



HAL
open science

El papel de Gli amorosi inganni, comedia "dell'arte" de Vincenzo Belando, en las primeras comedias de Lope de Vega

Elvezio Canonica

► **To cite this version:**

Elvezio Canonica. El papel de Gli amorosi inganni, comedia "dell'arte" de Vincenzo Belando, en las primeras comedias de Lope de Vega. Anuario Lope de Vega: Texto, Literatura, Cultura, 1998. hal-03271260

HAL Id: hal-03271260

<https://hal.science/hal-03271260>

Submitted on 25 Jun 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Elvezio CANONICA
(Universidad de Friburgo, Suiza)

**El papel de Gli amorosi inganni, comedia "dell'arte" de Vincenzo Belando,
en las primeras comedias de Lope**

Introducción

El conocimiento directo por parte de Lope de las producciones dramáticas de los cómicos italianos que actuaban en Madrid con su peculiar técnica de recitación "all'improvviso" es un hecho históricamente comprobado y que ha despertado el interés de la crítica en varias ocasiones¹. Recordemos tan sólo que Lope, cuando fue acusado de "libelos", fue detenido por la justicia en el corral del Príncipe, donde estaba "oyendo a los italianos", es decir una comedia de Arlequín, encarnado por el famoso actor Drusiano Martinelli². En especial, sabemos que el Fénix asisitio a las producciones del famoso actor Alberto Naseli, alias Ganassa, quien por entonces capitaneaba su propia compañía en España. Este había llegado a Madrid hacia 1574, tras una prolongada estancia en París y, gracias a los estudios de Varey, sabemos ahora que su presencia en España está documentada hasta 1603³. No se olvide, además, que durante su destierro en Valencia en 1589, Lope tuvo la oportunidad de presenciar varias representaciones de los

¹Cf. E. B. Place, "Does Lope de Vega's *gracioso* stem in part from Harlequin?", en: Hispania, XVII (1934), pp. 257-270; John V. Falconieri, "Historia de la commedia dell'arte en España", en: Revista de literatura, XI (1957), pp. 3-37 y XII (1957), pp. 69-90; Nancy L. D'Antuono, "Lope de Vega y la *commedia dell'arte*: temas y figuras", en: Lope de Vega y los orígenes del teatro español, Madrid, 1981, pp. 217-228.

² Cf. Tomillo - Pérez Pastor, Proceso de Lope de Vega por libelos contra unos cómicos, Madrid, 1901, pp. 41-42.

³Cf. "Ganassa en la península ibérica en 1603", en: De los romances-villancico a la poesía de Claudio Rodríguez: 22 ensayos sobre las literaturas española e hispanoamericana en homenaje a Gustav Siebenmann, ed. de José Manuel López de Abiada y Augusta López Bernasocchi, Madrid, 1989, pp. 455-462. Sobre la figura y la actividad de Ganassa en España véase E. Cotarelo, "Noticias biográficas de Alberto Ganassa, cómico famoso del siglo XVI", en: Revista de Archivos, XII (1908), pp. 42-61; N. D. Shergold, "Ganassa and the 'Commedia dell'arte' in Sixteenth-Century Spain", en: Modern Language Review, LI (1956), pp. 359-368; Mariano Baffi, "Un comico italiano in Ispagna: Alberto Naselli, detto Ganassa", en: Teoría y realidad en el teatro español del s. XVII: la influencia italiana, Roma, 1981, pp. 435-444.

cómicos italianos, pues está comprobado que compañías italianas actuaban por aquellos años en Valencia⁴. Además, en su segunda estancia valenciana, al servicio del Marqués de Sarrià, con ocasión de la doble boda de Felipe III y de su hermana, la infanta Isabel Clara Eugenia, Lope intervino en los festejos disfrazado de "botarga", es decir desempeñando el papel de una máscara italiana típica de la "commedia dell'arte", la de Pantalone, el viejo enamorado⁵. Sabemos también, por testimonios de la época, que Lope se dirigió al monarca y a su hermana hablando en versos italianos, tratando posiblemente de aproximarse al dialecto de Bottarga, y que los tradujo a continuación al español⁶. La crítica ha rastreado varias alusiones directas al mundillo teatral de la "commedia dell'arte" en la producción dramática de Lope y ha ahondado en las similitudes temáticas y en las influencias de las técnicas dramáticas italianas en las obras de Lope⁷. Menos frecuentes, en cambio, han sido los cotejos rigurosos entre los "scenarii" italianos y algunas comedias lopescas, en especial desde el punto de vista lingüístico. Por un lado, parece tarea imposible cotejar unos textos en los que el elemento oral es muy importante - como los "scenarii" de la "commedia dell'arte"- con

⁴ Véase Henri Mérimée, Spectacles et comédiens à Valencia, Toulouse, 1913 ; J.V. Falconieri, art. cit. XII (1957), pp. 69-72.

