

ANGIOLA D'ORSI ANTE LO CÓMICO CALDERONIANO: AMORE, HONORE E POTERE¹

Francesca Leonetti

1. Las reflexiones que se presentarán en este trabajo se insertan en un estudio lingüístico-filológico dedicado a la adaptación del drama de atribución calderoniana *Amor, honor y poder* por la cómica Angiola D'Orsi y tienen el propósito de analizar las estrategias traductoras utilizadas durante el proceso de apropiación del original.

A partir de principios del siglo XVII empezaron a llegar a Italia las compañías de actores españoles que presentaban en las tablas los trabajos de los grandes dramaturgos nacionales. Como ya han subrayado ilustres estudiosos, el contacto que tuvo la *Commedia dell'Arte*, en particular, y todo el teatro italiano con una espectacularidad basada en la convivencia de personajes y niveles tanto bajos y altos como cómicos y trágicos propició la producción de adaptaciones dramáticas, de re-escrituras y de versiones del español al italiano. Este nuevo material diegético produjo un enriquecimiento notable del repertorio italiano, que se adaptaba a los gustos y a los deseos del público². Gracias a su labor de cómica y traductora, Angiola D'Orsi fue una de las protagonistas de esa operación de me-

¹ El presente trabajo es uno de los resultados de la investigación realizada en el ámbito del proyecto PRIN 2015 - Prot. 201582MPMN – «Il teatro spagnolo (1570-1700) e l'Europa: studio, edizione di testi e nuovi strumenti digitali».

² Maria Grazia Profeti (2016) ofrece un panorama de los estudios sobre las relaciones entre el teatro áureo español y el teatro italiano. Dentro de la rica bibliografía cabe destacar además los siguientes trabajos: todos los volúmenes de la colección *Commedia aurea spagnola e pubblico italiano* (Profeti, 1996a; Profeti, 1996b; Profeti, 1997; Antonucci, 2007; Profeti, 2009a; Profeti, 2009b); Profeti (2002); D'Antuono (1996); Crivellari (2008). Para la difusión del teatro español en Florencia en el siglo XVII véanse Michelassi, Vuelta García (2004); Michelassi, Vuelta García (2013).

diación y de reajuste, moldeada sobre la interpretación de los dos sistemas ideológicos y dramáticos.

El nombre artístico de Angiolina aparece por primera vez en una licencia que el legado apostólico Benedetto Ubaldi otorga a la compañía de Domenico Bruni en 1638 y, tras el encuentro con Andrea D'Orsi, con quien luego se casará (Mamone, 2003: 428), su apellido figurará en los documentos con las oscilaciones gráfico-fonéticas de D'Orsi, D'Orso, Orsi y Orso³ (sobre la biografía de Angiola D'Orsi véanse los siguientes trabajos: Marigo, 1991; Grifi, 2011; Ferrone, 2014; Monaldini, 1995; Monaldini, 2001). La autora representó con su marido versiones italianas de comedias españolas, tales como *Il convitato di pietra* en 1660 y *Don Giglio de Don Gil de las calzas verdes* de Tirso de Molina en 1666, y adaptó personalmente algunas obras calderonianas. Las adaptaciones que nos han llegado son *Di bene in meglio* (1656) de *Mejor está que estaba*, *Con chi vengo, vengo* (1666) de *Con quien vengo, vengo*, y, finalmente, *Amore, honore e potere* (1676)⁴ de *Amor, honor y poder*⁵.

Esta última corresponde a una de las primeras comedias atribuidas con certeza a Calderón⁶, estrenada en el viejo Alcázar de Madrid el 29 de junio de 1623, por la compañía de Juan Acacio Bernal, con motivo de la visita del príncipe de Gales a España. Se trata de una comedia palatina, tanto por la naturaleza de los conflictos, como por el rango de sus personajes. Su primera publicación se remonta al año 1637, con el visto bueno de su autor⁷. La intriga se desarrolla según los tres ejes temáticos

³ Utilizo la forma «D'Orsi» en coherencia con mis trabajos anteriores.

⁴ La actividad de traductora-adaptadora de Angiola debió de ser mucho más fecunda, con respecto a las obras que nos han llegado. En la nota introductoria de la segunda edición de *Con chi vengo vengo* de 1669 y en los paratextos finales de *Il finto medico* del mismo año – en los que aparece un listado de traducciones que estaban a punto de salir – emerge la preocupación punzante de la actriz por los daños recibidos a causa de algunas apropiaciones indebidas por parte de sus colegas.

⁵ De la edición de esta comedia se conservan tres ejemplares, dos en la Biblioteca comunale dell'Archiginnasio de Bolonia (Sign. 8.Y.VI.39 op. 04) y uno en la Biblioteca Nazionale Centrale de Roma (Sign: 35.5.A.24.2). Este último ha sido el texto que he consultado para llevar a cabo este trabajo. Se trata de un volumen coleccionado en 12º de sueltas (cartas [A]⁶B-D¹²E⁶ + numeración arábiga 1-96), en el que aparecen las siguientes piezas: Tomadoni [s. d.]; Orsi, 1676; Orsi, 1677; Ricci, 1673; Zoppio, 1634.

⁶ La pieza ha sido tradicionalmente considerada la primera obra de Calderón hasta 2011, año en el que Erik Coenen publicó la edición crítica de *La selva confusa* (Calderón de la Barca, 2011). El editor considera que la obra se representó el 7 de mayo de 1623, con el título de *Selvas y bosques de amor*.

