

Trasvases ‘napolitanos’ de lo cómico español. Zabaleta, Solís, Moreto y la figura del donaire

Elena E. Marcello

1. El entorno teatral *spagnoleggiante* en el virreinato de Nápoles está todavía por definirse de manera cabal. Los estudios bibliográficos de Greco (1982) y Brindicci (2007), junto con los de hispanistas e historiadores del teatro, imposibles de reseñar exhaustivamente en los límites del presente estudio, abrieron el camino para definir un primer mapa de los autores, profesionales y diletantes, activos en la ciudad partenopea y en el reino, que se inspiraron en el teatro del Siglo de Oro español, alejando paulatinamente del horizonte crítico el juicio negativo sobre estas producciones, que, por otra parte, resisten el cambio de gusto y perviven hasta bien entrado el siglo XVIII (Magaudda-Costantini 2009, 208-17). En el estado actual de la investigación, los datos recogidos impiden todavía llegar a conclusiones definitivas, pero van paulatinamente evidenciando tendencias generales alrededor de poéticas, temas y motivos de éxito.

Objeto de nuestro análisis serán tres casos de estudio elegidos a la postre para mostrar no solo las tendencias dramáticas relativas a la apropiación de la comicidad española, sino también las dificultades hermenéuticas implícitas. Nos centraremos en la segunda mitad del siglo XVII, advirtiendo, como ya mostraron Greco (1986) y Magaudda-Costantini (2009), que la ciudad partenopea sigue siendo en el contexto espectacular una férvida confluencia de diferentes géneros, que cohabitan o contrastan entre sí (comedias en lengua española, dramas musicales o «*drammi per musica*», comedias improvisas, eruditas, en dialecto, piezas sacras y comedias *spagnoleggianti*) para acercarnos al período finisecular, en el cual el gusto barroco es minado por instancias poético-teatrales renovado-

Elena E. Marcello, Roma Tre University, Italy, elena.marcello@uniroma3.it, 0000-0001-9679-0251

Referee List (DOI 10.36253/fup_referee_list)

FUP Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup_best_practice)

Elena E. Marcello, *Trasvases ‘napolitanos’ de lo cómico español. Zabaleta, Solís, Moreto y la figura del donaire*, © Author(s), CC BY 4.0, DOI 10.36253/979-12-215-0857-4.10, in Fausta Antonucci, Salomé Vuelta García (edited by), *La recepción del teatro clásico español en Europa (siglos XVII-XVIII)*, pp. 97-109, 2026, published by Firenze University Press, ISBN 979-12-215-0857-4, DOI 10.36253/979-12-215-0857-4

ras. La discriminación entre una fase álgida de imitación española en Nápoles y el período finisecular ofrece la oportunidad de analizar no solo el tratamiento de la materia literaria, sino también la modalidad de recepción, que declina de la imitación directa a la mediada por los productos nacionales.

2. El subgénero *regiocómico* o *spagnoleggiante* encuentra su fuente de inspiración, principalmente, en las comedias palatinas (sin exclusión del drama) y de capa y espada españolas, es decir, en piezas donde predomina el enredo amoroso (mientras, si se ofrece, el político queda subsumido en el primero o como marco de las peripecias), que se plantea a menudo con tintes novelescos, y que está protagonizado por exponentes de la nobleza. De entrada, por lo tanto, el interés de estos autores se decanta por prototextos cuyo conflicto elevado, construido a través de equívocos y confusión de identidades, se resuelve felizmente. Ese aspecto dramático es el principal ingrediente cómico asimilado y preservado en las obras napolitanas de derivación española. Valga recordar que la identificación inicial de la fuente suele brotar precisamente de la coincidencia argumental, es decir, del eje vertebrador de la acción y de la comicidad de situación conexas con los personajes elevados. En cambio, con escasas salvedades, los títulos de las comedias dificultan cualquier identificación de la hipotética fuente, evidenciando, sin embargo, la apreciación por las peripecias y fingimientos o por los conflictos antitéticos a través del recurso al oxímoron, a frases hechas o a rótulos programáticos.

En esas formas de reescritura, reajustadas, con algunas salvedades, a la poética dramática de raigambre aristotélica (Vaiopoulos 2024), hay un nivel de comicidad que se reacopla al nuevo contexto de producción de manera constante. Es el que atañe a las figuras bajas: villanos, labradores, moros, etc., por un lado, y a las figuras del donaire, sean estos criados, lacayos, capigorriones y, sobre todo, graciosos. Este último sustantivo, un neologismo de principios del siglo XVII, define la función específica que tiene el personaje en el teatro aurisecular español. Como recuerda Gómez (2005), la figura del donaire se distingue de los demás actantes cómicos por su función dramática: a diferencia de los bobos, cuyo potencial risible es involuntario, el gracioso es un ingenioso productor de risa. Asimismo, frente a las apariciones esporádicas de villanos y labradores, tiene mayor presencia en el escenario, catalizando la comicidad y desempeñando una función constructiva en el desarrollo de la acción, no solo por proporcionar una visión desencantada de los actos de su amo y los eventos consiguientes (pero sin que, por ello, el gracioso reniegue de su pertenencia al mismo sistema señorial), sino por su propia acción. En ese aspecto, lo cómico español se adapta al nuevo contexto de recepción, en donde confluyen instancias de la tradición teatral y literaria autóctona, y esa operación conlleva también el reajuste del humor verbal (y/o situacional).