⁵ Sobre la máscara de "Botarga", véase ahora el valioso trabajo de María del Valle Ojeda Calvo, "Nuevas aportaciones al estudio de la *Commedia dell'arte* en España: el *zibaldone* de Stefanello Bottarga", en: Criticón, LXIII (1995), pp. 119-138, que por primera vez da a conocer el repertorio de una compañía de cómicos italianos en España. Por la fecha del manuscrito - 1580 - todo tipo de relación con Gli amorosi inganni queda excluida.

⁶ Cf. la Relación de las fiestas celebradas en Valencia con motivo del casamiento de Felipe III compuesta Felipe de Gauna, un testimonio ocular (ed. de Salvador Carreres Zacarés, Valencia, 1926). Para una descripción de estas fiestas y del papel desempeñado en ellas por Lope véase las páginas de Agustín de Amezcua en el tomo I de su ed. del Epistolario lopesco (pp. 255-275).

⁷ Las principales obras lopescas que presentan influencias de la *commedia dell'arte* son las siguientes: La discreta enamorada (cf. D'Antuono, art. cit. passim); Los amantes sin amor, Amores de Albanio y Ismenia, Las ferias de Madrid ; El genovés liberal, El hijo pródigo -auto sacramental contenido en El peregrino en su patria - (Cf. Shergold, art. cit. p. 363-65); La Filomena (epístola IV); El maestro de danzar; La burgalesa de Lerma; El ausente en el lugar; Los embustes de Celauro (cf. J. V. Falconieri, art. cit. pp. 35-36). No se olvide, además, que el ambiente ferrarés de El castigo sin venganza puede tener, aparte de la "novella" de Bandello, también una fuente oral, la de los cómicos "Gelosi", que antes de su llegada a España habían actuado en Ferrara, y en cuya compañía había trabajado Isabella Andreini, citada por Lope en su tragedia. Véase a este propósito las sugerentes conjeturas de Emile Gigas, "El castigo sin venganza", Revue hispanique LIII (1921), pp. 589-604.

el texto de las comedias lopescas que, por su peculiar naturaleza, podía sufrir grandes cambios a la hora de imprimirse en un tomo de comedias. Por otra parte, la peculiaridad lingüística de los guiones italianos que se nos han conservado es tal que, de encontrar algunas coincidencias en las obras de Lope, el cotejo resultaría aún más valioso y revelador. En especial, sabemos que en algunas ocasiones Lope echa mano de la lengua italiana, o de algunos de sus dialectos, en comedias o autos, sobre todo de su primera época⁸. El que sea precisamente en estos pasajes alóglotas donde se encuentran llamativas coincidencias léxicas con los guiones italianos es, por lo tanto, un fuerte indicio de derivación. Más difícil es, sin embargo, indicar un texto concreto. En efecto, los personajes de la "commedia dell'arte" tenían papeles fijos, lo que se traducía en el empleo de máscaras y en la utilización de un léxico repetitivo. En este caso específico de intertextualidad, por lo tanto, hay que andar con pies de plomo a la hora de sacar conclusiones sobre la influencia de un texto determinado, ya que el margen de error puede ser notable.

Presentación de Vincenzo Belando y de *Gli amorosi inganni*

Tras estos reparos, y a pesar de ellos, voy a atreverme a proponer la posible influencia de un texto concreto perteneciente al género de la "commedia dell'arte" en algunas obras dramáticas del primer Lope. Durante el estudio de los pasajes en italiano del teatro lopesco, he topado con cierta insistencia en un texto italiano cuya influencia, léxica y dramática, en las primeras obras lopescas va creciendo con el paso de los años. Se trata de la comedia *Gli amorosi inganni* del autor siciliano Vincenzo Belando,

⁸ Sobre el italiano lopesco cfr. el capítulo "Lope y el italiano" de nuestro estudio: El poliglótismo en el teatro de Lope de Vega, Kassel, Reichenberger, 1991, pp. 107-268, con bibliografía.

publicada en París en 1609⁹. No son muchos los datos biográficos de los que disponemos para reconstruir la trayectoria vital de este autor, siendo desconocidas las fechas de nacimiento y de muerte¹⁰. Debió de nacer hacia la mitad del siglo XVI, probablemente en la ciudad siciliana de Messina. Posiblemente había pasado algunos años en diferentes estados italianos, quizás dedicándose a la profesión de comediante, lo que permitiría explicar el conocimiento de los varios dialectos italianos que aparecen en sus obras. Estuvo vinculado con toda probabilidad con la compañía de los "Gelosi", porque en la portada de su comedia se firma como "Cataldo siciliano", o sea empleando un nombre que pertenecía a la tradición de los cómicos "gelosi", concretamente la de la máscara del "pedante"; además, en el prólogo de esta misma comedia, cita a la célebre actriz Isabella Andreini, incontestable "primadonna" de los "Gelosi", y dice que fue su "singularissima ed antica padrona", confirmando una relación con esta compañía en años pasados. La mayor parte de su vida transcurrió sin embargo en París, ciudad en la que está comprobada su presencia desde 1580¹¹. Forma parte, por tanto, de aquella heterogénea categoría de emigrantes italianos que, a partir de la segunda mitad del siglo XVI, exportaron cultura, servicios y oficios a la corte francesa. Cuando Belando llega a

⁹ Gli / amorosi / inganni come / dia piacevole di / Vincenzo Belando / detto Cataldo / Sicil^{no} / Nuouamente posta in luce, e nel fine una Dis / peration satirica, in lingua ve / netiana a una Enigma, / e la Dichiaratione di vocaboli oscuri spagnuoli, di siciliani per più intelligenza del lettore. / In Parigi / appresso David Gilio, / nella Strada di S. Giacomo all'inse- / gna delle tre Corone / MDCIX.

