

LE GARE D'AMICIZIA E D'AMORE DE ARCANGELO SPAGNA:
UNA POSIBLE REFUNDICIÓN DE DUELO
DE HONOR Y AMISTAD¹

Ilaria Resta

1. Hacia mediados del siglo XVII, la cómica Brigida Bianchi reparaba en su prólogo a la comedia *L'inganno fortunato, ovvero L'amata aborrita*² en la difusión de la comedia nueva procedente de España y, en particular, en los procesos de reescritura a los que las piezas ibéricas se sometían:

Sono così esperte nei parti scenici le penne ibere che senza l'aiuto loro non si può in questa professione tentare cosa di riuscita. Parlino per me Francia, Italia e altre province se non è vero che tutto giorno, senz'ottener altri passaporti, introducono o scopertamente o di furto le Muse comiche delle Spagne, quando per farle genitrici, quando per servirsene da Licina (Bianchi, 1659: ijv-ijij)³.

Ciñéndonos a Italia y, más en detalle, a la situación de la dramaturgia romana en esa misma época, algunos estudios principiaados por Antonuc-

¹ Este trabajo se adscribe al proyecto de investigación, en el que participo como miembro investigador, PRIN Bando 2015 – Prot. 201582MPMN – «Il teatro spagnolo (1570 – 1700) e l'Europa: studio, edizione di testi e nuovi strumenti digitali», coordinado por Fausta Antonucci.

² Se trata de una adaptación de la comedia *La despreciada querida*, de Juan de Villegas, examinada por Marchante (1997).

³ He decidido mantener el lema «Licina» del original, en lugar del más habitual «Lucina», porque considero que no se trata de una errata, sino más bien de una variante lingüística. En el *volgarizzamento* trecentista de las *Heroides* ovidianas por parte del florentino Filippo Ceffi se recoge el mismo término: «ond'io sono divenuta in doppio numero beata: Licina, la dea del parto, atandomi m'ae conceduti figliuoli» (cfr. Ovidio, 2009: 478). Todavía en el siglo XIX se aprecian casos – eso sí, muy raros – de oscilaciones vocálicas de esta variante, como en la obra de Francesco de Bourcard: «Le Greche invocavano ne' dolori del parto Giunone Ilicia, e le Romane Giunone Licinia» (de Bourcard, 1866: 187).

Ilaria Resta, Roma Tre University, Italy, ilaria.resta@uniroma3.it, 0000-0002-9782-4027

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

Ilaria Resta, *Le gare d'amicizia e d'amore de Arcangelo Spagna: una posible refundición de Duelo de honor y amistad*, pp. 343-362. © 2020 Author(s), CC BY 4.0 International, DOI 10.36253/978-88-5518-150-1.18, in Fausta Antonucci, Salomé Vuelta García (edited by), *Ricerche sul teatro classico spagnolo in Italia e olttralpe (secoli XVI-XVIII)*, © 2020 Author(s), content CC BY 4.0 International, metadata CC0 1.0 Universal, published by Firenze University Press (www.fupress.com), ISSN 2704-5919 (online), ISBN 978-88-5518-150-1 (PDF), DOI 10.36253/978-88-5518-150-1

ci, y que se suman a otras aportaciones críticas, han venido acreditando la trascendencia de este fenómeno en la escritura dramática del canónigo Arcangelo Spagna⁴. En efecto, pese a las singulares declaraciones de Spagna acerca de su voluntad de ajustarse a los cánones clásicos – una intención que él mismo explicita en el segundo volumen de sus comedias en prosa –, también el religioso romano guiña el ojo a la moda ibérica a la par de muchos contemporáneos suyos.

Es palmaria la presencia del teatro español en la producción en prosa de este autor ante todo en lo que concierne a una morfología estructural que se inclina hacia la tripartición de la pieza, de contra a la división en cinco actos dictaminada por la preceptiva clásica; pero es sobre todo en los entramados narrativos de sus comedias donde se aprecia el ascendente español. Apuntando a los textos en prosa, de un total de trece comedias (doce publicadas en los tres volúmenes de *Comedie in prosa*, a las que hay que añadir la temprana edición de *La dama folletto*, Spagna, 1675), de momento se han identificado siete refundiciones de piezas españolas, con cierta predominancia de Calderón. Una influencia que, sin embargo, Spagna nunca manifiesta en las portadas o en los preliminares, ni siquiera en casos evidentes de reescrituras estrechamente vinculadas con el hipotexto español. Es peculiar el caso de *Il tempo è galant'homo*, obra publicada como suelta en 1709 en Roma por los herederos de Corbellotti, y posteriormente reeditada en 1711 como primera pieza del primer volumen de *Comedie in prosa*⁵: en esta, sigue casi al pie de la letra la comedia *Dar tiempo al tiempo* de Calderón llegando a citar de paso y en español el título de otra comedia calderoniana, *Las manos blancas no*

⁴ Antonucci ha examinado la relación entre la comedia calderoniana *La dama duende* y dos comedias de Spagna: *La dama folletto*, o *vero Le larve amorose e Il vero incanto è l'amore* (cfr. Antonucci, 1998). La transmisión en Italia de *La dama duende*, también de cara a las obras de Spagna ya citadas, ha sido analizada asimismo por D'Antuono (1997) y Gori (2000). Antonucci también ha escudriñado el vínculo entre *El astrólogo fingido*, de Calderón, y la comedia *Il finto astrologo*, de Spagna, quien, en este caso, reelabora el texto calderoniano a partir de otra pieza intermedia: *Lastrologo non astrologo*, de Carlo Costanzo Costa (cfr. Antonucci, 2007). Por su parte, D'Antuono ha demostrado cómo el melodrama de Spagna, *La gelosa di sé stessa*, es una derivación de *La celosa de sí misma*, de Tirso de Molina: cfr. D'Antuono (2003). La circulación en Italia de la pieza calderoniana *El secreto a voces* y su relación, entre otras comedias, con *Il segreto in voce*, de Arcangelo Spagna, ha sido profundizada por Mazzardo (1997). Con respecto al vínculo entre el melodrama de Spagna, *Lo sdegno con lo sdegno si vince*, y la comedia *El desdén con el desdén*, véase Profeti (2014). Trecca, por otra parte, ha detectado la estrecha vinculación entre otro melodrama de Spagna, *Chi può s'ingegni*, y *La discreta enamorada*, de Lope de Vega: cfr. Trecca (2007). Por mi parte, he profundizado en la relación entre *Dar tiempo al tiempo*, de Calderón, y la comedia de Arcangelo Spagna *Il tempo è galant'homo*: cfr. Resta (2016). Finalmente, para un panorama general sobre la influencia de la comedia nueva en Spagna véase Resta (2016: 172-177).

⁵ Spagna (1709); Spagna (1711). Sobre los problemas de transmisión textual de las comedias en prosa de Spagna se sugiere Resta (2016: 169-172).

ofenden, pero eludiendo toda referencia acerca de un préstamo (Resta, 2016: 179). Es esta cuando menos una prueba fehaciente de su apego por la producción ibérica que, a todas vistas, conocía de primera mano: no tengo constancia, en efecto, de otras comedias italianas que hayan readaptado la comedia *Dar tiempo al tiempo* antes que nuestro canónico, por lo que se puede razonablemente suponer que Spagna leyese las comedias españolas en lengua original.