3. Con estas premisas, detengámonos en el primer caso de estudio, relativo a la adaptación de *El hechizo imaginado* de Juan de Zabaleta, publicada en Nápoles en 1674 y luego en 1712. Su autor fue Cesare De Leonardis, noble al servicio, como auditor general, del príncipe de Avellino. Como se deduce de la dedicatoria a la

princesa Doña Geronima Pignatelli, fechada el 12 de julio de 1670, promovió la redacción de esta pieza el haber asistido a una representación, no profesional y en español, en el teatro del palacio (De Leonardis 1984, 21-2). Los impresos corroboran una recepción temprana de la comedia de Zabaleta, que la compañía de Toribio de la Vega representó en Palacio el día 6 de noviembre de 1663 en ocasión del cumpleaños del príncipe y que se imprimió en Madrid en 1665. Los cauces de transmigración de la pieza, de un ambiente palaciego a otro, pudieron verse favorecidos por las frecuentes estancias en España del príncipe Francesco Marino Caracciolo, quien, en Madrid, conoció a su consorte y celebró los desposorios en 1666.

Evidente es la correspondencia de los personajes entre ambas piezas, pese a la diferente distribución tipográfica al uso entre España e Italia. Los roles serios coinciden, mientras que la ambientación de la fábula pasa de un misterioso reino de Casandria a otro, igual de misterioso, de Livelona, anagrama de Avellino, como oportunamente nos señala Fausta Antonucci. Prescindiendo del añadido, circunstancial, de una dama de compañía (Senaga), resulta incuestionable la domesticación de los papeles cómicos, con el imprescindible criado napolitano, Antuono, aquí mozo de espuelas, que sustituye a Tonela y con Lagarto, cuyo antropónimo y rol se conservan. La traducción italiana coincide mayoritariamente con el prototexto en la distribución de cuadros/escenas, y tanto la fuente como el original presentan partes cantadas (Fabris 1999, 126-27).

Detengámonos en dos actuaciones de las figuras del donaire de la I jornada¹.

Sale Tonela, villana rústica.

TONELA. Princesa, hecha una perla,
si hay perla desta mano,
justicia pido.

PRINCESA. ¿De quién?

TONELA. De un lobo.

PRINCESA. ¡Suceso raro!

Pues ¿qué os ha hecho el lobo?

TONELA. ¿Qué?

Anoche me comió un asno,
menos los pies y la cola.

PRINCESA. La puntualidad alabo
en la verdad.

TONELA. Sí, señora,
que es desatino muy claro,
que si un trabajo sucede
se lleve el alma el trabajo.

PRINCESA. Pues ¿qué le puedo yo hacer
al lobo?

Antuono gridando giustizia e detti.

ANTUONO. Iostizzia, iostizzia Sia Prencepessa.

FLORISMONDA. Sarà stato aggravato. Olà, fatelo
venire in mia presenza.

SENAGA. Vieni, vieni buon uomo.

ANTUONO. A Sia Prencepessa mia, chiù bellesema de lo bellezzamiento e de la bellezzetudene de la bellezzaria. Facite iostizzia à nno povero spietato, negrecato e sconsolato, che non ha pane pe dormire, lietto pe magnare e bino pe se vestire, e ste stracce che porta, cuando fai buf co nno sciuscio e se nne vanno mpommece stracciate de sta manera. Iostizzia, bene mio, iostizzia.

FLORISMONDA. Contro chi?

ANTUONO. Iostizza, scasata la casa mia.

¹ Para todas las citas, modernizamos puntuación y graffa.