¹⁰ Sobre la figura y la obra de Belando, véase E. Teza, "Vincenzo Belando. Versi veneziani nel Cinquecento di un Siciliano", en: Atti e memorie della Real Accademia di Scienze, Lettere ed Arti in Padova, anno CCCLIX (1899-1900), n. s., vol. XVI, pp. 87-101; Id., "Intorno alla commedia *Gli amorosi inganni* di Vincenzo Belando", en: *ibid.*, pp. 295-309; Carmina Naselli, "Commediografi e accademici siciliani del Seicento (Vincenzo Belando e Vincenzo Errante)", en: Convivium, V (1933), pp. 232-248; A. Gallina, "Vincenzo Belando e la sua 'Dichiaratione de i vocaboli oscuri spagnuoli'", en: Contributi alla storia della lessicografia italo-spagnuola dei secoli XVI e XVII, Firenze, 1959, pp. 219-226; C. Meldolesi, "Les siciliens: da Vincenzo Belando allo Scaramouche dei pittori", en: Scritti in onore di Giovanni Macchia, Milano, 1983, vol. II, pp. 653-668; cf. también la voz "Belando, Vincenzo" del Dizionario biografico degli italiani, vol. VII, redactada por A. Migliori.

¹¹ En el prólogo de su comedia, de 1609, afirma que lleva « quarantaquattro anni fuor della partia »: este dato, sin embargo, no significa que en 1565 ya estuviera en París, como cree Siro Ferrone en la introducción a su edición de la comedia, cuando afirma: « la prima emigrazione rilevante avvenne nel 1571 [...] cuando il nostro Cataldo era presnt sul suolo francese già da sei anni » (en: Commedie dell'arte, a cura di Siro Ferrone, Milano, 1985, vol. I. p. 200. Todas las citas proceden de esta edición. Los números romanos remiten al acto, los arábigos a la escena).

la capital francesa, la actividad de los cómicos italianos gozaba ya de mucho prestigio, puesto que las primeras compañías italianas (en especial los "Gelosi") habían actuado en la corte francesa desde 1571. Cuando en 1584 tuvo lugar la segunda oleada migratoria de comediantes italianos a la capital francesa (en especial los "Confidenti"), nuestro autor ya gozaba de sólidas relaciones y de una posición social bastante holgada en la corte de Enrique III, lo que le permitirá, hacia el final de su vida, en 1607, casar a su hija - que había entrado al servicio de la duquesa de Nemours y de Chartres - con François de Varenne, camarero del duque de Genevois y de Nemours y con ello sellar su definitivo ascenso social¹². En París, Belando había entrado al servicio de Sébastien Zamet, un importante banquero originario de Lucca, y notorio protector de los comediantes italianos, al cual Belando había dedicado la colección de Lettere facete e chiribizzose in lengua antiga, venetiana, et una a la gratiana, con alguni sonetti e canzoni piasevoli venitiani e toscani, e nel fin trenta villanelle a diversi signori e donne lucchesi ed altri, publicada en París, en casa de Abel L'Angelier, en 1588. Se trata de un epistolario ficticio, en el que el autor hace gala de su virtuosismo al mezclar varios registros lingüísticos, siguiendo el ejemplo del veneciano Andrea Calmo, quien había publicado en este peculiar estilo cuatro libros de Lettere entre 1547 y 1566. Dicha mezcla lingüística, que como sabemos es característica de los guiones de la "commedia dell'arte", la encontramos también en la comedia que nos ocupa, Gli amorosi inganni, donde se hablan cinco entre lenguas y dialectos italianos: el toscano (los dos "innamorati"), el español (el Capitano), el veneciano (el viejo Pantalone), el bergamasco (el Zanne, criado de Pantalone) y el siciliano (Catonzo, criado del Capitano). Se trata de registros tradicionales en el género italiano, donde a veces la diversidad de lenguas y

¹² El documento relativo a la boda de la hija de Belando, que tuvo lugar en París el 2 de mayo de 1607, fue descubierto y publicado por Claudio Meldolesi (cf. art. cit.).