Lo cierto es que los textos examinados hasta ahora revelan una índole heteróclita en lo que toca a su manera de domesticar el hipotexto, pues una modalidad de reescritura más contigua con las piezas españolas – cuyo reconocimiento es, por lo tanto, inmediato – se combina con un patrón redaccional distinto. En este segundo caso, se aprecia una perspectiva escritural más autónoma, que destaca por una manipulación sustancial de los ingredientes narrativos arraigados en el teatro áureo; estos, en ocasiones, se conciertan con fragmentos de ascendencia italiana (procedentes de otras reelaboraciones previas) y con otros de su propio cuño. En este sentido, ya Antonucci se ha pronunciado en favor de una modalidad asimilable al collage, un paradigma de escritura que Spagna adopta en *Il finto astrologo* (Antonucci, 2007: 23), así como en *La dama folletto* y en *Il vero incanto è l'amore* (Antonucci, 1998), su segunda refundición del mismo tema, mucho más emancipada que la primera con respecto a los dos hipotextos – español e italiano – de los que procede.

2. El caso que examinaré se vincula con esta segunda forma de escritura, aunque resulta todavía más enredado: no consiste solamente en una libre adaptación de una comedia española, sino que el contacto con esta última, posiblemente, está mediado por un texto italiano de otro autor – *Le gare dell'amore e dell'amicizia*, de Lodovico Adimari – que funciona a modo de eslabón intermedio. Provenzal en su momento, y posteriormente Profeti, al analizar la comedia de Adimari pusieron en evidencia su derivación de *Duelo de honor y amistad*, de Jacinto de Herrera y Sotomayor (1669: 238)⁶. Autor especialmente conocido entre sus contemporáneos por sus líricas de circunstancia, la participación de Herrera en la producción teatral coeva se circunscribe a la comedia ya mencionada, a otra pieza en colaboración y a un texto de teatro breve (Urzáiz Tortajada, 2002: 362-363). Sin duda puede resultar sorprendente que la obra de un segundón, y encima con un repertorio tan poco extenso, gozara de tanto prestigio fuera de las lindes ibéricas hasta el punto de que su única comedia compuesta individualmente, que sepamos, haya generado dos distintas refundiciones en Italia. Para lanzar una hipótesis al respecto, habrá que volver a las palabras de Brigida Bianchi citadas arriba. Hay que apuntar, en concreto, a dos ele-

⁶ Para la bibliografía correspondiente a la relación entre la comedia de Herrera y Adimari véanse Provenzal (1902: 31) y Profeti (1987: 240), después publicado en Profeti (1996).

mentos clave: en primer lugar, hace falta remarcar una vez más la fascinación de los italianos hacia la dramaturgia española barroca, un interés que prospera entre mediados del XVII y principios de la centuria siguiente; en segunda instancia, recuérdese que la predilección por los dramaturgos más afamados, con Lope y Calderón al frente, es mayoritaria⁷. El caso que nos atañe no se desvía del estatuto general y podría aclararse en vista de una incorrecta atribución de esta comedia, que empieza a difundirse copiosamente en impresos sueltos a nombre de Calderón siguiendo una praxis fraudulenta testimoniada por la crítica⁸. *Duelo de honor y amistad*, en concreto, aparece por primera vez, y a nombre de Jacinto de Herrera y Sotomayor, en la *Parte XXXII* de las *Comedias nuevas escogidas*, volumen que sale en Madrid en el año 1669 de la imprenta de Andrés García de la Iglesia. Sin embargo, ya desde el siglo XVII asistimos a la proliferación de una serie de sueltas calderonianas: una edición zaragozana, por los herederos de Diego Dormer, de 1674, además de varios ejemplares antiguos desprovistos de cualquier indicación tipográfica⁹.

⁷ Véanse, en particular, los estudios de Marchante relacionados con la recepción italiana de Calderón y Lope: Marchante (1996), luego ampliado en Marchante (2002); Marchante (2009). Es cierto, por otra parte, que la atracción por el teatro ibérico se irradió también a los epígonos, cuyas obras circularon principalmente gracias a las *Partes de diferentes autores*, según comprueba Salomé Vuelta García en su estudio a propósito del fondo Orsi en este mismo volumen.

⁸ Algunos ejemplos de la difusión ilegal en España de comedias atribuidas a Calderón se pueden hallar en Profeti (1983). De la misma manera, *El marqués del Cigarral*, obra de Castillo Solórzano, circula por España en el XVII como obra de Agustín Moreto, mientras que en Italia llega a conocerse a nombre de Calderón en un códice manuscrito que reseña Marchante (cfr. Marchante, 2002: 88). Otro caso peculiar es el de *No hay bien sin ajeno daño*, de Sigler de Huerta, que readapta Giulio Rospigliosi en su comedia *Dal male il bene*. Si bien está comprobado el conocimiento directo que Rospigliosi tenía del teatro español, también como consecuencia de sus numerosos viajes a España, para el caso específico de la transmisión de esta obra Profeti sugiere que se pensó que fuera o de Lope o de Calderón. Consúltese, a tal propósito, Profeti (2009). Con respecto a la adaptación de Rospigliosi, remitimos al trabajo de Bajini (1995).

⁹ En la BNE se conservan tres ejemplares. El colofón del primero, con signatura T/5826, contiene informaciones tipográficas completas: «En Zaragoza: *Por los Herederos de DIEGO DORMER. Año 1674*». De las otras dos sueltas conservadas en la Biblioteca Nacional, la que posee la signatura T/11079 está íntegra, aunque desprovista de toda indicación sobre el lugar, la fecha de publicación y el nombre del impresor. La tercera, con signatura T/55271/6, también incorpora el nombre de Calderón en la portada como las otras dos; empero, se trata de un texto muy deteriorado, truncado en la mitad de la segunda jornada y que carece totalmente de la tercera. Otras bibliotecas europeas (British Library, London Library, Biblioteca Vaticana, Bibliothèque Nationale de France, Herzog August Bibliothek de Wolfenbüttel y Biblioteca de la Universidad de Oviedo) y dos estadounidenses (University of North Carolina at Chapel Hill y Pennsylvania University Library) también conservan un testimonio de la misma pieza. El que se halla en Oviedo, cuya signatura es CGP-006-0, tampoco contiene datos tipográficos como dos de los ejemplares de la BNE,