- TONELA. Lindo despacho;
 llamarlo a editos a un tiempo
 y pregones; y si acaso
 no parece, en rebeldía
 haz a horca sentenciarlo.
- PRINCESA. Bien sabéis de pleitos.
- TONELA. Soy
 sobrina del escribano.
 (Zabaleta 1665, 424)
- FLORISMONDA. Contro chi, ho detto?
- ANTUONO. E contra chi vol essere, contra nno
 lupo, Signora mia.
- FLORISMONDA. È un gran fatto. Ma in che ha po-
 tuto offendervi un lupo?
- ANTUONO. Cosa de nania, e che bolea fareme
 cchiù, ca se tratta ca sera nnante
 notte se magnaie nno ciucciare-
 llo. Gnornò, gnornò se ngorfeiaie
 no aseniello, co lleverentia, sano
 sano, fore che li piede e la coda.
- FLORISMONDA. Con gli indizi particolari, an-
 date ben chiarendo la verità
 dell'eccesso.
- ANTUONO. Sì, Signora, è nno mecidio pro-
 detorio chiarissemo. E deceva
 Vavone, che fo soprantennente
 de la mula de nno cierto dottore
 Chiaiese, che se chiamava Pe-
 chiechie, che *accissoris micidia-
 rios furcos appiccatur*.
- FLORISMONDA. È grazioso costui. Ma, che posso
 far io al lupo?
- ANTUONO. O bello despaccio de Prencipesa
 saccente. Fallo zitare a nfor-
 natelo, e capiatelo, e s'isto non
 compare, frogiudicammolo, e po
 mpennimolo à nno savuco, ncon-
 formatate de l'accesione de Gue-
 done c. 38, quando a lo paiese de
 Brogogna mpesero nno puorco.
- FLORISMONDA. Siete molto buon criminalista.
- ANTUONO. Fratemo consobbrino è Screvano
 cremmenale, llo sapite?
 (De Leonardis 1984, 41-2; 1674, 20-2)

En la audiencia de Tonela/Antuono se amplifican las partes argumentativas (aquí: invocación, exposición, conclusión), siendo reconocibles los contados detalles del texto español (por lo menos, según la edición consultada): la belleza de la princesa («perlas»), el reo («lobo»), las pruebas («los pies y la cola»), la propuesta jurídica («despacho», «hacer editos», «horca»). La amplificación se consuma a través de expresiones hiperbólicas (la *derivatio* sobre la belleza) y puntualizaciones (el estado del criado), mientras que la argumentación legal, que su autor conocía bien, se sostiene con pruebas de acusación (el bisabuelo, «vavone», presente en dichos y expresiones napolitanas), referencias culturales específicas (el «dottor Chiaiese», personaje y bufón frecuente en el teatro), el uso del latín macarrónico y los antecedentes jurídicos (las penas aplicadas a los animales, práctica afianzada desde la Edad Media). Asimismo, se potencia el efecto humorístico con la adopción de un

registro más coloquial (el *crescendo* verbal sobre la captura del reo, al que se debe citar, «zitare», capturar, «capiatelo», juzgar, «frogiudicatelo», y colgar, «mpennimmolo... mpesero») con el cual se plasma el chiste final sobre el cerdo colgado en Borgoña.

- Al ir ellos a entrar, salen Rosimiro de camino y teniéndose en él Lagarto.*
- LAGARTO. ¡Ay! Maldita sea mi abuela.
 CLAVEDONIO. Rosimiro, hijo adorado, en buen hora yo te vea.
- XIRADOLFO. Lagarto, ¿qué es lo que tienes?
 LAGARTO. ¡Ay, ay! Háblenme de afuera. ¿Qué he de tener? Un mal amo.
- ROSIMIRO. Padre y señor.
 CLAVEDONIO. Una queja tengo muy grande de ti: ¿cómo ni una sola letra me has escrito en tanto tiempo? Mas habla ahora a la princesa, que tiempo para esto hay.
- Deja a Rosimiro, y tiénese en Xiradolfo.*
- LAGARTO. ¡Que con tan gran diligencia mire el cielo por los locos, que ni una caída fiera, ni una fiera te hagan tan mal!
- ROSIMIRO. Humilde vuestros pies besa mi labio.
 PRINCESA. No estéis así: vengáis muy en hora buena.
- LAGARTO. ¡Ay! Ayudadme a asentar.
 XIRADOLFO. Mira que está aquí su Alteza, la princesa de Casandria.
- LAGARTO. No se me da dos camuesas: ¿soy clavel, que he de tenerme en un pie? ¡Graciosa flema! *Siéntase.*
 (Zabaleta 1665, 434)
- Scena Ottava
Lagarto appoggiato a Rosmiro e s'incontrano colli detti.
- LAGARTO. Ahi, sia maledetta la bisava dell'ultima bisava mia.
 CLAVEDONIO. Rosmiro! Figlio! Adorato mio pegno, ben venga.
 ROSMIRO. Padre, e Signore!
 GIRADOLFO. Lagarto, che male ti avvenne?
 LAGARTO. Oimé, oimé, che volete ch'abbia. Ho il malanno.
 CLAVEDONIO. Come in tanto tempo non m'avete scritto pur una riga? Ma riverite prima la Precipessa.
- LAGARTO. Appoggiatemi, Padrone, poter del mondo.
 ROSMIRO. Umile s'inchina Rosmiro al bacio de' piedi di Vostra Altezza.
 FLORISMUNDA. Non istate in questo modo. Alzatevi, e sia sempre felice il vostro arrivo.
 LAGARTO. Aiutatemi a seder un pochetto.
 GIRADOLFO. Non vedi, che qui sta Sua Altezza?
 LAGARTO. Che volete, che stia ad un piede, com'una grue? Or questa è discrezione di buon padrone. Io m'assetto e siavi anche Sua Maestà.
 (De Leonardis 1984, 56; 1674, 50-51)