⁷ Como detalla Zaida Vila Carneiro en su estudio textual, contamos con una rica tradición textual, de la que las primeras ediciones fechadas son atribuidas a Lope de Vega, bajo el título de *La industria contra el poder y el honor contra la fuerza*, como aparece en la *Parte XXIII de Comedias de Lope* y en la *Parte XXVIII de comedias de varios autores*. Por otro lado, se conservan algunas sueltas en la Biblioteca Nacional de España, en la British Library y en la Hispanic Society of America. Además de estos

anticipados en el título – el amor, el honor y el poder –, que se presentan en un conflicto constante dentro del complicado juego de alternancias conceptuales que se plantean a lo largo de la obra (véase a este propósito Vara López, 2011). La acción se pone en marcha con las recomendaciones que Enrico, hijo del conde de Salveric, dirige a su hermana Estela, a fin de que se retire en el castillo para evitar que el rey Eduardo, que ha salido de caza, la vea y se sienta peligrosamente atraído por ella. La voz de Flérida, hermana del Rey, que acaba de caer del caballo, interrumpe ese diálogo. Socorre a la dama Enrico, quien, en el intento de reanimarla, se enamora perdidamente de ella. Pero esta circunstancia ocasiona también el temido encuentro entre el rey Eduardo y Estela. De hecho, desde ese momento nace en el monarca inglés un deseo amoroso incontrolable, que lo llevará a ejercer sobre la joven todo su poder, a fin de que ceda a sus propósitos. La dama, ante tal insistencia y la intención explícita del Rey de abusar de su condición, empleará, en cambio, todas sus artes para defender su castidad y honor femenino. La intervención de dos miembros de la corte real, Ludovico y Teobaldo, enamorado el primero de Estela y el segundo de la hermana del monarca, se entrelaza con los conflictos principales para componer dos triángulos amorosos. Ninguno de los dos galanes será correspondido, y la comedia terminará con las bodas tanto del Rey y Estela como de Enrico y la Infanta.

2. Según las declaraciones presentes en los paratextos, Angiola D’Orsi procura realizar una reproducción fiel del original, con el fin de complacer a su lector. Es precisamente en estas páginas donde la cómica parece proporcionarnos unas indicaciones sobre sus estrategias de traducción, al declarar que no quiere acudir a «certi vezzi affettati di lingua toscana» (Orsi, 1676: 9), sino conservar el espíritu del original, preocupándose por respetar sus peculiaridades y operando, según la autora declara, «ogni studio per adirire ai sentimenti dell’autore o la proprietà dei suoi natali» (Orsi, 1676: 9).

A pesar de esas declaraciones introductorias, *Amore honore e potere* registra una constante oscilación entre fidelidad y alejamiento del texto fuente, que la traductora acomoda, con fina sensibilidad, al nuevo destinatario, anexionando el material español a su cultura. En concreto, la comedia italiana es fiel al hipotexto por lo que concierne a toda la estructura de la obra y al conjunto de su acción: *dramatis personae*, división en tres actos, duplicación de la trama y acción centrada en los amores de unos jóvenes. Asimismo, la cómica logra, con apreciable habilidad lingüística, la recreación perfecta de los cultismos léxicos y sintácticos que sostienen el armazón retórico español y reconstruye las metáforas, las antítesis y, sobre todo, los quiasmos de inspiración gongorina (Vila Carneiro, 2011).

testimonios, disponemos de las tres ediciones de la *Segunda parte de comedias* aparecidas en vida de Calderón, conocidas con las siglas QC, S y Q y de la póstuma a cargo de Vera Tassis, editada en 1686 (VT) (Calderón de la Barca, 2017: 75-128).

Sin embargo, como he podido analizar en otros trabajos (Leonetti, 2018; Leonetti, en prensa), el contexto de recepción impuso una serie de modificaciones obligadas en la traslación del original español al sistema dramático italiano, estrechamente relacionadas con la práctica teatral. De hecho, algunos segmentos del hipotexto están sometidos a ampliificaciones y explicitaciones, por medio de las cuales Angiola fragmenta la estructura original y la dinamiza. En otros, en cambio, la cómica opera una síntesis dramatúrgica, a través de la sustitución de largos monólogos con intercambios ágiles y con diálogos estereotipados, realizando cortes en el tejido retórico en correspondencia con las relaciones descriptivas y los conceptos e imágenes reiterados.

Además de estas intervenciones, en la comedia italiana destacan otros alejamientos más radicales del texto calderoniano. El nuevo destinatario requirió la reescritura de la *parte fissa* de los enamorados, exigiéndole a la cómica una mayor caracterización de ciertos rasgos, tales cuales el ritmo apremiante de las interacciones y su subtexto gestual, el uso reiterado de estilemas y de una marcada codificación lingüística. Esta operación produce una ampliificación de los juegos amorosos entre los enamorados, que los abre a la exaltación de la independencia femenina y al componente licencioso.

A propósito de esta ampliificación y antes de centrarme en los mecanismos que provocan la risa en los dos diferentes sistemas ideológicos y culturales, considero importante anotar que la tensión dramática calderoniana resulta aligerada en la adaptación precisamente por este juego amoroso entre los protagonistas, con su vaivén de manifestaciones contradictorias, propuestas amorosas explícitas, actitudes frívolas y falsos rechazos.

3. En la obra calderoniana el portador de la palabra cómica es el villano, quien interviene en unas escenas en las que se explotan motivos muy tradicionales del teatro del Siglo de Oro. Según las características funcionales de los personajes cómicos evidenciadas en algunos dramas calderonianos por Fausta Antonucci (1994), el villano puede presentarse como un «híbrido de gracioso y de villano cómico» (Antonucci, 1994: 31) que, si, por un lado, hereda su comicidad rústica del bobo de raigambre lopesca, por otro, tiene cierta relación con la figura del gracioso, sobre todo por su «frecuencia de intervención hablada» (Antonucci, 1994: 31) y su función convencional de contrapunto ridículo de los temas de la obra. Según la costumbre dramatúrgica de los nombres *parlanti*, sobre la que reflexionó, entre otros, Noël Salomon en su estudio sobre el villano bobo (Salomon, 1965), la onomástica anticipa la tosquedad y grosería del personaje.

