFC, *dramma per musica*, p. 100

De la organización del *dramma per musica* en arias y recitativos y de su relación con los cambios de escena se ha ocupado GIUNTINI, por lo que no entro en más detalles. Sin embargo, si quiero reproducir aquí una curiosidad. Salvi hace a veces uso en LFC

del *recitativo con refrain*. Se trata de un uso ya arcaizante en ese momento con una clara función expresiva, según GIUNTINI. Reproduzco uno de los ejemplos de esta modalidad porque creo que refleja muy bien cómo se “traduce” el sentir de Enrique por la pérdida de su esposa. En LFL Enrique se vuelve loco y desafía al rey. Salvi, como se ha visto más arriba, hace que se insinúe a Celinda tomándola por su esposa. El momento previo a la locura está representado en las dos obras por estos dos textos:

*Enrique*

¡Ay de mí!  
¿Si habrán entrado en la mar?  
¿Si estaba la barca allí?  
Cielo, sol, estrellas, luna,  
elementos, hombres, aves,  
fieras sin razón alguna;  
mar azul, donde mil naves  
corren tormenta y fortuna,  
esa barquilla que llega,  
a vuestra piedad temblando,  
con dos ángeles navega:  
ved que la están barrenando,  
ved que se pierde y se anega.  
Cargada va de tesoro:  
Indias fue mi amor, que, en fin,  
del truje esa plata y oro.  
Halle Anfión el delfín  
otra vez, y Europa el toro.  
Viva el barco, y no perezca  
aunque dé en Costantinopla:  
luz en lanterna parezca.  
Muerte es el viento que sopla;  
a su pesar resplandezca.  
No seas, mar, su enemigo.  
Madre tierra, dale abrigo.  
Viento, déjela correr,  
que no se puede perder  
quien lleva el norte consigo.  
LFL, p. 53

*Errigo solo*

Mia dolcissima sposa, e dove sei?<sup>7</sup>  
Forse il cielo pietoso,  
Per sottrarti al coltello  
Dell'infelice sposo  
T'involò, caro oggetto agl'occhi miei?  
Mia dolcissima sposa e dove sei?  
Ma se il barbaro Re poi ti svenò,  
Anima del cuor mio,  
Ah che morire anch'io teco saprò,  
Che viver senza core io non potrei  
Mia dolcissima sposa e dove sei?  
Oh Dio, chi sa qual seno  
O di terra, o di mar bella ti cele?  
lascia , ch'io doni almeno  
Alla spoglia gradita  
L'ultimo addio, ma no, spoglia fedele  
Si licenzi da te chi resta in vita.  
LFC, *dramma per musica*, p. 52

El libreto de Salvi constituye un magnífico ejemplo de la flexibilidad que ofrecen las comedias de Lope de Vega para transformarse con éxito en obras inscritas en géneros muy distintos. La operación se realiza con éxito a partir de una versión previa, la de Scarnelli, donde ya se ha desbrozado todo lo que estorba en el plano ideológico de

---

<sup>7</sup> subrayado mío para marcar el *refrain*.



cara a un nuevo público. Sin embargo, el espectador de la versión de Scarnelli, obra que se mueve en el ámbito de la *commedia dell'arte*, no es el de un *dramma per musica*. Ello hace que se emprendan otros arreglos a partir de una versión ya pulida. La lengua de texto espectáculo es “alta”, recupera las referencias mitológicas de la fuente y se construye con recursos estilísticos propios de ese registro. En cuanto al contenido, se realizan ajustes que implican, entre otras cosas, una estilización del argumento.

## 7.- *La Forza l'Astimoso* (sic), *scenario*

*La Fuerza lastimosa* llama la atención de los cómicos del arte y da fe de ello la existencia de un *scenario* en la Biblioteca Casanatense<sup>1</sup>. En ocho folios manuscritos se vierte con increíble fidelidad la trama de la obra de Lope en sus líneas fundamentales, manteniendo incluso episodios que en la mayoría de las versiones italianas se descartan. Lo que domina es el movimiento de escenas, las entradas y salidas de personajes y los equívocos. El *scenario* tiene tres actos y los personajes son los siguientes:

Re d'Irlanda; Infanta Dionisia figlia; Magnifico, Dottore (Consiglieri); Celinda nutrice; Duca Ottavio; Bagattino; Citrullo (servi); Conte Enrico; Fritellino, Barille (servi); Conte di Barcellona; Isabella figlia; Puttino figlio di lei; Messi; Pescatori e Soldati assai.

Le "robbe" son las siguientes:

Palazzo in mezzo; Bosco da una parte; Scala di corda; 3 lettere scritte; 3 sedie belle; tavolino con tappeto; Calamaro bello; Armi, et abiti per soldati; Abiti negri assai; Bandiera con il ritratto d'Isabella; Abiti per tabardieri; Abiti per Pescatori; Habito da Pellegrino; Corridoro in scena per Dionisia; Abiti gli Messi; Trombe e tamburri.  
FA, f. 191r

El primer acto se abre con Enrico hablando del amor que siente hacia la Infanta y, por otra parte, de la promesa de matrimonio que ha hecho a Isabella, hija del conde de Barcelona. Sin embargo, han pasado nueve años y no ha dado señales de vida. Los siervos del conde se lamentan de que el conde dejara embarazada a Isabella y en peligro y de que ahora se haya enamorado de la infanta. Se produce el encuentro nocturno tras el mandato de Ottavio de mandar encarcelar a Errico. Termina el Primer acto.

La infanta y el Conde ya liberado hablan. La infanta le tiene por marido puesto que la ha gozado esa noche. El conde lo niega. El conde muestra su deseo de irse a España, en eso aparece Isabella, en hábito de peregrino. Escena de reconocimiento. Unos músicos cantan la historia de Olimpia y Bireno, ante lo cual la infanta:

su' le furie commanda che s'impicchi il musico, musico via brontolando, lei fa imprecazioni contro Bireno, Re la consola dicendo esser favola, lei più in colera non si può dar pace in questo...  
FA, f. 192v

---

<sup>1</sup>*La forza l'Astimoso*, en *Ciro Monarca dell'Opere Regie*, Casanatense, código 4186, ff. 191r-194v. A partir de ahora: FA. La transmisión oral del adjetivo del título original "lastimosa" produce la transcripción "l'astimoso". En el índice de la recopilación de *scenari* aparece la variante "d'Astimoso". Está claro que el copista no sabía qué interpretar.

Encuentro del rey, Isabella, Conte, Fritellino, desprecio de la infanta hacia Isabella:

lei fa ritirar tutti, dice honore, honore.  
FA, f. 193r

Episodio de la carta: al Conte Errigo se le cuenta “in terza persona” el caso de la Infanta y se le pide su parecer. Él sin dudar lo dice que hay que matar a la esposa y entonces el rey le da la carta para que reconozca su caligrafía. Isabella cuenta el sueño de la víbora y el león, motivo que no aparece en muchas de las versiones impresas. El Magnifico le propone la salida de dejarla en una barca y termina el segundo acto.

El tercer acto se abre con la locura de Errigo, sigue el anuncio de la intervención de la armada del conde de Barcelona y la venganza que llevará a cabo el hijo de Isabella. Reconocimiento de Isabella por parte de Octavio. Entrega del anillo que le dio la Infanta la noche de amor.

Aparece la armada del conde de Barcelona, el hijo de Isabella (“puttino”) y un retrato de su madre. Isabella vestida de hombre afirma que fue él (ella) quien gozó a la Infanta. Los reconocimientos y el feliz desenlace se producen como en LFL.

Se aprovecha con gran habilidad el esquema de Lope para hacer una obra muy ágil donde el equívoco amoroso y la sorpresa tienen un peso muy medido y equilibrado dando lugar al desenlace tras el reconocimiento de las parejas de amantes.

## 8.- Un ensayo de esquema de transmisión de las distintas versiones

Las dependencias mutuas de las distintas versiones de *La Fuerza Lastimosa* no pueden establecerse con total seguridad ni siquiera habiendo examinado sus textos comparativamente. Quiero decir que no se puede excluir que haya alguna relación más entre ellas de las que señalo a continuación. Lo que sí parece evidente es que hay fundamentalmente cuatro versiones independientes entre sí que son: *La forza l'Astimosa*, *scenario* anónimo, *La violenza lacrimevole* de PP. Todini; *La forza compassionevole*, impresa en Florencia en 1691 y, por último, *Il Vero consigliere del suo proprio male* de Carlo Celano. Independientes no implica sin embargo que sus autores no conocieran las demás<sup>1</sup>.

La obra impresa en Florencia en 1691 reproduce los distintos manuscritos de las bibliotecas florentinas. Con esta versión se relacionan muy directamente *Non ha cuore chi non sente pietà*, de Ferrante Scarnelli y, por tanto, *La Rosaura*, de Andrea Perrucci, puesto que se trata prácticamente de la misma obra. Scarnelli y Perrucci hacen sus versiones teniendo en cuenta las florentinas, aunque evidentemente Perrucci conocía a Lope de Vega de primera mano. No parece sin embargo que pueda darse una relación de dependencia de la reescritura de Scarnelli respecto a la de Todini, que es sin duda la más fiel a su fuente. Sobre la obra de Perrucci, subsiste de todas formas el problema irresoluble de saber si la obra es efectivamente suya. Tampoco he conseguido localizar ningún ejemplar de la de Fivizzani a pesar de haber realizado bastantes pesquisas<sup>2</sup>. No estoy por tanto en condiciones de asegurar si, como el mismo Fivizzani parece decir en el prólogo a su obra<sup>3</sup>, Scarnelli le plagió.

De la obra impresa en Florencia deriva también inequívocamente, como ya había señalado PROFETI<sup>4</sup>, el *dramma per musica* de título *La Forza compassionevole*, de Antonio Salvi.

---

<sup>1</sup>Es curioso en este sentido constatar cómo la denominación “Enrico di Molines” o “Malines” o “Melines”, que no está en la obra de Lope, aparece en las versiones de Scarnelli, en la de Perrucci, en la anónima florentina y en el *dramma per musica*. Otro elemento común de estas reescrituras es la sustitución de la pareja Olimpia y Bireno de la obra de Lope por la de Ariadna y Teseo. Todini sin embargo mantiene tal cual la referencia de la fuente.

<sup>2</sup> Agradezco a Diego Simini su ayuda en el intento de seguir el rastro de Giuseppe Fivizzani en la Biblioteca Statale di Lucca.

<sup>3</sup> Cfr. GIUNTINI (p.19, n.21).

<sup>4</sup> PROFETI (1996c, p.13).

Carlo Celano toma a Lope de Vega de primera mano pero es posible que conociera el *rifacimento* florentino impreso en 1691 aunque no lo usara. Su técnica de *rifacitore* es tan personal que no es posible determinarlo ni excluirlo con certeza.

Una recepción tan amplia de *La Fuerza Lastimosa* constituye un magnífico ejemplo de cómo el material original constituye una fuente inagotable de hacer teatro con distintos códigos para públicos que abarcan un amplio espectro: desde las ociosas soldadescas de Nápoles hasta el público culto de la ópera pasando por la *commedia dell'arte*.

## El Cid, fuente de inspiración de un escenario anónimo de la *Raccolta Casanatense*

Gran complejidad entraña la figura del Cid que recientemente ha dado lugar a los valiosos trabajos de RODIEK y, concretamente para Italia, de GARCÍA. Ambos se ocupan de la serie de traducciones, adaptaciones y reescrituras que ha originado el héroe medieval tomando en consideración la transmisión del Cid a Italia a través de Corneille.

Sin embargo, ninguno de ellos trabaja sobre los *scenari* y, por tanto, no dan cuenta de la asociación entre *Le prodezze di Roderigo*<sup>1</sup> y el héroe castellano. La similitud en el título entre el *scenario* y *Las hazañas del Cid*, comedia que Morley y Bruerton<sup>2</sup> dan como de dudosa o incierta autenticidad y que otros autores estiman falsamente atribuida a Lope, ha hecho que Nancy D'Antuono<sup>3</sup> haya considerado probable la relación entre Lope de Vega y este *scenario*.

Existen dos comedias de Guillén de Castro que toman como referencia al héroe. En 1618 sale a la luz en Valencia la *Primera Parte de las comedias de Don Guillén de Castro* entre las que figuran *Las Mocedades del Cid, primera y Segunda de las hazañas del Cid*.<sup>4</sup> La segunda de ellas es, desde el punto de vista cronológico de la vida del héroe, una segunda parte de la primera. Weiger ha subrayado la unidad de ambas siendo dos obras distintas<sup>5</sup>.

Esta cuestión del título es muy relevante para la transmisión que me ocupa, puesto que he comprobado que el *scenario* recoge fielmente la trama de *Las Mocedades del Cid*, comedia de la que respeta incluso la distribución de los núcleos

---

<sup>1</sup> *Le prodezze di Roderigo*, en *Ciro Monarca dell'Opere Regie*, Casanatense, códice 4186, ff.139r-142v, a partir de ahora: LPR.

<sup>2</sup> MORLEY BRUERTON, p. 476-477.

<sup>3</sup> D'ANTUONO (1999, p. 19): "De fuente española que trata del Cid, todavía por identificar; posiblemente de *Las Hazañas del Cid* de Lope de Vega".

<sup>4</sup> Tomo el dato de WEIGER, p. 11.

<sup>5</sup> WEIGER, p. 11-12, hace referencia a lo inadecuado de los títulos pues la segunda no refiere en realidad ninguna "hazaña": "en lugar de concebir la obra como dos partes de *Las Mocedades del Cid*, creemos que Castro compuso dos piezas sobre *Las Hazañas del Cid*: la primera dramatiza las hazañas de la mocedad, o sea, las mocedades. Asimismo traza de las bodas de Jimena, como certeramente anuncia Rodrigo al final. La siguiente, como bien reza la portada de 1618, es la segunda de *Las Hazañas del Cid*". Es interesante constatar que en una edición de 1796 *Las Hazañas del Cid* aparecen como *Las Hazañas del Cid, segunda parte*, lo cual abre la posibilidad de que se diera confusión e incluso *Las Mocedades del Cid* se denominara en sueltas *Las Hazañas del Cid, primera parte*.

argumentales en los tres actos. Ello implica que sería ésta la única obra de la tradición cidiana en Italia<sup>6</sup> que no pasa a través de la versión de Corneille.

Doy algunos ejemplos textuales. El primer acto se abre con la escena de la investidura de Rodrigo como caballero por parte del Rey. Urraca le pone las espuelas:

<i>Rey</i>	<i>Atto Primo</i>
Infanta, y vos le poné la espuela.	<i>Castiglia</i>
<i>Rodrigo</i>	<i>Trombe e tamburi</i>
¡Bien soberano!	<i>Re, Infanta, Roderigo, vecchio Padre di Roderigo</i>
<i>Urraca</i>	Lodando Roderigo, lo fa cavaliere, Roderigo in ginocchio. (?) avanti l'altare dell'armi, Re lo fa alzare; gli da la spada. Infanta loda Roderigo, e gli mette lo speron d'oro al piede, lui la ringrazia, vecchio padre di Roderigo ringrazia il Re.
Lo que me mandas haré.	LPR, f. 139
<i>Rodrigo</i>	
Con un favor de tal mano, sobre el mundo pondré el pie.	
( <i>Pónete las espuelas.</i> ) LMC <sup>7</sup> , p. 6	

La escena se mantiene en Castilla. En ello se diferencia claramente de la versión de Corneille que desplaza el lugar de la acción a Sevilla.

El acto segundo se abre con Jimena pidiendo justicia al Rey por la muerte del padre. El *scenario* abre también el segundo acto con esa misma demanda de Gimena: “Gimena domanda al re Giustizia” (p. 140). Es aquí donde el anónimo autor del *scenario* introduce una variante muy interesante respecto a toda la tradición cidiana que se transmite también a través de Corneille y que ha hecho correr ríos de tinta por su fuerte carga psicoanalítica<sup>8</sup>. La afrenta al padre del Cid no es en el *scenario* obra del padre de Gimena sino del hermano. Por tanto Rodrigo no mata al padre de Jimena sino a su futuro cuñado, despojando así el episodio de su fuerte valencia psicoanalítica que provocó el escándalo de una parte del público francés y que, junto a su falta de respeto a

<sup>6</sup> Remito a los meticulosos trabajos de GARCÍA (1997, 1999) señalados más arriba.

<sup>7</sup> CASTRO: Guillén de Castro, *Las Mocedades del Cid*, edición al cuidado de Stefano Arata, Barcelona, Crítica, 1996.

<sup>8</sup> Véase Lombardi, *Il Cid e i suoi doppi: tema con variazioni su un indecente “Epigramma comico” en Il Gran Cid delle Spagne*, Firenze Alinea, 1999, pp. 9-62. LOMBARDI

las tres unidades, originó la *querelle du Cid*. El núcleo dramático queda bien formulado en el romance que el mismo Corneille acompaña a la edición de su obra en 1648:

A Ximena y a Rodrigo  
Prendió el rey palabra y mano,  
De juntarlos para en uno  
En presencia de Layn Calvo.

Las enemistades viejas  
Con amor se conformaron,  
Que donde preside el amor  
Se olvidan muchos agravios.

.....

Llegaron juntos los novios,  
Y al dar la mano y abrazo,  
El Cid mirando a la novia,  
Le dixo todo turbado:

Maté a tu padre, Ximena,  
pero no a desaguisado,  
Matéle de hombre a hombre,  
Para vengar cierto agravio.

Maté hombre y hombre doy,  
Aquí estoy a tu mandado  
Y en lugar del muerto padre  
Cobraste un marido honrado.

A todos pareció bien,  
Su discrecion alabaron,  
Y así de hicieron las bodas  
De Rodrigo el castellano<sup>9</sup>.

Parece que el anónimo autor del *scenario* no pensó que al público italiano el desenlace le fuese a “parecer bien”, como reza el romance, y por tanto se tomó la libertad de sustituir al padre por el hermano.

Otras modificaciones menos importantes son la consabida aparición de “turchi” en vez de moros para adecuarlo al contexto italiano y la creación ex novo de un “ambasciatore aragonese”.

---

<sup>9</sup> Corneille, *Il Cid*, a cura di Lanfranco Binni, Garzanti, 1999, p. 17.



Por último quiero reseñar que la obra falsamente atribuida a Lope del mismo título de la de Guillén de Castro no guarda relación alguna con el *scenario* ni en cuanto al momento de la vida del héroe ni en cuanto a la trama.

En cuanto al camino francés, puedo afirmar que la relación del *scenario* con Corneille es nula. Ello reviste especial interés puesto que *Le prodezze di Roderigo* se constituiría así en la única obra italiana conocida hasta el momento que no “recibe” al Cid a través de Francia.

## **La búsqueda del padre o *Las Mocedades de Bernardo del Carpio*: de Castilla a Persia hasta la corte de Augusto III de Sajonia.**

*Las Mocedades de Bernardo del Carpio* es comedia atribuida a Lope por Menéndez y Pelayo y Avallé Arce. Morley y Bruerton concluyen, “Si es de Lope, la comedia es de 1599-1608”<sup>1</sup>. De su lectura se desprende una trabazón ideológica que parece desde luego corresponder al Fénix tanto por los motivos que la integran como por su hábil articulación.

El héroe, nacido de amores prohibidos entre doña Jimena, hermana del rey Alfonso el Casto, y Don Sancho, crece separado de sus padres y sin conocer su identidad por orden expresa del rey, que descubre el atentado a su honor cometido por su hermana. Don Sancho es privado de los ojos y encerrado en el castillo de Luna. Doña Jimena es encerrada en un monasterio.

Toda la segunda Jornada la ocupa el intento de Bernardo ya adulto de realizar hazañas:

Y pues ni padre ni madre  
no puedo conocer hoy,  
yo he de ser mi propio padre:  
hijo de mis obras soy.<sup>2</sup>  
MBC, p. 17

Todo ello para lograr una “nobleza” puesta en entredicho por sus oscuros orígenes. A partir de este “vacío” sabiamente tensado, así en repetidas ocasiones ruega Bernardo al rey que le revele “quien fue mi padre, señor” y el Rey va dilatando la revelación<sup>3</sup>, se genera la segunda y la tercera jornada. Bernardo, como si el desconocer su paternidad le hiciera portador de una deuda impagable, se afana en emprender empresas para saldarla:

Conozca el Moro mi nombre.  
y mirando mis hazañas,  
dude de mí si soy hombre  
que con empresas extrañas  
se alcanza inmortal renombre.  
Padre, cualquiera que seas,

<sup>1</sup> MORLEY BRUERTON, p.515.

<sup>2</sup> LOPE DE VEGA (MBC): L. de Vega y Carpio, *Las Mocedades de Bernardo del Carpio*, en *Obras de Lope de Vega*, (Reimpresión de la publicada por la Real Academia Española), Madrid, Atlas, 1966, tomo XVII, pp. 3-48.

<sup>3</sup> MBC, p.19: “Yo sé que sois bien nacido, / Bernardo, de padre y madre; / y basta”.

que me diste honor y ser,  
que soy tu hijo no creas  
cuando así corresponder  
a tu valor no me veas.  
MBC, p.20

La compensación está incluso claramente formulada:

Cansado de romper vengo  
lanzas, porque este ejercicio  
le he tomado yo por vicio;  
quien me desarme no tengo.  
(...) ¡Cuando me viera en León,  
pecho noble y valeroso,  
entrar presto, victorioso,  
de Guadalete el pendón,  
y llegar a conocer,  
para colmo de mis dichas,  
después de tantas desdichas,  
el padre que me dió el ser!”  
MBC, p.35

Si esta tensión es una de los elementos constructivos de la obra, no menos importante es la oposición godos/moros que se configura en palabras de Bernardo con gran ferocidad.