Similarmente, en esta secuencia, protagonizada por Lagarto, es ostensible, por un lado, la reducción cómica (se desatiende el comentario sobre la caída, la fiera y los locos); por otro, la adecuación de las demás réplicas, a través de hipérbolos («Sia maledetta la bisava dell'ultima bisava mia»), la modulación relativa a la causa de las desgracias del criado, en donde «un mal amo» se neutraliza en «un malanno» (por otra parte, habría que cerciorarse del prototexto utilizado para averiguar la intencionalidad del cambio de punto de vista, por el cual, también podría postularse una mala interpretación tipográfica, pensando en «mal

amo», «mal año» o expresiones similares), y, finalmente, la adaptación de la imagen final («clavel»/ «grue»).

4. El segundo caso concierne la comedia de Antonio de Solís *Amparar al enemigo*, de los años 40 del Seiscientos. De ella derivan *Proteggere l'inimico*, impresa en 1664, de Carlo Celano y *Difender l'inimico* de Andrea Belvedere, de los primeros años del siglo XVIII. Ambas piezas ya fueron objeto de estudio (Giannantonio 1982, 2006, 227-51; Marchante 1996; Izzi 2015, 47-68), por ser la primera muestra del gusto *seicentista*, y la segunda, resultado de una visión más natural y verosímil de la práctica teatral. A Belvedere se le recuerda como pintor de bodegones y, a su regreso a Nápoles desde España, como *corago* o director de escena. En sus producciones, exaltadas por los contemporáneos como innovadoras, Belvedere cuidó con esmero todos los aspectos de la puesta en escena – escenográficos, lumínicos, espaciales, actorales, etc. – incluyendo la selección de la fábula. A su nombre va ligado un ramillete de piezas de imitación hispánica, que, en realidad, constituyen su personal recopilación de comedias aptas para representarse adaptándolas a los nuevos tiempos. Algunas de ellas (*Chi non sa fingere non sa vivere, overo Le cautele politiche, La ruota della fortuna, Lo sposalizio tra i sepolcri, Amore è cieco*), cuyas fuentes españolas están parcialmente identificadas, las escribió el toscano Giovan Battista Ricciardi (Michelassi y Vuelta García 2012, 2013, 131-50). *Difender l'inimico*, contrariamente a lo que se pensaba, constituye otro caso de imitación mediada. En efecto, Belvedere no traduce nuevamente la comedia de Solís, sino que reescribe la pieza del denostado Celano, quien, en cambio, tenía claramente ante sí un prototexto español. Corroboran esa operación, en primer lugar, la onomástica de los criados, que refleja la elección de Celano (Martello, Spinetto, don Alfonso de Alvarado); en segundo lugar, ciertas secuencias cómicas, inexistentes en Solís. Con la reescritura de Belvedere se confirma, en cierto sentido, también el proceso de selección dramaturgica ya operado por Celano. Ambos autores tienden a desbrozar los largos parlamentos en versos, declinando los monólogos en diálogos, y adecúan las intervenciones de los personajes cómicos al nuevo contexto. Es igualmente patente, en Belvedere, la modernización de la figura del napolitano y adláteres, como se podrá constatar en las dos calas siguientes.

Al principio de la comedia, Muñoz se extraña de que su señor, don Carlos Pacheco, adopte el nombre usado en Flandes, a saber, don Lorenzo de Alvarado, bajo cuya identidad lo conoce el amigo don Diego. El antecedente de la doble identidad, dato funcional para la puesta en marcha de la acción, así como de los avatares sentimentales de don Carlos, se expone prevalentemente en largos parlamentos, punteados, a ratos, por las apostillas del criado. A continuación, el comentario que clausura humorísticamente toda la situación:

Ya me acuerdo que saliste de Madrid, de cierta doncella huyendo, que pedía una palabra, una obra, un pensamiento, y pasaste a Flandes, donde te llamaste don Lorenzo de Alvarado, recelando que te buscasen sus deudos; y que después que murió la dama, y se compusieron tus travesuras, volviste a ser don Carlos Pacheco para volverte a Madrid; hasta aquí de tus sucesos he sabido.