La primera aparición de Tosco, el criado de la familia de Enrico, se coloca inmediatamente después del encuentro de Estela y el Rey y parece concebida como una escena suelta, de tipo entremesil, respondiendo a una técnica, según la definió Arellano, «de yuxtaposición, no de imbricación estructural» (Arellano, 2006: 47). De hecho, el breve diálogo que Tosco intercambia con el Cazador se inserta como una pausa en el desarrollo

diegético, la cual, sin involucrar a ninguno de los protagonistas, responde a la única finalidad de hacer reír.

CAZADOR ¡Hola! ¡Hao, pastor!
 TOSCO ¿A quién dan estas voces?
 CAZADOR A vos.
 TOSCO Yo no so hola, juro a Dios, y avísale que habre bien.
 CAZADOR ¡Hola! ¿Una palabra sola a un cazador no le oirás?
 TOSCO (Él es el hola no más porque aquí no hay otro hola. Piensa el lacayo que está con otro hola como él, que solo es su nombre aquel de hola acá y hola acullá, que no hay de aquestos criados -mirad qué dichosa gente- quien muera sópitamente, pues todos mueren oleados. No debe de hablar conmigo).
 CAZADOR Dime el camino en que estoy, que ni sé por dónde voy ni sé la senda que sigo. Corriendo el monte venía con otros monteros yo y en el monte me cogió el crepúsculo del día.
 (Calderón de la Barca, 2017: I, vv. 437-460)

PICCARIGLIO Che diavolo hai, che sempre ti lamenti?

FABIO Il salario mal pagato, la servitù poco gradita e la fatica gettata al vento. Credo che per disperazione s'habbino a convertire in tre legni di forca, per farmi far un salto mortale.

PICCARIGLIO Io non mi posso dolere dei miei padroni, poiché nella sua casa mangio a crepa panza, dormo quanto voglio e servo a punti di luna e fo l'amore con la massara.

FABIO Felice te che hai incontrato in così buona fortuna. Io son sicuro di aver una bravata per essermi trattenuto teco questo poco di tempo. Ma è tardi e più del padrone mi fa paura il crepuscolo, che potrebbe cagionarmi danno gravissimo.

(Orsi, 1676: 35, I, 8)

Como sabemos, el aspecto lingüístico representa una de las principales peculiaridades dramáticas para trazar la figura del villano rústico, cuya ignorancia y simpleza se ponen de manifiesto por su incapacidad de entender las palabras y las acciones. Sus discursos revelan una serie de confusiones verbales, que constituyen el fundamento en el que se apoya su comicidad (Calderón de la Barca, 2017: 31). Entre los recursos relacionados con la expresividad verbal reconocemos el uso del sayagués. Más que como estrategia cómica, el sayagués funciona como «señal de identificación» (Chauchadis, 2000), manifestándose en este texto en la alternancia fonética de algunas consonantes, la de 'l' por 'r' en la forma del subjuntivo «habre», por ejemplo, y en el uso de arcaísmos rústicos, como la forma «so» de la primera persona de singular del presente indicativo del verbo «ser».

El diálogo que se abre entre Tosco y el Cazador, los cuales acaban de encontrarse, se construye sobre un equívoco lingüístico por parte del villano, que, en lugar de responder al saludo del Cazador – «¡Hola! ¡Hao,

pastor!» –, sustantiva y humaniza la forma 'hola' – «Yo no so hola» –, como si quisiese marcar una diferencia estamental entre pastores y lacayos, pues ese saludo solía utilizarse con personas de rango inferior. En los versos siguientes, el juego cómico se enriquece gracias a otro expediente verbal, que aprovecha la homofonía entre el verbo 'holear', en su significado de 'saludar a menudo', 'decir muchas veces hola', y el verbo 'olear', en la acepción de 'ungir a un enfermo' – «que no hay de aquestos criados/ –mirad qué dichosa gente–/ quien muera sópitamente,/ pues todos mueren oleados» –. Gracias a ello, según el razonamiento de Tosco, los «holeados» tienen cierto privilegio pues, en caso de muerte súbita o imprevista – el «muere sópitamente», es decir, súbitamente del texto – reciben, a diferencia de los demás, la extrema unción.

En su primera intervención la figura de Tosco obedece, por lo tanto, a la convención literario-lingüística y a la técnica de caracterización dramática divulgada ya por Lope y luego explotada por Calderón para crear las situaciones cómicas de sus comedias. En estas, las formas dialectales corresponden a manifestaciones de una «psicología primitiva», según Ángel Valbuena Briones (1987: 57), las cuales «tienen como propósito el diseñar un tipo cómico, cuyos parlamentos ridículos entretienen y ofrecen solaz al público» (Valbuena Briones, 1987: 47).

En la comedia italiana nos encontramos con una redefinición dramática y cultural de los personajes bajos. Podemos afirmar que, en esa oscilación entre fidelidad y alejamiento a la que se aludía anteriormente, los pasajes cómicos son los que Angiola D'Orsi tuvo inevitablemente que someter a reformulaciones mucho más sustanciales, dejándole al texto original la función de inspiración temática. La autonomía de la escena cómica es evidentemente la responsable de su desplazamiento en la adaptación, donde, por razones supuestamente relacionadas con la praxis teatral, aparece más tarde, ocupando la *scena ottava*. A la pareja de Tosco y del Cazador se sustituye la formada por Fabio y Piccariglio, quienes se presentan como dos criados que se conocen y que están acostumbrados a charlar sobre sus suertes diferentes. Sus caracteres, al asomarse por primera vez al escenario, denuncian la recreación de la figura de los dos *zanni* de la *Improvvisa*, de los cuales Siro Ferrone detalla las características:

Immutabili paiono [...] le funzioni svolte dagli Zanni, generalmente distinti in due tipologie: un primo Zanni, astuto, intelligente, intrigante, capace di tessere e sciogliere i più complicati intrighi, avido di guadagni, insomma pratico 'regista' delle situazioni; un secondo Zanni, pasticcione, balordo e quasi demente, dotato di un fisico acrobatico e di insaziabili appetiti sessuali e gastrici, più simile a un diabolico folletto che a un servitore. (Ferrone, 2014: 85-86)

Esta recreación obedece a «la solita legge della duplicazione comica, che ama cercare, semplificando l'improvvisazione, il completamento di un tipo in un altro tipo somigliante» (Taviani, Schino, 2006: 265). Con

la variante de «Picariglio» – es evidente la relación con la figura literaria del ‘pícaro’ – aparecía en el escenario el gracioso de *La vida es sueño* en la adaptación de Giacinto Andrea Cicognini del año 1664 y en la de Mattias Maria Bartolommei de 1684, interpretado por Giovan Battista Fagioli (Michelassi, Vuelta García, 2009: 188). Además, «Picariglio» es el nombre del gracioso de *La regina statista d’Inghilterra e il conte di Essex* di Niccolò Biancolelli de 1674 (Biancolelli, 1674), una de las reescrituras del drama histórico *El conde de Sex* de Antonio Coello (Coello, 1638). La figura de Piccariglio, por lo tanto, lleva consigo toda una serie de características generalizadas y automatizadas. Entre estas, destaca una marcada libertad verbal, que se manifiesta por medio de un léxico más explícito según un repertorio estereotipado de vulgarismos fonéticos y de expresiones populares: «mangio a crepa panza, dormo quanto voglio e servo a punti di luna e fo l’amore con la massara». Ante la imposibilidad de reproducir el complicado juego homofónico y polisémico del texto calderoniano, Angiola renuncia a la búsqueda de una equivalencia, optando por un breve intercambio sobre temas triviales y muy trillados en la tradición de los *zanni*, tales como el del dinero, el de la fatiga y el del amor carnal. Fabio se queja de su sueldo, del desprecio que recibe de sus dueños y del mucho trabajo, elementos que, como él afirma, se van a convertir en los tres dientes de la horca que lo matará. Su suerte resulta muy diferente de la de Piccariglio que, como hemos anticipado en la cita, confiesa trabajar solo «a punti di luna».

Los dos textos – el original calderoniano y la adaptación de Angiola – vuelven a coincidir en la alusión al «crepúsculo», elemento verbal que se vuelve el motor principal y desencadenante de la risa. Como se puede leer al final de la secuencia que se ofrece arriba, los versos calderonianos – «en el monte me cogió / el crepúsculo del día» – están sometidos a una dilatación, que tiene la finalidad de explicitar el peligro: «più del padrone mi fa paura il crepuscolo, che potrebbe cagionarmi danno gravissimo». Frente a la falta de valor de Tosco y aprovechándose de su ignorancia, el Cazador fingirá la existencia de un señor ‘Crepúsculo’.

TOSCO	Lleve Barrabás el nombre. ¿El qué le cogió, señor?	PICCARIGLIO	E che cosa è questo crepuscolo?
CAZADOR	El crepúsculo.	FABIO	O che bestia, hai la barba al uso e non sai che cosa sia crepuscolo?
TOSCO	¿Es traidor o es encantado ese hombre? ¿Y cómo le cogió? ¿Hay tal? ¿Aquesto en el monte había? ¿Crepúsculo tiene el día? Y diga, ¿no le hizo mal?	PICCARIGLIO	Di questo sono ignorante, perché non l’ho mai veduto.
CAZADOR	(El villano se ha creído que es alguno que hace daño y ha de quedar con su engaño). En fin, hasta aquí he venido huyendo de aqese hombre.	FABIO	Non te ne curare neanche (voglio pigliarmi gusto con costui, poiché so la sua poltroneria). Il crepuscolo è un mostro spaventoso, che abita in questi paesi, grande come un elefante; getta fuoco daglocchi e non mangia che carne umana.

- TOSCO Diga ¿los hechos son buenos de aquese que por lo menos tiene peligroso nombre?
- CAZADOR (Con esto engañarle puedo, pues con esta industria mía lo que no la cortesía habrá de obligalle el miedo). Un hombre se traga entero y, si está con hambre, dos juntos.
- TOSCO ¡Oh, güego de Dios! ¿Tan güerte tiene el guargüero? Yo le llevaré, pardiez, hasta el castillo, que allí el Rey está –¡pese a mí!, ¡dos se zampa de una vez!–, que esta noche se ha quedado en Salveric, como digo. Yo apostaré que conmigo no tiene para un bocado. Yo vine por leña y vo sin ella; hablalle no puedo.
- CAZADOR (Él va temblando de miedo).
- TOSCO (Si él me agarra, muerto so). (Calderón de la Barca, 2017: I, vv. 461-496)
- PICCARIGLIO Oh poveretto me! E dove abita questa brutta bestia?
- FABIO Mezzo miglio lontano di qui.
- PICCARIGLIO Ohimé sento la puzza che mi ha ammorbato tutti i calzoni!
- FABIO Questa appunto è l'ora che esce fuori dalla grotta.
- PICCARIGLIO Mi moro di paura. Che strada ho da tenere?
- FABIO Io non so. Chi si può salvar si salva.
- PICCARIGLIO Caro fratello non mi abbandonare.
- FABIO Adio.
- PICCARIGLIO Aspetta che ti voglio portare in spalla.
- FABIO E che carità è questa?
- PICCARIGLIO Voglio farti questo servizio.
- FABIO E perché? Son forse stroppiato?
- PICCARIGLIO No che se viene il crepuscolo voglio avere un regalo da farli.
- FABIO Fermati di grazia.
- PICCARIGLIO Tu non mi scapperai.
- FABIO (Manco male, che per andar a casa ho trovato un asino che mi porta). (Orsi, 1676: 35-35, I, 8)