El embajador de Almanzor le propone un canje de mujeres. Pide en matrimonio para su rey a Doña Flor, hija del noble don Rubio, y ofrece a cambio a Sarracina, hermana de Almanzor. Así concluye Bernardo su intervención en respuesta a la petición:

Que la sangre de los godos.  
para teñirse y mancharse.  
con moros no ha de mezclarse,  
porque al fin son perros todos.  
MBC, p.25

Afirmación ampliamente refrendada por su rey:

En Toledo Almanzor,  
de su fama enamorado,  
a pedírmela ha enviado,  
Conde, por su Embajador,  
dando para mi sobrino,  
en trueque, otra mora bella,  
hermana suya y doncella.  
Respondió a su desatino  
Bernardo de tal manera,  
que el Embajador salió  
de modo que no pensó

verse con vida allá fuera.  
Trató muy bien vuestro honor,  
dando al moro afrenta y miedo  
contra Almanzor y Toledo,  
alabando a doña Flor;  
y podéis...  
MBC, p.26

En Italia la historia de Bernardo del Carpio se recoge en el escenario *Bernardo del Carpio*<sup>4</sup>.

La crítica ha puesto en relación este escenario con la obra de Lope. Lea: “probably derived from Lope de Vega's *Mocedades de Bernardo*”<sup>5</sup>; Pandolfi: “prob. da *Mocedades de Bernardo di Lope de Vega*”<sup>6</sup>.

La transmisión de la historia de Bernardo a través de este *scenario* alcanza un territorio y un tiempo lejanos como es la corte de Augusto III de Sajonia. Fue impreso en Varsovia y Dresde, ya bien entrado el siglo XVIII y hay constancia de su representación en Dresde en el carnaval de 1751<sup>7</sup>. El cotejo del manuscrito del *Seicento*<sup>8</sup> y la obra impresa del XVIII<sup>9</sup> no permiten saber si la versión tardía pasa exclusivamente por la del *Seicento*.

*Bernardo del Carpio* cuenta con los siguientes personajes:

Re Alfonso d'Aragona, D. Scimena sorella, D. Sangio conte di Saldagnia, D. Bernardo suo figlio, Pollicinella servo, cortegio, pagio, Fiammetta di Corte, Pagio, D. Ruvio cavaliere di corte, Dottore, Tartaglia, Coviello servo di don Sancio, Soldano, Arlacca<sup>10</sup>, Turchi, villani, D. Ramirez, castellano di Luna, soldati e manigoldo.  
BC, f. 242r

Los lugares son:

Castiglia, Persia e castello di Luna.  
BC, f. 242r

---

<sup>4</sup>*Bernardo del Carpio*, en *Gibaldone comico di vari soggetti di comedie ed opere bellissime copiate da me Antonio Passanti detto Orazio il Calabrese per comando dell'Ecc.mo Sig. Conte di Casamarciano*, Nápoles [Cod. XI. AA. 40], n. 75, ff.242r-244r. A partir de ahora: BC.

<sup>5</sup> LEA, vol. II, p. 518.

<sup>6</sup> PANDOLFI, vol V, p. 339.

<sup>7</sup> KLIMOWICZ-ROSZKOWKA, p.86.

<sup>8</sup> Existe una reciente edición de este *scenario* en COTTICELLI, p. 501-503 pero he preferido manejar el manuscrito.

<sup>9</sup> *Bernardo del Carpio* en *RACCOLTA DEGLI ARGOMENTI*, tav.LIX-LX.

<sup>10</sup> En el ms. se lee “Arlaccansthà”, que no puede corresponder a la transcripción de COTTICELLI (p.501): “Arlacca sorella”. En cualquier caso, el listado está lleno de borrones y tachaduras, señal de muchos *pentimenti* en cuanto a los personajes y a las *robbe*.

Esta parte del manuscrito presenta bastantes borrones, rectificaciones y añadidos, por lo cual lo que leo creo que representa la última versión de un proceso.

La distribución del enredo en tres actos se corresponde fielmente con la comedia de Lope. En el tercer acto sin embargo se dan importantes cambios aunque se mantiene el reencuentro de Bernardo con su padre y las bodas de éste con Jimena.

Se abre el primer acto con un encuentro amoroso entre doña Jimena y don Sancho:

*Jornada Primera*

*Prima scena (cortile secreto) (vicino notte)*

*Salen don Sancho Díaz y doña Jimena*

*D Sangio e Coviello*

Famoso don Sancho Díaz,  
conde y señor de Saldaña,  
y rey de esta infanta triste,  
desdichada en ser infanta:  
un año hace justo, Conde.  
que enlazó nuestras dos almas  
amor con lazos estrechos.  
que es Dios que todo lo iguala;  
y nueve meses también  
en que entiendo estoy preñada,  
esperando cada día  
el fruto de mis entrañas.  
MBC, p. 3

Sopra l'amore di d. Scimena fa battere

*d. Scimena e Rosetta*

fa scena d'amore con d. Sangio, e  
appuntano per la notte dubitando non sia  
l'ora del parto ed entra d. Sangio e Coviello  
per l' appuntato, via.  
BC, f.242

El segundo acto da comienzo con la queja del pueblo hacia Bernardo, ya adulto:

*Salen don Rubio, de barba y villanos, y un criado, y siéntanse en una silla.* Atto 2°

*Criado*

No hay quien pueda con él averiguarse;  
todos, señor, se quejan de Bernardo, y  
vienen agraviados a quejarse.

*Rubio*

Es hijo de un villano vil bastardo: pues,  
Alcalde, ¿qué ha hecho?  
MBC, p. 15

Villani vengono dicendo a d. Ruvio volersi  
partire dalla villa, per l'importunità di  
bernardo, lui si placa e dice, che già che il  
rè era venuto in villa, vadino a lamentarsi  
con lui, in questo Bernardo da dentro  
parlando ed Pollicinella intende li villani,  
che si lamentano di lui, li bastona, d. Ruvio  
si oppone, e lo chiama bastardo, lui li leva  
la spada, e vole ucciderlo, in questo  
riprende bernardo, fa restituire la spada a d.  
Ruvio ed ordina che li baci la mano.  
BC, f. 242 v

En el tercero se da un importante cambio de lugar puesto que el *scenario* sitúa la acción en Persia, en el “Palazzo del Soldano”. La vivacidad del *scenario* está muy lejos del hieratismo que tienen los personajes de Lope:

*Atto 3°*  
*(Persia) Palazzo del Soldano*

*Soldano* racconta ad *Arlacca* sorella, il modo indegno con che lo trattò il Re di Castiglia, l'ardire di un giovane cavaliere, e la beltà ed il valore di quello e sicura vendetta; *Soldana* aparte se ne innamora, finge dire al fratello che facci vendetta; in questo *Polcinella* da soldato dice che d. bernardo suo padre voleva udienza, *Soldano* dice esser tempo di vendicarsi, e dice alla sorella quello esser il cavaliere che l'offese e dice che venghi, in questo *Bernardo e Pollicinella* espone il suo desiderio, chiedendo soldati per conquistar la Castiglia ed abbraciar la sua fede, *Soldano* mostra gradirlo, dice si trattenghi in corte, sintanto li darà risoluzione e via; lui resta con lo *Soldano* fanno dialogo e si scopre lo *Soldano*<sup>11</sup> di lui amante, ed entra, dicendoli che guardi la sua persona, lui resta con *Pollicinella*, quale fa lazzi di timore, dopo scena, bernardo dice a *Pollicinella* che vol sposarsi, e si siede, lasciandolo alla guardia, e si adorme, *Pollicinella* con lazzi di timore si colca alato e si adorme in questo *Soldano* lo vede dormire chiama *Turchi*, ordina lo leghino, turchi vogliono legarlo, lui finge destarsi, quelli fuggono con paure, facendo<sup>12</sup> cadute, infine bernardo si accorge, tira la spada, fanno sortite, li fuga tutti, e lui resta con *Pollicinella*, dando animo al servo di non temere, in questo *Soldano* li da le chiavi del serraglio, dice a bernardo che vada a sprigionare tutti li schiavi cristiani, e che formi piccolissimo esercito e s'impadroni del regnio, promettendoli ogni aiuto, e che lei desidera farsi cristiana, e fugirsene seco e portandoli via, partono.  
BC, f.243 r.

Los dos ejes argumentales que sustentan la obra de Lope analizados más arriba, es decir, la búsqueda del padre y la oposición godos / moros, no interesan en absoluto en el *scenario* y por tanto se prescinde completamente de ellos. Sin embargo el enredo funciona bien y ello es lo que se mantiene a pesar de que, al no estar sustentado en el *scenario* en la tensión que supone la búsqueda del padre, el conjunto presenta una total incoherencia desde el punto de vista ideológico. La oposición godos /moros, que, como no puede ser de otra manera, se mantiene hasta el final en Lope, se ve absolutamente negada por el *scenario* donde Bernardo casa con *Arlacca*, hermana del Sultán, remedo del Almanzor de los cristianos. Es interesante subrayar la *contaminatio* que se da con el *scenario* de *Sette Infanti dell'Ara*<sup>13</sup>, presente en la misma colección. En este *scenario*

<sup>11</sup> La forma que se lee en este caso y en el inmediatamente precedente es más bien “la soldana”.

<sup>12</sup> Forma que aparece en el ms. corregida sobre “fando”.

<sup>13</sup> *Sette infanti dell'Ara*, en *Gibaldone comico di vari soggetti di comedie ed opere bellissime copiate da me Antonio Passanti detto Orazio il Calabrese per comando dell'Ecc.mo Sig. Conte di Casamarciano*, Nápoles [Cod. XI. AA. 40], ff.188-191r.

aparece Arlacca, hermana de Almanzor. Se ve que este personaje daba juego y por ello se decide darle más espacio que el que le da Lope, en el que queda como “mora bella” no digna de un héroe cristiano. Ni que decir tiene, que, como es habitual en la escena italiana, los moros se convierten en turcos, que constituían sin duda el peligro más inmediato.

En cuanto al éxito de la historia, da fe de ello la obra impresa anteriormente mencionada<sup>14</sup>. Los personajes son:

Alphonso, il casto, Re di Castiglia; Bernardo, suo nipote e figlio del conte di Saldagna; Conte di Saldagna; Conte Ruvio; Don Ramires, generale; Arlacca, sorella dell’Almanzore; Colombina, schiava d’Arlacca; Ambasciator turco; Arlechino, compagno di Bernardo; Pantalone, consigliere; Brighella, servo del Conte di Saldagna; Gianguir; Mustafa, ufficiali di seguito dell’Ambasciator turco; Soldati Spagnuoli; Soldati Turchi; Villani diversi.

BDC

Ya en el elenco de personajes se aprecia el desdibujamiento al que, diez siglos después de que vivieran los héroes, se ha visto sometida la leyenda. Arlacca aparece como hermana de Almanzor, nombre propio que no aparece en ningún momento en el *scenario* de la colección napolitana. A los cristianos se oponen esta vez los moros, como en la leyenda original:

Per inforte differenze con D Ramires è costretto Bernardo assentarsi dalla Castiglia, onde con Arlecchino se ne va al carpio, ove la sorella dell’Almanzore, Arlacca denominata, se gli scopre amante, confidandogli che suo fratello vuol di lui vendicarsi.

Arlacca intanto sprigiona vari Spagnuoli, quali con la scorta di Bernardo riportano sopra i Mori vittoria. Se ne ritorna alla corte Bernardo, dove dal Re viene accolto, e ne depone a suoi piedi le vinte insegne de Mori. Esso in premio gli chiede notizia de suoi Genitori, ma il Re lo lascia incerto di sue dimande<sup>15</sup>.

BDC

Sin embargo el único “ambasciatore” que aparece en el *argomento* del *scenario* es el “ambasciatore del Carpio” que sería por tanto el “ambasciator turco” del elenco de personajes. La confusión es completa en cuanto a moros / turcos. En el *scenario* de la colección napolitana la elección es coherente y los turcos se oponen a los cristianos. Hay que postular por tanto otra fuente complementaria en la transmisión hasta este

---

<sup>14</sup> BERNARDO DEL CARPIO, / COMEDIA, / DA RAPPRESENTARSI NEL TEATRO REG / DI DRESDA, NEL CARNOVALE 1751 en *RACCOLTA DEGLI ARGOMENTI*, tav.LIX-LX.

<sup>15</sup> *Bernardo del Carpio*, en *RACCOLTA DEGLI ARGOMENTI*, tav. LX, a partir de ahora:BDC.

último *scenario* que, por otra parte, mantiene muy esquematizado el planteamiento, desarrollo y desenlace en los mismos términos que Lope y que el *scenario* del XVII.

## Apéndice

Doy la transcripción del *argomento* completo:

Tav. LX

### Argomento

Donna Gimena sorella d'Alphonso, Re di Castiglia, s'invaghí del Conte di Saldagna cavaliere di senno, e valore, senza pari in quel tempo; ed egli lusingato dal proprio merito, ed ammiratore, delle doti, e qualità di donna Gimena, con tutta la tenerezza li corrispose, e con vicendevole consenso secretamente sposaronsi.

Da questa amorosa coppia ne nacque Bernardo, primo ed ultimo frutto de loro amori infelici, e ne insorse ancora in quel punto, contro di essi, l'irritato sdegno dell'offeso Sovrano.

Il Conte, oltre la perdita degl'occhij, fù condannato nel castello di luna in perpetua prigione; ed alla custodia d'Adrasto pastore fù consegnato il bambino, che da esso fù rusticamente allevato, con la sola compagnia d'Arlechino alla campagna.

fatto adulto Bernardo, quasi all'età dieciotto anni abenche ignaro ed insciente de suoi natali fà prove in mille incontri del suo marziale valore, fino a salvare la riguardevole persona d'Alphonso, esposta alla voracità d'una belva, mentre si divertiva alla caccia.

Il Re, conoscendo l'animo grande di Bernardo, lo qualifica al grado di Cavaliere, e mentre, che l'ambasciatore del Carpio sen viene a chiedere la pace, con l'offerta della mano del Suo Signore, per una Principessa, nipote d'Alphonso, aggiungendo alle dimande ancor le minaccie, in caso di negativa, perciò offendendosi Bernardo, arditamente maltratta l'ambasciatore, quale giurando vendetta tutto sdegno se ne ritorna.

Per insorte differenze con D' Ramires è costretto Bernardo absentarsi dalla Castiglia, onde con Arlecchino se ne vò al Carpio, ove la sorella dell'Almanzore, Arlacca denominata, se gli scopre amante, confidandogli, che suo fratello vuol di lui vendicarsi.

Arlacca intanto sprigiona vari Spagnuoli, quali con la scorta di Bernardo riportano sopra i Mori vittoria. Se ne ritorna alla corte Bernardo, dove dal Re viene accolto, e ne depone a suoi piedi le vinte insegne de Mori. Esso in premio gli chiede notizia de suoi Genitori, ma il Re lo lascia incerto di sue dimande.

Bernardo sen vò disperato nelle sotterranee prigioni del castello di luna, e vi ritova incatenato suo padre; lo guida a' piedi d'Alphonso, che in grazia del figlio lo abbraccia, e gli concede Gimena in sposa.

Gli accidenti e gl'intrecci saranno meglio spiegati nel proseguimento della presente Comedia

*La scena si finge nelle vicinanze del Carpio*



### Una tragedia para un *scenari*o.

*Baldoino e Carlotto*, *scenari*o manuscrito de la *Raccolta Casanatense*<sup>1</sup>, procede de *El Marqués de Mantua*<sup>2</sup>, como ya había apuntado Pandolfi<sup>3</sup>. La trama se mantiene tal cual aunque hay un episodio que aparece dislocado respecto al texto original: Carloto fuerza a la infanta en el primer acto<sup>4</sup> y en el *scenari*o tras la muerte de Valdovinos.

La obra tiene la particularidad de que, contrariamente a la mayoría de las comedias de Lope tiene un final trágico. Carloto que desea a la Infanta Sevilla, mujer de Valdovinos, le mata a traición y el Emperador, su padre, dictamina que ha de morir decapitado para ejemplo de las gentes, tal como sucede en el desenlace. El juego amoroso de la pareja protagonista se ve amplificado en el *scenari*o por Coviello que pretende a la dama de la infanta.

Hay que señalar que en *El Marqués de Mantua* la Infanta Sevilla “es, en linaje, africana”<sup>5</sup>, según apunta Oliveros, lo cual provoca la apostilla de Carloto: “¡Que un hijo del Rey de Dacia / se case con una mora!”<sup>6</sup>. En la obra de Lope la intervención de “moros” da además bastante juego<sup>7</sup>.

En el *scenari*o se suprime todo lo referente a lo “moro”, puesto que Leonora di Castiglia es hija de un general del Rey y tampoco aparecen los paladines de Carlomagno, Roldán, Reinaldos, Oliveros, Durandarte, de quijotesca memoria, ni doña Alda, que poco podía significar para un público italiano desconocedor de romances. En otros *rifacimenti* este mundo al que Lope hace referencia se suele engarzar con la tradición del *Orlando* pero en éste desaparece *tout court*. En su lugar, entran en escena Coviello y Pulcinella, desligando así la obra de su contexto original.

---

<sup>1</sup> *Baldoino, e Carlotto* en *Ciro Monarca dell’Opere Regie*, Casanatense, código 4186, ff.89r-91v.

<sup>2</sup> LOPE DE VEGA (EMM): L. de Vega y Carpio, *Tragicomedia famosa de El Marqués de Mantua*, en *Obras de Lope de Vega*, Real Academia Española, 1890-1913, vol XII, pp. 137-194. A partir de ahora: BEC.

<sup>3</sup> PANDOLFI, vol V, p. 281-282.

<sup>4</sup> *Carloto* ¡Quién estorba mi bien?! *Sevilla* Dios y mi esposo. / *Carlota* ¡Forzarete! / *Sevilla* ¡Don Alda, Valdovinos! / *Carlota* ¡Barbara, calla! / *Sevilla* ¡El Principe me fuerza! EMM, p. 152.

<sup>5</sup> EMM, p. 138.

<sup>6</sup> EMM, p. 138.

<sup>7</sup> Por ejemplo, la entrada en escena de la Infanta Sevilla acompañada de seis moros y el comentario del Marqués: “Dadle esos brazos humanos / a la señora Don Alda, / que entre moros y cristianos / es famosa por Roldán” (EMM, p.141).

Cualquier *scenario* supone una reducción de la trama del original pero hay que mencionar aquí la simplificación que se hace de la recomendación de Valdovinos respecto a su esposa. En el *scenario* se reduce tal advertencia al honor, palabra que no aparece en el original, ni en este pasaje ni en el que el Marqués refiere las palabras de Valdovinos, pero que viene muy bien para condensar la situación. Se altera sin embargo el original puesto que en él la restricción que impone Valdovinos se refiere exclusivamente a Carloto:

*Valdovinos*

Encomiendoo, señor, mi amada esposa,  
que no poder hablarla es lo que siento;  
que aunque me quiso bien, es moza  
hermosa,  
y cenizas de muerto danse al viento.  
No la goce Carloto.  
EMM, p. 173

*Baldoino*

gli narra il tutto, pregando che dica a D.  
Leonora, che per lei muore e gli sia  
raccomandato l'honore, e muore.  
BEC, f. 90v

*Marqués*

Arrancándose el alma  
de la prisión del cuerpo,  
mil veces repitiendo el nombre tuyo,  
me encomendó tu vida,  
y que no te gozase  
el matador de la inocente suya.  
EMM, p. 186

El desenlace es idéntico y no sólo es decapitado Carlotto sino que incluso Pulcinella es empalado, según sentencia del Rey. El *scenario* concluye con “Prencipe morto, Pulcinella impalato, Graziano e Magnifico la consolano facendo finir la tragedia” (BEC,f. 91v) final redundante respecto a su fuente confirmando a la obra su estatuto de tragedia. A la fascinación de los cómicos del arte por lo trágico y su difusión en amplios sectores de público<sup>8</sup> le vienen de perlas los temas de la épica hispánica.

---

<sup>8</sup> Cfr. PIERI p. 195.

### *Saber puede dañar fuente de Sapere apporta danno, scenario*

*Sapere apporta danno*,<sup>1</sup> retoma *Saber puede dañar* comedia que Morley y Bruerton<sup>2</sup> clasifican como de incierta o dudosa autenticidad aunque concluyen que la versificación es de Lope y dan como fecha de composición entre 1620 y 1625. La comedia presenta una trama bien trabada y con recursos estilísticos que tejen un lenguaje “alto” muy elaborado. Lo que interesa a los cómicos es desde luego la trama, bien construida y que funciona muy bien. El lugar de la acción de la comedia es París mientras que el *scenario* se sitúa en Florencia.

Los personajes del *scenario* son los siguientes:

Principe Rodorico; D. Alonso, privado; D. Felippo, suo amico; Coviello, servo di Don Alonzo; Tartaglia e Dottore, consiglieri; Pollicinella di corte; D. Beatrice e D. Angiola, nepoti al Dottore; Rosetta, serva; sbirri e cortegio.