Si, si, m'allecordo, che partiste de Matriglia fuienno da chella guagnastra che boleva che a la parola che le diste de nzorarete co essa, fosse correspuosto lo fatto e che te neiste a Scian-nena, dove te faciste chiamare Arfonzo d'Arbarano, dobe-tando che no te avesse ascia-to chi te presecoitava, e che da pone che morette chella e se agghiustassero li guaie tuoie, tu tornaste ad essere D. Car-lo Pacicco, nsi ccà lo saccio a vuocchiei chiuse.

MARTELLO
D. Alfonso d'Alvarado ve chiam-mavano a Sciannena, Gnorsi me l'arrecordo.

D. CARLO
E tu sai la cagione.

MARTELLO
Saccio pe l'ammeccizia de chella Segnora ch'avivevo a Matreglia, buono fuei ca nne dette all'au-to munno, essa e lo marito, ca sinò no stivevo securo manco a Sciannena.

D. CARLO
E perciò per celarmi cambiai nome.

MARTELLO
Tutto chesso va buono, e lo Gno-re vuosto fece prudenzia a fareve appalorcià de press'a Sciannena, e tutto chesso lo ssaccio, e non po ì meglio; ma mo che stammo ccà a Bardadolitta sta mutazione provita de lo Si D. Carlo, de lo Si. D. Alfonzo perdonateme se mme piglio troppo confidenza: mo nce vò v'aggio cresciuto, a che serve?

Extraño suceso ha sido, y tú le has dicho tan tierno, que para llorarle solo me ha faltado el desconsuelo.
(Solís 1984, 688; 694)

Veramente è no caso troppo comme se chiamma, e tu l'ae contato cò tannta chelleta, che pe famme chiagnere non m'è mancato autro che lo dolore.
(Celano 1670, 13; 18)

Veramente è no caso troppo come se chiamma e Voscia po' l'ha contato co tanta chélleta pietà, che pe fareme chiagnere non c'è mancato auto, che avérene voglia; miettiteve la perucca; ora io mo sarrìa de n'auto ammore. Vuie aute cavaliere facite l'ammorre comm'a le gatte. [...] 'nanze de veni a lo quatano, vanno no mese ppe li titte facendo maiò maiò; che servono tante filastocche, tanta gelosia?

(Solís [Belvedere] 1982, 28; 32)

Celano traduce literalmente la réplica, conservando la estructura informativa del prototexto y distanciándose solamente en la elección lexical, más coloquial: las «travesuras» declinan en «guaie tuoie» ('tus líos') y la aserción final se exalta con el modismo «lo saccio a vuocchie chiuse» ('lo sé con los ojos cerrados'). Belvedere, en cambio, la reescribe, amplificándola e insertándola en un diálogo más extenso, atento a los actos de habla y a la configuración del perso-

MUÑOZ.

Válgame Dios.

MENDO.

Por tanto, no quisiera, que la tal ahora me viera; y así quisiera que vos llegaseis con el billete.

MUÑOZ.

Venga, por cierto, eso es cosa tan poco dificultosa que la hiciera un alcahuete, cuanto más yo.

MENDO.

Pues aprisa, no me vean.

MUÑOZ.

Venga pues.

MENDO.

Yo te buscaré después. (*Vase.*)

MUÑOZ.

Vete y calla como en misa. Daré el papel, aunque haya duda, que esto hago también por hallar quien me haga bien cuando desta vida vaya. ¿Pero qué es esto? Aquí hay dos pares dellas. ¿Cuál será? ¡Mendo! Pero fuese ya, buena la hicimos por Dios. Pero ya el remedio hallé, llevo a la una, y al darle, en el modo de tomarle, si es ella conoceré.

(Solís 1984, 703-4)

MARTELLO.

A dirtella chiara, no vorria che me ntrabenesse comme me ntrabennette nauta vota.

LOFFREDO.

Che accadde?

MARTELLO.

Che m'accadette? Pe ghiocare cò na femmena a le carte, saccio io che nce perdie.

[...]

LOFFREDO.

Ma no, non dubbitate che non ti sarà risposto como a l'ora, anzi t'assicuro ch'a questa carta te si risponderà di denaro.

MARTELLO.

Ora da ccà, vengane che se voglia pe servi d'ammico faria chesso e peo.

LOFFREDO.

Tò, prendi e ve che non ti veda.

MARTELLO.

Dammella sottamano.

LOFFREDO.

T'aspetto vicino tua casa.

MARTELLO.

Va' co l'ora bona, non crego che trattano desti negozie me sarrà mancamento, pocca cò fa chesto, me farraggio omo de lettere.

[...]

MARTELLO.

Ora n'in fine, ma ohimmè da dove diavolo ne sò sciute tanta? Ccà è spillata patria de l'attappate! Potta me nce sò nbrogliato, ora to a chi de chesse daraggio lo viglietto, me pare chesta, me pare chella, aie Manfrido s'è nutro lo cuollo chillo cornuto, via dammollo a chesta. Ora a dove è giuto chillo iudio; mo si ca me ne vago e no lo do a nesciuno.