dialectos podía alcanzar grados realmente asombrosos. Con todo, merece la pena detenerse en la presencia de la lengua española del Capitano. La función literaria de este personaje es bien conocida, puesto que se trata del fanfarrón heredero del tradicional papel del "miles gloriosus". Ni que decir tiene que su presencia efectiva en suelo italiano lo predisponía ineluctablemente a la ridiculización y a la sátira. De hecho, lo que hace interesante el empleo del español en esta comedia es el breve vocabulario final hispano-italiano, que Belando redacta de forma muy incompleta y desordenada. Nos podemos preguntar por qué, en una comedia publicada en París por un autor de origen siciliano que llevaba más de cuarenta años en la capital francesa, dicho vocabulario no sea más bien hispano-francés. Además, el propio autor se apoya en la máxima autoridad lexicográfica hispano-francesa, el famoso César Oudin, autor del primer diccionario bilingüe español-francés - el Tesoro de las dos lenguas francesa y española (Paris, Orry, 1607) - y a quien Belando muestra haber conocido y tratado, puesto que hace preceder su "Dichiaratione dei vocaboli oscuri spagnuoli e siciliani per alfabeto" de una carta "Al molto magnifico signore Cesare Udin, secretario interprete del re cristianissimo", en la que le da las gracias "poiché mercè vostra vi sete affaticato a limarmi la lingua spagnuola, già coperta dalla ruggine dell'oblivione"¹³. La elección del italiano como lengua terminal de la traducción, en este contexto plenamente francófono es importante, porque indica cuál era el público al que se dirigía el autor siciliano al publicar su comedia: esencialmente el de los italianos que vivían en París y que, por su importante posición social y económica, podían favorecer la difusión de la obra. Al mismo tiempo,

¹³ Cf. ed. cit. p. 286.

es un importante indicio del progresivo alejamiento de las dos lenguas, para cuya comprensión ya se necesita el intermediario del instrumento lexicográfico¹⁴.

Como ha señalado Siro Ferrone¹⁵, el esquema argumental de la comedia remite a un estadio primitivo de la "Commedia dell'arte": dos relaciones amorosas con intercambio entre los amantes; la presencia de un único viejo, en lugar de los dos habituales, emparejado con Zanne; la conjunción de los papeles de Capitano y de enamorado; la introducción de una criada y de un segundo Zanne, el siciliano Catonzo. Este último no es aún un volatinero a la manera del primer Arlecchino, Tristano Martinelli, sino que recuerda más bien al primitivo bufón, que escenifica su propia vida transfigurada, que en este caso tiene visos claramente autobiográficos. En efecto, los lugares evocados por Catonzo en la pieza parecerían corresponderse con las etapas de la emigración del propio Belando, desde su Sicilia natal hasta la capital francesa - el escenario de la acción -, pasando por Nápoles, Roma, Génova, Milán, Marsella, Aviñón, Lión y Santiago de Compostela. De la capital francesa se evocan sobre todo los lugares de mala reputación, como las plazas de la Grève y Maubert, donde tenían lugar las ejecuciones capitales, los vinos y los ricos manjares, otro motivo central de la "commedia dell'arte"; también se mencionan a varios personajes italianos que se habían enriquecido en la corte francesa, como los banqueros Bardi y Buonvisi, o que pertenecían a la nobleza y a la esfera dirigente, como la futura reina de Francia, Maria de' Medici; Anna d'Este y su hijo, el príncipe de Nemours y Carlo Nevers, de la rama francesa de los Gonzaga. Se trata pues de una obra de la vejez, como afirma el propio

¹⁴ Recordemos que ya desde 1560 los italianos disponían de una rudimentaria gramática española, la de Giovanni Mario Alessandri (*Il paragone della lingua toscana e castigliana*, Nápoles, 1560), seguida por la más completa del español italianizado Giovanni Miranda (*Osservazioni della lingua castigliana*, Venecia, 1566), que tuvo amplia difusión. El público español disponía desde 1570 de un vocabulario bilingüe, el que publica en este año en Venecia el sevillano Cristóbal de las Casas y que tendrá once ediciones hasta 1622.

¹⁵ Cf. su estudio introductorio a la edición de la comedia (ed. cit. pp. 28-29).

autor en el prólogo: "Io ho composta questa comedia, o più tosto spasso, in questi miei miseri ultimi anni e torbidi tempi"¹⁶: obra de la memoria, de tono nostálgico y retrospectivo y de contenido autobiográfico. Pero la intriga es lo de menos en esta comedia, que carece de una estructura narrativa bien organizada. De hecho, la obra se sitúa de lleno en la tradición italiana de la commedia "all'improvviso", y se funda esencialmente en los monólogos, en que los personajes hacen gala de su virtuosidad lingüística en una relación de competencia recíproca. En este sentido, también los diálogos constituyen ante todo una competición fundada en la *performance*, que va encaminada a ganarse las simpatías y la admiración del público.

Como se ha dicho, la comedia se publicó en París en 1609. Sin embargo, el autor en el prólogo al lector, nos informa que "la mia comedia é principiata l'anno del '93 da scherzo, e finita da vero. E perché non si dice cosa che pria non sia stata detta, non solo nelle parole, ma nell'istesse sentenze, son degno di scusa"¹⁷. Se trataría pues de la publicación tardía pero textual de una comedia empezada 16 años antes por puro juego y terminada en serio en este mismo año. Esta afirmación del autor siciliano pretende salir al paso de unas críticas de plagio que el mismo podía presuponer a la lectura de un par de obras que acababan de publicarse en 1607. La una consistía en un florilegio de las más célebres "fanfarronadas" españolas. Fue publicada por un francés, Jacques Gaultier y su título es bien ilustrativo de su contenido: Rodomuntadas castellanas recopiladas de los comentarios de los muy as pantosos, terribles y invencibles Capitanes, Matamoros, Crocodilo y Rajabroqueles. Belando afirma que las escenas citadas en esta antología "hanno forse avvilito quelle che 'l vostro Clotaldo [o sea el "Capitano Spagnuolo" de su comedia] vi fa leggere nella sua commedia degl' *Inganni amorosi*", reafirmando a

¹⁶ Cf. ed. cit. p. 206.