El papel del gracioso Turín lo asume Coviello, al que se le da mucho espacio como pareja de Rosetta (Inés).

La trama se sigue en lo esencial. Hay un dottore, Aurelio, que hace la función del padre de las damas (Celia y Rosela). Lope no hace aparecer nunca en escena a este personaje, en SPD se limita a hablar por boca del hermano, Rugero. En el *scenario* el *dottore* en cambio tiene un mayor protagonismo y lleva directamente las negociaciones para casar a las damas. Sirva la comparación de los dos fragmentos como ejemplo de la reducción a que es sometido el texto original<sup>3</sup>:

#### *Rugero*

Aunque nuestra amistad sencilla y pura  
para los dos es tan segura cosa,  
mi padre, con la edad, no se asegura.  
Mis dos hermanas, cada cual hermosa  
por su camino, ya las ves presentes,  
causan cuidado a su vejez celosa;  
Y queriendo excusar inconvenientes,

#### *Dottore*

dadentro gridando che troppo si avanza la  
familiarità dei forastieri in sua casa e viene  
fuori, saluta don Alonzo, e li dice quale dei  
suoi due nepoti li piace per sua sposa, lui dice  
ambi essere d'ugual preggio e senza dire altro  
parte, Coviello facendo<sup>4</sup> riverenza al dottore  
via, lui adirato chiama

<sup>1</sup> *Sapere apporta danno* en *Gibaldone comico di vari soggetti di comedie ed opere bellissime copiate da me Antonio Passanti detto Orazio il Calabrese per comando dell'Ecc.mo Sig. Conte di Casamarciano*, Nápoles [Cod. XI. AA. 40], n.5, ff. 78-82. A partir de ahora: SAD.

<sup>2</sup> MORLEY BRUERTON, p. 552.

<sup>3</sup> Se omiten más de cuarenta versos en los que Carlos elogia por igual la belleza de las damas y el inicio del diálogo de Celia, Rosela y Rugero. Estos pasajes harían demasiado extensa la comparación que propongo y no añaden nada en cuanto al contenido, muestran sólo la capacidad de síntesis del *scenario*.

<sup>4</sup> Forma corregida sobre “fando”.

me ha mandado decirte, y yo lo digo,  
dos cosas, aunque juntas, diferentes.  
Que no entres más aquí, si yo te obligo,  
sino que nos tratemos allá fuera;  
sin ver con la verdad que eres mi amigo.  
La otra, desigual de la primera,  
es que si alguna de las dos te agrada,  
luego te la dará, como ella quiera.  
Esto para mostrar cuán estimada  
es tu persona de él, y el gran disgusto  
de que te quite el murmurar la entrada;  
pero mirar por nuestro honor es justo.

*Carlos*

Rugero, con la llaneza  
que sabéis os visitaba,  
y con respeto miraba  
el valor, gracia y belleza  
de estas damas, a quien hoy  
vuestro padre me ha ofrecido  
para honrarme, si sabido  
de qué sangre en Francia soy.  
Dos príncipes merecían;  
Pero ya que mi ventura  
tan alto honor me asegura  
que de mi humildad las fían,  
dadme vos la que queráis,  
pues cualquiera es la mejor.

*Rugero*

Aunque es igual su valor,  
y tan cortesano andáis,  
no neguéis la inclinación,  
que es efeto natural.

(...)

*Carlos*

(...)  
digo y me despido así  
para que os lo diga a vos:  
que querré más, de las dos,  
la que más me quiera a mí.

(...)

*Celia*

Carlos es criado

*D Beatrice D Angiola*

si dice adirato, chi delle due desidera don  
Alonzo per sposo? Angiola dice che molto  
quello merita, ed entra, D. Beatrice, che molto  
volentieri l'accetteria havendo il consenso del  
Principe,...  
SAD, f.79r

del Príncipe, y es mal hecho  
casarse sin su licencia.  
Habla al Príncipe, Rugero;  
di que conmigo le casas.  
SPD<sup>5</sup>, p. 513

Il *dottore* protagoniza episodios cómicos como el que cierra el primer acto:

*Coviello* chiama *Rosetta*: fanno scena amorosa, in questo  
*Dottore*: sgrida la serva per dissoluta, bracca *Coviello* per indegno, *Coviello* fa il bravo  
dottore chiama per carcerar *Coviello*, la guardia, in questo...

*Pollicinella*

si pone in mezzo, intesa la rissa, bastona tutti e finiscono l'atto primo.  
SAD, f.79v

Elementos clave para el desenlace se presentan tal cual:

*Príncipe*

No quiero yo cosa vuestra,  
pues la voluntad no es mia;  
y por que nadie le tenga,  
con rabia de despreciado,  
le he de hacer pedazos.

(*Carlos está escondido detrás del  
retrato. Al darle, salga Carlos*)  
SPD, p. 537

*Principe*

Dice a d. Beatrice, che per premio delle robbe  
ristituite vole bagiarli una mano o vero li  
conceda quel ritratto, lei ricusa, principe che se  
li niega il ritratto, non vol che nissuno lo  
possegga, caccia il pugniale per dare al ritratto  
in questo

*D. Alonzo*

di dietro il ritratto, come ombra alla mura,  
passa via...  
SAD, f. 81v

*Sapere apporta danno*, por las características apuntadas, constituye un buen ejemplo de reescritura de una comedia de Lope en *scenario*.

---

<sup>5</sup> LOPE DE VEGA (SPD).

## El anillo, motivo universal

*Il Cavaliero dai Tre Gigli d'oro*, *scenari* manuscrito de la *Raccolta Casanatense*<sup>1</sup>, retoma *Los tres Diamantes* y presenta la trama de la comedia reducida a los elementos mínimos que permiten identificarla como tal, como es propio de todos los *scenari*. Sentimientos y acción aparecen sumamente estilizados.

La trama de Lope presenta una serie de elementos fantásticos y rocambolescos propios de la novela bizantina, un tanto inconexos en algunos episodios de la comedia.

La adaptación tiene especial interés en cuanto aparecen en el *scenari* aquellos elementos folklóricos que tienen un papel relevante en *Los Tres Diamantes*. Valga como muestra el motivo del anillo que, tras haber sido sustraído por una águila, aparece en el vientre de un pez y es el objeto que permite el reconocimiento, motivo perfectamente tipificado por Stith Thompson<sup>2</sup>:

*Paje*

¿Cúyo es este anillo?

*Lisardo*

Mío,  
que a la Infanta le di yo.

*Paje*

Pues ella a mí me le dió,  
fiaos de mí.

*Lisardo*

El alma os fio.  
Pero ¿el dáosle fue  
en mi favor?

*Paje*

No fue dado,  
que no hay en el mundo estado  
por que ella el anillo dé;  
mas porque os le traiga a vos

*Infanta* Leonora dando un anello a *Buffetto* da portare al Cavaliero dei tre gigli d'Oro dicendoli che venghi a due hore di notte per essere l'infanta pretendenti di lei, e che quell'anello è uno delli doi che li donò il cavaliero, e voler fuggirsene per la porta del giardino e parte *Buffetto* in questo.

*Cavaliero* de i tre Gigli, *Buffetto* con lazzi li dà l'anello li dice l'ordine dell'Infanta, lui allegro in questo.

CTGO, f. 121v

<sup>1</sup> *Il cavaliero dai tre gigli d'oro*, en *Ciro Monarca dell'Opere Regie*, Casanatense, códice 4186, n. 23, ff. 121-125. De ahora en adelante CGTG.

<sup>2</sup> STITH THOMPSON (1994, p. 373, 719).

para carta de creencia,  
y para que a su presencia  
volvamos luego los dos.

*Lisardo*

Que no podremos recelo.

*Paje*

La noche, que ya se cierra,  
ausentará de la tierra  
las dos lámparas del cielo,  
y yo os llevaré a un postigo  
del jardín, harto secreto.

*Lisardo*

¿Iré solo?

*paje*

No es defeto  
que vais con algún amigo;  
mas no lo entienda Lucinda.

*Lisardo*

Vamos, que sólo es mejor,  
que quien tiene mucho amor  
no hay peligro que no rinda.  
LTD<sup>3</sup>, p. 911

Ello me lleva a concluir una vez más que en la transmisión prima lo que hay de común en las tradiciones culturales y que, precisamente por ser común, es inmediatamente reconocible por el espectador de la otra tradición. En la medida en que se trata de un elemento reconocible y asumible, funciona bien teatralmente. Si esto funciona para las versiones que tienen un texto más o menos fijado es decir, los *rifacimenti* que dan lugar a comedias impresas, ello es mucho más evidente en la tradición de la *commedia dell'arte*, donde la transmisión se realiza precisamente eliminando elementos más que añadiendo otros nuevos. En el arte de los cómicos

---

<sup>3</sup> LOPE DE VEGA (LTD): L. de Vega y Carpio, *Los Tres Diamantes*, en *Obras de Lope de Vega*, Madrid. B.A.E., 1970, tomo XXIX, pp. 475-540.

*dell'improvvisa* queda aún más patente, si cabe, en qué consiste la operación de verter un texto para ser representado de una lengua a otra.



### ***L'Innamorata scaltra*, escenario: un recorrido de ida y vuelta**

*L'Innamorata scaltra*, escenario de la colección de Perugia<sup>1</sup>, retoma *La Discreta enamorada*<sup>2</sup>.

La relación de la comedia de Lope con una *novella* del Decameron<sup>3</sup> estriba exclusivamente en que en ambas una mujer mueve los hilos del engaño con el fin de obtener su placer sirviéndose de un involuntario intermediario. Poco tienen en común sin embargo el enredo de una y otra. En Boccaccio es una mujer casada quien, para tener un amante de su gusto, se sirve de un fraile transmisor de sus mensajes amorosos, poniendo en solfa la estulticia de éste. Lope presenta en cambio a una viuda y a su hija doncella. La joven, mediante astucias y enredos, esquivo el destino de una boda con un marido viejo. La relación es, a mi entender, bastante lejana pues reside en este único núcleo, siendo totalmente diferente el ambiente y la finalidad de ambas obras.

Sin embargo Nancy D'Antuono apunta que:

Despite the Spanish setting (Madrid), the social conduct and aspirations of the characters have a markedly Italian flavour. Except for a brief reference in Act One and in the final scene of the play, there is no mention of honor. The question of nobility, inseparable from matters of honor, is equally invisible. If anything, all of the characters, with the exception of the lovers, seem more inclined toward the accumulation of wealth than the pursuit of transcendent principles, a behaviour which imparts to the work a bourgeois tone attributable as much to its Boccaccian source as to the spirit of the *Commedia dell'Arte*<sup>4</sup>.

Es cierto que la ligereza y vivacidad de la acción puede ser deudora de la *commedia dell'arte* aunque el recato impuesto a los personajes femeninos le son completamente ajenos, como le es ajeno también el anticlericalismo de Boccaccio. Ello ya ha sido puesto de manifiesto por Segre y en ese sentido remito a sus conclusiones sobre las comedias de Lope de derivación boccacciana a las que define “*strutture a trama affine*”<sup>5</sup>.

---

<sup>1</sup> *L'innamorata scaltra* en *Selva ovvero zibaldone di concetti comici* del padre Placido Adriani (1734), Perugia, ms A. 20. Publicado en THÉRAULT, pp. 231-273. A partir de ahora: LIS.

<sup>2</sup> Sobre su datación, además de MORLEY-BRUERTON, p. 311, especialmente ARATA (2000), p.19, nota 21.

<sup>3</sup> ARCE, pp. 243-245. Para la recepción en España de las ediciones expurgadas de Boccaccio tras su prohibición del Índice romano y del español de 1559, véase PROFETI (2003); remito a la bibliografía de la p.113, nota 36.

<sup>4</sup> D'ANTUONO (1981, pp. 71-72). La estudiosa apunta la fuente del *scenario*. En un trabajo reciente, D'ANTUONO (2003), asocia además una obra de Arcangelo Spagna, *Chi può sperì*, con *La Discreta enamorada*.

<sup>5</sup> SEGRE (1975, p.236). Señala Segre para todas ellas en general que “l'elemento più vistoso è una complessa ma rigorosa codificazione dei comportamenti descritti. Questa codificazione cerca di proporsi

Conviene traer aquí a colación, más allá de las meras relaciones de afinidad o no de los materiales de las novelas de Boccaccio, la propuesta interpretativa que acerca de estas relaciones hace Profeti:

Ovviamente il bilancio delle varianti e delle invarianti appare ben poco interessante se non è coniugato con una proposta interpretativa: domandarsi *perchè* si utilizza il *Decamerone* nel teatro aureo costringe già a rendersi conto del *come* esso venga usato. E va rilevato che ormai si era persa la percezione del certaldese quale autore dotto; insomma ora Boccaccio non è più una fonte esibita, ma una fonte taciuta. Paradossalmente Bandello gode di miglior fama: nel *Castigo sin venganza*, per aseverare l'alta materia della sua "tragedia española", Lope menziona proprio la fonte italiana. Ma se si consulta la base di dati TESO, verificheremo che Petrarca è menzionato in ben 32 commedie; Boccaccio è completamente assente. Questa caratteristica di "fonte oscura, da nascondere" ci dà già conto dell'estrema libertà che gli scrittori dei secoli d'oro, e Lope, sentono nei riguardi del *Decamerone*: anche la cronologia dell'appropriazione ha un suo peso: Lope comincia a utilizzarlo dopo il 1600; cioè egli usa un testo che ha già cominciato il proprio collasso già in Italia<sup>6</sup>.

La deuda de Lope con los cómicos del arte es cosa conocida. La elaboración del *scenario* sobre una de sus comedias aparece pues como una lograda operación *de vuelta* en la que son reconocibles aquellos elementos que Lope había incorporado de ese género de teatro. Se cierra así el bucle de las influencias de Italia hacia España y, posteriormente, de España hacia Italia.

El *scenario* sitúa la escena en Lucca y retoma las dos parejas de la comedia cambiando el nombre de Fenisa por el de Rosaura, de tan amplia tradición en el género. Fenisa se convierte en cambio en la "cortigiana", Gerarda en Lope. Pulcinella y

---

come specchio idealizzato di un costume, in cui tutto è previsto e risolto in anticipo. I sentimenti che mutano, i colpi di scena e le agnizioni, sono spostamenti minimi di un sistema che subito si riassetta. V'è un macchinismo complicato di attori e comparse, una minuziosa descrizione di impulsi e stati d'animo, una trama di parallelismi e di contrasti; ma tutto assume l'aspetto di un gioco di società, in cui i personaggi ambiscono ad apparire come attori, non gli attori come personaggi. Il fatto è che questa gioiosa "estroversione" nasconde una reticenza e una rimozione molto forti, specie in campo sessuale. Oltre alla pudicizia linguistica, si noti: le mantenate diventano amanti, le amanti si comportano da innamorate, gl'innamorati fingono di appagarsi d'un sentimentalismo gorgheggiante, e comunque mirano a disinfettarsi con un matrimonio finale. È una censura che si estende a tutti gli aspetti della realtà: le spinte causali sono rese irricognoscibili dalla loro segmentazione, o delegate a motivazioni di superficie, o tradotte, gradevoli ed evasive, nella musicalità verbale di motivi ricorrenti. persino la parola, che materia di sè un testo teatrale, si fa parola-gesto più che parola-atto (come è spesso nel Boccaccio). Le nostre non sono certo le migliori commedie di Lope. Eppure vi si potrebbe cercare (e qualche volta ho indicato) le tracce del suo magistero. Ma piuttosto che avviare queste conclusioni molto provvisorie verso una celebrazione superflua, preferisco che esse mostrino la capacità di smascheramento del metodo. Il testo letterario non è soltanto un messaggio da interpretare, ma un complesso di segni emesso in una situazione pragmatica di cui è nettamente marcato."

<sup>6</sup> PROFETI (2003, p. 114).

Coviello remplazan a los criados Hernando y Leonardo. Se trata pues de una reescritura napolitana.

*La Discreta enamorada* se desarrolla en parte en un escenario del placer: el Prado de San Jerónimo y aledaños que tan acertadamente definió Arata como “eje galante”<sup>7</sup>. Ese espacio urbano de Madrid, escenario también de una de las comedias urbanas más significativas como es *El Acero de Madrid*, se configura durante decenios como eje del placer en contraposición al eje del poder, representado por palacio y aledaños. En cuanto al lugar del posible viaje de Lucindo se da un desplazamiento y “Portugal” se convierte en “Roma”.

*L’innamorata scaltra* sigue el esquema de la comedia de Lope condensándolo en muchos momentos, como es habitual en la técnica de los *scenari*. Retoma muy de cerca muchos elementos en la caracterización de sus personajes y en la acción. Doy algunos ejemplos:

*Belisa*

Baja los ojos al suelo,  
Porque solo has de mirar  
La tierra que has de pisar.  
(..)  
Mira la tierra no más.  
La vergüenza en la doncella  
es un tesoro divino:  
LDE, p. 395<sup>8</sup>

*Emiliana*: li raccomanda la modestia, gli occhi bassi.  
LIS, p. 232

La escena del pañuelo que Fenisa deja caer para atraer la atención de Lucindo es un buen ejemplo de la técnica de apropiación de la comedia:

*Hernando*

Ya junto a nosotros pasa;  
Mira su belleza ahora.  
(*Pasan Belisa y Fenisa, y ésta deja caer el lienzo*)

*Lucindo*

*Scena 6ª*

*Emiliana - Rosaura - e detti*

*Ros*: si accorge di *Luc*: e dirà ecco il mio adorato *Luc*: - *Luc*: dice con *Cov*: che se il volto corrisponde alla dispostezza della persona certo è una bella dama - *Cov*:ce la loda - *Luc*: esserne invaghito -

<sup>7</sup> ARATA (2000, p. 24).

<sup>8</sup> LOPE DE VEGA (LDE): L. de Vega y Carpio, *La Discreta enamorada*, en *Obras de Lope de Vega*, Real Academia Española, Tomo XIV, Comedias novelescas, Madrid, Rivadeneira, 1913, pp.395-437.

Un ángel me ha parecido.

*Hernando*

El lienzo se le cayó.

*Lucindo*

Quedo; darésele yo.

*(Alza el lienzo y se dirige a las damas)*  
*Que volváis el rostro os pido.*

*Fenisa*

¿Qué es, señor, lo que mandáis?

*Lucindo*

Este lienzo se os cayó.

*Fenisa*

¿A mí? Sospecho que no.  
Pero esperad.  
*(Desenfáldase toda y descúbrese).*

*Lucindo*

¿Qué buscáis?

*Fenisa*

Si tengo en la manga el mío.

*Belisa*

¿Qué es eso?

*Fenisa*

En ésta no está.

*Belisa*

¿Qué es eso?

*Fenisa*

El lienzo me da.

*Belisa*

*Ros:* si fa cadere un faccioletto - *Cov:* l'avvisa à *Luc:* quale lo coglie *Cov:* - *Luc:* lo prende, e dice volercelo dare lui - *Emi:* finge come parlasse dentro la scena si vede un poco di spalla - *Luc:* si fa avanti, e la prega cioè *Ros:* di trattenersi - *Ros:* cosa voglia - *Luc:* del faccioletto - *Ros:* crede non li sia caduto - fa adagio diligenza in cercare in una sacca, cerca l'altra - esce *Em:* dimanda, che faccenda vi sia - *Cov:* à parte essere sciuto lo sconceca iuoco - *Ros:* del faccioletto - *Em:* che se è suo lo prenda - *Luc:* ce lo da - *Ros:* ce lo tiene in deposito, e se mai si trovasse il padrone che è pronta à restituirlo, e che stà vicina al Sig Cap: Filiberto - *Luc:* che quello, è suo padre - *Ros:* che il Cielo ce lo guardi - *Emiliana* li dice se ha perso il cervello con tante parole, et entra in casa - *Ros:* aver perso il core e con riverenza amorosa entra - loro restano discorrendo della bellezza, garbatezza, e prudenza di *Ros:* - *Luc:* che sempre li si fà avanti *Fen:* - *Cov:* che la mandi al diavolo, e via tutti.

LIS, p. 238

Pues ¿es tuyo?

*Lucindo*

¡Gentil brio! (*Aparte.*)

*Fenisa*

Eso es lo que ando mirando.  
En ésta no está tampoco.

*Hernando*

Volver puede un hombre loco (*Aparte*)  
Aquel mirar suave y blando.

*Fenisa*

Miraré las faldriqueras.

*Belisa*

Acaba

*Fenisa*

Ya me doy prisa.  
No está aquí.

*Belisa*

Vamos, Fenisa.

*Fenisa*

Ni en estotra está.

*Belisa*

¿Qué esperas?

*Fenisa*

¿Tiene unas randas?

*Lucindo*

Sí tiene.

*Fenisa*

¿Y encaje?

*Lucindo*

¿No la miráis?

*Belisa*

Despacio en la calle estáis,  
Donde todo el mundo viene.

*Fenisa*

Pues ¿quiere vuestra merced  
Que lleve lo que no es mío?

*Lucindo*

Señora, de vos le fio.

*Fenisa*

Hacéisme mucha merced.  
¿Tiene un poco descosido  
De una randa?

*Lucindo*

Sí, sospecho.

*Fenisa*

¿A qué lado?

*Belisa*

Es sin provecho.

*Lucindo*

De vos sospecho que ha sido.