Notamos que el miedo que muestra Tosco a ser comido por ese monstruo cruel y hambriento (Vila Carneiro, 2015), que anda de noche en búsqueda de seres humanos y que es capaz de tragarse a un hombre entero «y, si está con hambre, a dos / juntos», está relacionado con la glotonería, otro rasgo imprescindible en la identificación del personaje. El habla del villano incorpora expresiones populares de estupor o terror, tales como «¡Oh, güego de Dios!, ¿Tan güerte tiene el guargüero?», donde este último término, como señala Zaida Vila Carneiro en su edición crítica (Calderón de la Barca, 2017: 167, nota 484), parece ser, por analogía con las formas anteriores – «güego» y «güerte» –, una deformación lingüística de «gargüero», variante a su vez de «garguero». Estas expresiones aparecen intercaladas en los versos, interrumpiendo frecuentemente el diálogo con el Cazador, quien, dirigiéndose al público y confiando en su complicidad, da aviso de la burla que le va a gastar al bobo.

Angiola, aun conservando el juego verbal del crepúsculo y el recurso retórico de la hipérbole que sustancia la broma, construye otro texto alrededor de estereotipos pertenecientes a la comicidad peculiar de la *Commedia dell'Arte*, la cual permite una exitosa codificación dramática del *papel risible*. En la adaptación italiana se registra un error de traducción, procedente, con mucha probabilidad, de un defecto de lectura de la expresión «Lleve Barrabás», muy frecuente en boca de personajes de condición humilde. De hecho, a la luz de la fidelidad que la cómica demuestra respecto a las referencias cultas de tipo mitológico y bíblico, excluiría el desconocimiento de este personaje del Nuevo Testamento y me inclinaría a creer que la confusión interpretativa fue determinada por una mala lectura o por un error de imprenta. Angiola pudo leer o creyó entender 'llevar barba', lo cual, en la reconstrucción del discurso cómico, la induce a encontrar una solución coherente en la nueva situación. Será Fabio el que, burlándose de Piccariglio, manifestará su sorpresa al entender que el otro, aun llevando «la barba al uso», no conoce a Crepúsculo.

Además de la caracterización verbal, en la parte final de este diálogo destacan en los dos textos, de manera muy evidente, las diferentes modalidades de creación de la semántica de la comicidad. Si Tosco piensa llevar a Crepúsculo al castillo, contando con la protección y defensa del Rey, a Piccariglio se le ocurre otra solución, relacionada con la presencia, ineludible en la *Commedia dell'Arte*, del elemento mímico-gestual y, por lo tanto, del movimiento escénico. Es también en esta secuencia donde las dos máscaras italianas caracterizan y personalizan sus perfiles bufonescos suscitando, en los dos canales de comunicación – el intradramático y el metadramático – gran hilaridad. Piccariglio le pide a Fabio que se suba a sus hombros para llevar algo que ofrecerle a Crepúsculo hambriento y Fabio goza del ventajoso resultado de su burla, al tener ahora a su disposición un asno que le lleva a su casa. Estamos ante el expediente comprobado del *lazzo del cavalcare*, que permite al actor exhibirse en posiciones de desequilibrio corporal e interactuar con el otro *zanni* para provocar el consabido efecto cómico (Capozza, 2006: 27). En el primer acto encontramos otra aparición del villano, esta vez en una escena de 114 versos, al lado de Estela.

ESTELA	Antes que venga te irás.	STELLA	Avanti ch'egli venga, partirai.
TOSCO	(¿Antes que venga me he de ir? Él sin duda ha de venir. ¿Qué tengo que saber más?).	PICCARIGLIO	Dunque egli ha da venire. Oh povero me!
ESTELA	(Alerta está el enemigo; velar, honor, me conviene).	STELLA	Allerta, onore, che il nemico è vicino!
TOSCO	(Yo apostaré que si viene topa primero conmigo).	PICCARIGLIO	Se l'è così vicino, il primo che l'incontra sarò io.
ESTELA	(Entremos en cuenta, honor. ¿Cómo podré defenderme?).	STELLA	Facciamo i nostri conti. Come potrò difendermi?
TOSCO	(No es lo peor el comerme; el mascarme es lo peor).	PICCARIGLIO	La padrona fa i conti e io ho da rendere di settimana.

- ESTELA (El poder de un rey es rayo que lo más alto abrasó).
- TOSCO (Si aquesto supiera yo, me pusiera el otro sayo...).
- ESTELA (La industria y el nombre valga, pues no hay resistencia ya).
- TOSCO (...que este es el nuevo y saldrá muy manchado, cuando salga).
- ESTELA (Direle que he de pagar lo que a mi mismo honor debo).
- TOSCO (Diré que es el sayo nuevo, que me deje desnudar).
- ESTELA (Si en su apetito se ciega, dareme muerte).
- TOSCO (No hay más; seré un segundo Juan Bras del vientre de la gallega. Pero mejor será ir donde no me halle jamás).
- ESTELA Pues, Tosco, ¿dónde te vas?
- TOSCO Tengo un poco que dormir; duerme tú por vida mía.
- ESTELA Yo no dormiré. ¡Ay de mí!, porque me ha de hallar así el crepúsculo del día.
- TOSCO ¡Pésete quien me parió!
¿Qué es lo que dices, señora?
¿Con eso sales agora?
No en vano le temo yo.
(Calderón de la Barca, 2017: I, vv. 751-790)
- STELLA Il potere di un re è un fulmine, che le più alte torri incenerisce.
- PICCARIGLIO Non solo mangiato, ma abbruciato ancora. Oh questo è peggio!
- STELLA Ma che valerà l'industria dove non vale la resistenza.
- PICCARIGLIO Mi spiace che'l me sporcarà tutto el vestito.
- STELLA Gli saprò dire ciò che si conviene al mio onore.
- PICCARIGLIO Gli dirò ch'aspetti che mi spoglio, poiché il vestito è novo.
- STELLA E se si accieca nei suoi desideri, mi ucciderò.
- PICCARIGLIO Sarà meglio che vadi a fare i fatti miei.
- STELLA Dove vai?
- PICCARIGLIO A riposare. Faresti bene a riposare anche voi ancora.
- STELLA È impossibile che dorma. Qui mi ha da trovare il crepuscolo del giorno.
- PICCARIGLIO O che sia maledetto il crepuscolo!
(Orsi, 1676: 41-42, I, 11)