[...]

Non saccio a dove dà de capo s'a mano deritta o a mano mancina. Ma zitto ca m'è

LOFFREDO.

Ella da qui a poco verrà con una serva, coverta nel manto; prendilo e daglielo tu.

MARTELLO.

Te dico lo vero, dubeto, dubeto no poco.

LOFFREDO.

Di che?

MARTELLO.

Che no mme 'ntravenesse chello de na vota.

LOFFREDO.

Che t'accadde?

MARTELLO.

Che mm'accadde? Pe ghiuquà co na femmena a le carte, saccio che perdie.

[...]

LOFFREDO.

Non dubitare, ché a questa carta ti risponderà di danaro.

MARTELLO.

Ora dà ccà, e bengane chello che beni ne voglia, io sò nato pe servi l'ammice.

LOFFREDO.

Ti ringrazio. Subito che io sarò disbrigato, ti aspetto vicino a tua casa, addio.

MARTELLO.

Ma io no la conosco ssa dama, e po' va intappata; comm'aggio dà?

LOFFREDO.

Ella verrà con una damigella passeggiando di qua, tu accostati, e con bassa voce dille: il signor D. Diego Ussoria le bacia le mani. Se ella ti dirà sia il benvenuto, che fa egli, dove si trova, e tu...

MARTELLO.

Zizi a me lo buò 'mparà, va coll'anno buono, io creo che da che lo munno è munno non sia successa na scasione non saccio comme la dicere, na scasualità comm'a chesta.

[...]

Ora, quando io contaraggio ste cose all'ammice miei, che l'[h] anno da credere? Derranno ca l'aggio 'ntiso a qua commedia, e

benuta na menzione. Lo voglio dare primo a chessa che sta banna ed a lo muodo de pigliarelo cano scaraggio se vace ad essa. (Celano 1670, 33-5)	puro è beretà, e puro è beretà, e puro è beretà. [...] Quando sponta st'attappata? [...] Doie aute da ccà, bonora, è spelata patria de le tappate; a qua paranze de cheste aggio da dà chisto? E chillo chiafeo non m'ha ditto se ne venevano quattro; io ch'aggio da fa? Sò 'mbrogliato, chesta mme pare... no. Ora mo accomenzo da no capò; penzi che sciarvoglio sto gliuommaro? (Solís [Belvedere] 1982, 41-4)
--	---

En Solís, Mendo le pide a Muñoz que entregue en su lugar el billete de don Diego a Violante, por evitar encontrarse con la criada que la acompaña. Entre comentarios misóginos y jocosos sobre la dificultad de llevar a cabo el encargo, Mendo deja solo a Muñoz. Al divisar a las damas, ahora dos y no una, Muñoz acude a una treta para saber cuál es la dama correcta. En Celano la situación inicial es idéntica, aunque se generalice la justificación para que el encargo lo haga Martello y no Loffredo; por otra parte, se subsumen en el diálogo entre criados también las intervenciones de las damas en aparte, amplificando la reticencia inicial de Martello con el relato de una experiencia negativa, basado en el léxico de los naipes. Este chiste, inexistente en la fuente, aparece también en Belvedere. Para dar mayor naturalidad y verosimilitud al contexto comunicativo, el pintor napolitano lo inserta en un discurso más amplio sobre el oficio del servir (Solís 1982, 39-41), afianzando con este tanto la amistad recién nacida entre criados, como la relación más estrecha, de crianza, entre Martello y su señor. Asimismo, justifica la salida de Loffredo con un genérico asunto urgente y la localización de la dama, con los cotilleos de una vecina. Finalmente, amplifica las reflexiones de Martello a la espera de las damas. La amplificación es extremada y añade detalles más verosímiles o, si se prefiere, menos tópicos a la situación comunicativa, modificando sustancialmente la figura de donaire italiana. La intencionalidad autoral, además, trasluce en el comentario metateatral sobre lo inverosímil de la acción por tantos sucesos que parecen un enredo de comedia, evidente crítica a los extravagantes mecanismos de la comedia *spagnoleggiate*.