*Belisa*

Señor, dejadnos pasar.  
Poned el lienzo en la pila  
del agua bendita.

*Fenisa*

Afila, (aparte)  
Amor tu flecha al tirar.

*Belisa*

Vamos.

*Fenisa*

Yo voy.  
(*Hace que se va, y luego vuelve.*)

*Hernando*

¿No es hermosa?

*Lucindo*

Celos, ¿por qué me cegáis?

*Fenisa (Volviendo)*

¡Ah, Señor!

*Lucindo*

¿Qué me mandáis?

*Fenisa*

Advertiros de una cosa:  
Si de aqueste lienzo acaso  
Parece mas cierto dueño,  
Que mi palabra os empeño  
(*Iba a decir que me abraso*)(*Aparte.*)  
Que no se cierto si es mío,  
Diréis que vivo en la calle  
De los Jardines...

*Hernando*

¡Qué talle! (*aparte.*)  
¡Qué gracia! ¡Qué rico brío!

*Fenisa*

Enfrente del capitán  
Bernardo Lucindo.

*Lucindo*

El mismo  
Es mi padre

*Fenisa*

¡Ay dulce abismo (*Aparte.*)  
Donde abrasándome están!

*Belisa*

¿Estás loca?

*Fenisa*

Ya me voy;  
Que aqueste hidalgo decía  
Que es mi vecino.

*Belisa*

¡Porfía!  
Vamos.

*Fenisa.*

¡Qué perdida estoy! (*Aparte.*)  
(*Vanse las dos.*)  
LDE, p. 156

Se aprecia claramente cómo en el *scenari* aparecen todos y cada uno de los motivos o movimientos que generan la escena, a excepción del de los encajes del pañuelo, que es secundario.

En la siguiente escena hay que notar cómo en el *scenari* aparece claramente lo que en Lope se deduce del texto mismo, es decir, que se trata de una escena construida sobre los equívocos. La redundancia es característica frecuente en las reescrituras de textos áureos pero concretamente en los *scenari* llega a suponer la inclusión en el texto mismo de lo que sería en las otras obras una mera acotación.

*Capitán*

Todo ando hoy en busca tuya.

*Lucindo*

Lo que me quieres recelo;  
Que no es mucho que lo arguya  
De mi inquietud y desvelo.  
Pero advierte, padre mio,  
Que querer una mujer  
No es en mi edad desvarío,

*Scena 5ª*

*capitano e detti*

*Cap*: vien dicendo che hà girata tutta la città per ritrovarlo - *Luc*: che li deve comandare - *Cap*: si lagna, che amoreggi donna così onesta - la scena qui è equivoca perche il padre non dice il nome - *Luc*: intende di Fenisa - *Cap*: di *Ros*: per maggior chiarezza lo ponerò con le parole - *Cap*: io ti riprendo del tuo mal vivere - *Luc*: amar una donna non è colpa in un giovine - *Cap*: le circostanze sono



Antes señal de querer  
Generoso talle y brio.  
Si es porque no es muy honrada...

*Capitán*

¿Cómo que honrada no es es?  
Lengua en escorpión bañada,  
¿Mereces besar sus pies  
Ni aun tierra dellos pisada?

*Lucindo*

Estoy con enojo ahora  
De mil celos que me han dado,  
Con un hombre o dos que adora.

*Capitán*

¿Qué dices de hombre adorado,  
Y tan principal señora?  
Pero diráslo por mí,  
A quien debe de adorar.

*Lucindo*

¿Que también te quiere a ti?

*Capitán*

¿No la merezco agradar?

*Lucindo*

Sí, señor.

*Capitán*

¿Mascas el sí?

*Lucindo*

Pésame que hables con ella,  
Que es mujer que a veinte trata.

*Capitán*

¡Tu lengua pones en ella,  
porque de celos te mata,  
siendo tan noble doncella!  
¡Vive Dios, que si no fuera  
Por no dejar de casarme,

indegne, e dioneste - *Luc*: che la donna che io amo sia dionesta non aggiunge peso alla mia colpa - *Cap*: come dionesta? tu sei un ribaldo - *Luc*: io giuro che è poco onesta, e questa è verità più chiara della luce del sole - *Cap*: che novità? taci lingua pestifera, tu non sei degno di baciare colla bocca la terra che quella calpesta - *Cov*. / lo Viecchio ò se nsonna, ò stà briaco / . - *Luc*: questa ammette continuamente più amanti in sua casa - *Cap*. che dici sciocco Lei non ammette se non me . / *Cov*: / trà sè chisso è ghiuto per l'arma di patremo /. *Luc*: dunque anco voi ama - *Cap*: come non son degno d'esser amato - *Luc*: Sì Sig. - *Cap*: L'hai masticato quel sí - *Luc*: non è gran vanto invero l'amor di una donna publica - *Cap*: infame la gelosia ti fa prorompere in sì esecrande parole contro sì nobil donzella - *Cov*: / comm' à Porta Capouana. *Cap*: starei per ucciderti, se non temessi di prolungare le mie nozze.

LIS, p. 252

Que una estocada te diera!  
LDE, p.406

Se mantiene, como no podía ser de otra manera, la escena en que el criado Hernando / Pulcinella se disfraza de dama para protagonizar una escena amorosa con Lucindo y despertar así los celos de Gerarda / Fenisia:

*Hernando*

¿Vengo bien? (*Aparte a Lucindo.*)

*Lucindo*

Vienes tan bien,  
que espero que bien me vaya.

*Hernando*

¿Qué te parece la saya?

*Lucindo*

Muy bien.

*Hernando*

¿Y el manto?

*Lucindo*

También.

(...)

*Lucindo. (A Hernando).*

Bella doña Estefanía,  
¿Qué os parece esta frescura?

*Hernando (Con voz de mujer)*

Fue mucha descompostura  
Venir aquí sin mi tía;  
Pero el mucho amor que os tengo  
A más me puede obligar.  
LDE, p. 411

*Scena 10*

*Coviello - Pulcinella - e detti*

*Pul:* vestito da dama spagnola con sciarpa sopra la faccia<sup>9</sup> - *Fen:* in finestra - qui *Luc: Pul:* fanno scena amorosa di dialoghetto - spezzato a parte dalla rabbia di Fenisia e di Cov: con le sue risate a parte.  
LIS, p.256

---

<sup>9</sup> hay que anotar que entre le “robbe” necesarias para representar el *scenario* figura “veste da donna spagnola con manto da faccia per Pulcinella” (p. 230), que se convierte en “sciarpa sopra la faccia”.

Hay pasajes en que se aprecia una gran fidelidad del *scenariò* a su fuente:

*Lucindo*

Como a madre que sois mia,  
Me manda ¡oh bien soberano!  
Que os bese esa hermosa mano.

*Capitán*

¡Qué superflua cortesía!  
La mano basta decir;  
¿Para qué decir hermosa?  
LDE, p. 418

*Cap*: tropo sollecito in obbedirlo che baci la mano a sua madre - *Luc*: nel baciarla dice ecco bacio la vostra bellissima, e bianchissima mano *Ros*: a parte gode, e si ride della bontà del *Cap*: - *Cap*: che bastava baciare la mano senza porci il bellissimo e bianchissimo.

LIS, p. 260

La condensación de la acción que caracteriza la técnica mediante la cual una comedia se reduce a *scenariò*, es especialmente significativa en el acto tercero hasta el desenlace final.

En cuanto a la lengua, hay que destacar el plurilingüismo del *scenariò*. Pulcinella habla por supuesto en napolitano. El capitán Bernardo de Lope se presenta ante las damas como venido de Flandes (“Fuera de que el ser vecino / Desde que vine de Flandes, / Me alienta a cosas más grandes.” LDE, p. 401). El Capitano Filiberto, en una concienzuda adecuación al tiempo histórico y a la situación italiana donde el peligro eran los turcos, y poco podía decir “Flandes” al espectador, se presenta como hábil combatiente en el sitio de Belgrado. Se trata del asedio de Belgrado de 1688, dentro de la ofensiva de la Santa Alianza para acabar con la supremacía turca en Hungría y en parte del área balcánica que da paso en el XVIII a la hegemonía del Imperio austro-húngaro.

El “capitano” se jacta ante un incrédulo Pulcinella de su astucia para, mediante una estratagema, tomar Belgrado. Su caracterización es pues, una vez más, la del fanfarrón, la del “capitano spagnolo” y su lengua, el napolitano:

*Capitano*

Io sempre sò stato lo terrore, lo tremoliccio, lo spaviento, lo serra serra delli turche, poca n'aggio accise cchiù io, che nò sò arene à mmaro, frunne alli chiuppe d'Aversa, e pulece allo spetale.

Ora siente ssò stratiaggemma meletare, che io feci sotto Bergrado siente chessa, e pò muore de subbetto.

*Pulcinella* Voi, voi alcerto averete fatte cose grandissime.

*Cap:* Arcigrannissime, e che io non songo commo à cierte, che se mellantano, io, io le cose mie le conto cò meserea, vascio, vascio. Ora sacce, che mente steva pè cenneralissemo sotto Bregrado, essenose fatta conzurta trà de nuie, chi deceva nà cosa, e chi n'auta, nzomma lo neozeo pegliava de granceto. Io me susette, e li dissi segnure meie Bregrado craie mattino ve lo dongo bello, e preso, mute de chille che non sapeano lo balore de ssò vuraccio se facettero nà risata sardoneca. ora io chammaie sette aute cennemale, e li decetti comme voleva fà fà (sic) na palla de fierro scafutata la dinto, e mettermece io lloco chiuso, e mmiero quanno, se faceva vuroco mettersero chella palla dinto la carcassa delle bombe, e po' ce dassero fuoco adderezzannola dinto la cettade, che io po' averia apierto lo sportiello, e me ne saria sciuto fora, e avecennammone viero la porta averia de notte uccisa la guardea, e averia apierta la porta. Chisse accossí facettero, e io me stette zitto dinto la palla n'ora, e poi apierto lo catenaccio me ne ascetti, e trovaie ceh tutte dormivano, io m'avviai alla porta, e puro lloco dormivano, e dato de mano allo portenaro lo sbellanzaie pe l'aiero, che stette sette ghiurne a cadere, e avvenole prima levate le chiave aprette, e fatto zinno alli compagne tutte trassettero, e accossí io pigliai Bregrado cò nà palluccia.

LIS, p. 240

Aparece también una tirada de *Pulcinella* en dialecto boloñés con la indicación de la localización de su traducción en napolitano. Sin embargo señala Therault

Quant à la référence, elle nous a permis de rien retrouver; nous devons nous contenter du texte non traduit en napolitain<sup>10</sup>.

Cabe destacar, por último, la variedad de registros presentes en el *scenario*, desde el reseñado arriba hasta varios sonetos en tono áulico que jalonan el texto. En primer lugar, el soneto lleno de ironía en el que se presenta a la cortesana Fenisa. Varias *arie* en napolitano y duetos propios de un *dramma in musica*, extraídos de repertorios, dan voz a los distintos personajes. Cito como muestra un pequeño fragmento de un “diálogo di sdegno”, según reza el texto que lo introduce y que está perfectamente codificado:

*Uomo:* Sarai sempre dura?

*Donna:* Durissima, come selce.

*Uomo:* E' l tuo Amore?

*Donna:* È volato.

*Uomo:* Il tuo fuoco?

*Donna:* È spento.

*Uomo:* Le tue promesse?

*Donna:* Sono svanite....

LIS, p. 236

---

<sup>10</sup> THÉRAULT, p. 272, n. 8.

***Bassiano overo il Maggior Impossibile , un asunto complicado.***

En la Nápoles virreinal debió de ser tema conocido el de dilucidar si una mujer puede ser efectivamente la única guardiana de su virtud. Es éste el argumento de una obra de Agustín Moreto, *No puede ser...* que deriva de *El Mayor Imposible* (1615) de Lope de Vega.

El tema, presentado como una cuestión lógica en el ámbito de una discusión académica, dio origen al escenario anónimo *Non può essere*<sup>1</sup> que deriva claramente de la obra de Moreto proponiendo al astuto Pulcinella y al enamorado Lutio como protagonistas de la discusión y de una serie de movidos percances.

Por otra parte, en el carnaval de 1682 en Roma se representó una comedia de similar argumento “nel Palazzo dell’Eccellentiss. Sig. Marchese del Carpio, Ambasciatore di S.M.C<sup>2</sup>.” Su fuente es también la de Moreto.

Todo ello da idea de la amplia difusión del tema de la imposibilidad de custodiar a las mujeres.

Noris, libretista de lo más *fashion* en la segunda mitad del siglo se fijó en el motivo, dando una vuelta de tuerca más y situándolo en la Roma clásica. El caso es análogo al *iter* del libreto del celeberrimo *Serse* musicado por Haendel. El libreto, inspirado en *Lo cierto por lo dudoso* de Lope de Vega, fue escrito por Niccolò Minato, que inserta la trama sentimental de Lope en la expedición de Jerjes contra los griegos narrada por Heródoto.

Volviendo al motivo que me ocupa, guardar a una mujer, si bien es verdad que orientarse en la jungla de posibilidades abiertas en la transmisión no es empresa fácil, máxime cuando se desplaza la acción a otro escenario como es la antigua Roma, sí me parece razonable sostener la conjetura de que el libreto de Noris procede directamente de la contaminación con la comedia de Lope de Vega, a la vista de los elementos textuales que se van a señalar. Hay que notar además la coincidencia del título. No se puede hablar de *rifacimento* dado que tiene una trama ajena a la de Lope desde el primer acto mismo.

---

<sup>1</sup>En *Gibaldone comico di vari soggetti di comedie ed opere bellissime copiate da me Antonio Passanti detto Orazio il Calabrese per comando dell’Ecc.mo Sig. Conte di Casamarciano*, Nápoles [Cod. XI. AA. 40]. n. 33, ff. 107r-111r.

<sup>2</sup>Da cuenta de ello FRANCHI (1988, p. 541)

En la comedia de Lope una reina de Nápoles y Aragón mantiene una academia que tiene como finalidad la diversión y la recuperación de la salud tras una enfermedad. Se propone como cuestión cuál es el mayor imposible y los distintos contertulios van haciendo sus proposiciones. Uno de ellos afirma que el mayor imposible es que alguien de humildes orígenes con poder no sea soberbio, otro que el dinero no haga lo que no consigue el amor, otro que el mayor imposible es “hacer de un necio un discreto”. Por fin la reina propone como mayor imposible el guardar a una mujer contra su propia voluntad. Roberto lo niega y entonces Lisardo se propone alcanzar a Diana, hermana bien guardada de Roberto. Consigue esconderse en la casa de Roberto durante siete días y naturalmente la comedia acaba en final feliz con las bodas de Diana y Lisardo.

La comedia de Lope se sitúa en Nápoles, en la corte. Como en otros casos el ambiente de corte se muestra especialmente idóneo para ambientar un *dramma per musica* pues el registro “alto” da muy buen juego para el tono áulico del género. En este código las referencias cultas de Lope hallan su encaje y por tanto se mantienen.

Contrariamente a lo que sucede con otro tipo de *rifacimenti* se da una gran condensación de la trama para adecuarla a la música, a las formas métricas que le son propias y a un público distinto como era el público veneciano.

Hacia final del Seicento se da en la dramaturgia musical una proliferación de versos de distinta medida que conviven en las arias. *Bassiano* entra dentro de esta tendencia señalada por Paolo Fabbri que cita precisamente el *Totila* de Noris como ejemplo de ella<sup>3</sup>. Se enmarca también este *dramma per musica* en la moda de recurrir a los sujetos históricos de historia de Roma, griega o helenística propia de la segunda mitad del XVII. Si bien esta es una tendencia de la ópera veneciana, lo que más destaca en esta segunda mitad del XVII es que, dentro de esa materia histórica aparecen equívocos, complejas escenografías y todo tipo de exageraciones para satisfacer a un público ávido de espectáculos. El mismo Noris en el *Marcello in Siracusa* afirma:

---

<sup>3</sup> FABBRI (1988, p. 178-179): “ A suo tempo, Salvadori segnalerà come adatti per la musica specialmente i “saltellanti” ottonario e senario, e poi il decasillabo, il settenario, il quinario, lodando in particolare proprio le miscele di “questi versi così differenti” ignote ai poeti tradizionali (...) Ad esempio, *L’ Adelaide* di Dolfin-Sartorio (1672) su 55 arie totali ne presenta 35 di metri eterogenei, mentre la seguente (dal *Totila* di Noris-Legrenzi, 1677:atto I, scena 3), coi suoi scarti metrici quasi ad ogni verso, mostra bene gli esiti di un tal gusto (...) A fine Seicento quest’esigenza di perpetua irregolarità è registrata come una delle più bizzarre escogitazioni della drammatica musicale”. Características ya señaladas por Perrucci, cfr. FABBRI (1988, p. 179).

Degnati osservare la base del componimento e vedrai che il fisso bersaglio della mia penna fu la bizaria nel sceneggiamento, il brio nell'equivoco, la nobiltà romana et la curiosità nel succeder dell'una all'altra scena <sup>4</sup>.

Sin duda la contaminación con la comedia de Lope se explica por la necesidad de tener que ofrecer nuevos textos cada año. Había nacido la idea de “temporada teatral” y se hacía complicado renovar un repertorio que tenía en general una vida breve.

Doy el frontispicio<sup>5</sup>:

BASSIANO, / OVERO / IL MAGGIOR IMPOSSIBILE / *DRAMA PER MUSICA* / Da Rappresentarsi nel Famoso Teatro Grimano in SS. Giovanni e Paolo. / L'ANNO M.DC.LXXXII. / DI MATTEO NORIS. / CONSACRATO / All'Illustriss. & Eccellentiss. Sig. / GIOSEPPE CARLO / LVBOMISCHI / Principe del Sacro Romano Imperio / [friso] / IN VENETIA, M.DC.LXXXII. / [-----] / Per Francesco Nicolini. / *Con Licenza de' Superiori.*

[pp. 3-8] Dedicá; [p.9] ARGOMENTO

Los personajes son:

Bassiano Imperatore di Roma; Elio, Decio, Principi Romani; Giunia, sorella di Decio; Euristeo, medico; Lucilla, sua figlia; Floro, Giovane Amante di Lucilla; Alindo, paggio.

Está ambientada en Roma, en interiores y exteriores: “Ramo del Tevere, che bagna le mura di casa di Decio...”

Ofrezco aquí un cotejo de textos en que se plantea el motivo a partir del cual se genera la comedia y donde se aprecia una notable condensación de la trama:

*Reina*

Lisardo, escucha; que quiero  
que cuantos estéis aquí  
digáis sobre este conceto  
cuál os parece el mayor  
imposible.

Feniso

Yo comienzo.  
el servir con mala estrella,  
aunque a generoso dueño,  
pensando medrar un hombre,  
por más imposible tengo.

*Bassiano*

O Voi di questo  
Litterario Senato  
Dotti lumi eruditi, ora si tratti  
Problema, ch'io propongo, e questi sia  
IL MAGGIOR IMPOSSIBILE qual sia.

*Alindo* (Ora si de vari ingegni  
Udirem la bizaria.)

*Bassiano*

Elio comincia.

---

<sup>4</sup> FABBRI (1990), p. 191.

<sup>5</sup>NORIS (B): M. Noris, *Bassiano, ovvero Il Maggior impossibile*, Venecia, 1682, Casanatense [Comm. 358 / 2].

*Albano*

Yo tengo por el mayor,  
que, con bajo nacimiento,  
puesto un hombre en gran lugar,  
deje de estar muy soberbio  
y de aborrecer a cuantos  
en sus principios le vieron;  
y de querer, si pudiera,  
verlos ausentes o muertos.

*Roberto*

Yo tengo por imposible  
el mayor de cuantos veo,  
que lo que no puede amor  
no puede hacer el dinero;  
porque es el más ingenioso  
y artificioso instrumento  
que han inventado los hombres,  
pues ha derribado al suelo  
ciudades, honras y vidas,  
y levantado a gobiernos  
del mundo los más humildes.

*Lisardo*

Yo, hacer de un necio un discreto  
juzgo al mayor imposible,  
porque es como el negro el necio,  
que aunque le lleven al baño,  
es fuerza volverse negro.

*Reina*

¿Diré yo?

*Albano*

Si vuestra alteza  
dice, todos quedaremos  
vencidos.

*Reina*

Yo, para mí,  
por más imposible tengo  
el guardar a una mujer.

*Roberto*

*Elio*

Io tengo,  
Ch'entro a femineo core,  
Dove sol può interesse  
Possa mendico amore.

*Alindo*

(Si, che per l'or si vende anco l'onore.)

*Decio*

Ed'io per me sostento,  
Che il maggior impossibile è di donna  
Franger coi prieghi, e pianti  
Il duro cor asprissimo.

*Alindo*

Egli, e impossibilissimo.

*Bassiano*

E tu bella, che dici?

*Lucilla*

Che impossibile maggiore  
E sanar il mio dolore.

*Alindo*

A sua piaga ci vuol fisico amore.

*Bassiano*

Possibile non è se piangi sempre  
Vago pensiero elegi.

*Lucilla*

Che dirò?

*Bassiano*

Ch'è impossibile in terra ed anco in  
Cielo,  
A l'esca d'un bel guardo  
Involar l'uomo, e il Nume stesso. (Ali.  
Nò)



A no ser atrevimiento,  
dijera que es harto fácil.