Resulta plausible suponer que Adimari, y posteriormente Spagna, creyeron adaptar un texto procedente de la pluma calderoniana. En este sentido, en el proemio a las damas, Adimari declara haber trasladado en «volgare» su comedia «già scritta da famoso compositore [...] nella castigliana favella» (Adimari, 1679: §5v). Por si fuera poco, en el prólogo en verso antepuesto a la pieza, el autor deja hablar a la Comedia que, convertida en un personaje mediante el recurso prosopopéyico, revela su procedencia española y su título: *Duelo de amor y amistad*. Las investigaciones llevadas a cabo no me han permitido identificar, de momento, otra versión de la comedia de Herrera con este título. La Barrera menciona un anónimo *Duelo de amor y amistad*, impreso en 1682 (de la Barrera y Leirado, 1860: 544); es este un dato que no concuerda con mis pesquisas, aunque podría tratarse de la enigmática comedia homónima atribuida a cierto Dr. Gómez. En la base de datos DICAT, de hecho, aparecen tres distintas representaciones de piezas con este título que se escenificaron en la primera mitad del XVII: una de 1631, otra de 1633 y la última de 1644, atribuida esta claramente al Dr. Gómez (Ferrer Valls, 2008)¹⁰. Además, el examen de las sueltas ya mencionadas embrolla aún más este galimatías, en consideración a un dato interesante que paso a ilustrar. Don Ramón, uno de los personajes principales, cierra la comedia con estos versos: «Perdonad / las faltas, senado illustre, / que entre uno y otro galán / llamó a este caso el poeta / Duelo de honor y amistad»¹¹. Es esta la versión tal como aparece en las *Comedias nuevas*,

pero su portada es distinta al integrar, antes de la indicación «IORNADA PRIMERA», una decoración vegetal rematada en los bordes por una cruz y una manecilla. El cotejo con la portada del testimonio custodiado en la Biblioteca Apostolica Vaticana, signatura R.G.Lett.Est.IV.310, nos permite afirmar que se trata del mismo ejemplar. Por otra parte, la portada de la suelta de la British Library, cuya referencia es 11725. ee.2.(1.), y la de la London Library, con signatura P.997.(6), coinciden con el testimonio deteriorado de la BNE. Finalmente, no he podido consultar la suelta conservada en la Bibliothèque Nationale, aunque, por la descripción que se ofrece en el catálogo, y teniendo en cuenta que es la única en indicar a Herrera y Sotomayor como autor, es muy razonable suponer que no estamos ante una suelta, sino más bien ante un ejemplar desglosado de las *Comedias nuevas*. En síntesis, parecen existir por lo menos cinco distintas ediciones sueltas de la pieza con autoría atribuida a Calderón de la Barca: se trata de la edición de los herederos de Diego Dormer, que llamaré S₁, correspondiente a BNE T/5826 y University of North Carolina; S₂, relativa a BNE T/11079; S₃, que abarca el ejemplar, con signatura LI Mischband 5(11), de la Herzog August Bibliothek; S₄, que comprende BNE T/55271/6, British Library, London Library y Pennsylvania University Library; S₅, que integra la edición de la Biblioteca de Oviedo y la de la Biblioteca Apostolica Vaticana. Aprovecho para agradecer al personal de la Biblioteca de la Universidad de Oviedo y de la British Library por su amabilidad y la rapidez con las que han aclarado gratuitamente mis dudas acerca de los ejemplares conservados en sus fondos.

¹⁰ Existe también un baile manuscrito, titulado *Duelo de amor*, conservado en la BNE con signatura Mss/15788; tras una atenta lectura de esta pieza, sin embargo, no se advierte ninguna concordancia con la comedia de Herrera y Sotomayor.

¹¹ La cursiva es mía.

en la suelta de la BNE con signatura T/11079 (Fig. 1) y en el ejemplar de la Herzog August Bibliothek de Wolfenbüttel (Fig. 2); los demás testimonios, en cambio, proporcionan una versión distinta del último verso que se convierte en «Duelo de amor y amistad» (Fig. 3). En la portada de la suelta zaragozana de 1674, por último, en el título se aprecia una curiosa tachadura manuscrita que borra el término *honor* sustituyéndolo por *amor*¹² (Fig. 4).

Los datos a disposición impiden determinar, por ahora, si la comedia del enigmático Dr. Gómez es la misma que la de Herrera. Es asimismo dificultoso establecer si la decisión de Adimari de adoptar el binomio *amore/amicizia* procede de algún que otro ejemplar impreso, hoy perdido, que circularía con este título; más probablemente, el florentino decidió adoptarlo por haber consultado una de las sueltas que clausuraban la pieza con «Duelo de amor y amistad». De todos modos, quisiera recalcar la afinidad de títulos entre Spagna y Adimari; esta, quizás, podría representar la primera señal del contacto que el canónigo tuvo con la refundición del florentino ya desde la elección del término «gare», antes bien que el de «duello» que, curiosamente, encabeza una comedia italiana de 1572: se trata de la *Erofilomachia, ovvero il duello di amore e amicizia*, escrita por Sforza degli Oddi. Valga decir que, tras haber consultado esta pieza, puedo descartar una vinculación con la obra de Adimari y de Arcangelo Spagna y, por supuesto, con la de Herrera pese a algunas tenues afinidades. Se advierten de hecho, ciertas analogías enlazadas con el motivo de la amistad que sobrepasa los intereses privados de dos amigos dispuestos a sacrificar su amor, pero es este un asunto ampliamente aprovechado ya desde el cuento medieval; más allá de este vínculo, en efecto, no hay evidencias más contundentes que suelden estas piezas con la *Erofilomachia*.

En lo que concierne a Spagna, en cambio, es llamativa la elección de un título que parece calcado del de Adimari, con la excepción de la inversión de *amore* y *amicizia*, los dos argumentos principales que ponen en marcha el desarrollo de la trama. Cabe recordar que ya en otras ocasiones Arcangelo Spagna se ha reconocido como un lector atento del repertorio de sus coetáneos italianos; más en lo específico, con la comedia *Il marito delle quattro moglie*, incluida en el *Libro secondo delle comedie*, se vale de un expediente similar, atribuyendo a su obra un título procedente de una pieza de Giacinto Andrea Cicognini: *La moglie di quattro mariti* (Cicognini, 1656; cfr. Símini, 2012: 88; Resta, 2017: 215). Se trata de una comedia que, a su vez, reelabora distintas piezas españolas, y de cuyo título Spagna se sirve de manera ostensible según se declara en la portada misma, jugando con un mecanismo de inversión de los términos del original parecido al de *Le gare d'amicizia e d'amore* (Spagna, 1717).

¹² Los Reichenberger señalan una comedia titulada *Duelo de amor y amistad* entre las sueltas supuestas de Calderón que Vera Tassis menciona en la séptima parte de sus comedias, aunque con toda probabilidad se trata de *Duelo de honor y amistad*; cfr. Reichenberger (1979: 763).

3. No ahondaré en la relación que guardan las obras de Herrera y Adimari, para la que remito a las contribuciones de Provenzal y Profeti ya citadas. Solamente señalaré que en la comedia de Adimari se evidencia un proceso de reescritura que vincula de forma muy estrecha *Le gare dell'amore e dell'amicizia* con *Duelo de honor y amistad* pese a los elementos de originalidad incluidos. Esta relación, de hecho, se ha asentado con bastante seguridad a pesar de las divergencias del título mencionado en el prólogo y también a pesar de las disconformidades en la trama que se deben especialmente a exigencias de domesticación textual. En la transición de Adimari a Spagna gran parte del hilo conductor de Herrera se pierde, así como se modifica el reparto de personajes de forma sustancial. El único anclaje al posible hipotexto español remite al episodio que justifica su título: esto es, una competición entre dos amigos con la que prueban su mutua amistad renunciando a la dama querida que, por una serie de circunstancias fortuitas, es la misma.