4. El último ejemplo es más extremo: *Amare e fingere*, comedia ligada al nombre de Domenico Antonio Parrino (1675) e inspirada en *Fingir y amar* de Agustín Moreto (Alviti y Vaccari 2016, Vaccari 2017). La comedia conserva los roles y la onomástica del *dramatis personae* español, con la excepción de «Cantueso, villano», que se duplica en «Brighella, servo di Sigismondo» (I acto) y «Finocchio, servitore di Sigismondo» (III acto), y de «Lucinda, criada» que se

transforma en «Clavella, dama». Aparentemente, estaríamos ante un caso de duplicación de los actantes cómicos. Y, sin embargo, en esa reescritura el enredo principal domina de tal manera la acción que lleva a la omisión total de las intervenciones cómicas del gracioso del II y III acto, así que es eminentemente formal la presencia de Finocchio para el cierre coral de la comedia, mientras que la de Brighella en el primero resulta casi insustancial, pues se reduce a contadas intervenciones relativas a los antecedentes de su señor. Si consideramos que *Fingir y amar* de Moreto contemplaba comentarios cómicos en aparte, un diálogo disparatado del gracioso con un inicial intercambio con su contraparte cómica en la I jornada; su actuación como galán de Lucinda en un cortejo por señas en la II jornada; y finalmente, otra aparición galante con serenata en el jardín, en la III jornada, es incontestable el recorte cómico operado. Por lo menos, esto puede deducirse del impreso que hemos analizado. Constatación, por lo tanto, que no cuenta, de momento, con una reconstrucción filológica que permita dirimir si estamos o no ante recortes externos.

6. Estas tres calas confirman la eficacia teatral, incluso en los albores del nuevo siglo (y del nuevo gusto), del enredo cómico español, por extravagante que sea. A la vez, proporcionan formas diferentes de domesticación de los roles bajos, abriendo el camino a la indagación sobre la evolución de la figura del «napolitano». Los criados italianos difieren, cualitativa y cuantitativamente, del prototexto. De la sustancial correspondencia tipológica en De Leonardis y Celano se transita a la configuración más autónoma y moderna de Belvedere, quien los distancia del tipo teatral español e italiano. Sin embargo, el Martello de *Proteggere l'inimico* también difiere de otros criados (y adláteres) de Celano, desligados de la fuente, que configuran secuencias cómicas autónomas y, a veces, yuxtapuestas a la acción principal, con la consecuente reelaboración del humor referencial y verbal, como muestran los restos cómicos tirsianos de *L'ardito vergognoso* (Marcello 2020) o la configuración de Sciacqua de *Sopra l'ingannator cade l'inganno* frente a Rocabruna de *El gallardo catalán* de Lope (Magnaghi 2016). Por otra parte, la pieza de Parrino provee el enredo de meros simulacros cómicos, aun enlazando con las máscaras de la Improvisa. Si de un drama musical se tratara, no nos extrañaría esa reducción cómica. En una comedia «regia», en cambio, sobresa inevitablemente.

Las contingencias e intenciones dramáticas justifican solo parcialmente esa variación, pues la diversidad de recepción, la tradición textual a disposición y la ausencia de un estudio pormenorizado de la producción de cada autor proporcionan un cuadro todavía fragmentario. Y no solo para conformar el mapa napolitano de la comedia *spagnoleggiante*, sino también para delinear el desarrollo, en el tiempo y en el espacio, de la producción teatral de cada uno. Ese cotejo documental, cruzando fuentes y géneros, es imprescindible para una correcta interpretación de los datos, como bien demuestra Megale (2020) para la *Commedia dell'Arte*. De momento, estos testimonios se suman a otros relativos a la recepción del teatro aurisecular español en el intento de definir cabalmente tanto la evolución del género, como la paulatina autonomía de la figura del criado napolitano.