(...)

*Reina*

Roberto: si una mujer  
quiere, yo tengo por cierto  
que es imposible guardarla.

*Lisardo*

Bien claro dijo el ejemplo  
la antigüedad, pues los ojos  
de Argos al fin se durmieron  
con la vara de Mercurio.

*Roberto*

Son esas fábulas cuentos  
de viejas, para la lumbre,  
las noches de los inviernos.  
Vive Dios, que si tuviera  
más Argos que ojos el cielo  
Júpiter, y más Mercurios  
que pluma el pavón soberbio,  
que no me engañara a mi  
una mujer, si su ingenio  
el de Semiramis fuera.  
EMI<sup>6</sup>, p. 584

*Lucilla*

Et io direi ristretta in sottil gonna  
Il custodir la Donna.

*Ali*

(O costei la ritrovò.)

*Decio*

Più facile non v'è.

*Bassiano*

E sciocchezza.

*Elio*

E vanità.  
S'Argo con cento lumi  
Custodirla non sa.  
B, p. 12

En este cotejo del texto de *Bassiano* con el de Lope se aprecia el corte de elementos que no tienen que ver directamente con un juego amoroso. Así los “imposibles” esgrimidos por los personajes de Lope no hallan ningún tipo de correspondencia en el texto italiano. Se aprovecha en cambio la referencia mitológica<sup>7</sup> aunque en el texto fuente está mucho más elaborada mientras que en el *dramma per musica* se menciona de pasada. Creo que se mantiene porque encaja muy bien con el género. Lope elabora este contenido mientras que el libreto exige una agilidad que impide un tratamiento análogo.

<sup>6</sup> LOPE DE VEGA (EMI): L. de Vega y Carpio, *El Mayor imposible*, en *Obras de Lope de Vega*, Madrid. R.A.E., 1930, tomo XII, pp. 581-617.

<sup>7</sup> Argos guardó a la vaca Io por encargo de Hera, que estaba celosa de ella. Argo ató al animal a un olivo que crecía en un bosque sagrado de Micenas. Gracias a sus múltiples ojos podía vigilarla, pues sólo dormían la mitad y tenía siempre igual número de ojos abiertos que cerrados. Hermes recibió de Zeus el mandato de liberar a su amante Io. Una de las leyendas dice que valiéndose de su varita mágica le sumió en un sueño profundo.

Sin embargo, hay diferencias de perspectiva mucho más importantes en la configuración de las dos obras a partir del mismo material.

La conquista de Diana es el motor de la acción en EMI y se configura como un desafío a la necesidad del hermano. Roberto deja claro que, a su entender, si un varón actúa no por el interés sino por honor, el guardar a una mujer es empresa hartamente fácil:

...Cuando vemos  
alguna con libertad,  
más es culpa de su dueño  
que suya (...)  
Hay tantos tan ciegos  
del interés, que el honor  
vienen a tener en menos;  
EMI, p. 585

Este personaje que se pronuncia de una manera tan tajante da lugar a que la reina, cansada de tanta necesidad, pida a Lisardo que conquiste a Diana como entretenimiento para distraerse en su enfermedad. La trama de la comedia se desencadena por tanto a partir de este juego urdido por la reina y que, lógicamente, permanece oculto para Roberto.

En *Bassiano* la lógica es otra. El hermano de Giunia, Decio, no sólo no desconoce el juego sino que toma parte en él y apuesta con el conquistador de su hermana la imposibilidad de su conquista. En caso de que se ésta se produzca y ante la pregunta del conquistador responde de esta manera:

*Elio*

Ti sdegerai?

*Decio*

Non alterarmi punto,  
S'anco ne le sue braccia  
Ti ritrovassi ignudo entro al suo letto,  
Qui a l'aspetto di Cesare prometto.  
B, p. 14

La escena se cierra con un dueto que refuerza la apuesta:

*Decio*

Si vedrà  
Chi più potrà

*Elio*

Si vedrà  
Chi più potrà

*Decio*

O di lince il guardo acuto.

*Elio*

O l'astuto  
Mio pensier, che tutto fa.

(a due)

Si vedrà  
Chi più potrà  
B, p. 14

A lo largo de la ópera el motivo va perdiendo fuerza y no se constituye en absoluto como el núcleo temático de la trama. En Lope aparecen como motor de la acción por una parte el honor, encarnado en un personaje que tiene desde luego ribetes algo ridículos y por otra el “entretenimiento” de la reina.

El *Bassiano* se engancha ya decididamente a la idea de entretenimiento y el proceso de vaciamiento del concepto de honor queda completado al ser motor sólo el mero juego palaciego, un *divertimento*. En ello se percibe bien la lógica que rige la selección de esta obra de ambiente cortesano para trasformarla en un *dramma per musica*: contiene en germen lo único que interesa al público del género, es decir, un *divertimento* que da lugar a una serie de escenas amorosas sin mucha cohesión entre sí.

En la opera van ganando espacio episodios que nada tienen que ver con la trama de Lope. Se retoman motivos aislados y no se da apenas ninguna traducción literal. Como ejemplo de ello valga la comparación de dos textos que lo único que tienen en común es el motivo de Danae. En el de Lope es el viejo Fulgencio quien con sus consejos previene a Roberto, hermano de Diana. En *Bassiano* es Elio, es decir el Lisardo lopesco, conquistador de Diana quien se jacta de su plan utilizando el elemento mitológico:

*Roberto*

...¿es imposible cosa

*Elio*

Perchè resti deluso

que un amante, que un padre, que un  
marido  
pueda guardar una mujer hermosa?

*Fulgencio*

Para guardar su virginal decoro,  
supuesto que es historia fabulosa,  
en una torre, como a fin tesoro,  
Acrisio puso aquella hermosa dama,  
que Júpiter venció con lluvia de oro,  
para dar a entender que honor y fama  
corrompe el oro y entra donde quiere;  
que por eso del sol hijo se llama.  
Guardándose del oro, que prefiere  
todo imposible, no hay contrario  
humano  
que al marido, al galán, al padre altere.

*Roberto*

El oro ¿es poderoso?

*Fulgencio*

Es un tirano.  
EMI, p.588

Decio, che, ignaro, e folle.  
Giunia ch'adoro a custodir si crede,  
sia di macchine industri oggi Archimede.  
Senza farmi in pioggia d'oro  
Nova Danae stringerò.  
Se il Tonante in fiamma accesa  
già baciò  
volto vezoso,  
io, che son foco amoroso  
sen di neve abbraccierò.  
B, p.21

Como se aprecia, el texto de Lope es mero pre-texto para la construcción de una obra ajena por género y público. El motivo de Danae reaparece en un lenguaje absolutamente áulico propio del aria en que Giunia invoca al amado:

*Giunia*

O Mia perduta pace,  
O tradite speranze, Elio, cor mio,  
E quando più spero vederti? O Dio.  
Dhe consolami, vieni, vieni,  
Vieni, e cangiati in pioggia d'or  
Perch'io goda giorni sereni  
Porta fulgido'l tuo splendor.  
Dhe, su l'ale de la mia fe  
Vieni o caro.  
*qui gli comparisce davanti Elio.*  
EMI, p. 51

Una vez planteado el motivo de “el mayor imposible” la trama del primer acto se aparta completamente de su fuente e insiste en el triángulo padre (Euristeo) - hija (Lucilla) - amado (Bassiano).

Ya en el acto segundo, se produce el encuentro amoroso entre Elio y Giunia, hermana de Decio. Desaparece en *Bassiano* toda la preparación al encuentro de EMI con el juego de la criada de Diana y del fingido mercader flamenco (Ramón) que entre las “curiosidades de vidrio y de oro” llevaba un retrato de Lisardo. El retrato da pie al episodio en que Roberto lo halla y exclama:

    Mi daño se declaró

y Fulgencio replica:

    Nunca el honor se perdió  
    A la sombra del silencio  
    EMI, p.595

Establece muy claramente cuál es la ley del honor: sólo si la afrenta es pública el honor se mancilla<sup>8</sup>.

En *Bassiano* no aparece ni la reacción de Roberto (amenaza de muerte a la hermana) ni los rocambolescos episodios que tejen la comedia como el de esconder al amante en un oratorio durante siete días. La trama se simplifica, según la lógica de la obra, y cobra importancia el encuentro amoroso en sí con la forma clásica del dueto amoroso:

*Elio*

Cor mio

*Giunia*

Tanto tardasti?

*Elio*

Volar non può, che nel suo propio ardore  
Abbrucciò i vanni amore.

*Alindo*

Or narrate,

---

<sup>8</sup> Para este rasgo, ver el estudio clásico sobre el tema del honor de Américo Castro, A.CASTRO (p. 338-339).

Palesate  
Vostre lagrime, e dolori,  
Ridan le grazie, e brillino l'amori.

*Elio*

Cara Venere.

*Giunia*

Mio Cupido.

*Elio*

Ti vagheggio.

*Giunia*

Ti vezzeggio.

*Alindo*

Quanto io rido

*Elio*

Dimmi cara, e adorata:  
Decio dov'è? che fa?

*Giunia*

Ora che ferve in sul meriggio il Sole,  
La sù le fresche piume  
In soave sopor giace sepolto.

*Qui si vede comparir ad una finestra Decio.*

*Elio*

E costui sonnacchioso oggi si vanta  
Ristretta in sottil gonna  
Di custodir la donna? *rientra Decio*

*Giunia*

Semplice ancor non sa quanto sagace  
Sia femminil ingegno.

*Alindo*

La bianca man sia de la fede il pegno.

*Elio*

Si, bella mia.

*Giunia*

Si, mio tesoro, e Nume.

*Elio*

A dispetto di Decio.

*Giunia*

In onta del Germano.  
Son di te.

*Elio*

Tu sei mia.

a 2. Pegno è la mano.

*Mentre si dan la mano sopravviene Decio.*

B, p.35-36

Dentro de esta función central de las escenas amorosas, cabe destacar la importancia de una compleja escenografía que enmarca las arias. Como ejemplo, valga la acotación que sigue y que en nada se parece al jardín de la casa de Roberto. El género también en esto tiene su propio código completamente ajeno al de la comedia de Lope. Los efectos especiales y la búsqueda de espectacularidad que, como señala Fabbri, se incrementa a partir de los años setenta del siglo<sup>9</sup>, tienen en Bassiano un amplio espacio.

El aria que sigue a la acotación señalada es una invocación a la Osa menor, “Cinosura”:

*Ramo del Tevere, che bagna le mura della Casa di Decio, con alto Pergolo sopra lo stesso Fiume Tebro. Notte con Luna.*

*Elio dentro non picciol legno con Alindo*

Astro lucido di vivo argento  
Or, ch' il liquido elemento.  
Ti fa specchio, e corri' l Ciel.

---

<sup>9</sup> Ver FABBRI (1990, p. 286-293) para un listado situaciones escénicas nuevas entre las que destacan los efectos especiales. En el listado aparecen varias óperas de Noris.

Sia'l tuo raggio di notte oscura  
Cinosura,  
Perch'io giunga del bel, ch'adoro  
Qual novello Giasone al vello d'oro.  
B, p.47.<sup>10</sup>

La función del paje Alindo es la de reflexionar sobre las decisiones de sus señores apelando a la vida y no a los códigos que orientan su proceder. Elio tiene la idea de dar un brebaje a Decio que le vuelva loco. El motivo es invención del libretista y muy de su gusto. Alindo hace la siguiente reflexión acerca de la ocurrencia:

*Alindo*  
Questi è un imbroglio.  
Chi vieta a donna bella  
Il praticar amor,  
Le fomenta il desio col suo rigor.  
Troppo del cieco Dio  
La donna è amante  
E quand'è più tiranno è più costante.  
B, p.37

Además del motivo del brebaje que ingiere Bassiano y que le vuelve loco, aparecen otros motivos de gran efecto en la escena en relación con la noche<sup>11</sup>, como es frecuente en otros libretos de Noris.

El *Bassiano* constituye un excelente ejemplo de cómo una comedia de Lope da pie a un *dramma per musica*. El género impone un modo de usar la obra original que no coincide con otro tipo de versiones. Consiste fundamentalmente en realizar una estilización de la trama reduciéndola a los rasgos significativos fundamentales y condensando el argumento para injertar tramas ajenas que no están en la obra fuente. Al igual que en *La Forza compassionevole, dramma per musica*<sup>12</sup>, hay una alternancia de recitativos y arias que marcan la alternancia acción y expresión de sentimientos. Noris en su línea habitual ambienta el *dramma* en la Roma clásica e introduce una serie de “efectos especiales” espectaculares que tanto gustaban a su público.

---

<sup>10</sup> Por un error de paginación en la impresión hay otra página 47 más adelante: de la página 48 se vuelve a saltar a la 39. La que cito corresponde al Atto secondo, scena IX.

<sup>11</sup> No tengo datos que me permitan saber si estaba previsto el uso de máquinas en escena. En cualquier caso los decorados son complejos, ver escena reseñada más arriba, B. p.47.

<sup>12</sup> Ver capítulo correspondiente de este trabajo



## CONCLUSIONI

Abbiamo fatto un percorso sui testi. Il teatro è un fenomeno complesso in cui il testo è soltanto uno dei codici messi in atto. Credo che, seppur con le limitazioni di questa prospettiva, sia stato possibile comunque far emergere le molteplici trasformazioni di un materiale vivo che, nelle sue molteplici metamorfosi, genera altro teatro. Il viaggio testuale ha reso palese l'intima dipendenza tra il genere e il modo di riscrittura del testo originale.

La trasposizione investe vari aspetti, poichè non si tratta solo di riscritture da una lingua all'altra, anzi ad altre, bensì di riscritture di testi in versi in testi in prosa. Come è noto, le diverse strofe usate da Lope creavano nello spettatore un sistema di attese riguardo i contenuti che quelle forme metriche veicolavano. Nelle riscritture in prosa ovviamente si perdono tali reti di significati.

Inoltre il castigliano, lingua unica di un teatro nazionale, si infrange nella varietà di lingue dell'Italia seicentesca. Così la trasposizione lo è anche di una lingua in altre: italiano di base toscana, napoletano. E non solo. Il ventaglio di varietà e registri si allarga e va dalla lingua aulica dei personaggi alti alle trascrizioni del parlato dei servi napoletani, con una serie di gradazioni intermedie. Devo concludere quindi, come ha sostenuto a più riprese PROFETI<sup>1</sup>, che la traduzione per il teatro è sempre

una traduzione doppia: non solo da una lingua ad un'altra ma da una pratica teatrale ad una diversa.

Ci troviamo di fronte a scelte, a mutamenti e a persistenze di nuclei tematici che diventano significativi appunto solo in rapporto al genere in cui sono iscritti. La funzione terapeutica della musica per alleviare il dolore dell'infanta Dionisia malata d'amore non ha più senso in un contesto in cui la musica è l'opera stessa. Questo motivo viene quindi tralasciato nella versione di Salvi di *La Fuerza lastimosa* mentre viene mantenuto in tutte le altre versioni, indipendentemente dai tagli operati, persino nella più sintetica: nello *scenario*.

Le strategie concrete di intervento, sebbene in parte comuni, appaiono divergenti alla luce di quanto mostra globalmente il confronto testuale. Mutano in rapporto al luogo geografico e al pubblico in cui queste opere vengono rappresentate, dove cioè

---

<sup>1</sup> PROFETI (1991, p 111).

diventano vive come testi-spettacolo. Sono state già messe in rilievo ripetutamente molte di queste strategie comuni nel confronto dei testi aurei discussi<sup>2</sup> quali, ad esempio, la ridondanza a spese dell'informatività del testo, l'amplificazione, i tagli di vario tipo, sia di elementi "alti" a favore di un tono più basso e portatore di una comicità facile, sia di elementi ideologici che non potevano funzionare davanti a un pubblico diverso. A Napoli, ad esempio, si ha una tendenza evidente all'inserimento di intere scene per dare spazio ai servi napoletani e alle baruffe tra servo sciocco e servo astuto che rimandano alla commedia dell'arte. L'allungamento dei testi di ambito napoletano è molto evidente.

Va tenuto inoltre conto anche del momento in cui vengono elaborati questi rifacimenti. Se per la *comedia*, come ha notato PROFETI<sup>3</sup> c'è un cambiamento notevole dopo la decade del 1630-40, anche in Italia si possono scorgere alcuni lineamenti di un'evoluzione parallela nei rifacimenti più tardivi. La creazione *ex novo* della coppia Oldepina / Tristano ne *Il Fingere per vivere* di Tauro, autore napoletano che riprende *El cuerdo loco* verso 1660 non è un fatto isolato. In altri rifacimenti, da collocare comunque verso gli ultimi decenni del secolo, l'autore usa la stessa strategia che Profeti rileva per la "comedia de las decadas altas":

En el primer Lope aparecía una estructura "de ensartada", con dos acciones que se vuelven a presentar cíclicamente, con un énfasis cada vez mayor. El teatro posterior, en cambio, tiende a disponerse alrededor de una acción con doble pareja, no sólo en la comedia de enredo sino también en la heroica. Si quisiéramos representar gráficamente estas dos características estructurales, la primera se inscribiría en una línea, y la segunda en un cuadrado, con la mayor capacidad combinatoria que su amplia superficie permite<sup>4</sup>.

Opere che hanno una grande vitalità in diversi ambienti come *La Fuerza lastimosa* mostrano palesemente il rapporto tra tipo di intervento e pubblico.

La risemantizzazione dei *criados* lopeschi si avvia nella versione più vicina nel tempo e più fedele, cioè quella di Todini, per approdare man mano a una funzionalità totalmente diversa di questi personaggi nella versione di Perrucci e, tanto più, in quella di Celano, dove Tonnone napoletano è assolutamente iperbolico rispetto alla sua fonte.

---

<sup>2</sup> Molti di questi lavori sono stati pubblicati nella collana diretta da M. G. Profeti, *I Secoli d'Oro*, Alinea, Firenze.

<sup>3</sup> PROFETI (2000a, in particolare pp.105-107).

<sup>4</sup> PROFETI (2000a, p.106).

Queste scelte non dipendono esclusivamente dal livello di adeguamento al testo fonte, intesa come letterarietà o ripresa di intere strofe riportate in prosa, anzi è possibile ritrovare, ad esempio nei napoletani, una fedeltà quasi totale in interi brani contro un totale stravolgimento dell'ordine scenico.

È interessante notare in questo senso il variegato panorama che ci offrono i rifacimenti in quanto alla ricezione dei presupposti teorici lopeschi dell'*Arte Nuevo* da parte dei rifacitori. Non va dimenticato il particolare momento storico in cui si attinge dal teatro spagnolo, momento di rinnovamento della tradizione teatrale italiana con l'apparizione, tra l'altro, del teatro per musica. La nuova arte formalizzata da Lope viene recepita quindi in modo particolare, in consonanza con le posizioni più aperte di teorici e drammaturghi, e dà quindi il suo contributo per animare le nuove forme.

L'atteggiamento dei rifacitori rispetto ai presupposti teorici è comunque vario: si adattano talvolta temi, personaggi, intrecci ma non sempre si riprendono i presupposti teorici che ispirano il teatro di Lope. Gli stravolgimenti totali dell'ordine scenico che così difficile rendono il riconoscimento delle fonti lopesche in Celano non è affatto casuale, ma è in funzione del suo sforzo per ridurre tutto questo materiale a un'unità di tempo. Stempera, lima, aggiunge, sempre in funzione di questo precetto totalmente alieno dalla sua fonte. Il suo modo di fare è un caso limite. In altri rifacitori ritroviamo comunque accorgimenti per limitare a volte i salti temporali tra le scene. Ad esempio Vandani, rifacitore della leggenda degli *infantes de Lara*, condensa il tempo dell'azione con una sottile strategia: l'eroe della leggenda (Mudarra) è nato in realtà in un tempo anteriore all'opera stessa, eliminando i vent'anni che Lope fa passare tra la scena della partita a scacchi e quella immediatamente anteriore.

Mai però l'intenzione di rispettare l'unità di tempo è così determinata come nel napoletano Carlo Celano, a tal punto che Pompeo Sarnelli, nel prologo a una delle sue commedie,<sup>5</sup> segnala che sarebbero in consonanza con quanto formulato dal gran Miguel de Cervantes a proposito del genere, nel famoso discorso del canonico nel cap. XLVIII della prima parte del *Chisciotte*. La voce del canonico, con la sua sferzante critica alle stravaganze, alla rinuncia dell'unità di tempo, alla resa degli autori alle richieste degli impresari, nasconde la voce di Cervantes che lamenta senza indugi:

---

<sup>5</sup> CELANO (CTM).

los representantes no se las comprarían si no fuesen de aquel jaez; y, así, el poeta procura acomodarse con lo que el representante que le ha de pagar su obra le pide. Y que esto sea verdad véase por muchas e infinitas comedias que ha compuesto un felicísimo ingenio de estos reinos con tanta gala, con tanto donaire, con tan elegante verso, con tan buenas razones, con tan graves sentencias, y, finalmente, tan llenas de elocución y alteza de estilo, que tiene lleno el mundo de su fama; y por querer acomodarse al gusto de los representantes, no han llegado todas, como ha llegado alguna, al punto de la perfección que requieren.<sup>6</sup>

L'allusione alla straripante produzione di Lope è più che evidente.