¹⁷ Cf. ed. cit. ibid.

renglón seguido su completa independencia de dicha obra: "ché in vero l'uomo si può apporre [acercar] alle cose altrui non avendole vedute, lette, né udite"¹⁸. Las mismas distancias toma el autor frente a otra obra de reciente publicación, titulada Le bravure del capitan Spavento, de Francesco Andreini (Venecia, 1607) cuando afirma: "ho letto infine tutte le sue bravure, e trovo che in qualche luogo io m'ho apposto [acercado] ma con un'altra testura"¹⁹. Esta insistencia en la prioridad de composición podría ser una clave para comprender la publicación de su obra en 1609: Belando se sentiría herido en su orgullo al ver andar por la calle obras tan parecidas a la suya la cual, sin embargo, seguía inédita. Por ello se decide a darla a la imprenta, dejando bien claro en el prólogo la anterioridad de su composición.

Relación de *Gli amorosi inganni* con las obras de Lope

Hagamos caso omiso, por el momento, del problema de la transmisión de esta comedia hasta Lope, y veamos cómo se manifiesta su presencia en algunas comedias lopescas. La primera obra en la que podemos encontrar algunos ecos de Gli amorosi inganni es la comedia El genovés liberal, escrita entre 1593 y 1603 y publicada en la Parte IV en 1614, en la que se incluye también el Peribáñez. Ante todo, llama la atención que el gracioso Bruneto, de origen "bergamasco" - lo que delata su clara procedencia de la máscara del Zanni - adopte términos cuya flexión gramatical delata un origen claramente meridional ("cussì", "sacho", "sachite", "fachite", "dechite", "parlati", "ca", etc.) junto con voces de su dialecto natal bergamasco, de origen lombardo. Ahora

¹⁸ Ed. cit. p. 205. Entre las "fanfarronadas" del capitán español de la comedia de Belando, hay una que quiero mencionar porque se refiere al símbolo de la capital de Suiza (y también de la de España), o sea el oso de la ciudad de Berna. El capitán afirma que en su lucha con la fiera, "tomelo por un pie y lo eche tant alto que cayo en el canton de Berna, al qual los berneses tomarono también con buen augurio por su enseña; y d'esto son obligados a mi, *perpetuam rei memoriam*" (I, 4).

bien: estos términos los encontramos en la comedia de Belando, en la que hay dos máscaras del Zanni, uno bergamasco (Zanne) y otro siciliano (Catonzo), cada uno de los cuales se expresa en su respectivo dialecto. Surge la sospecha, por lo tanto, que Lope al no poder hacer la distinción entre estas variantes dialectales, las pusiera en boca de su personaje sin plantearse la cuestión de la verosimilitud lingüística, lo cual explicaría lo absurdo de formas meridionales pronunciadas por un personaje de clara procedencia septentrional, como Bruneto "bergamasco". Por otra parte, es notable que la mayoría de las repeticiones lexicales entre las dos comedias se encuentren en situaciones dramáticas muy similares. Un sólo ejemplo: la voz "gatafura", término dialectal para designar un pastel genovés, y por lo tanto de empleo muy rebuscado, aparece en los dos textos en un mismo contexto de añoranza en el que coinciden también las coordenadas geográficas, puesto que para los dos personajes el territorio de la separación es el mismo, Francia. Bruneto menciona el manjar cuando se despide de su amada para marcharse a Francia, con su amo; Catonzo, el Zanni siciliano, pondera las virtudes de este dulce cuando cuenta su llegada a la ciudad de Génova en su viaje hacia París, ciudad en la que se encuentra.

La siguiente comedia lopesca en la que advertimos algunos ecos de la obra italiana es El amante agradecido, compuesta hacia 1602 y publicada en la Parte X en 1618. Una vez más son los pasajes en italiano los que delatan la presencia de la comedia del autor siciliano. En especial, llama la atención la coincidencia de un uso lingüístico muy peculiar: en Lope aparece la forma « fraticuelas », diminutivo de un supuesto femenino 'fratella', que se funda en el mecanismo de la traducción indirecta, sobre la base de la pareja española 'hermano-hermana'. Pues bien: precisamente la variante dialectal 'fradella' se encuentra documentada en Gli amorosi inganni, en boca del Zanni

¹⁹ Ed. cit. p. 206.

bergamasco. Notemos además que en otra comedia de este período, La ingratitud vengada (compuesta entre 1585 y 1595 y publicada en la Parte XIV en 1620) aparece el término "fratela" que traduce el español "comadre". En esta comedia, la mezcla de formas dialectales septentrionales con otras meridionales se justifica mejor porque el personaje que pronuncia algunas palabras italianas es Guzmán, un español que ha viajado por Italia. Sin embargo, una vez más algunas de estas formas aparecen en Gli amorosi inganni separadamente en boca del Zanne bergamasco ("fiola", II, 9) y del siciliano Catonzo ("furfantaria", I, 5).