En la comedia de Herrera, pese al título, cabe observar que la acción gira alrededor de otro nudo central: la presencia de una pareja de hermanas, una fea y lista, la otra guapa y tonta, que finalmente coronarán su deseo nupcial. Haciéndose eco de *La dama boba*, aunque con la adición de la fealdad de una de las dos mujeres, el núcleo de la intriga se dirige constantemente hacia Leonor, la astuta y mayor de las dos hermanas, que, como una sabia estratega, consigue enredar la historia hasta salirse con la suya. Asistimos, así, a un juego esquizofrénico con dos pretendientes que en un primer momento requiebran a la menor, Teresa, hasta que por fin Leonor consigue restaurar el orden con la consecuente boda para ambas. En *Le gare d'amicizia e d'amore* de Spagna este nudo central se modifica parcialmente: en particular, se conserva un esquema actancial cuatripartito que en un primer momento resulta desequilibrado, ya que los dos galanes cortejan a la misma dama tal como en Herrera. Sin embargo, aquí las dos mujeres son primas, aunque el vínculo de fraternidad entre Rosaura, hija del rey de Sicilia Dionisio, y su prima Elvira es tan estrecho que, en el primer acto, las dos se dan a conocer como hermanas a los galanes que ignoran su identidad. En Arcangelo Spagna, por lo tanto, desaparece la contraposición ingenio/fealdad > estulticia/belleza que marca el eje central de la trama de Herrera, si bien se señala igualmente la presencia de una dama que sobresale por su deformidad física: se trata de la enigmática Elisa, amante del viudo rey Dionisio, a quien ella controla gracias a sus artes mágicas y a un anillo encantado que hace que el soberano la considere hermosísima.

Sería cuando menos osado conjeturar una contigüidad entre la fealdad de Elisa en Arcangelo Spagna y la de Leonor en la comedia de Herrera, sobre todo si reparamos en la carencia de ingredientes taumatúrgicos en la pieza española. Es más probable que, a la hora de componer su comedia, el canónigo recuperara y reusara temas y motivos heterogéneos, no solamente emparentados con el horizonte dramático español. Por lo tanto, no descarto la posibilidad de que la alusión a la atracción que Elisa ejerce sobre Dionisio, gracias a su encantamiento, esté emparentada con

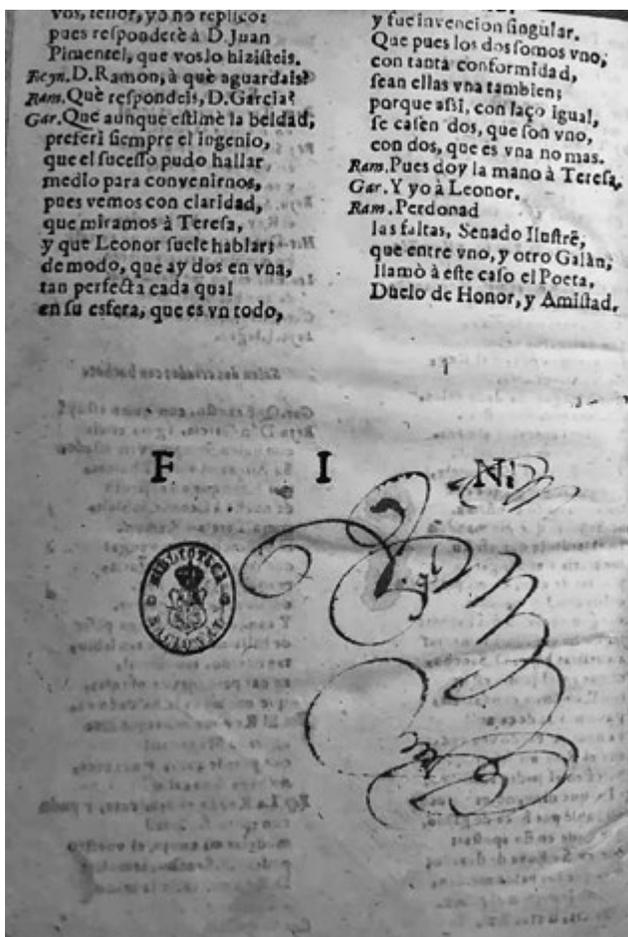


Figura 1. Biblioteca Nacional de España, signatura T-11079.

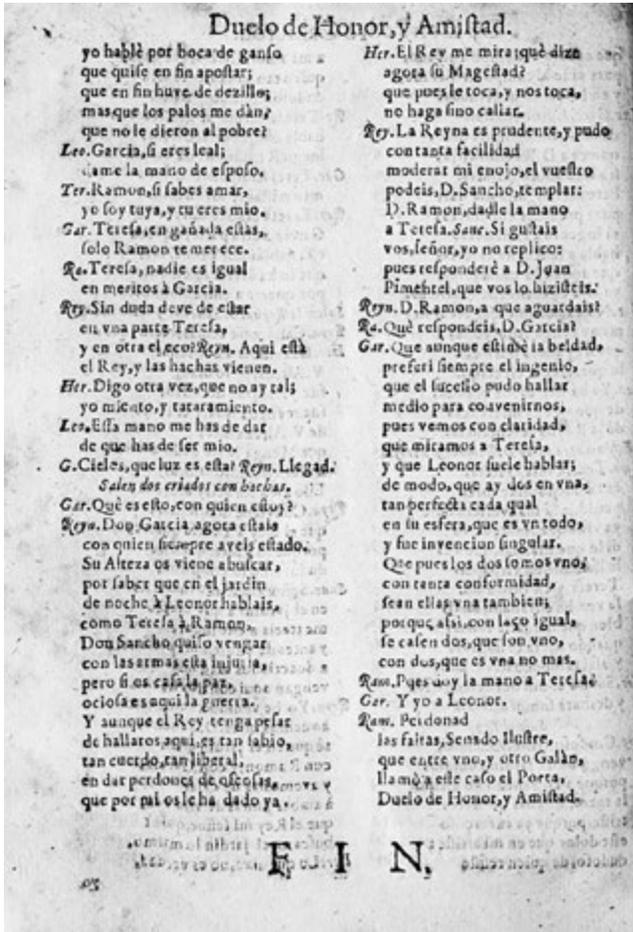


Figura 2. Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel, signatura LI Mischbd 5 (11).