Pompeo Sarnelli, nel prologo alla commedia di Celano, teorizza sulla commedia ed esclama a modo di conclusione del suo discorso:

Et oh se fussero le Comedie del nostro Calcolona pervenute alle mani del Cura di Miguel de Cervantes , con quante lodi egli celebrato le havria, mentre tanto si lagnava di quelle del suo tempo, che mentre dissimili de alcune, che a tempi nostri si leggono, in luogo di essere, (come lui dice) “espejo de Vida humana, exemplo de las costumbres, e imagen de la verdad”, erano “Espejos de disparates, exemplo de necedades”, e quel ch'è peggio, “imagenes de lascivia”. (...) Le diligenze poi intorno al luogo et al tempo, nel quale il nostro autore finge esser avvenute le favole, può essere d'esemplare ad ogni scrittore, e precisamente a quelli che fecero dire al Cervantes “Qué mayor disparate puede ser en el sujeto que salir un niño en mantillas en la primera escena de la primera jornada del primer acto, y en la segunda salir ya hecho ombre barbado?”

Nel prologo a *Negli Sdegni gl'Amori*, commedia di Celano pubblicata postuma nel 1694 sempre a Napoli, ne loda l'autore:

Non vi è stato fin'ora chi habbia con maggior franchezza passeggiato le scene dell'Italia, o con maggior felicità rapportato gli Episodj dell'Idioma Spagnuolo nella Toscana favella, arricchiti però di nuovi lumi, e di più pellegrine vaghezze.

Più in consonanza con la strada aperta da Lope sono i rifacimenti che restano molto fedeli alle trame delle fonti e i *drammi per musica*. Questo genere, neonato nel momento in cui si attinge dal repertorio spagnolo, ha una spiccata tendenza a condensare gli *enredos* lopeschi. La sintesi operata in *La Forza compassionevole* è utile alla costruzione di un testo basato sull'alternanza di recitativi ed arie. Nel *Bassiano*, anche se il livello di adeguamento alla trama originale è tutt'altro, sussiste questa tendenza a limitarsi all'essenziale dell'intreccio.

La condensazione degli intrecci raggiunge il massimo nei canovacci dei comici dell'arte. C'è veramente da meravigliarsi della loro capacità di cogliere l'essenziale e di riusarlo per la stesura di uno scenario. E c'è anche da meravigliarsi della versatilità del

---

<sup>6</sup> CERVANTES, p.497.

teatro di Lope e della molteplicità di spunti che offre alle più svariate forme di drammaturgia.

La perplessità suscitata nei seguaci della precettistica classicheggiante raggiunge un punto pittoresco nel secolo successivo nelle formulazioni del Quadrio<sup>7</sup> che addirittura elabora una complessa teoria secondo la quale il teatro spagnolo dei secoli d'oro sarebbe erede della commedia atellanica, introdotta in Spagna attraverso il Nord Africa dai Mori! Lope appare come colui che

obbligato dagli Accademici di Madrid a dettarne precetti, da che rimedio non v'aveva per introdurre le buone regole si determinò di tener una via di mezzo<sup>8</sup>.

Nel percorso sui testi che ha generato questo lavoro ho ritrovato inoltre diversi livelli di adeguamento alle fonti che vanno sempre intesi nella loro funzionalità, per generare nuovo teatro in rapporto ai diversi pubblici. Per quanto riguarda i nuclei tematici ripresi, è notevole l'attrazione che suscitano certi temi, quali ad esempio la conquista di Granata, episodio centrale del formarsi del nuovo stato spagnolo e comunque gli argomenti derivati dall'epica spagnola medievale. La ricchezza di argomenti del teatro aureo spagnolo, vivificata dalle radici eminentemente popolari dell'epica, costituisce un repertorio da cui attingere e in cui l'esotico non è così "altro" da risultare completamente estraneo alla tradizione italiana. Pensiamo al paladino Orlando, così presente in Lope, che il rifacitore di *Las pobrezas de Reinaldos* presenta in questo modo:

Sono Orlando sprezzator di perigli, e della morte, e gli aspetti di questa non poterno vantarsi si avvilitire, ma bensì di avalorare il mio Rege; vegnino i Mori con cento milla diavoli seco, che la mia Durlindana fatta pennello tingerà le sue armi tutte vermiglie del proprio lor sangue<sup>9</sup>

I Mori spesso diventano turchi, più consoni a ciò che nell'Italia del Seicento veniva effettivamente percepito come pericolo. Bernardo del Carpio, gli infantès de Lara, il Cid o il Conde Alarcos popolano le scene del teatro affacciandosi ai nuovi secoli, lasciando a malapena scorgere la loro forte caratterizzazione medievale. I comici dell'arte attualizzano motivi folclorici profondamente simbolici quali l'anello di

---

<sup>7</sup> QUADRIO, vol V, p.333.

<sup>8</sup> QUADRIO, vol V, p.334.

<sup>9</sup> *L' honorata povertà di Rinaldo*, di Giacinto Andrea Cicognini, Bologna, G. Monti, s.a. Roma [35.4. G.19.4], atto primo.

riconoscimento<sup>10</sup> o la guarigione dalla cecità attraverso il sangue<sup>11</sup>. In contrapposizione, tagliano elementi di una tradizione popolare troppo scarna per un pubblico non abituato a tale schiettezza: ciò che si ritiene troppo crudo quale, ad esempio, l'apparizione di un promesso sposo che uccide il padre della sposa (Ximena) per potersela, appunto, sposare.<sup>12</sup> Motivo che peraltro aveva già scandalizzato il pubblico francese e che viene quindi rimosso: la vittima è solo il fratello.

Talora questi personaggi assumono un linguaggio di corte totalmente lontano dalle loro origini, perdendo la loro forte caratterizzazione, frutto di una vigorosa tradizione popolare medievale in cui hanno un'espressività dirompente e diventano dei cortigiani che si muovono in mezzo a intrighi e fatti di sangue. Basti pensare al rifacimento della leggenda degli *infantes de Lara* fatta da Vandani o alla costruzione dei personaggi di Isabella e Ferdinando di Castiglia in *Nelle cautele i danni* di Celano. Anche i contenuti sono sottoposti ad un processo di trasformazione, si evita ad ogni costo ciò che può rappresentare un rischio, una crisi, come ha sottolineato PROFETI<sup>13</sup> a proposito dell'operare della comica Orsola Biancolelli.

Ma i processi di risemantizzazione più salienti sono senz'altro quelli che subiscono i servi. Nei rifacimenti dell'ambito napoletano, la familiarità con le soldatesche spagnole fa sì che questi personaggi, che in realtà esprimono un rapporto di amore-odio rispetto ai prototipi del *fanfarrón*, del capitano spagnolo, abbiano un ruolo dominante nei rifacimenti. Alle volte si ha l'impressione che in realtà tutto il resto funga da cornice per le lunghissime tirate di questi nuovi protagonisti del testo spettacolo sempre pronti a cadere in una comicità grossolana di immediato effetto nel pubblico.

Quanto la ricezione del *Arte Nuevo* sia calata nel teatro italiano ce lo attesta il gesuita Andrea Perrucci. Nel suo trattato *Dell'Arte rappresentativa premeditata ed all'improvviso*, pubblicato a Napoli nel 1699, la cui seconda parte costituisce fondamentalmente un manuale d'uso pratico degli attori, cita ripetutamente l'*Arte*

---

<sup>10</sup> Negli scenari *La forza l'Astimosa*, in *Ciro Monarca dell'Opere Regie*, Casanatense, codice 4186, ff. 191r-194v e *Il cavaliere dai tre gigli d'oro*, in *Ciro Monarca dell'Opere Regie*, Casanatense, codice 4186, n. 23, ff. 121-125

<sup>11</sup> Nello scenario *Setti infanti del Ara*, in *Gibaldone de soggetti da recitarsi all'impronto alcuni proprij, e gli altri da diversi Raccolti di Don Annibale Sersale, Conte di Casamarciano*, Napoli [Cod. XI. AA. 41], ff. 188r-191r.

<sup>12</sup> Nello scenario *Le prodezze di Roderigo*, in *Ciro Monarca dell'Opere Regie*, Casanatense, codice 4186, ff. 139r-142v.

<sup>13</sup> PROFETI(1996d).

*Nuevo* di Lope de Vega come modello da seguire. Sulla costruzione delle commedie afferma:

Io non niego, che ad alcuni letterati, che stanno su la stiratura di non muovere un piede fuor di regola, piacerà più una Commedia fatta con tutti i precetti dell'Arte; ma questi saranno sì pochi, che si potranno annoverare con le dita, e la Comedia si fa per piacere a tutti quelli, ch'ascoltano, e non per pochi, (...). Lo conobbe assai bene il gran Lope di Vega, onde nella sudetta Arte di far Comedie disse, non ignorare le regole, ma che tratto dalla corrente dell'uso bisognava scrivere a gusto del Popolo, il quale fa le leggi a suo capriccio, vuol esser compiaciuto, altrimenti resteranno i Rappresentanti senza spettatori, e che più tosto, che incitarli al riso, & al diletto gl'inviteranno al sonno.

Il "Popolo" che si erge come conduttore dell'evoluzione del teatro nei diversi generi:

Or introdotti di nuovo i Drami tutti in musica, forse a similitudine degli Antichi, e di nuovo accettati dalla compiacenza de' popoli, uscirono prima scarsi d'Arie, e ricchi di recitativo, come fu il *Giasone*, la *Dori* (...) ma oggi se ad ogni due versi di recitativo non si scarica un'Aria, par che diletto non diano, se ciò sia proprio, o improprio, bisogna dire di nuovo col *Vega*, che

Es forzoso  
Que el vulgo con sus leyes establezca  
La vil chimera (sic) d'este monstruo comico.<sup>14</sup>

Lui stesso si confessa rifacitore di opere di Lope de Vega:

dalla di cui imitazione mi sono lasciato trasportare, appunto come al mio tanto diletto *Lope di Vega* (di cui diverse Opere ho portato nel nostro Idioma vestite all'uso Italico)<sup>15</sup>

La riscrittura di opere veniva quindi considerata un'attività di un certo livello letterario. Consideriamo anche il caso di Teodoro Ameyden, con i suoi testi costruiti per lo spettacolo e lo sfarzo nei carnevali romani, scelti quindi tra quelli che più potevano confarsi a tali scopi. Testi spettacolo indiscutibili dalla loro finalità di propaganda della monarchia ispanica.

Evoluzioni di antiche trame, mutamenti, persistenze resi palesi da questo confronto dei testi e che vanno sempre intesi nella loro funzionalità in rapporto alle diverse prassi teatrali.

Il tentativo di far luce sui complessi rapporti tra le due tradizioni teatrali non può che imperniarsi sul confronto testuale per approdare a una comprensione del fenomeno di riscrittura che, tenendo conto delle strategie messe in atto, le ponga in rapporto al

---

<sup>14</sup> PERRUCCI, p. 91.

<sup>15</sup> PERRUCCI, p. 189-190.

nuovo testo spettacolo generato a partire dai materiali usati. In questo continuo lavoro di *patchwork* fatto mediante il recupero di materiali “di autore” si intravede alla base un repertorio di motivi folclorici comune alle due tradizioni.

Questo lavoro si pone, anche dal punto di vista metodologico, come una strada aperta per studiare altre zone ancora in ombra.



## BIBLIOGRAFÍA: TEXTOS

ALBERTI: C. Alberti, *Gli scenari Correr, La commedia dell'arte a Venezia*, Venezia, Bulzoni, 1996.

AMEYDEN (LAPF): T. Ameyden, *L'Amico per forza*, Florencia, 1654, Riccardiana [Ms. 3471].

ANÓNIMO (LFC), *La Forza compassionevole*, Florencia, 1691, Roma [35.4.H.32.2].

ANÓNIMO (CHD), *Chi ha denari ha nobiltà*, Nápoles, 1691, Roma [35.5 B.14.6].

ARGOMENTI: Transcripción de los *argomenti* del fondo Załuski de la Biblioteca Nacional de Varsovia, destruido en 1944, publicados por B. Korzeniewski, *Komedia dell'arte w Warszawie* (La Commedia dell'Arte en Varsovia), en "Pamiętnik Teatralny", 1954, cuadernos 3-4, pp.29-56.

ARIOSTO: L. Ariosto, *Orlando furioso*, Torino, Einaudi, 1992, 2 vol., vol I.

BARTOLOMMEI (1668): M.M. Bartolommei, *Amore opera a caso*, Firenze, 1668.

BASILE: G. Basile, *Lo cunto delli cunti*, Milano, Garzanti, 1999.

BOIARDO: M.M. Boiardo, *Orlando innamorato*, Torino, Einaudi, 1995, 2 vol., vol II.

CASCALES: F. Cascales, *Tablas poéticas*, al cuidado de Benito Brancaforte, Madrid, Espasa Calpe, 1975.

CASTRO: G. de Castro, *Las Mocedades del Cid*, edición al cuidado de S. Arata, Barcelona, Crítica, 1996.

CELANO (CDC): C. Celano, *Come dispone il cielo overo la Forza del sangue*, Nápoles, C. Troyse, 1696, Casanatense [Comm 284 / 2].

CELANO (CTM): C. Celano, *Chi trionfa morendo overo San Casimiro*, Nápoles, 1676. Folios preliminares no numerados, "A chi è desideroso di sapere", de Pompeo Sarnelli, Casanatense [Comm 255 / 1].

CELANO (NCD): C. Celano, *Nelle Cautele i danni*, Nápoles, Gennaro Muzio, 1725, Roma [35,6,G,1.4].

CELANO (SICI): C. Celano, *Sopra l'ingannator cade l'inganno*, Nápoles, Michele Luigi Muzio, s.a. Roma [35.G.H.4.3].

CELANO (VCPM): C. Celano, *Il Vero Consigliere del suo proprio male*, Nápoles, Michele Luigi Muzio, 1720, Roma [36.6.H.4.2].

CERVANTES: M. de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, al cuidado de Francisco Rico, Madrid, Alfaguara-R.A.E., Edición del IV centenario, 2004.

*CIRO MONARCA DELL'OPERE REGIE*: *Ciro Monarca dell'Opere Regie*, Casanatense, códice 4186, Códice manuscrito, mm. 292x 203, 234 folios numerados.

DE NORES (1586): G. de Nores, *Discorso intorno à que' principii, cause, et accrescimenti, che la comedia, la tragedia, et il poema heroico ricevono dalla philosophia morale, & civile, & de governatori delle republiche*, Padova, appresso Paulo Meieto, 1586. Publicado en *Trattati di poetica e retorica del '500 a cura di B. Weinberg*, Bari, Laterza, vol. III, 1972.

*GIBALDONE COMICO...*: *Gibaldone comico di vari soggetti di comedie ed opere bellissime copiate da me Antonio Passanti detto Orazio il Calabrese per comando dell'Ecc.mo Sig. Conte di Casamarciano*, Nápoles [Cod. XI. AA. 40].

*GIBALDONE DE SOGGETTI ...*: *Gibaldone de soggetti da recitarsi all'impronto alcuni proprij, e gli altri da diversi Raccolti di Don Annibale Sersale, Conte di Casamarciano*. Nápoles [Cod. XI. AA. 41].

GIRALDI CINZIO: G.B.Giraldi Cinzio, *Discorso ovvero lettera intorno al comporre delle commedie e delle tragedie*, 1554.

GUARINI (1588): B. Guarini, *Il Verrato ovvero difesa di quanto ha scritto M. Giason de Nores. Contra le tragicommedie, et le pastorali in un suo Discorso di Poesia*, Ferrara, 1588.

GUARINI (1593): B. Guarini, *Il Verrato secondo ovvero replica dell'attizzato accademico ferrarese in difesa del Pastor Fido. Contra la seconda scrittura di Messer Giason de Nores intitolata Apologia*, Florencia, 1593, Giunti.

GUARINI (1600): B. Guarini, *Compendio della Poesia tragicomica, tratto dai duo Verati, per opera dell'autore del Pastor Fido, colla giunta di molte cose spettanti all'arte*, Venecia, 1600.

LOCATELLI: B. Locatelli, *Della Scena de' Soggetti comici* di Basilio Locatelli (1618-1622), Casanatense, mss 1211 e 1212.

LOPE DE VEGA (ANC): L. de Vega y Carpio, *Nuova arte di far commedie in questi tempi* de Lope de Vega, al cuidado de M.G. Profeti, Nápoles, Liguori, 1999, edición bilingüe, pp.50-71.

LOPE DE VEGA (APF): L. de Vega y Carpio, *El Amigo por fuerza*, en *Obras de Lope de Vega*, Madrid, R.A.E., 1917, tomo III, pp. 246-287.

LOPE DE VEGA (DSC): L. de Vega y Carpio, *Dineros son calidad*, Text Kritische und Literarhistorische untersuchungen von Klaus Wagner, Weisbaden, Franz Steiner Verlag GMBM, 1966.

LOPE DE VEGA (DSC) RLV: L. de Vega y Carpio, *Dineros son calidad*, edición crítica con estudio y notas de A. Rodríguez López Vázquez, Kassel, Edition Reichenberger, 2000.

LOPE DE VEGA (DNP): L. de Vega y Carpio, *Discurso sobre la nueva poesía (Respuesta a un papel que escribió un señor de estos reinos en razón de la nueva poesía*, en *Colección de obras sueltas, así en prosa como en verso*, de Frey Lope de Vega Carpio, 1776-1779, 21 tomos.

LOPE DE VEGA (EBM): L. de Vega y Carpio, *El Bastardo Mudarra*, ed. de Delmiro Antas, Barcelona, PPU, 1992.

LOPE DE VEGA (ECL): L. de Vega y Carpio, *El Cuerdo loco*, ed. y estudio de José F. Montesinos, en *Teatro antiguo español, Textos y estudios*, vol. IV, Junta para la ampliación de estudios e investigaciones científicas, Centro de Estudios Históricos, Madrid, 1922.

LOPE DE VEGA (EGC): L. de Vega y Carpio, *El gallardo catalán*, Madrid, R.A.E., 1890-1913, tomo VIII, pp. 173-235.

LOPE DE VEGA (LLV): L. de Vega y Carpio, *Los locos de Valencia*, Madrid, Castalia, 2003, ed. e introducción a cargo de Hélène Tropé.

LOPE DE VEGA (EMD): L. de Vega y Carpio, *El Mayorazgo dudoso*, en *Obras de Lope de Vega*, Madrid, R.A.E., Nueva edición, 1916-1930, ed. de E. Cotarelo, tomo VII, pp. 465-503.

LOPE DE VEGA (ELMD): L. de Vega y Carpio, *El Maestro de danzar*, en *Obras de Lope de Vega*, Madrid, R.A.E., 1930, tomo XII, pp. 476-514.

LOPE DE VEGA (EMI): L. de Vega y Carpio, *El Mayor imposible*, en *Obras de Lope de Vega*, Madrid, R.A.E., 1930, tomo XII, pp. 581-617.

LOPE DE VEGA (EMM): L. de Vega y Carpio, *Tragicomedia famosa de El Marqués de Mantua*, en *Obras de Lope de Vega*, R.A.E., 1890-1913, vol XII, pp. 137-194.

LOPE DE VEGA (LDE): L. de Vega y Carpio, *La Discreta enamorada*, en *Obras de Lope de Vega*, Real Academia Española, Tomo XIV, Comedias novelescas, Madrid, Rivadeneira, 1913, pp.395-437.

LOPE DE VEGA (LFL) L. de Vega y Carpio, *La fuerza lastimosa*, ed. y estudio preliminar de Marcelino Menéndez y Pelayo, *Obras de Lope de Vega*, (Reimpresión de la publicada por la Real Academia Española en 1906), Madrid, Atlas, 1971, tomo XXX, pp. 13-78.

LOPE DE VEGA (LHA): L. de Vega y Carpio, *La hermosura aborrecida*, en *Obras de Lope de Vega*, Madrid, R.A.E., 1928, tomo VI, pp. 248-287.

LOPE DE VEGA (LIL): L. de Vega y Carpio, *La Inocente Laura*, en *Obras de Lope de Vega*, Madrid. R.A.E., 1930, tomo XII, pp. 339-376.

LOPE DE VEGA (LTD): L. de Vega y Carpio, *Los Tres Diamantes*, en *Obras de Lope de Vega*, Madrid. B.A.E., 1970, tomo XXIX, pp. 475-540.

LOPE DE VEGA (MBC): L. de Vega y Carpio, *Las Mocedades de Bernardo del Carpio*, en *Obras de Lope de Vega*, (Reimpresión de la publicada por la Real Academia Española), Madrid, Atlas, 1966, tomo XVII, pp. 3-48.

LOPE DE VEGA (SPD): L. de Vega y Carpio, *Saber puede dañar*, en *Obras de Lope de Vega*, Madrid. R.A.E., 1930, tomo XIII, pp. 505- 538.

LOPE DE VEGA (RH): L. de Vega y Carpio, *Rimas humanas y otros versos*, al cuidado de Antonio Carreño, Barcelona, Ed. Crítica, 1998.

NORIS (B): M. Noris, *Bassiano, overo Il Maggior impossibile*, Venecia, 1682, Casanatense [Comm. 358 / 2].

PATRIZI (1586): F. Patrizi, *Della Poetica di Francesco Patrici la Deca Istoriale*, Ferrara, Baldini, 1586. Publicada al cuidado de D. Aguzzi Barbagli, Florencia, Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento, vol II, 1970.