Referencias bibliográficas

- Alviti, Roberta y Debora Vaccari. 2016. "Moreto en Italia: primeros datos y dos ejemplos de reescritura". En *Paradigmas teatrales en la Europa moderna: circulación e influencias (Italia, España, Francia, siglos XVI-XVIII)*, eds. Christophe Couderc y Marcella Trambaioli, 187-211. Toulouse: Presses universitaires du Midi.
- Badiale, Giacomo. 1693. *La forza delle stelle*. Napoli: Carlo Troyse.
- Brindicci, Monica. 2007. *Libri in scena. Editoria e teatro a Napoli nel secolo XVII*. Napoli: Dante & Descartes.
- [Celano, Carlo] Calcolona, Ettore. 1670. *Proteggere l'inimico*. Bologna: Giuseppe Longhi.
- De Leonardis, Cesare. 1674. *Il finto incanto comedia spagnuola tradotta, accresciuta, & abbellita dal dottor Cesare de Leonardis di Serino*. Napoli: Giacinto Passaro.
- De Leonardis, Cesare. 1984. *Il finto incanto. Comedia*, ed. Olimpia Pelosi. Salerno: Palladio.
- Fabris, Dinko. 1999. "Nápoles y España en la ópera napolitana del siglo XVII". En *La ópera en España e Hispanoamérica, vol. I*, eds. Emilio Casares Rodicio y Álvaro Torrente, 117-30. Madrid: Publicaciones del Instituto Complutense de Ciencias Musicales, Colección Música Hispana.
- Giannantonio, Valeria. 1982. "Drammaturgia e scenografia di Andrea Belvedere". *Critica letteraria*, X, 35, II: 339-51.
- Giannantonio, Valeria. 2006. *L'ombra di Narciso*. Lecce: Argo Editrice.
- Gómez, Jesús. 2005. "Una visión sobre el personaje del gracioso en la crítica actual". En *La construcción de un personaje: el gracioso*, ed. Luciano García Lorenzo, 11-22. Madrid: Fundamentos.
- Greco, Franco Carmelo. 1982. "Per un censimento della produzione drammaturgica in area meridionale fra Cinquecento e Seicento". En *La Commedia dell'arte ed il teatro erudito, Cataloghi della mostra (Napoli, 1982), vol. I, La scrittura e il gesto. Itinerari del teatro napoletano dal Cinquecento ad oggi*, eds. Franco Mancini y Franco Carmelo Greco, 57-71. Napoli: Guida.
- Greco, Franco Carmelo. 2003. "La scrittura teatrale: dalla letteratura alla scena". En *Commedia dell'arte e spettacolo in musica tra Sei e Settecento*, eds. Alessandro Lattanzi y Paologiovanni Maione, 1-49. Napoli: Editoriale scientifica.
- Izzi, Pierangela. 2015. *Tradurre per il teatro. Questioni filologiche. Celano, Belvedere, Kraus, Fontana, Gadda*. Foggia: Edizioni del Rosone.
- Magauda, Ausilia y Danilo Costantini. 2009. *Musica e spettacolo nel Regno di Napoli attraverso lo spoglio della "Gazzetta" (1675-1768)*. Roma: Ismez Editore.
- Magnaghi, Serena. 2016. "Lope de Vega en los escenarios napolitanos del siglo XVII". En *Paradigmas teatrales en la Europa moderna: circulación e influencias*, eds. Christophe Couderc y Marcella Trambaioli, 159-75. Toulouse: Presses Universitaire du Midi.
- Marcello, Elena E. 2020. "Traduciendo y adaptando al itálico modo el humorismo español: Carlo Celano frente a Tirso". En *Literatura, crítica y libertad. Estudios en homenaje a Juan Bravo Castillo*, eds. Hans Christian Hagedorn, Margarita Rigal Aragón y Silvia Molina Plaza, 325-38. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- Marchante [Moralejo], Carmen. 1996. "C. Celano e A. Belvedere rifacitori di *Amparar al enemigo* di Antonio de Solís". En *Atti del Convegno di Roma AISPI, vol. 1 Scrittori "contro": modelli in discussione nelle letterature iberiche*, 81-94. Roma: Bulzoni.
- Megale, Teresa. 2020. *Tra mare e terra. Commedia dell'arte nella Napoli spagnola (1575-1656)*. Roma: Bulzoni.

- Michelassi, Nicola y Salomé Vuelta García. 2012. "Giovan Battista Ricciardi traduttore di Antonio Mira de Amescua: *Le cautele politiche* (1651)". En *Il prisma di Proteo. Riscritture, ricodificazioni, traduzioni fra Italia e Spagna (sec. XVI-XVIII)*, ed. Valentina Nider, 1-30. Trento: Università degli Studi di Trento, Dipartimento di Studi Letterari, Linguistici e Filologici.
- Michelassi, Nicola y Salomé Vuelta García. 2013. *Il teatro spagnolo a Firenze nel Seicento. Vol. I: Giacinto Andrea Cicognini, Giovan Battista Ricciardi, Pietro Susini, Mattias Maria Bartolommei*. Firenze: Alinea.
- Moreto, Agustín. 2020. *Fingir y amar*, ed. Marcella Trambaioli. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
- Parrino, Domenico Antonio. 1675. *Amare e fingere. Opera tradotta dall'idioma spagnuolo da un comico. Data in luce da Domenico Antonio Parrino, detto Florindo, Comico di Sua Maestà la Regina di Svezia*. Venezia: Zini, ad istanza di Francesco Massari.
- Solís, Antonio de. 1982. *Difender l'inimico*, ed. Valeria Giannantonio. Napoli: Loffredo.
- Solís, Antonio de. 1984. *Comedias*, ed. Manuela Sánchez Regueira. Madrid: CSIC.
- Vaccari, Debora. 2017. "Una reescritura italiana de *Fingir y amar* de Agustín Moreto". *Anagnórisis. Revista de investigación teatral*, 15: 111-36.
- Vaiopoulos, Katerina. 2024. "Il modello teatrale spagnolo in Italia: l'unità di tempo in un prologo di Pompeo Sarnelli (1649-1724)". *Cuadernos AISPI*, 23: 215-34.
- Zabaleta, Juan de. 1665. *El hechizo imaginado*. En *Parte veinte y tres de comedias nuevas, escritas por los mejores ingenios de España...*, 422-70. Madrid: José Fernández de Buendía.