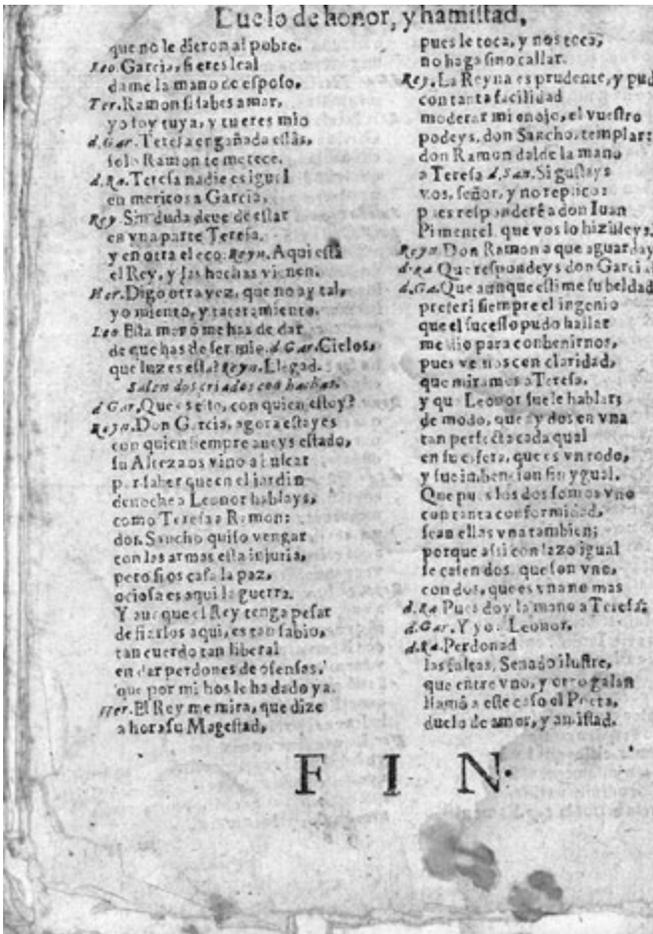


Figura 3. Biblioteca de la Universidad de Oviedo, signatura CGP-006-0.

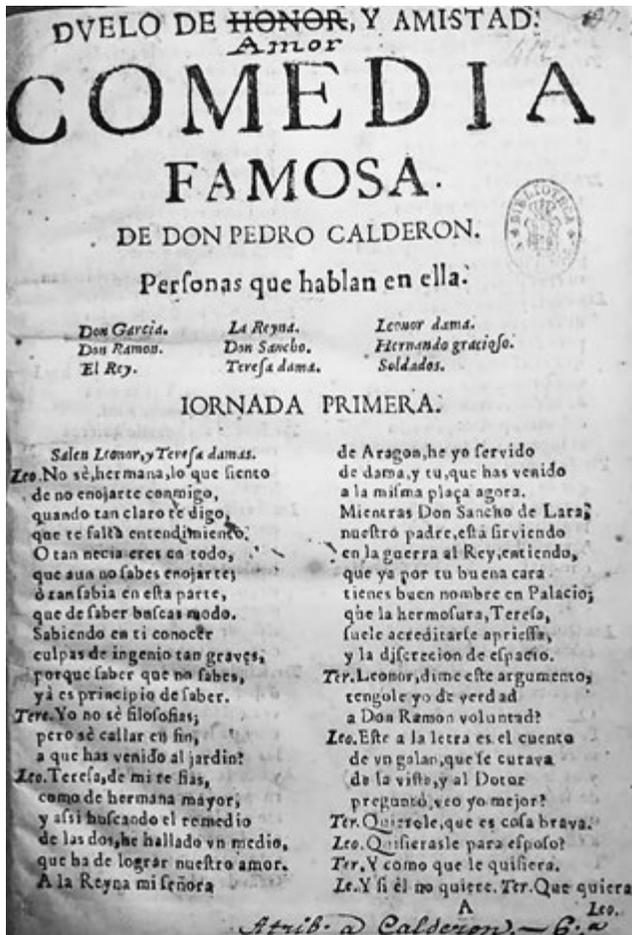


Figura 4. Biblioteca Nacional de España, signatura T-5826.

el episodio de Rugero, personaje ariostesco, presa del embrujo de la maga Alcina. No nos olvidemos, en este sentido, de la fortuna que el poema caballeresco de Ariosto tuvo en la época, incluso en la literatura española del Siglo de Oro; sin contar con que, al final del primer acto, Arcangelo Spagna se aprovecha de otra evocación del *Furioso*, poniendo en boca del ridículo Polidoro una referencia irónica a Medoro y Angélica¹³.

En las comedias de Herrera, Adimari y Spagna, pese a ciertas variaciones argumentales, se vislumbra una idéntica estructura actancial formada por dos parejas, así como es análoga la competición entre dos galanes que, tras enamorarse de la misma mujer, compiten para demostrar la amistad que los une a través de su sacrificio. Estamos ante una serie de secuencias enhebradas en el hilo argumental desde el final del segundo acto, cuando los dos amigos entienden que la dama que cortejan es la misma. No obstante, es posible apreciar algunas leves alteraciones en estas obras que podrían manifestar un contacto directo entre Adimari y Spagna. Por ejemplo, en Herrera, don García clausura la segunda jornada con una referencia al espinoso dilema que le atribula: la elección entre el amor por su dama y la amistad y el respeto hacia don Ramón. En Adimari, la variación del hipotexto es palmaria en este segmento, puesto que el dramaturgo florentino cierra la escena XV con un largo soliloquio de don Giovanni que suplantará la concisión de la fuente y, sobre todo, conlleva una determinación resolutiva por parte del galán. Este, pese a su inicial vacilación, finalmente escoge la lealtad inclinándose a favorecer a su amigo don Rodrigo:

GARCÍA

No es fácil decir a cuál:
a ella le he dado el alma,
a él también la di ya,
ambos lo merecen todo.
Pónganos el cielo en paz,
que en todo el duelo hay ninguno
tan difícil de ajustar
como entre dama y amigo,
duelo de honor y amistad.
(Herrera y Sotomayor, 1669: 238)

DON GIOVANNI

O don Rodrigo dovrà morire, o voi
dovete perder Teresa. Pensateci e
risolvete. [...] Che risolvo? Che
penso? Per sottrarmi all'oscurità del
laberinto che m'imprigiona ben
veglio che due sentieri restano aperti.
[...] L'amore m'ha legato a Teresa,
l'amicizia a don Rodrigo. [...] Sì,
sì viva il leale amico. Mora intanto
l'infelice don Giovanni, e la mia
sola morte, per la vita conservata a
Rodrigo, e per l'affetto non diminuito
a Teresa, resti alla memoria dei
posterì qual nobilissimo trionfo d'amore
e d'amicizia (Adimari, 1679:
141-143, Acto II, Escena XV).

¹³ «Come vuoi che ne sii ignaro, se corrono a legioni le Angeliche a questo fortunato Medoro» (Acto I, Escena XIII; Spagna, 1717: 40).

En la comedia de Spagna observamos un segmento parecido al de Adimari, aunque resulta seccionado en dos momentos escénicos y narrativos distintos. El primero se realiza en la escena IX, cuando Roberto decide renunciar a la dama de la que se ha prendado por ser la misma que requiebra su amigo Duarte; sin embargo, la trama, según ya se ha aclarado, se diferencia de los hipotextos español e italiano y, por ende, Roberto todavía desconoce que esta mujer es, en realidad, su prometida Rosaura:

ROBERTO

La beltà di quella dama, di cui amante anche vi dimostraste, ebbe forza ad incatenare tenacemente il mio arbitrio e rendermi tributario delle sue vaghe maniere; l'amicizia che vi professo, dall'altro canto, ed il considerarla come vostra, armarono il mio petto a resistere vigorosamente contro assalti sì fieri. Onde è che a fronte di due così potenti nemici, amicizia ed amore, quali pene io provassi ridirlo non saprebbe la lingua. [...] Ma libero mi trovo da tali angustie: a voi cedo ora libero il campo; sia pur vostra quella dama (Adimari, 1679: 58-59, Acto II, Escena IX).