PASCA(TMR): G.B. Pasca, *I tradimenti mal riusciti*, Napoli, 1654, Casanatense [Comm 278 /2].

PERETC: V.N. Peretc, *Italianskija Komedii i intermedii predstavlenyja pri dvore Imperatricy Anny Ioannovny v 1733-1735 gg. Teksty (Las comedias y los intermezzi italianos representados en la corte de Anna Ioannovna en los años 1733-1735. Los textos)*, San Petersburgo, 1717.

PERRUCCI: A. Perrucci, *Dell'arte rappresentativa premeditata e all'improvviso*, Napoli, 1699. Ed. al cuidado de A.G. Bragaglia, Florencia, Sansoni, 1961, pp.59-271.

PERRUCCI (R): A. Perrucci, *Chi non ha cuore non ha pietà overo la Rosaura*, Nápoles, 1719, Marucelliana [1.00.X.74].

RACCOLTA DI SCENARI PIÙ SCELTI D'ISTRIONI: *Raccolta di scenari più scelti d'istrioni*, Anónimo, (en torno a 1650), Corsiniana [mss. 45 G 5 e 6, parte 1ª, cc 1-4].

RACCOLTA DEGLI ARGOMENTI: *Raccolta degli argomenti, Komödienzettel*, 1749-1756, Dresde, Dramat. 3 u. Vol.1-9. Reproducción fotográfica en M. Klimowicz, W. Roszkowska, *La Commedia dell'Arte alla Corte di Augusto II di Sassonia (1748-1756) en Memorie*, Vol. XLI, Fascículo I del Istituto veneto di Scienze, Lettere ed Arti, Venecia, 1988.

ROBORTELLO: F. Robortello, *Explicatio eorum omnium quae ad comoediam artificum pertinent*, Florencia, 1548. *La formación de la teoría de la comedia: Francesco Robortello* Edición que reproduce la *princeps* con traducción española al cuidado de M.J. Vega, Cáceres, Universidad de Extremadura, 1997.

ROMANCERO: *El Romancero*, al cuidado de G. di Stefano, Madrid, Narcea, 1978.

SALVI (LFC): A. Salvi, *La Forza compassionevole, dramma per musica*, Livorno, V. Bonfigli, 1694, Roma [35.5.B.15.1].

SCALA: F. Scala, *Il Teatro delle favole Rappresentative*, Venecia, 1611; ed. a cura di Marotti, F., 2 vol., Milán, Il Polifilo, 1976.

SCARNELLI (NHC): F. Scarnelli, *Non ha cuore chi non sente pietà*, Bologna, G. Longhi, 1689, Roma [35.5.B.19].

SCENARI INEDITI DELLA COMMEDIA DELL'ARTE, Firenze, (Codex Magliabechiano. II. i.90) primera mitad del XVII. Editado por primera vez por A. Bartoli, *Scenari inediti della commedia dell'arte*, Florencia, Sansoni, 1880. Reeditado en Bologna, Forni, 1979.

SOMMI (1600): F. Sommi, *Discorsi Poetici dell'Eccell. Sig. Faustino Summo padovano ne' quali si discorreno le più principali questioni di Poesia e si dichiarano molti luoghi dubi & difficili intorno all'arte del poetare secondo la mente di Aristotile, di Platone, e di altri buoni Autori*. In Padova, appresso Francesco Bolzetta, 1600.

SPADA (1969): S. Spada, *Domenico Biancolelli ou l'art d'improviser*, Nápoles, Istituto Universitario orientale, 1969.

TASSO (1585): T. Tasso, *Discorso sopra il Parere fatto dal Signor Francesco Patricio, in difesa di Lodovico Ariosto en Le Prose diverse di Torquato Tasso Nuovamente raccolte ed emendate da Cesare Guasti*, Florencia, Successori di Le Monnier, 1875 vol. I, pp 413-429.

TAURO(IFV): R.. Tauro, *Il Fingere per vivere*, Nápoles, 1695, Roma [35.5.E.16].

TODINI(LVL): P.P. Todini, *La Violenza lacrimevole ovvero Il Traditor fortunato*, Roma, 1654, Roma [6.7.A.37.3].

TRADUCTION DU SCENARIO DE JOSEPH DOMINIQUE BIANCOLELLI, DIT ARLEQUIN ET L'HISTOIRE DU THÉÂTRE ITALIEN DEPUIS L'ANNÉE 1577, JUSQU'À 1750 ET LES ANNÉES SUIVANTES, par M.G., Paris, Opéra, Rés. 625 (1-2).

VANDANI (ITMI): *Il Tradimento della moglie impudica, o sia l'ingiusta morte dei Sette Infanti dell'Ara*, Bologna, 1667, Casanatense [Comm. 268 /4].

WEINBERG (1972): G. de Nores, *Discorso intorno à que' principii, cause, et accrescimenti, che la comedia, la tragedia, et il poema heroico ricevono dalla*

*philosophia morale, & civile, & de governatori delle repubbliche*, Padova, appresso Paulo Meieto, 1586 en *Trattati di poetica e retorica del '500* a cura di B. Weinberg, Bari, Laterza, vol. III, 1972.

## BIBLIOGRAFIA CRÍTICA CITADA

ADEMOLLO: A. Ademollo, *I teatri di Roma nel secolo decimosettimo*, Bologna, 1969; Forni edit. (ristampa anastatica dell'edizione di Roma, 1888).

ALLACCI (1666): L. Allacci, *Drammaturgia di Leone Allacci divisa in sette indici*, Roma, Mascardi, 1666.

ALLACCI (1755): L. Allacci, *Drammaturgia di Leone Allacci accresciuta e continuata fino all'anno 1755*, Venecia, G. Pascuali, 1755.

ANCONA: A. D'Ancona, *Origini del Teatro italiano*, Roma, Bardi, 1971, 2 vol. ed. Facsimil según la edición Loescher de 1891.

ANDREOLI: R. Andreoli, *Vocabolario napoletano-italiano*, 1887, Nápoles, Istituto Grafico Editoriale italiano, 1988 (reedición).

ARATA (2000): S. Arata, Introducción a la edición de *El acero de Madrid*, de Lope de Vega. Madrid, Castalia, 2000, pp.7-58.

ARCE (1982): J. Arce, *Literaturas italiana y española frente a frente*, Madrid, Espasa Calpe, 1982.

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

BASALISCO: L. Basalisco, "*L'Ingelosite speranze*" del Tauro e "*Lo cierto por lo dudoso*" di Lope de Vega in "Quaderni di Lingue e Letterature", Facoltà di Economia e Commercio, Università di Verona, n. 12, 1987.

BASTIAANSE: A. Bastiaanse, *Teodoro Ameyden (1586-1656), un neerlandese alla corte di Roma*, en *Studien van het Nederlands Historisch Intituut te Rome*, Roma, 1967.

BELLONI: A. Belloni, *Il Seicento*, Milán, Vallardi, 1947.

BELTRAME: T. Beltrame, *Gli Scenari del Museo Correr*, en "Giornale Storico della Letteratura italiana", 1931, vol. XCVII, p.1-37.

BILLANOVICH: G. Billanovich, *Diavolo e Vangelo nella commedia dell'arte* en "Rivista italiana del dramma", II,2, 1938, pp. 197-219.

BIANCONI - PESTELLI: *Storia dell'opera italiana, vol. 6, Teorie e tecniche, immagini e fantasmi*, al cuidado de L. Bianconi, G. Pestelli, Turín, E.D.T. 1988.

BONAMORE-GRAVES: A. Bonamore Graves, *Italo- Hispanic ballad relationships: The common poetic Heritage*, Londres, Tamesis Books Limited, 1986.

BOTTACCHIARI: R. Bottacchiari, *R. Verde, Studi sull'imitazione spagnuola nel teatro italiano del seicento*, en "La Nuova Cultura", Mayo 1913, pp. 344-361.

BRAGAGLIA: A. G. Bragaglia, *Introduzione a Dell'Arte Rappresentativa premeditata ed all'improvviso*, di Andrea Perrucci, Florencia, Edizioni Sansoni Antiquariato, 1961.

BRINDICCI: M. Brindicci, *Il libro di teatro a Napoli nel XVII secolo*, Tesis, Nápoles, Università degli Studi, Facoltà di Lettere e Filosofia, 1994.

BRUNELLI : B. Brunelli, *I Teatri di Padova dalle origini alla fine del secolo XIX*, Padua, Libreria Angelo Draghi, 1921.

CANONICA DE ROCHEMONTEIX: E. Canonica de Rochemonteix, *El Poliglotismo en el teatro de Lope de Vega*, Kassel, Edition Reichenberger, 1991.

CAPRIN : G. Caprin, *La Commedia dell'Arte al principio del secolo XVIII* en "Rivista Teatrale italiana", IX (1905), pp 48-54.

CARO BAROJA: J. Caro Baroja, *A caza de botargas*, en "Revista de Dialectología y Tradiciones populares", XXII, 1965, pp. 273-292.

CASTELLI (1996): S. Castelli, *Il Teatro e la sua memoria: La Compagnia dell'Arcangelo Raffaello e il "Don Gastone di Moncada" di Giacinto Andrea Cicognini en Tradurre, riscrivere, mettere in scena, Commedia aurea spagnola e pubblico italiano*, vol. II, pp. 84-94, Florencia, Alinea, 1996.

CASTELLI (1998): S. Castelli, *Manoscritti teatrali della Biblioteca Riccardiana di Firenze*, Florencia, Edizioni Polistampa, 1998.

CASTELLI CANCEDDA(2001): S. Castelli, F. Cancedda, *Per una bibliografia di Giacinto Andrea Cicognini, Successo teatrale e fortuna editoriale di un drammaturgo del Seicento*, Florencia, Alinea editrice, 2001.

CASTRO A.: A. Castro, *Algunas observaciones acerca del concepto del honor en los siglos XVI y XVII en Semblanzas y estudios españoles*, Princeton, 1956. pp. 319-402.

CATALDI: L. Cataldi, "Lo cierto por lo dudoso" transformato in "Xerse", en "Studi Urbinati" serie B, vol. LXV, pp. 309-333, Urbino, 1992.

CHEVALIER: M. Chevalier, *L'Arioste en Espagne, (1530-1650) Recherches sur l'influence du "Roland furieux"*, Institut d'Études Ibériques et Ibéro-américaines de l'Université de Bordeaux, Burdeos, 1966.

CONTRERAS: A. de Contreras, *Discurso de mi vida*, Barcelona, Bruguera, 1983.

COTTICELLI: F. Cotticelli, A. Goodrich Heck, T.F Heck, *Note agli scenari del primo volume manoscritto, Note agli scenari del secondo volume manoscritto* en *La Commedia dell'Arte a Napoli: edizione bilingue dei 176 Scenari Casamarciano*, Vol 2. Edizione italiana, Lanham, Maryland, y Londres, The Scarecrow Press, Inc, 2001, pp.288-298 y pp.546-556.

CRINÒ: A.M. Crinò, *Documenti inediti sulla vita e l'opera di Jacopo e Giacinto Andrea Cicognini*, en "Studi Secenteschi", II, 1961, pp. 255-286.

CROCE (1992): B. Croce, *I Teatri di Napoli dal Rinascimento alla fine del secolo decimottavo*, Milán, Adelphi, 1992.

CROCE (1897): B.Croce, *Una nuova raccolta di scenari* en "Giornale storico della Lett. Italiana", vol. XXIX, 1º semestre, 1897.

CROCE (1911): B. Croce, *Saggi sulla letteratura italiana del Seicento*, Bari, Laterza, 1911.

DANDREY: P. Dandrey, *Sganarelle et la médecine ou De la mélancolie érotique* en *La Médecine et la maladie dans le théâtre de Molière*, tomo I, Paris, Klincksieck, 1998.

D'ANTUONO (1981): N. D'Antuono, *The comedia in Italy: Lope's La Discreta enamorada and its Commedia dell'Arte Counterpart* en "La Chispa" 81, Nueva Orleans, Turlane University, ed. Gilbert Paolini.

D'ANTUONO (1983): N. D'Antuono, *Bandello, Lope de Vega, and the unedited Commedia dell'Arte scenario: Il castigo della disonesta moglie* en "La Chispa'83" Selected Proceedings, ed. Gilbert Paolini, Nueva Orleans, Turlane University, 1983.

D'ANTUONO (1994): N. D'Antuono, *Lope's Bastardo Mudarra as Scenario and Opera Tragicomica* en *The Golden Age Comedia. Text, Theory and Performance*, al cuidado de Ganelin, C. & Mancing, H., Purdue University Press, West Lafayette, Indiana, 1994, pp. 178 -200.

D'ANTUONO (1999): N. D'Antuono, *La comedia española en la Italia del siglo XVII*, en *La comedia española y el teatro europeo del siglo XVII*, Londres, Thamesis, 1999.

D'ANTUONO (2003): N. D'Antuono, *Il teatro in musica tra fonti spagnole e commedia dell'arte* en *Commedia dell'arte e spettacolo in musica tra Sei e Settecento*, a cura di A. Lattanzi e P. Maione, Nápoles, Editoriale Scientifica, 2003, pp.213-235.

DBI: *Dizionario biografico degli italiani*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana G. Treccani, 1963-



DEI: *Dizionario etimologico italiano*, C. Battisti, G. Alessio, Florencia, G. Barbèra ed, 1975.

DE TORO: A. de Toro, *De las similitudes y diferencias, Honor y drama de los siglos XVI y XVII en Italia y España*, Frankfurt Madrid, Vervuert Iberoamericana, 1998.

DESBOULMIERS (1769): J.A.J. Desboulmiers, *Histoire anecdotique et Raisonnée du Théâtre Italien*, Slatkine Reprints, Ginebra, 1968; reimpresión de la edición de Paris de 1769, 7 voll. en dos tomos.

DE CARVALHO: S. De Carvalho, *The legend of the Siete Infantes de Lara and its theatrical representation by Cueva and Lope* en "Bulletin of the Comediantes", vol. 40, N. 1 (Summer 1988).

DE MARTINO: E. De Martino, *Morte e pianto rituale, dal lamento funebre antico al pianto di Maria*, Turín, Boringhieri, 1983.

DEL CERRO: E. Del Cerro, *Nel Regno delle maschere, Dalla Commedia dell'Arte a Carlo Goldoni*, Nápoles, Perrella, 1914.

DI BENEDETTO: R. di Benedetto, *Poetiche e polemiche*, en *Storia dell'opera italiana, vol. 6, Teorie e tecniche, immagini e fantasmi*, al cuidado de L. Bianconi, G. Pestelli, Turín, E.D.T. 1988, pp. 3-76.

DIEZ BORQUE: J. M. Diez Borque et al. (eds), *Historia del teatro en España*, Madrid, Taurus, 1983.

DOLFI (2002): L. Dolfi, *Comedia en Italia en V. A., Diccionario de la Comedia del Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, 2002, pp. 63-66.

EGIDO: A. Egido, *La Fénix y el Fénix. En el nombre de Lope*, en "Otro Lope no ha de haber", Actas del congreso internacional sobre Lope de Vega, vol I, Florencia, Alinea, 2000, pp. 1-49.

FABBRI(1988): P. Fabbri, *Istituti metrici e formali* en *Storia dell'opera italiana, vol. 6, Teorie e tecniche, immagini e fantasmi*, al cuidado de L. Bianconi, G. Pestelli, Turín, E.D.T. 1988, pp. 163-234.

FABBRI (1990): P. Fabbri, *Il Secolo cantante, per una storia del libretto d'opera nel Seicento*, Bolonia, Il Mulino, 1990.

FABBRI (1993): P. Fabbri, *Drammaturgia spagnuola e Drammaturgia francese nell'opera italiana del Sei-Settecento*, en Actas del XV Congreso de la Sociedad Internacional de Musicología, Madrid, 3-10/IV/1992. Vol.I, 1993, pp.301-307.

FALCONIERI : J.V. Falconieri, *Historia de la "Commedia dell'arte" en España*, en "Revista de Literatura", XI, 1957, XII, 1957, pp. 69-90.

FERNÁNDEZ DURO: C. Fernández Duro, *El gran duque de Osuna y su marina*, Madrid, 1885. Reeditado en Madrid, Renacimiento, 2006.

FERRAZZI: M.L. Ferrazzi, *Commedie e comici dell'arte italiani alla corte russa (1731-1738)*, Roma, Bulzoni, 2000.

FERRONE: S. Ferrone, *Attori mercanti corsari, la Commedia dell'Arte in Europa tra Cinque e Seicento*, Turín, Einaudi, 1993.

FRANCHI (1988): S. Franchi, *Drammaturgia romana. Repertorio bibliografico cronologico dei testi drammatici pubblicati a Roma e nel Lazio. Secolo XVII*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1988.

FRANCHI (1994): S. Franchi, *Le impressioni sceniche, Dizionario bio-bibliografico degli editori e stampatori romani e laziali di testi drammatici e libretti per musica dal 1579 al 1800*, Roma Ed. di Storia e Letteratura, 1994.

FROLDI (1968): R. Frolidi, *Lope de Vega y la formación de a comedia*, Salamanca, Anaya, 1968. (la primera edición en italiano, más reducida, es de 1962).

FROLDI (1996): R. Frolidi, *I comici italiani in Spagna* en *Actas del Congreso Origini della Commedia Improvvisa o dell'Arte*, Roma, 12-14 de octubre, Anagni 15 de octubre de 1995, Roma, Edizioni Torre d'Orfeo, 1996, pp. 273-89.

GALLO: A. Gallo, *Relazioni letterarie italo spagnole a Napoli: Raffaele Tauro e una commedia di Juan de Villegas en Tradurre, riscrivere, mettere in scena. Commedia aurea spagnola e pubblico italiano, vol. 2*, Florencia, Alinea, 1996, pp. 149 -189.

GALMÉS DE FUENTES: A. Galmés de Fuentes, *La épica románica y la tradición árabe*, Madrid, Gredos, 2002.

GAMBELLI : D. Gambelli, *Arlecchino a Parigi, Lo scenario di Domenico Biancolelli*, Parte prima, Roma, Bulzoni, 1997.

GARCÍA (1997): C. García, *El Cid en Italia* en *Percorsi europei, Commedia aurea spagnola e pubblico italiano, vol. 3*, Florencia, Alinea, 1997.

GARCÍA (1999): C.García, *El Cid en Italia en el siglo XVIII*, en *Il Gran Cid delle Spagne, Materiales para el estudio del tema del Cid en Italia*, Florencia, Alinea, 1999.

GARCÍA LORENZO (1972): L. García Lorenzo, *El tema del Conde Alarcos. Del Romancero a Jacinto Grau* en "Anejos de Revista de Literatura", Instituto "Miguel de Cervantes" de Filología Hispánica, Madrid, C.S.I.C., 1972.

GARCÍA LORENZO (1974): L. García Lorenzo, *Entremés del Conde Alarcos*, en "Prohemio", n. V, 1974., pp 119-135.

GARCÍA SANZ: S. García Sanz, *Botargas y enmascarados alcarreños* en “Revista de Dialectología y Tradiciones populares”, IX, 1953, pp. 466-492.

GASPARETTI :A. Gasparetti, *Vicende italiane di una commedia spagnola. Rinaldo di Montalbano nelle commedie di Lope de Vega, di Giacinto Andrea Cicognini, di Luca Raimondi e di Carlo Goldoni*, “Colombo”, II, 5 sett. 1927, pp. 216-250.

GENETTE: G. Genette, *Palimpsestes, la littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil, 1982.

GIUNTINI: F. Giuntini, *I drammi per musica di Antonio Salvi*, Bologna, Il Mulino, 1994.

GOBBI (1904): G. Gobbi, *Le Fonti spagnole del teatro drammatico di G.A. Cicognini* en “La Biblioteca delle Scuole Italiane”, XI, n°. 18, 19, 20, 1904.

GRASHEY: Grashey, G.A. *Cicognini Leben und Werke*, Leipzig, 1909.

KLIMOWICZ-ROSKOWKA: M. Klimowicz, W. Roszkowska, *La Commedia dell'Arte alla Corte di Augusto II di Sassonia (1748-1756)* en *Memorie*, Vol. XLI, Fascículo I del Istituto veneto di Scienze, Lettere ed Arti, Venecia, 1988.

LEA: K. M. Lea, *Italian Popular Comedy. A Study in the “Commedia dell’Arte”, 1560-1620, with Special Reference to the English Stage*, Oxford, Clarendon Press, 1934, 2 vol.

LEVI: E. Levi, *Lope de Vega e l'Italia*, Nápoles, Tipografia della R. Accademia di Archeologia lettere e belle arti, 1935.

LISONI: A. Lisoni, *Gli imitatori del teatro spagnolo in Italia*, Parma, 1895

LIVERANI: E. Liverani, “*El Conde de Sex*” nella rilettura seicentesca dei comici dell’arte italiani, en *Due saggi sul teatro spagnolo del Seicento*, Roma, Bulzoni, 1993, pp. 7-53.

LOMBARDI: M. Lombardi, *Il Cid e i suoi doppi: tema con variazioni su un indecente “Epigramma comico”* en *Il Gran Cid delle Spagne, Materiales para el estudio del tema del Cid en Italia*, Florencia, Alinea, 1999, pp. 9-62.

LOPEZ DE LOS MOZOS: J.R López de los Mozos, *Las botargas como manifestación viva de una cultura tradicional en extinción. Con algunos apuntes antropológicos*, en *Imago Hispaniae, Homenaje a Manuel Criado del Val*, Kassel, Reichenberger, 1998, pp. 259-277.