La función de Tosco es la de cerrar bien la puerta de la habitación de su señora y vigilar para que no entre nadie. Sin embargo, la venida de Crepúsculo, casi una personificación del infantil Coco, parece su única preocupación, la cual se superpone a la de Estela por la defensa de su honor, gracias a unos cruces verbales que, lejos de solucionar el equívoco, confirman al villano la existencia de la terrible criatura. Las redondillas centrales de la escena se desarrollan según una estructura paralela de discursos autónomos en apartes – el de Estela y el contrapunto de Tosco que, incluso en un momento de intensa tragicidad, se exhibe en disparates ridículos –. Buen ejemplo de estos es la confusión verbal que crea al presentarse como «un segundo Juan Bras / del vientre de la gallega», queriendo aludir, naturalmente, al personaje literario de Jonás en el vientre de la ballena. El desdoblamiento de expectativas y de planos semánticos entre criado y ama suscita, en su contraposición puntual y sistemática, un inmediato efecto cómico. A la intención declarada por Estela de quitarse la vida frente al ciego apetito del Rey se contra-

pone la preocupación de Tosco por su sayo nuevo, que saldría manchado y estropeado del impacto con Crepúsculo. Cuando Ludovico y el Rey, ambos rebozados, llaman a la puerta de la habitación de Estela para que el soberano emprenda el asalto final al honor de la joven, la cobardía proverbial del villano se muestra por medio de la única posibilidad de supervivencia para un hombre incapaz de defenderse, la huida y el abandono de su ama, porque, como él afirma, «mientras la come [Crepúsculo], pues sé / que en mí por diferenciar / hará lo mismo» (Calderón de la Barca, 2017: vv. 828-820).

En esta secuencia, cuando el criado interactúa con la dama, la adaptación sigue bastante fielmente el original, reproduciendo el paralelismo y la construcción binaria de las antítesis semánticas. Debe notarse, sin embargo, que Piccariglio escucha y comenta las palabras de Estela, diversamente de lo que ocurre en Calderón. El texto italiano aprovecha la recuperación del tema del crepúsculo para añadir elementos a la caracterización del *zanni* ingenuo y ridículo, desprovisto de valores morales y fuera del contexto ideológico y cultural en el que se desarrolla la acción dramática. Asimismo, con la adición de pocos elementos, la cómica muestra su habilidad en aclimatar el texto al nuevo contexto de recepción: sustituye el sayo del villano español con el vestido del *zanni*, por la naturalización del personaje cómico, y reincide en el tema del dinero. También aquí se crea un equívoco lingüístico entre «i conti» que Stella echa para organizar su defensa y los correspondientes de Piccariglio («e io ho da rendere (i conti) di settimana»). Además, si el villano, según una *gradatio* verbal, temía el impacto con los crueles dientes del monstruo que lo masticaría antes de comérselo, Piccariglio sigue interpretando de manera defectuosa las palabras de Stella – «Il potere di un re è un fulmine, che le più alte torri incenerisce» – y exclama, temblando: «Non solo mangiato ma abbruciato ancora. Oh questo è peggio». Se trata de la última aparición de Piccariglio en la comedia italiana, en la que no se reproducen las demás intervenciones cómicas que aparecen en su fuente.

En el segundo acto de la comedia española Tosco interrumpe el soliloquio de Enrico, el cual se reprocha su incapacidad de declarar su amor a la infanta Flérida. Notamos nuevamente que las apariciones de Tosco nunca aportan elementos diegéticos, siendo, en cambio, interpolaciones cómicas construidas sobre la ignorancia y las maneras inadecuadas del villano en sus discursos con un personaje noble.

TOSCO	Pasé por lo aposentos, que estaban todos vestidos tan galanes, tan pulidos que el verlos daba contentos y el imaginarlo alegre.
ENRICO	Salte del jardín; acaba.
TOSCO	En uno vi un reis que estaba habrando con una negra, que el que a la puerta está dijo: «Estos tapices son la historia del rey Salmón

y la reina que se va».
 ENRICO Sabá y Salomón. [...]
 TOSCO Bueno es aqueso, pardiez.
 ¿Es mucho errarse una vez?
 Pero en el jardín vi más.
 ENRICO Vete de aquí.
 TOSCO He de decillo
 y en diciéndolo me iré.
 En una huente miré
 una fulana de oவில்.
 ENRICO Fábula de Ovidio.
 TOSCO Sí,
 fábula de olvido era
 y pasó desta manera.
 (Calderón de la Barca,
 2017: II, vv. 1409-1447)

Tosco intenta describir a Enrico las obras de arte que se encuentra saliendo al jardín. En este caso, la situación lúdica se construye alrededor de toda una serie de deformaciones lingüísticas de referencias cultas que su amo, indignada y nerviosamente, corrige, aclarando su discurso: «Salmón» por Salomón, «la reina que se va» por la reina de Sabá, «fulana de oவில்» y «fábula de olvido» por Fábula de Ovidio. Refuerzan la hilaridad de la situación las reacciones de Tosco que, molestándose por las continuas rectificaciones que interrumpen su cuento, repite en su defensa: «¿Es mucho errarse una vez?».