Al final del segundo acto la frecuentación entre la dama y el galán culmina en la agnición, de modo que los dos jóvenes descubren mutuamente su identidad. Sin embargo, en lugar de aclarar los malentendidos, la revelación identitaria produce una nueva oscilación en el codiciado *happy ending* con un distanciamiento voluntario y recíproco; en efecto, Rosaura y Roberto, impelidos por la culpa y la necesidad de mantenerse leales a sus amigos, deciden acallar sus sentimientos para favorecer respectivamente a Elvira y Duarte. Es aquí cuando, tal como en Adimari, el acto se cierra con el binomio *amore/amicizia*, si bien esta vez queda fragmentado a partir de un diálogo entre los cuatro enamorados:

ROBERTO Di beato, infelice mi trovo.

DUARTE Ma se questa è la dama l'amor di cui prevenne l'amico...

ROSAURA Ma se questo è il cavaliere con cui ho promesso alla duchessa di impiegarmi acciò l'ottenga per sposo...

DUARTE ...svanisce la mia speranza.

ROSAURA ...precipitano i miei contenti.

ROBERTO Ah, sorte perversa!

ELVIRA Ah, fato acerbo!

DUARTE Oh, amore!

ROSAURA Oh, amicizia!

(Adimari, 1679: 74, Acto II, Escena XVIII)

Es posible observar otros ejemplos que atestiguan una posible asimilación en Arcangelo Spagna de la comedia del florentino. En la pieza del canónigo romano, tal como en Herrera y Adimari, la competición verbal entre los dos galanes se da al principio del tercer acto. En *Duelos de honor y amistad*, don García y don Ramón entablan una disputa en la que

ambos se muestran dispuestos a dejar toda pretensión acerca de la bella Teresa; empero, la llegada del criado Hernando trunca este altercado que emprende un giro inesperado cuando reciben un papel de parte de Teresa, por lo que infieren que la dama ha convocado a ambos para la siguiente noche. Es ahí cuando los galanes declaran lo que sienten: don García manifestará su desenamoramiento; por el contrario, su amigo don Ramón profesará su firmeza amorosa.

- GARCÍA Término le pediré,
mas ya podrá convenirnos
esta razón que, después
que sé que a Teresa amáis,
la causa oculta no sé,
quizás por estar más lejos
de poderos ofender,
vive Dios que su hermosura
me parece menos bien.
- RAMÓN Pues después que yo he sabido
que vos amarla sabéis
me parece a mí mejor:
o porque la miro en fe
de que ha de ser vuestra esposa,
o porque así venga a hacer
algo más cuando la dejo
por amigo tan fiel.
- GARCÍA Yo no la quiero.
- RAMÓN Yo sí.
- (Herrera y Sotomayor, 1669: 246)

En Adimari, en cambio, la disputa entre don Giovanni y don Rodrigo se hace más obstinada, y al terminar la escena VIII - en la que se produce un cambio espacial y actancial - ambos galanes siguen porfiando en querer sacrificarse por el amigo. Es este un fragmento narrativo original que, además de seguir una senda distinta respecto a la comedia de Herrera, guarda a la vez muchas similitudes con la escena I de Spagna. Pese a una mayor vevedad, su epílogo es parecido, y hasta se reitera el mismo concepto de *cedere* con que Giovanni en Adimari y Duarte en Spagna renuncian al amor en pro de la amistad:

- GIOVANNI Io dopo aver saputo che voi amate Teresa, per maggior sicurezza di non offendervi, mi sento violentato a fuggirla, né più la sua bellezza mi par quella di prima.
- ROBERTO Ora vi cedo libero il campo.
- RODRIGO È a me, per il contrario, dopo aver inteso che la gradite, mi sembra assai più bella e vezzosa, o perché comincio a considerarla come vostra consorte, o pure per avere il merito di perder molto cedendola a un amico.
- DUARTE Lascio per vostro amore l'impresa.
[...]
- GIOVANNI Io non l'amo. Punto!
- RODRIGO Io l'amo più che me stesso.
[...]
- ROBERTO Per la via mutai di proposito.
- GIOVANNI L'amerei, forse, vedendola sposa di don Rodrigo.
- DUARTE E io depongo adesso le mie pretese.
- RODRIGO Allora l'odierei, come cagione del tormento di don Giovanni.
- ROBERTO Non posso scordarmi della parola data di dovermi impiegare a vostro favore.
- GIOVANNI Ho risoluto.
- DUARTE Né io di voler procurare l'adempimento de' vostri desideri.
- RODRIGO Ho deliberato.
- ROBERTO Accettai simil offerta quando quella dama non fosse stata Rosaura.
- GIOVANNI Voglio che ceda l'amore.
- DUARTE E io quando Rosaura non fosse stata quella dama.
- RODRIGO Voglio che vinca l'amicizia.
- ROBERTO Chi, dunque, deciderà queste gare?
- DUARTE Amicizia e amore.
- ROBERTO Il debito dell'amicizia mi porta a lasciar quest'amore.
- DUARTE Amore fa cedermi all'amicizia.
(Spagna, 1717: 75, Acto III, Escena I)
- (Adimari, 1679: 175, Acto III, Escena VII)

Es cierto, por otro lado, que España, en su afán de reelaboración, duplica los segmentos afincados en este 'duelo de amistad' que se reiteran en su comedia involucrando también a Rosaura y Elvira; trasluce, de esta suerte, una correspondencia equilibrada entre secciones escénicas afines, desarrolladas en paralelo y repartidas entre personajes masculinos y femeninos. Considérese, verbigracia, la perfecta simetría entre la escena IX (58-60, Acto II) y la escena XIII (64-66, Acto II), en la que Rosaura declara su deseo de renunciar al misterioso naufrago conocido mientras paseaba con su prima en los jardines del castillo. De la misma manera, otro segmento duplicado se evidencia en el tercer acto, que reproduce con Rosaura y Elvira la competición verbal entre Duarte y Roberto mencionada arriba. Parece este un *usus scribendi* de España, considerando que ya Mazzardo para el examen de *Il segreto in voce* observaba «[uno] sdoppiamento di nuclei narrativi che vengono riutilizzati» (Mazzardo, 1997: 81).