En El anzuelo de Fenisa, comedia que Lope compone entre 1604 y 1606 y que publica en la Parte VIII de 1617, el argumento y por ende el ambiente siciliano es derivación de una "novella" del Decameron (VIII, 10)²⁰. Sin embargo, como hemos visto, el elemento siciliano está muy presente en Gli amorosi inganni, a través del criado siciliano Catonzo, que habla en este dialecto. Como en El amante agradecido, aquí también el personaje italófono es un español, es decir que el bilingüismo es un disfraz. Sin embargo, constatamos una vez más la misma mezcla dialectal, puesto que Fabio, el español fingido, dice ser un caballero veneciano y sin embargo emplea, al lado de expresiones típicas de este dialecto ("cancaro"), también algún término siciliano ("dechite"; "ca") que encontramos en Gli amorosi inganni. Aparte de estas correspondencias léxicas, aparecen ulteriores isotopías entre usos lingüísticos y situaciones dramáticas. Es el caso de la escena final, en la que Fenisa está a punto de casarse con el fingido don Juan de Lara y el criado Fabio da las gracias por los regalos

²⁰ Sobre las relaciones entre la fuente italiana y esta comedia lopesca, véase los estudios de Cesare Segre, "Da Boccaccio a Lope de Vega: derivazioni e trasformazioni", en: Boccaccio: secoli di vita, Ravenna, Longo, 1975, pp. 225-237, luego recogido en el volumen: Semiotica filologica. Testo e modelli culturali, Torino, Einaudi, Paperbacks 100, 1979, pp. 97-110; Joaquín Arce, "Lope de Vega y la cultura literaria italiana", en: Literaturas italiana y española frente a frente, Madrid, Espasa Universitaria, Espasa-Calpe, 1982, pp. 231-249; Nancy D'Antuono, Boccaccio's "Novelle" in the Theater of Lope de Vega, Madrid-Potomac, Porrúa-Studia Humanitatis, 1983, esp. pp. 108-124;

que recibe en estos términos: "Della vostra signoria / bacio le mani e li piedi, / e voglio chieder mercedi. / .../ Oh padrona mia! / Un secolo e più, signora, / godiate il vostro consorte, / contenta *sin a la morte / e dopo de morta ancora.* / Mai abbiate gelosia, / e Dio vi done figliuoli, / maschi, belli et ispagnuoli." En la comedia italiana la situación es casi la misma, puesto que las damas confían plenamente en los desvelos del Zanni para gozar secretamente de sus amantes, y por ello le regalan golosinas y vestidos. Una de ellas se dirige al Zanni en estos términos: "*Bacio le mani* della dignissima e meritovole signoria vostra, offerendomi per vostra serva affezionatissima, *fin alla morte, e più, se più se puote*" (III, 9). Y otra añade: "Ed io con umiltà reverentemente bacio lo di lei degno ginocchio" (ibid.). Es además probable que Lope adopte de esta escena el difícil verbo: "*godiate* il vostro consorte, empleado por una de estas damas al hablar de los pañuelos que ofrece al Zanni: "*godetevi* questa dozzina di fazzoletti" (ibid.). Como se ve, la identidad del contexto (con la especial propensión de Lope hacia las situaciones invertidas: aquí el Zanni es tratado como amo, y las damas se declaran sus servidoras) hace aún más pertinentes las coincidencias léxicas (nótese sobre todo la alusión al más allá, muy llamativa en este contexto, y el desdoblamiento del beso, más extravagante en Belando).

La última comedia de Lope en la que se percibe la influencia de Gli amorosi inganni es La malcasada, escrita entre 1610 y 1615 y publicada en la Parte XV en 1621. La malcasada ofrece varios puntos de contacto con la comedia italiana, y quizás ello se deba al hecho de que es la única comedia que Lope compuso cuando la obra de Belando ya se había publicado. Una vez más apreciamos la coincidencia entre usos lingüísticos y situaciones dramáticas. Significativamente, las vinculaciones más llamativas se concentran en la misma escena que había servido de modelo a la composición epitalámica de El anzueto de Fenisa, de la que ahora se utilizan otros elementos. En La