Después de pocos versos Tosco se topa con el Rey que, fingiendo ser una estatua, espera a Estela en el jardín. Es en este espacio de los secretos y de los amores donde Tosco realiza una descripción de la dama, en la que la visión idealizada de la mujer aparece distorsionada y opuesta a la de su amo. De hecho, en las palabras de Tosco, los estereotipos de la belleza de la época están sometidos a una caricaturización: Estela es «coja y mulata», «zurda y tuerta», tiene «seis dedos en la mano» y «una sarna le acompaña»; los dientes son «vecinos de su boca, / que se mudan a otra casa» y, entre otras cuatrocientas cosas más que Tosco declara poder contar, su cabeza, quedándose sin pelo, parece «el huevo de una avestruz» (Calderón de la Barca, 2017: vv. 1579-1621).

A lo largo de todo el acto tercero, mientras Enrico y Estela se enfrentan a los peligros causados por la presencia de una fuerza hostil representada por el Rey, Tosco, si bien tendría que ser siempre fiel a su amo, por su cobardía, intenta esconderse o escaparse. En realidad, permanece siempre al lado de Enrico y de su hermana Estela, participando en el desenlace final.

4. Estas calas que he venido presentando ofrecen algunos ejemplos del humor verbal que caracteriza a los personajes 'bajos' durante el proceso de aproximación del texto-fuente a la práctica teatral italiana. El villano rústico obedece a la peculiar identificación lingüística elaborada por medio del uso cómico del sayagués y completa su connotación gracias a una serie de estereotipos caracteriales, que expresan ingenuidad, cobardía, materia-

lismo y la casi total ausencia de valores morales. En el intercambio dialéctico con sus amos emerge la «confrontación continuativa de dos lógicas y dos mundos distintos» (Antonucci, 1994: 32) e impermeables. Su simpleza, su incapacidad de entender la palabra y las acciones dan lugar a unas confusiones verbales aún más evidentes en las alusiones mitológicas y bíblicas, que el villano somete a unas alteraciones y acomodaciones léxicas.

En conformidad con la máscara del *zanni*, la cómica amolda su fuente a los tópicos léxicos y lingüísticos italianos, intensificando el componente mímico-gestual y los movimientos de las figuras cómicas. En esta adaptación registramos una intervención masiva de reducción dramática: si el villano calderoniano se desplaza con sus amos – Enrico y Estela – a lo largo de los tres actos de la obra, en un *crescendo* de expedientes farsescos y de disparates verbales que culminan en la desmitificación de la mujer, el *zanni* italiano hace gala en la primera jornada de sus *lazzi verbali*, basados en la dificultad de comprensión del mundo y en la distorsión lógica y lingüística, que se conjugan con los *acrobatici* y con los *di paura* (Capozza, 2006: 16; 56; 244) y desaparece en las otras dos, sin dejar huella alguna de su presencia.

Los motivos de estos cortes se pueden rastrear en los elementos peculiares de la fórmula de la re-escritura. Como ya se ha anticipado, en lugar de la severa postura ideológica de los protagonistas calderonianos, la comedia italiana pone en escena el cortejo del galán frente a las actitudes frívolas y la fingida esquividad de la dama. Ese peculiar galateo se sostiene con un léxico explícito y licencioso, que traslada el texto italiano a un nivel diferente de caracterización semántica. Por esta razón, la escaramuza amorosa extiende la comicidad a otros personajes y reemplaza la tensión trágica que se establece entre los protagonistas calderonianos. De hecho Stella, además de determinada y autónoma, es una mujer frívola que afronta el evento trágico de la ofensa de su honor con una actitud decidida, burlándose, en algunas ocasiones, del Rey y produciendo el efecto cómico en un público que conoce de antemano las intenciones de la dama y disfruta divertido de los audaces «dimes y directes». Esos juegos verbales del texto italiano pudieron llevar a Angiola a considerar innecesarias las múltiples intervenciones del agente cómico. Así que la re-semantización dramática de las *parti fisse* compensaría la reducción del papel cómico. Es más, la distancia que caracteriza al personaje cómico en los dos contextos dramáticos y culturales requirió, como he intentado demostrar, una laboriosa re-escritura que Angiola pudo restringir solo a algunos momentos farsescos, brindando al público italiano una pieza que exhibe un extraordinario dominio de las herramientas lingüísticas, cómicas y literarias y que alcanza, en el repertorio italiano, una autonomía indiscutible.

Referencias bibliográficas

Archivio Multimediale degli Attori Italiani (AMAtI), diretto da Siro Ferrone, coord. Francesca Simoncini, Università di Firenze (<http://amati.fupress.net>)