4. Más allá de las simetrías narrativas, cabe reparar en otra cuestión sugestiva vinculada con el mecanismo de reelaboración de las piezas áureas que Spagna adopta en *Le gare d'amicizia e d'amore*. La comedia de Herrera, en concreto, no es el único manantial del que Spagna se provee, puesto que en los dos primeros actos se advierten constantes ecos temáticos de *La vida es sueño*, casualmente - o quizás no - una obra de Calderón, tal como a Calderón se había atribuido la comedia de Herrera. Más allá de la coincidencia onomástica con la protagonista femenina, Rosaura, reverberan algunos motivos emparentados con la obra cumbre calderoniana, aunque valga decir que el canónigo los reelabora haciéndolos propios. Es paradigmática la secuencia relacionada con la narcotización de Rosaura por parte de su padre al principio de la comedia: en este caso, Dionisio aleja a su hija por expresa voluntad de su amante Elisa, que cree así eliminar el único impedimento para su subida al trono como futura reina. El soberano encierra a Rosaura en un castillo en la misma Sicilia, aunque la dama desconoce su paradero. La nueva e inusitada situación, a la que Rosaura se somete por una ciega obediencia al padre, le ocasiona, sin embargo, una serie de dudas acerca de su extraña condición y su aislamiento de la corte. Ya desde la mitad del primer acto, y seguidamente al principio del segundo, se impone una tensión persistente entre sueño y realidad, fantasía y verdad, con alusiones constantes por parte de Rosaura: la dama incluso llega a dudar de la existencia del jardinero cortés y del naufrago misterioso con quienes se topa en el jardín del palacio. Se trata ciertamente de leves reminiscencias de *La vida es sueño*, muy personalizadas desde luego, pero que, a mi entender, manifiestan un conocimiento inequívoco de la comedia calderoniana por parte de Spagna.

Merece una breve reflexión final la filiación de la pieza del canónigo con una subcategoría dramática que podríamos definir de tipo mixto y que, una vez más, sería reveladora de un parentesco con su hipotexto español. Pese a la presencia de un rey y una reina, *Duelos de honor y amistad* posee todas las características de una comedia de capa y espada, y el hecho de que intervengan colateralmente los soberanos viene a ser el síntoma de esa «hibridación genérica» de la que habla Antonucci y que define de forma distintiva el teatro áureo (Antonucci, 2013). En *Le gare d'amicizia e d'amore*, el cambio actancial que introduce Spagna conlleva la presencia de unos personajes principales pertenecientes a un estamento alto - monarca, princesa, infantes -, aunque el tono de la obra y su núcleo narrativo siguen emparentándola con la comedia urbana. Por otra parte, conviene reparar en que el registro heroico que en algunos momentos se advierte en Herrera - y que Adimari conserva - se ve ninguneado en la comedia de Spagna, cuyo estilo en ocasiones roza lo bufonesco. No me refiero solamente a las secuencias festivas protagonizadas por el criado romano Tarugo, equivalente del gracioso español, sino que la dimensión cómica se cifra tanto en la presencia de Polidoro, un galán ridículo y presumido muy similar al figurón del teatro áureo, como en la ridiculización de la imagen del soberano Dionisio. Presa del embrujo de Elisa, este se perfila como un monarca débil y totalmente subyugado, a tal punto que las decisiones que toma bajo el efecto del anillo encantado le confieren

un aire grotesco: de ahí que ensalce y galardone al toscano Tarugo, dejando perplejos a Duarte y Roberto, pero es especialmente al final del tercer acto cuando esta línea caricaturesca alcanza su cima. En la última escena de la pieza, Duarte arroja al mar el anillo para romper el encantamiento, lo que finalmente le permite a Dionisio ver la deformidad de Elisa. Sin embargo, la recuperación de la cordura parece solo momentánea para el monarca ya que, al salir este del escenario, su postrera muestra de locura se materializará en la escena de forma lingüística gracias al relato de Polidoro: entendemos así que, por el efecto de la sortija, cuyo encantamiento no se ha agotado todavía, Dionisio se ha desnudado y se ha lanzado al agua con tal de perseguir las olas de las que se ha prendado¹⁴.

En definitiva, el examen de la comedia de Spagna delata una vinculación subyacente con Herrera que, con mucha probabilidad, se produce gracias a un nexo intermedio constituido por la pieza de Adimari. Estamos ante una forma de reelaboración extrema, que se contrapone a una modalidad de reescritura más adherente al hipotexto español, una modalidad estilística que el canónigo romano adopta, en cambio, en casos distintos, como en *La dama folletto* o en *Il tempo è galant'homo*¹⁵. La ausencia de noticias con respecto a la fecha de composición de sus piezas no permite avanzar una hipótesis sobre la posibilidad de que esta mayor emancipación en el proceso de reescritura evidenciado en *Le gare d'amicizia e d'amore* - última comedia del último volumen de sus *Comedie in prosa* - pertenezca a una fase madura y de mayor experimentación. Lo cierto es que el conocimiento de las comedias áureas por parte de nuestro dramaturgo es amplio y ostensible, y tampoco en este caso Spagna renuncia a darle un toque español a su repertorio en prosa.

Referencias bibliográficas

- Adimari L. (1679), *Le gare dell'amore e dell'amicizia*, Alla Condotta, Firenze.
 Antonucci F. (1998), *Nuevos datos para la historia de la transmisión textual de La dama duende: las traducciones italianas del siglo XVII y comienzos del XVIII*, en García de Enterría M. C., Córdón Mesa A. (eds.), *Siglo de Oro. Actas del IV Congreso Internacional de la AISO. Tomo I*, Universidad de Alcalá, Alcalá: 173-184.

¹⁴ No se puede descartar la posibilidad de que este epílogo inverosímil, que remite a una alteración de los roles sociales por la presencia de un soberano bufonesco, esté relacionado con el clima carnavalesco del ambiente romano, época en la que se pusieron a escena en espacios privados, como colegios o palacios de nobles, algunas obras de Spagna: por ejemplo, es el caso de *Il tempo è galant'homo*, representado en el Collegio Salviati. Con respecto a los hábitos culturales romanos en la época del Carnaval se sugieren, entre otras, las siguientes lecturas: Clementi (1939: 271 y sucesivas); Fagiolo Dell'Arco, Carandini (1978-1979); Ciancarelli (2008).

¹⁵ Sobre este proceso de acomodación del hipotexto en *La dama folletto* véase Antonucci (1998); respecto a *Il tempo è galant'homo* cfr. Resta (2016: 179).