malcasada, el viejo Fabricio llega desde Milán para casarse con Lucrecia, quien le conoce sólo por un retrato, por cierto demasiado halagüeño. Al verle en carne y hueso, ésta queda muy decepcionada ("Maldiga Dios quien retrata!"). En la comedia de Belando, la escena se abre con un saludo muy respetuoso entre las dos damas, cuyos amores están en manos del Zanni. El saludo es idéntico en las dos obras. En Lope: "Sia *molto ben trovata / vosiñoria*"; en Belando: "Siate la *ben trovata* signora Dorotea - E voi la *molto* ben venuta" (III, 9), y el Zanni es acogido con un altisonante: "*vostra eccelsa señoira*" (ibid.). Fabricio, en Lope, recurre a la tradicional metáfora del "tesoro" como piropo hacia su futura esposa, término que es repetido irnicamente por Feliciano ("Yo tengo en vos mi *tesoro*"). En Belando, este mismo término tenía un valor claramente obsceno: en el monólogo del Zanni que sigue directamente a la escena que venimos analizando, éste afirma: "Quest'è la vera alchimia, quest'è 'l ver *tesor*, quest'è la vera ricchezza. Oh quanti ghe n'è che se son immortalat per via della ruffianaria, e han trovat el *tesor* tra le barbe de le donne" (III, 10). Hay otras correspondencias, que proceden de otras escenas del tercer acto de la comedia de Belando. En Lope, Fabricio confunde la madre con la hija, y se dirige a la primera como si fuese su futura esposa pidiéndole "un *abrazo molto stretto*". Es exactamente lo que hacen las dos damas con el Zanni: "io l'*abbraccio*, e bacio sulla bocca. Ecco che ambedue lo teniamo *stretto*, *stretto*" (III, 16). La palabra italiana 'suocera', de la que Lope hace una traducción literal ("Fabr.: Sete voi *socera* mia? / Fel.: Yo soy de vuestra mujer / madre"), se encuentra en el desenlace de la comedia italiana. Cuando por fin Cinzio se casa con Dorotea, que resulta ser hija del viejo Magnifico, expresa su promesa matrimonial con la siguiente fórmula dirigida al padre de su mujer: "accettandovi e per *suocero* e per padre" (III, 27). Otra coincidencia léxica llamativa entre las dos obras se refiere al sustantivo 'macarela', que utiliza Fabricio en el impropio: "cancaro en la *macarela*", al referirse a su suegra.

Se trata del calco de la forma francesa 'maquerelle', cuya variante masculina, 'maquereau', más usual, se encuentra ya italianizada varias veces en la comedia de Belando. El Magnifico, el viejo enamorado, se dirige al Capitano en estos términos: "Vu ve dè ad intendere che mi sia qualche ruffian? O *macarello*, como i lo chiama in Franza?" (II, 16). Y el mismo Zanni traduce esta palabra a su dialecto natal: "Andè e fidev de mi, ch'a fé da realissim *maccarel*, a' non vi ingannerò" (III, 6). Podemos suponer que Lope diera un paso más, llegando a italianizar también la forma femenina a partir de la masculina, que encontraría en la comedia italiana. En la misma escena en la que aparece el término *macarello*, el Zanni imagina la siguiente punición en caso de que se descubran sus engaños: "*vinticinque* feride secche" (III, 21). En Lope, el pobre Fabricio, cuando ya se ha descubierto el engaño, arremete contra las dos mujeres, amenazándolas con "*ventichinque* bastonate". Por último, en las tres escenas bilingües de la comedia lopesca aparece el sustantivo *consorte*. Es posible que se trate de otro recuerdo de la escena final de Gli amorosi inganni, en la que Dorotea lo pronuncia dos veces a breve distancia, en la misma formulación: "il mio amato *consorte*" (III, 27). Como vemos, en esta comedia lopesca los ecos de la comedia italiana, que ya se advertían 'in crescendo' en las comedias anteriores, se hacen realmente palpables, y se concentran en el tercer acto en una ordenación que se corresponde con el orden progresivo de las escenas y que nos permite reandar el camino de la memoria lopesca. Como lo hemos apuntado, esta mayor trascendencia del texto de Belando puede explicarse con el hecho de que La malcasada es la única comedia que Lope compuso cuando ya había salido a la luz la comedia de Belando.

Conclusión

Al terminar este breve recorrido por algunas comedias lopescas que presentan unas relaciones, léxicas y de contenido, con Gli amorosi inganni, podemos volver a nuestra pregunta inicial y tratar de proponer algunas pistas sobre la posible transmisión de esta obra hasta Lope. Como hemos señalado, la fecha de publicación de la comedia italiana, en 1609, es con toda probabilidad muy posterior a la época de su composición, que se remontaría a 1593. Sabemos, por otra parte, que la actividad de los cómicos "dell'arte" en España está documentada hasta 1603. Sabemos también que muchas de estas compañías teatrales italianas llegaban a España desde París, ciudad en la que la actividad de los cómicos italianos fue muy importante. Puesto que el autor siciliano Vincenzo Belando había llegado a París hacia 1580 y allí se había afincado, es de suponer que los cómicos italianos en su paso por la capital francesa entrasen en contacto con él, e incluso que representasen sus obras. Desgraciadamente, Gli amorosi inganni es la única comedia de Belando que conocemos y no sabemos si fue representada en París²¹. Podemos suponer, sin embargo, que así fue, porque en general las comedias se escribían para ser representadas, y sólo más tarde para ser leídas. Lope entró en contacto con varias compañías teatrales italianas que habían pasado por París, aunque sus contactos documentados con ellas son todos anteriores al término "ante quem" de 1593, fecha de la primera versión de la comedia italiana. Después de esta fecha, sólo conocemos las representaciones valencianas de la compañía sencillamente llamada "Los italians", que actuó en Valencia entre 1585 y 1597²². Por otra parte, entre 1584 y 1603,

²¹ No la menciona A. Baschet, en su estudio sobre los cómicos italianos en París (Les comédiens italiens à la cour de France, Paris, 1882).