- Antonucci F. (1994), *Salvaje, villanos y gracioso: relaciones funcionales y desplazamientos de comicidad*, «*Criticón*», 60: 27-34.
- Antonucci F. (a cura di) (2007), *Commedia aurea spagnola e pubblico italiano*, vol. V, *Percorsi del teatro spagnolo tra Italia e Francia*, Alinea, Firenze.
- Arellano I. (2006), *El escenario cósmico. Estudios sobre la comedia de Calderón*, Iberoamericana, Madrid.
- Biancolelli N. (1674), *La regina statista d'Inghilterra e il conte di Essex*, Giovanni Recaldini, Bologna.
- Calderón de la Barca P. (2011), *La selva confusa*, Coenen E. (ed.), Reichenberger, Kassel.
- Calderón de la Barca P. (2017), *Amor, honor y poder*, Vila Carneiro Z. (ed.), Iberoamericana / Vervuert, Madrid / Frankfurt.
- Capozza N. (2006), *Tutti i lazzi della Commedia dell'Arte*, Dino Audino, Roma.
- Chauchadis C. (2000), *Algunas observaciones sobre el personaje del villano cómico en las comedias de Calderón*, «*Criticón*», 80: 155-168.
- Coello A. (1638), *El conde de Sex*, Imprenta de Juan Saperia, Barcelona.
- Crivellari D. (2008), *La recepción del teatro clásico español en Italia*, «*Cuadernos de Teatro Clásico*», 24 (1): 189-249.
- D'Antuono N. L. (1996), *El repertorio calderoniano de la commedia dell'arte*, en Arellano I. et al. (ed.), *Studia Aurea. Actas del III congreso de la AISO, LEMSO / GRISO*, Toulouse / Pamplona 1996: 141-149.
- Ferrone S. (2014), *La Commedia dell'Arte. Attrici e attori italiani in Europa (XVI-XVIII secolo)*, Einaudi, Torino.
- Grifi M. (2011), *Sulle tracce di Angiola D'Orso, comica e traduttrice dallo spagnolo nella seconda metà del Seicento*, Tesis doctoral.
- Leonetti F. (2018), *La industria femenina ante los ataques de un rey: reflexiones sobre la adaptación de Amor, honor y poder de Angiola d'Orsi*, «*Artifara*», 18: 293-306.
- Leonetti F., *Angiola D'Orsi y la traducción de Amor, honor y poder*, en prensa.
- Mamone S. (2003), *Serenissimi fratelli, principi impresari. Notizie di spettacolo nei carteggi medicei*, Le Lettere, Firenze.
- Marigo M. (1991), *Angiola D'Orso, comica dell'Arte e traduttrice*, «*Biblioteca teatrale*», 18: 65-84.
- Michelassi N., Vuelta García S. (2004), *Il teatro spagnolo sulla scena fiorentina del Seicento*, «*Studi Secenteschi*», XVI: 67-137.
- Michelassi N., Vuelta García S. (2009), *Francisco de Rojas Zorrilla nella Firenze del Seicento: due traduzioni di Mattias Maria Bartolommei (con un catalogo delle sue commedie)*, en Profeti M. G. (a cura di), *Commedia e musica tra Spagna e Italia*, vol. VI, Alinea, Firenze: 119-189.
- Michelassi N., Vuelta García S. (2013), *Il teatro spagnolo a Firenze nel Seicento*, vol. I. Giacinto Andrea Cicognini, Giovan Battista Ricciardi, Pietro Susini, Mattias Maria Bartolommei, Alinea, Firenze.
- Monaldini S. (1995), *Il teatro dei comici dell'arte a Bologna*, «*Archiginnasio*», 90: 33-164.

- Monaldini S. (2001), *L'Orto dell'Esperidi. Musicisti, attori e artisti nel patrocinio della famiglia Bentivoglio (1646-1685)*, LIM, Lucca.
- Orsi A. (1676), *Amore, honore e potere*, Giacinto Turlino, Brescia.
- Orsi A. (1677), *L'Armida impazzita*, Demetrio Degni, Modena.
- Profeti M. G. (1996a), *Commedia aurea spagnola e pubblico italiano*, vol. I, *Materiali, variazioni, invenzioni*, Alinea, Firenze.
- Profeti M. G. (a cura di) (1996b), *Commedia aurea spagnola e pubblico italiano*, vol. II, *Tradurre, riscrivere, mettere in scena*, Alinea, Firenze.
- Profeti M. G. (a cura di) (1997), *Commedia aurea spagnola e pubblico italiano*, vol. III, *Percorsi europei*, Alinea, Firenze.
- Profeti M. G. (2002), *La recepción del teatro áureo en Italia*, en Profeti M. G. (a cura di), *Calderón en Italia. La Biblioteca Marucelliana*. Firenze, Alinea, Firenze: 15-16.
- Profeti M. G. (a cura di) (2009a), *Commedia aurea spagnola e pubblico italiano*, vol. VI, *Commedia e musica tra Spagna e Italia*, Alinea, Firenze.
- Profeti M. G. (2009b), *Commedia aurea spagnola e pubblico italiano*, vol. VII, *Commedie, riscritture, libretti. La Spagna e l'Europa*, Alinea, Firenze.
- Profeti M. G. (2016), *Percorsi teatrali tra Italia e Spagna*, en Antonucci F., Tedesco A. (a cura di), *La Comedia Nueva e le scene italiane nel Seicento*, Olschki, Firenze: 15-28.
- Ricci F. (1673), *Il Floridoro*, dramma per musica, Piccini, Macerata.
- Salomon N. (1965), *Recherches sur le thème paysan dans la «Comedia» au temps de Lope de Vega*, Institut d'Études Ibériques et Ibéro-Américaines, Bordeaux 1965 [trad. *Lo villano en el teatro del Siglo de Oro*, Castalia, Madrid, 1985].
- Taviani F., Schino M. (2006), *Il segreto della Commedia dell'Arte*, La Casa Usher, Firenze.
- Tomadoni S. [s. d.], *Gli amori sfortunati di Pantalone*, Domenico Lovisa a Rialto, Venezia.
- Valbuena Briones A. (1987), *Los papeles cómicos y las hablas dialectales en dos comedias de Calderón*, «Thesaurus», 42, 1: 47-59.
- Vara López A. (2011), *Del concepto a la forma: la dualidad en Amor, honor y poder*, en Azaustre Galiana A., Fernández Mosquera S. (eds.), *Compostella Aurea: actas del VIII Congreso de la AISO. Santiago de Compostela, 7-11 de julio de 2008*, vol. III, Universidade de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela: 507-512.
- Vila Carneiro Z. (2011), *Amor, honor y poder: las huellas del gongorismo en las primeras comedias de Calderón*, en Azaustre Galiana A., Fernández Mosquera S. (eds.), *Compostella Aurea: actas del VIII Congreso de la AISO. Santiago de Compostela, 7-11 de julio de 2008*, vol. III, Universidade de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela: 535-543.
- Vila Carneiro Z. (2015), *El miedo del gracioso a ser comido: un ejemplo de reutilización en Calderón*, en Murillo Sagredo J., Peña García L. (eds.),

Sobremesas literarias: en torno a la gastronomía en las letras hispánicas,
Biblioteca Nueva, Madrid: 217-226.
Zoppio M. (1634), *Admeto*, Nicolò Tobaldini, Bologna.