- Antonucci F. (2007), *Arcangelo Spagna adattatore di Calderón: da El astrólogo fingido a Il finto astrologo*, in Antonucci F. (a cura di), *Commedia aurea spagnola e pubblico italiano*, vol. V, *Percorsi del teatro spagnolo in Italia e Francia*, Alinea, Firenze: 13-36.
- Antonucci F. (2013), *Algunos ejemplos de hibridación genérica en el teatro de Lope: reflexiones al hilo de unas búsquedas en la base de datos Artelope*, «Teatro de Palabras», 7: 141-158.
- Bajini I. (1995), *Recitato-Cantato. Da un dramma di Antonio Sigler de la Huerta a un libretto d'opera di Giulio Rospigliosi*, in Cattaneo M., Scaramuzza M. (coord.), *Intersezioni. Spagna e Italia dal Cinquecento al Settecento*, Bulzoni, Roma: 67-101.
- Bianchi B. (1659), *L'inganno fortunato, ovvero L'amata aborrita*, Claude Cramoisy, Paris.
- Ciancarelli R. (2008), *Sistemi teatrali nel Seicento: strategie di comici e dilettanti nel teatro italiano del XVII secolo*, Bulzoni, Roma.
- Cicognini G. A. (1656), *La moglie di quattro mariti. Opera tragica di Giacinto Andrea Cicognini Fiorentino*, Sebastiano Zecchini, Perugia.
- Clementi F. (1939), *Il Carnevale Romano nelle cronache contemporanee dalle origini al secolo XVII*, parte I, edizioni R.O.R.E.-NIRVF, Città di Castello.
- D'Antuono N. (1997), *The Italian Fortunes of La dama duende in the Seventeenth and Eighteenth Century*, in Lauer R., Sullivan H. W. (eds.), *Hispanic Essays in Honor of Frank P. Casa*, Peter Lang, New York: 201-216.
- D'Antuono N. (2003), *Il teatro in musica tra fonti spagnole e commedia dell'arte*, in Lattanzi A., Maione P. (a cura di), *Commedia dell'arte e spettacolo in musica tra Sei e Settecento*, Editoriale Scientifica, Napoli: 213-235.
- de Bourcard F. (1866), *Usi e costumi di Napoli e contorni descritti e dipinti*, vol. 2, Stabilimento Tipografico Nobile, Napoli.
- de la Barrera y Leirado C. A. (1860), *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII*, Imprenta de Rivadeneira, Madrid.
- Fagiolo Dell'Arco M., Carandini S. (1977-1978), *L'effimero barocco: strutture della festa nella Roma del '600*, 2 vols., Bulzoni, Roma.
- Ferrer Valls T. (dir.) (2008), *Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español (DICAT). Edición digital*, Reichenberger, Kassel.
- Gori G. (2000), *Fortuna italiana di La dama duende*, in Profeti M. G. (a cura di), *Commedia aurea spagnola e pubblico italiano*, vol. IV, *Spagna e dintorni*, Alinea, Firenze: 61-104.
- Herrera y Sotomayor J. (1669), *Duelo de honor y amistad*, in *Comedias nuevas escogidas nunca impresas*, Andrés García de la Iglesia, Madrid.
- Marchante C. (1996), *Calderón en Italia: traducciones, adaptaciones, falsas atribuciones y scenari*, in Profeti M. G. (a cura di), *Commedia aurea spagnola e pubblico italiano*, vol. II, *Tradurre, riscrivere, mettere in scena*, Alinea, Firenze: 17-63.

- Marchante C. (1997), *L'Inganno Fortunato, ovvero l'Amata aborrita di Brigida Bianchi e la sua fonte spagnola*, «Cuadernos de Filología Italiana», 4: 117-141.
- Marchante C. (2002), *Calderón en Italia: traducciones, adaptaciones, falsas atribuciones y scenari*, in Profeti M. G. (a cura di), *Calderón en Italia. La Biblioteca Marucelliana Firenze*, Alinea, Firenze: 43-94.
- Marchante C. (2009), *Lope en Italia: traducciones, adaptaciones y scenari*, in M. G. Profeti (a cura di), *Commedia aurea spagnola e pubblico italiano*, vol. VI, *Commedia e musica tra Spagna e Italia*, Alinea, Firenze: 7-58.
- Mazzardo S. (1997), *La fortuna italiana de El secreto a voces: collage, gemmazione, riscrittura*, in Profeti M. G. (a cura di), *Commedia aurea spagnola e pubblico italiano*, vol. III, *Percorsi europei*, Alinea, Firenze: 63-95.
- Ovidio P. N. (2009), *Heroides. Volgarizzamento fiorentino trecentesco di Filippo Ceffi. Introduzione, testo secondo l'autografo e glossario*, Zaggia M. (a cura di), Sismel Edizioni del Galluzzo, Firenze.
- Profeti M. G. (1983), *Los empeños que se ofrecen de Montalbán / Los empeños de un acaso de Calderón*, in García Lorenzo L. (coord.), *Calderón. Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro*, CSIC, Madrid: 249-254.
- Profeti M. G. (1987), *Intertexto y contexto: Le gare dell'amore e dell'amicizia frente a Duelo de honor y amistad*, «Dispositio», XII, 30-32: 237-253.
- Profeti M. G. (1996), *Intertexto y contexto: Le gare dell'amore e dell'amicizia frente a Duelo de honor y amistad*, in Profeti M. G., *Commedia aurea spagnola e pubblico italiano*, vol. I, *Materiali, variazioni, invenzioni*, Alinea, Firenze: 121-139.
- Profeti M. G. (2009), *Ancora Rospigliosi e la Spagna*, in Profeti M. G., *Commedia aurea spagnola e pubblico italiano*, vol. VII, *Commedie, riscritture, libretti: La Spagna e l'Europa*, Alinea, Firenze: 123-146.
- Profeti M. G. (2014), *Dal Desdén con el desdén alla Principessa filosofa: percorsi teatrali tra Spagna e Italia*, in Dalle Pezze F., De Beni M., Miotti R. (a cura di), *Quien lengua ha a Roma va. Studi di lingua e traduzione*, Universitas Studiorum, Mantova: 267-277.
- Provenzal D. (1902), *La vita e le opere di Lodovico Adimari*, Licinio Cappelli Editore, Rocca S. Casciano.
- Reichenberger K., Reichenberger R. (1979), *Bibliographisches Handbuch der Calderón-Forschung/Manual bibliográfico calderoniano*, vol. 1, Thiele und Schwarz, Kassel.
- Resta I. (2016), *El paradigma de la comedia nueva en la dramaturgia en prosa de Arcangelo Spagna: Dar tiempo al tiempo e Il tempo è galant' homo*, «Etiópicas», 12: 169-186.
- Resta I. (2017), *Los modelos dramáticos españoles en las adaptaciones italianas: La moglie di quattro mariti de Giacinto Andrea Cicognini*, «Anagnórisis», 15: 211-230.
- Símimi D. (2012), *Il corpus teatrale di Giacinto Andrea Cicognini. Opere autentiche, apocrife e di dubbia attribuzione*, Pensa Multimedia, Lecce/Brescia.

- Spagna A. (1675), *La dama folletto, ovvero Le larve amorose*, F. Leone, Ronciglione.
- Spagna A. (1709), *Il tempo è galant'homo*, eredi di Corbelletti, Roma.
- Spagna A. (1711), *Il tempo è galant'homo*, in *Comedie in prosa. Libro primo*, Domenico Antonio Ercole, Roma.
- Spagna A. (1717), *Le gare d'amicizia e d'amore*, in Spagna A., *Libro terzo delle comedie in prosa*, Domenico Antonio Ercole, Roma.
- Trecca S. (2007), *La discreta enamorada di Lope dalla 'comedia' al melodramma: Chi può s'ingegni di Arcangelo Spagna*, in Antonucci F. (a cura di), *Commedia aurea spagnola e pubblico italiano*, vol. V, *Percorsi del teatro spagnolo in Italia e Francia*, Alinea, Firenze: 127-156.
- Urzáiz Tortajada U. (2002), *Catálogo de autores teatrales del siglo XVII*, vol. I, Fundación Universitaria Española, Madrid.