²² Véase Henri Mérimée, Spectacles et comédiens à Valencia, Toulouse, 1913.

no tenemos referencias a Ganassa en España, siendo muy probable que cumpliera más de un viaje a España. ¿Pasaría por París hacia 1593, cuando Belando componía su comedia? No es nada improbable, ya que conocemos el éxito que tuvo Ganassa en la corte francesa en los años anteriores a su llegada a España. ¿Se llevaría a España, en su segundo viaje hacia 1603, un borrador de la comedia, que a lo mejor había representado en París? No puede excluirse del todo esta hipótesis, que permitiría dar cuenta de una influencia en las obras lopescas anterior a 1609, fecha de la publicación de la comedia italiana en París.

Si en cambio excluimos todo tipo de transmisión oral, y nos fundamos únicamente en la versión publicada, es decir a partir de 1609, tendríamos que demostrar que Lope tuvo en la mano un manuscrito de dicha comedia y tratar de explicar cómo pudo hacerse con él. Los contactos de Lope con Francia y con su literatura no eran muy amplios, pero tampoco inexistentes. Sabemos por ejemplo que conocía las obras poéticas de algunos miembros de la "Pléyade", como Ronsard. En especial, Lope cita en La Circe (1624) un cuarteto de un soneto del poeta renacentista Philippe Desportes, publicado en sus Premières oeuvres de 1573. Ahora bien: sabemos con certeza que Belando llegó a conocer al viejo Ronsard (muerto en 1585) y que tuvo un trato amistoso con el abad Philippes Desportes, a quien conoció en París. ¿Pueden estas dos referencias tener una fuente común, que ignoramos? No se olvide, además, que el cuñado de Lope, el astrólogo Luis Rosicler, era de origen francés, y Lope trabó amistad con su hijo, es decir su sobrino, también llamado Luis y nacido en 1576.

Estas son tan sólo algunas pistas que podrían ayudarnos a aclarar, en lo posible, el camino por el que pudo llegar a las manos de Lope la comedia italiana. Sin embargo, incluso si tomamos en cuenta únicamente la transmisión escrita, no quedan excluidas del recuento las comedias compuestas con anterioridad a 1609. En efecto, todas las

comedias lopescas examinadas y que presentan unas posibles influencias de Gli amorosi inganni fueron publicadas después de 1609, y el intervalo entre fecha de composición y de publicación suele ser grande (de un mínimo de 11 años -Malcasada - a un máximo de 16 años - Amante agradecido). Como sabemos, estos largos intervalos pueden apuntar a una reelaboración e interpolación de pasajes en épocas sucesivas. Además, se constatan frecuentes repeticiones de palabras y expresiones italianas - que se encuentran en la comedia de Bolando - en obras compuestas a distancia de varios años pero publicadas en años cercanos. Para El genovés liberal, tenemos noticia de una representación en Salamanca, en julio de 1606, por la compañía de Gaspar de Porres²³. Es sabido que el famoso actor y amigo íntimo de Lope se había encargado también de la publicación de las doce comedias de la Parte IV de 1614, en la que figura el Peribáñez. Según Alberto Blecua, "por los testimonios conservados la mayoría de las comedias incluidas en la Cuarta Parte fueron representadas por Porres, lo que es argumento en favor de que poseía sus originales"²⁴. Es notorio también que Lope intervino en la edición de este tomo, puesto que poseemos el autógrafo de la dedicatoria al duque de Sessa. Es por lo tanto legítima la duda insinuada por Alberto Blecua: "¿se limitaría la intervención de Lope a dar el visto bueno y escribir la dedicatoria al duque [...] o tomó parte más directa en la edición, *revisando los originales* o añadiendo otros nuevos, como Peribáñez?"²⁵. Por lo tanto no podemos excluir que, en el caso de las comedias aquí estudiadas, dicha revisión se concentrase principalmente en los pasajes en italiano a la luz del nuevo texto de Belando.

²³ Cf. George Haley, "Lope de Vega y el repertorio de Gaspar de Porres en 1604 y 1606", en: Homenaje a W. Fichter, Madrid, 1971, pp. 257-268.

²⁴ Cf. la "Introducción" a su edición de Peribáñez y Fuente Ovejuna, Madrid, Alianza, 1981, p. 30.

²⁵ Ibid. (cursiva nuestra). Merecería estudiarse, además, la relación entre Gli amorosi inganni y El rufián Castrucho, otra comedia editada en la Cuarta Parte y compuesta hacia 1598. En efecto, las dos tramas tienen muchos puntos en común. Análisis brevemente esta relación en El poliglotismo, ed. cit. pp. 276-277.