MARCHANTE (1985): C. Marchante, “*La Vita è un Sogno* “di Giacinto Andrea Cicognini un rifacimento seicentesco della commedia calderoniana, Memoria de Licenciatura, Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Filología, 1985.

MARCHANTE (1996): C. Marchante, *C. Celano e A. Belvedere rifacitori di Amparar al enemigo di Antonio de Solís: dentro e contro il gusto spagnoleggiante en Scrittori "contro": Modelli in discussione nelle letterature iberiche*, Atti del Convegno di Roma, 15-16 marzo 1995, Roma, Bulzoni, 1996, 2 vol. Vol. I, pp. 81-94.

MARCHANTE (2000): C. Marchante, "La Costanza delle Donne", una rielaborazione teatrale seicentesca di una novella di Cervantes en *La lotta con Proteo*, Actas del XVI Congreso A.I.S.L.L.I, (Los Angeles, California), Florencia, Ed. Cadmo, 2000.

MARCHANTE (2002): C. Marchante, *Calderón en Italia: traducciones, adaptaciones, falsas atribuciones y scenari*, en *Calderón en Italia, la Biblioteca Marucelliana di Firenze*, Florencia, Alinea, 2002.

MARCHANTE (2003): C. Marchante, *El "Capitano" Fracasso en la toma de Granada: una adaptación napolitana de Lope*, en *Estaba el jardín en flor, Homenaje a Stefano Arata, "Criticón"*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 2003, pp. 459-468.

MARTINELLI: R. Martinelli, *Il problema delle rielaborazioni italiane del teatro del Siglo de Oro: il caso de La Falsa Astrologia di R. Tauro*, en *Colloquium Calderonianum Internationale*, L'Aquila 16-19 sept. 1981, Actas, L'Aquila, 1983, pp. 481- 500.

MELE (1934): E. Mele, *Per la fortuna di Cervantes in Italia nel Seicento*, en "Studi di filologia moderna", II, 1934, fascículos 3-4, Catania, Stesicoro.

MENÉNDEZ PIDAL (1896): R. Menéndez Pidal, *La Leyenda de los Infantes de Lara*, Madrid, Espasa Calpe, 1971.

MICHELASSI: N. Michelassi, *L'Amistad pagada di Lope e l'Accademia fiorentina dei Sorgenti*, en "Otro Lope no ha de haber", Actas del congreso internacional sobre Lope de Vega, vol III, Florencia, Alinea, 2000.

MONTESINOS: J.F. Montesinos, estudio de *El Cuerdo loco* de L. de Vega y Carpio, en *Teatro antiguo español, Textos y estudios*, vol. IV, Junta para la ampliación de estudios e investigaciones científicas, Centro de Estudios Históricos, Madrid, 1922, pp.135-227.

MORLEY BRUERTON: S. G. Morley - C. Bruerton, *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, Madrid, Gredos, 1968.

NAVARRA (1919): T. Navarra, *Un oscuro imitatore di Lope de Vega: Carlo Celano*, Bari, Società Tipografica pugliese, pp. 19-23.

NEWELS: M. Newels, *Los géneros dramáticos en las poéticas del Siglo de Oro*, Londres, Tamesis Boks, 1974.

NIGRA : C. Nigra, *Canti popolari del Piemonte*, Turín, Einaudi, 1957, vol. I, pp.79-80.

OEHRLEIN: J. Oehrlein, *El actor en el teatro español del Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, 1993.

OJEDA CALVO (1995): M.V. Ojeda Calvo, *Nuevas aportaciones al estudio de la "Commedia dell'Arte" en España: el zibaldone de Stefanello Bottarga en "Criticón"*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 63, 1995, pp. 119-138.

OJEDA CALVO (1997): M.V. Ojeda Calvo, *Reajuste del modelo trágico clásico en el ambiente teatral de la España de fines del Quinientos: a propósito del "Zibaldone" de Stefanello Bottarga y algunas obras de Lope de Vega*, en *Tragedie popolari del 500 europeo*, Actas del congreso al cuidado de M. Chiabò, F. Doglio, Roma, Torre d'Orfeo, 1997, pp. 197-221.

OJEDA CALVO (1998): M.V. Ojeda Calvo, *Las mujeres en la sociedad española del Siglo de Oro: ficción teatral y realidad histórica*, Actas del II Coloquio del Aula - Biblioteca "Mira de Amescua" celebrado en Granada-Úbeda del 7 al 9 de marzo de 1997. Granada, J.A. Martínez Berbel, R. Castilla Pérez, eds., 1998, pp. 375-393.

OLEZA (1994): J. Oleza, *Los géneros en el teatro de Lope de Vega: el rumor de las diferencias*, en I. Arellano, V. García Ruiz y M. Vitse eds., *Del horror a la risa. Los géneros dramáticos clásicos*, homenaje a Christian FaliuLacourt, Kassel, Edition Reichenberger, 1994, pp. 235-250.

OLEZA (1995): J. Oleza, *El nacimiento de la comedia: estado de la cuestión en La Comedia*, al cuidado de J. Canavaggio, Madrid, Casa de Velázquez, 1995, pp. 181-226.

PAGANO: A. Pagano, *G.B. Pasca e Tirso de Molina, Contributo alla storia del teatro italo-spagnolo nel secolo XVII*, en *Saggi e Profili di Storia letteraria*, Nicotera, Istituto editoriale calabrese, 1932-XI, 115-148.

PANDOLFI (1957-1961): V. Pandolfi, *La Commedia dell'arte. Storia e testi*. Florencia, Sansoni, 1957-1961, vol. V.

PAPETTI (1977): V. Papetti, *Arlecchino a Londra. La pantomima inglese (1700-1728) Studi e testi*, Quaderno degli Annali dell'Istituto Universitario orientale, Sezione germanica, Nápoles, 1977.

PARFAICT (1756): C. Parfaict et Q. G. d'Aubguerbe, *Dictionnaire des théâtres de Paris, contenant toutes les pièces qui ont été représentées jusqu'à présent les différents théâtres français et sur celui de l' Académie royale de la musique*, Paris, Lambert, 1756, 7 voll.

PASTENA: E. di Pastena, *Hacia una edición crítica de la Hermosura aborrecida, de Lope de Vega en Estaba el jardín en flor, Homenaje a Stefano Arata*, "Criticón", Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 2003, pp. 239-249.

PELOSI: O. Pelosi, *Il Re superbo. testo critico, introduzione e note*, Pompeya, Le Pleiadi, 1987.

PETRACCONI: *La Commedia dell'arte, Storia, Tecnica, scenari*, al cuidado de E. Petraccone, Nápoles, Ricciardi, 1927.

PESENTI, M.C. Pesenti, *Arlecchino e Gaer nel teatro dilettantesco russo del Settecento. Contatti e intersezioni in un repertorio teatrale*, Milán, Guerini, 1996.

PIERI: M. Pieri, *La nascita del teatro moderno*, Turín, Boringhieri, 1989.

PIERI (1990): M. Pieri, *Il "Pastor Fido" e i comici dell'Arte*, en "Biblioteca Teatrale" n. 17 /1990, Roma, Bulzoni, pp. 1-15.

PIERI (2006): M. Pieri, *La Tragedia in Italia*, en *Le rinascite della tragedia*, a cura di G. Guastella, Roma, Carocci, 2006, pp. 167-206.

PINI MORO-MORO: D. Pini Moro y G. Moro, *Cervantes in Italia*, en *Don Chisciotte a Padova*, Actas de la *Prima Giornata Cervantina*, Padua, 2 de mayo de 1990, al cuidado de D. Pini Moro, Padua, Programma, 1992, pp.151-268.

PRENZ: A. C. Prenz, *Cultura oficial y cultura popular en el origen de la comedia renacentista en España* en [www.ilbolero.diravel.org](http://www.ilbolero.diravel.org), Vetriolo 2003.

PROFETI (1983): M.G. Profeti, *Intertextualidad, paratextualidad, collage, interdiscursividad en el texto literario para el teatro del Siglo de Oro*, en *Teoría semiótica. Lenguajes y textos hispánicos, Actas del Congreso Internacional sobre semiótica e Hispanismo* (Madrid, 20-25 de junio de 1983), Madrid, CSIC, 1986, I, pp. 673-682.

PROFETI (1986): M.G. Profeti, *Iacopo Cicognini e Lope de Vega: "attinenze strettissime"*, en "Quaderni di Lingue e Letterature", 11, 1986, pp. 221-229.

PROFETI (1990a): M.G. Profeti, *Il paradigma e lo scarto*, en *La metamorfosi e il testo (studio tematico e teatro aureo)*, Milán, Franco Angeli, 1990, pp. 11-20.

PROFETI (1990b): M.G. Profeti, *Essere vs Apparire nel teatro barocco*, en *Dialogo. Studi in onore di Lore Terracini*, Roma, Bulzoni, 1990, II, pp. 543-555.

PROFETI (1991): M.G. Profeti, *Doppia traduzione e raccordo intersemiotico*, en *Ripae ulterioris amore. Traduzioni e traduttori*, Bologna, Marietti, 1991, pp.109-155.

PROFETI (1992): M.G. Profeti, *Comedias-adattamenti teatrali italiani- testi per musica:alcuni percorsi possibili*, en "Revista de Musicología", vol XVI, 1993, n. 1, *Actas del XV Congreso de la Sociedad Internacional de Musicología*, Madrid, 1992.

PROFETI (1996a): M.G. Profeti, *L'amistà pagata, opera scenica del Signor Lopez [sic] di Vega Carpio tradotta dal signor Mario Calamari*, en *Materiali variazioni invenzioni, Commedia aurea spagnola e pubblico italiano*, Florencia, Alinea, 1996, pp. 67-80.

PROFETI (1996b): Profeti, M.G., *Lope a Roma: le traduzioni di Teodoro Ameyden*, en *Materiali variazioni invenzioni*, *Commedia aurea spagnola e pubblico italiano*, Firenze, Alinea, 1996, pp. 33 -51.

PROFETI (1996c): M.G. Profeti, *Introduzione en Materiali variazioni invenzioni*, *Commedia aurea spagnola e pubblico italiano*, Florencia, Alinea, 1996, pp. 7-20.

PROFETI (1996d): M.G. Profeti, *I rischi del testo e le consolazioni della traduzione en Materiali variazioni invenzioni*, *Commedia aurea spagnola e pubblico italiano*, Florencia, Alinea, 1996, pp. 53-65.

PROFETI (1998a): M.G. Profeti, “*Dal buon gusto col tempo affinato nascono le buone regole*”: *Iacopo Cicognini tra teoria drammatica e prassi del rappresentare*, en *Echi di memoria, Scritti di varia filologia, critica e linguistica, in ricordo di Giorgio Chiarini*, Florencia, Alinea, 1998, pp. 448-460.

PROFETI (1998b): M.G. Profeti, *I ritratti del “Fénix de los ingenios”*, en *Nell’officina di Lope*, Florencia, Alinea, 1998.

PROFETI (1999a): *Introduzione a Nuova arte di far commedie in questi tempi de Lope de Vega*, Nápoles, Liguori, 1999, pp.1- 48.

PROFETI (1999b): M.G. Profeti, *Lope e Quevedo: uso decorativo - uso organico dell’italiano nella Spagna dei Secoli d’Oro*, en *Nell’officina di Lope*, Florencia, Alinea, 1999, pp.125-136.

PROFETI (2000a): M.G. Profeti, *De la Tragedia a la Comedia heróica y viceversa*, en *Tragedia, comedia y canon*, en “*Theatralia*” III, Vigo, Universidade de Vigo, 2000, pp.99-122.

PROFETI (2000b): M.G. Profeti, *Dal “conde de Sex” alla “Regina Floridea”*, en *Spagna e dintorni, commedia aurea spagnola e pubblico italiano*, vol IV, Florencia, Alinea, 2000, pp.31-59.

PROFETI (2001a): M.G. Profeti, *Arlecchino in Spagna*, en *Per ridere. Il comico nei secoli d’oro*, Florencia, Alinea, 2001.

PROFETI (2002): M.G. Profeti, *Introduzione al Laurel de Apolo*, de Lope de Vega, ed. al cuidado de C.Giaffreda, Florencia, Alinea, 2002, pp. 7-97.

PROFETI (2003): M.G. Profeti, *Il “Decamerone” in Spagna nei Secoli d’Oro: dai temi alle strutture*, en *Raccontare nel Mediterraneo*, Florencia, Alinea, 2003, pp. 105-126.

PROFETI (2005): M.G. Profeti, *Las máscaras italianas, el personaje cómico y la enciclopedia del destinatario en La construcción de un personaje, el gracioso*, ed. de L. García Lorenzo, Madrid, Ed. Fundamentos, 2005.

PROFETI (2006): M.G. Profeti, *Il teatro tragico spagnolo*, en *Le rinascite della tragedia*, a cura di G. Guastella, Roma, Carocci, 2006, pp. 287-328.

PROTA GIURLEO: U. Prota Giurleo, *I teatri di Napoli nel secolo XVII*, Nápoles, Il Quartiere ed., 3 tomos, 2002.

QUADRIO: F. S. Quadrio, *Della Storia e della Ragione d'ogni Poesia*, 7 tomos. I, Bologna, Pisarri, 1739; II-VII, Milán, F. Agnelli, 1741-1752.

RASI: L. Rasi, *Comici italiani. Biografia, bibliografia, iconografia*, Florencia, Fratelli Bocca editori, 1897.

RENNERT: A. Castro y Hugo A. Rennert, *Vida de Lope de Vega*, Salamanca, Ed Anaya, 1969.

RICCÒ: A. L. Riccò, “Ben mille pastorali”, *L'itinerario dell'Ingegnere da Tasso a Guarini e oltre*, Roma, Bulzoni, 2004.

RODIEK: C. Rodiek, *La recepción internacional del Cid*, Madrid, Gredos, 1995.

RODRIGUEZ CUADROS: E. Rodríguez Cuadros, *La técnica del actor español en el barroco Hipótesis y documentos*, Madrid, Castalia, 1998.

RODRÍGUEZ LÓPEZ VÁZQUEZ: Introducción a la edición crítica con estudio y notas de A. Rodríguez López Vázquez de *Dineros son calidad*, atribuido a Lope de Vega, Kassel, Edition Reichenberger, 2000, pp. 1-108.

ROMERA PINTOR: I. Romera Pintor, *De Giraldo Cinthio a Lope de Vega: Red intertextual en “La Cortesía de España”*, en “Otro Lope no ha de haber”, *Atti del Convegno internazionale su Lope de Vega*, vol III, pp. 33-48, Florencia, Alinea, 2000.

RUIZ RAMÓN: F. Ruiz Ramón, *Historia del teatro español*, Madrid, Cátedra, 1967.

RUSSO: F. Russo, *Riscoprire Carlo Celano proposta per una bibliografia in Bibliologia e critica dantesca: saggi dedicati a Enzo Esposito*, a cura di Vincenzo de Gregorio, II vol. Rávena, Longo, 1997, vol. I, pp. 187-205.

SALOMON (1965): N. Salomon, *Recherches sur le thème paysan dans “la comedia” au temps de Lope de Vega*, Burdeos, 1965.

SALVIOLI: G. Salvioli, *Bibliografía universale del teatro drammatico italiano*, Venecia, 1903.

SANESI: I. Sanesi, *La Commedia*, Milán, 1935.

SANTOS JULIÁ: S. Juliá, D. Ringrose, C. Segura, *Madrid, historia de una capital*, Madrid, Alianza, 1995



SEGRE (1975): C. Segre, *Da Boccaccio a Lope de Vega: derivazioni e trasformazioni*, *Atti del Convegno Internazionale: Boccaccio 1975*, Univ. di California, Los Angeles, 17-19 ottobre, 1975, Rávena, Longo editore.

SEGRE (1984): C. Segre, *Teatro e romanzo, due tipi di comunicazione letteraria*, Turín, Einaudi, 1984.

SHERGOLD (1967): N. D. Shergold, *A History of the Spanish Stage from Medieval Times until the end of the Seventeenth Century*, Oxford, Clarendon Press, 1967.

SILVEIRA Y MONTES DE OCA: J.A. Silveira y Montes de Oca, *El Romancero y el teatro nacional español en Lope de Vega y los orígenes del teatro español*, *Actas del I Congreso internacional sobre Lope de Vega*, Madrid, Edi -6.

SIMINI: D. Símini, *Alcune opere spagnole di Giacinto Andrea Cicognini fra traduzione adattamento e creazione en Teatro e scena dal Quattrocento al Settecento*, *Atti del Convegno dell'Università di Lecce*, 15-17 mayo 1997.

SOMAIZE: B.Somaize, *Grand Dictionnaire des Prétieuses, Historique, Poétique, Géographique, Cosmographique, Cronologique... Comme ici le Noms de ceux e de celles qui ont jusques icy inventé des mots Pretieux*, Paris, 1661.

SPADA (1969): S. Spada, *Domenico Biancolelli ou l'art d'improviser*, Nápoles, Istituto Universitario orientale, 1969.

SPALLONE : G. Spallone, *“La Falsa Astrologia” di Raffaele Tauro e “La Vida es Sueño”*, en *Studi di Letteratura spagnola*, Roma 1968-70, pp. 59 -109.

SPELLANZON: Spellanzon, G. , *Uno scenario italiano ed una commedia di Lope de Vega*, en “*Revista de Filología Española*”, 1925, n. XII, pp. 270 -283.

STERZI: Sterzi, *Iacopo Cicognini* en “*Giornale Storico e Letterario della Liguria*”, anno III, 1902, pp 289-337.

STITH THOMPSON (1994): Stith Thompson, *La Fiaba nella Tradizione popolare*, Milán, Il Saggiatore, 1994.

TEDESCO: A. Tedesco, *“All’usanza spagnola” : el Arte Nuevo de hacer comedias y la ópera italiana del siglo XVII*, en *Estaba el jardín en flor, Homenaje a Stefano Arata*, “*Criticón*”, Presses universitaires du Mirail, Toulouse, 2003, pp. 837-852.

TEJERINA (1982): B. Tejerina, *Unos apuntes de Leandro Fernández de Moratín sobre algunas comedias españolas traducidas al italiano* en “*Quaderni Ibero-Americani*”, pp.55-56, 1982.

TESSARI: R. Tessari, *La Commedia dell’arte nel Seicento*, Florencia, Leo Olschki editore, 1968, ristampa 1980.

THÉRAULT (1975): *La Commedia dell' arte vue a travers Le Zibaldone de Pérouse. Etude suivie d'un choix de scenari de Placido Adriani édités et traduits par Suzanne Thérault*, Paris, Éditions du Centre National de la Recherche scientifique, 1975.

TROPÉ: H. Tropé, Introducción a la edición de *Los locos de Valencia*, de Lope de Vega, Madrid, Castalia, 2003, pp. 9-86.

VAIOPOLULOS: K. Vaiopoulos, *Temi cervantini a Napoli. Carlo Celano e "La Zingaretta"*, Florencia, Alinea, 2003.

VOSTERS: S.A. Vosters, *Lope de Vega y la tradición occidental*, II, *El manierismo de Lope y la literatura francesa*, Madrid, Castalia, 1977.

VUELTA (2000a): S. Vuelta García, *Pietro Susini e il teatro spagnolo a Firenze nel XVII secolo*, Tesis doctoral leída el 10/7/2000 en la *Scuola Normale Superiore di Pisa, Classe di Lettere e Filosofia*.

VUELTA (2000b): S. Vuelta García, *Pietro Susini "fiorentino", traductor de Lope en "Otro Lope no ha de haber"*, *Atti del Convegno Internazionale su Lope de Vega*, vol III. Florencia, Alinea 2000, pp. 257-274.

VUELTA-MICHELASSI (2004): S. Vuelta García, N. Michelassi, *Il Teatro spagnolo sulla scena fiorentina del Seicento*, en "Studi secenteschi", XLV, 2004, pp. 67-137.

WEAVER: R.L., N., *A Chronology of Music in the Florentine Theatre 1590-1750*, Detroit, Information Coordinators, 1978.

WEIGER: J. Weiger, *Introducción a Las Hazañas del Cid*, Barcelona, Puvill, 1980.

WEINBERG (1961): B. Weinberg, *A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance*, 2 vol. Chicago, The University of Chicago Press, 1961.

## **Agradecimientos**

Quiero dar las gracias muy especialmente a María Grazia Profeti por su atención, por sus consejos y por su generosidad, no sólo en relación a este trabajo, sino a lo largo de muchos años. También le agradezco que me haya puesto en contacto con el grupo de investigadores que se ocupan de estas cuestiones.

A María Hernández le doy las gracias por sus sugerencias. A Silvia Castelli, a Salomé Vuelta, a Diego Símini y a Carlo Caruso, por su disponibilidad para resolver mis dudas. A Ana Vian, Antonio Cid y Camilla Zapponi por sus constantes ánimos y por la bibliografía que me han facilitado. A Giovanna Lazi, de la Biblioteca Riccardiana de Florencia y al personal de la Biblioteca Casanatense de Roma les agradezco su amabilidad.

Gracias también a todos los amigos que me han animado y a Lourdes González Bueno.

A Luis Caramés le doy las gracias, entre otras cosas, por su infinita paciencia y dedicación, su apoyo ha sido fundamental en este trabajo.