

TRES INGENIOS AL SERVICIO DE UN CANÓNIGO:  
DE LA CORTESANA EN LA SIERRA... A L'INFANTA VILLANA  
DE CARLO CELANO<sup>1</sup>

*Elena E. Marcello*

Desde la perspectiva traductológica<sup>2</sup>, *L'infanta villana* de Carlo Celano (Celano, 1719) puede considerarse una adaptación de *La cortesana en la sierra y fortunas de don Manrique de Lara*, obra de tres ingenios: Juan de Matos Fragoso (I jornada), Juan Bautista Diamante (II jornada) y Juan Vélez de Guevara (III jornada)<sup>3</sup>. En el maremágnum terminológico el vocablo convive con otros – *reescritura*, *recomposición*, *refundición*, *transposition* o traducción para la escena, *versión*, etc. – con los que se pretende distinguir el producto, cultural y dramáticamente adaptado para otro escenario, de la traducción literaria y, a la vez, se intenta enlazar dicha operación con la autonomía autoral del traductor/drama-

<sup>1</sup> Este trabajo se enmarca en el programa PRIN *Il teatro spagnolo (1570 – 1700) e l'Europa: studio, edizione di testi e nuovi strumenti digitali*, prot. 201582MPMN, financiado por el MIUR italiano y en el proyecto *Archivio del teatro pregoldoniano II: banca dati e biblioteca pregoldoniana* (FFI2014-53872-P) subvencionado por el Ministerio de Economía y Competitividad español.

<sup>2</sup> Véase, por ejemplo, Bassnett (1998a, 1998b); Boselli (1996); Braga Riera (2011).

<sup>3</sup> Informamos de ello en un Congreso que se celebró en Nápoles a finales de 2015, cuyas actas no se publicaron: E. E. Marcello, *I modelli drammatici "auriseculares" di Carlo Celano: da Lope a Solís*, convegno *Napoli e la cultura teatrale ispanica*, organizado por el Griso de la Universidad de Navarra, la cátedra de Historia del Teatro de la II Universidad de Nápoles, la Fondazione Pietà de' Turchini-Centro di Musica antica y el Instituto Cervantes de Nápoles, Nápoles, 3-5 de diciembre de 2015. Sobre Carlo Celano y sus adaptaciones, remitimos, por límites de espacio, solo a nuestros más recientes trabajos donde se encontrará la bibliografía anterior: Marcello (2017); Marcello (2019); Marcello (en prensa).

Elena E. Marcello, Roma Tre University, Italy, elena.marcello@uniroma3.it, 0000-0001-9679-0251  
FUP Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup\_best\_practice)

Elena E. Marcello, *Tres ingenios al servicio de un canónigo: de La cortesana en la sierra... a L'infanta villana de Carlo Celano*, pp. 363-380, © 2020 Author(s), CC BY 4.0 International, DOI 10.36253/978-88-5518-150-1.19, in Fausta Antonucci, Salomé Vuelta García (edited by), *Ricerche sul teatro classico spagnolo in Italia e oltralpe (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

turgo. La palabra *adaptación* nos avisa de que, para escribir la comedia, Celano seleccionó el material dramático (personajes, motivos, recursos, componentes verbales y no verbales) aplicándolo a un género, la comedia, cuyos elementos rectores – poéticos y dramáticos – diferían en parte de los del prototexto, y pensando tanto en el receptor como en la puesta en escena. En este sentido, el canónigo es un buen representante de la eclosión traductora teatral que impera en el siglo XVII en sus dos vertientes (teatro para la lectura y para la escena), pues abastece de comedias las plazas privadas – centros educativos, academias, conventos y particulares – y públicas napolitanas, si bien no revele tener conciencia de traductor (pero sí de literato, estudioso, intelectual y, ocasionalmente, dramaturgo). Al mismo tiempo, las ediciones de sus *commedie regie* son el testimonio fehaciente tanto del resultado espectacular, como del éxito del teatro leído. Impelido por las circunstancias, Celano adapta las piezas españolas y escribe teatro italiano. Desconocemos, sin embargo, su efectiva implicación en la puesta en escena, mientras vamos indagando su modalidad adaptativa preferida (¿esa selección se realiza reduciendo antes en *soggetto* el prototexto o se realiza directamente en la fase de reescritura de la comedia *distesa*?), y tampoco tenemos constancia de ediciones o *scenari* impresos antes de la representación (los testimonios editoriales son todos posteriores a la puesta en escena, que, a menudo, queda sin identificar).

Al dar forma a *L'infanta villana*, algunas constantes adaptativas de Celano (partición en tres actos, tendencia a respetar las unidades de tiempo y espacio, figuras del donaire de raigambre italiana, etc.) son comunes a muchos *rifacitori* del teatro español en Italia; otras, en cambio, son más personales y atañen, en esta ocasión, al contexto más propiamente cómico y al componente métrico de la fuente.

Los datos bibliográficos advierten que *L'infanta villana* podría ser una de las últimas producciones del canónigo, pues se imprimió póstuma en 1694. En el conjunto de las comedias *spagnoleggianti* de Celano, pertenecería a la madurez del autor, sería una obra escrita al final de su trayectoria dramática. Se trata de una conjetura que, debido a la delimitación cronológica imprecisa de su corpus, todavía no podemos corroborar. Y sin embargo, con respecto a las primeras pruebas (*i. e.*, ediciones), en la pieza se perciben algunas divergencias, porque, aun conservando cierto moralismo congénito atribuible al enredo serio, en *L'infanta villana* resulta más acentuada la vertiente cómica y más desligada de la acción, de modo que los interludios jocosos se muestran parcialmente independientes del enredo principal.

#### La cortesana en la sierra y su relación con *L'infanta villana*

Su fuente, *La cortesana en la sierra...*, se inspiraba vagamente en un episodio histórico de la España medieval, que había adquirido en literatu-

ra hispánica matices legendarios: el fracasado enlace de la infanta Teresa, hermana del rey Bermudo II de León, con el rey de Navarra. En la comedia 'colaborada' el motivo queda desdibujado, y lo mismo puede decirse de otra pieza anterior, *El labrador venturoso* (1620-1622) de Lope, quien agudizó el conflicto entre los hermanos concibiendo unas bodas de la infanta castellana con el rey moro de Toledo. Argumento y protagonistas eran afines a los intereses dramáticos del canónigo napolitano y en sintonía con los gustos de su público, como atestigua la reiteración del motivo de la desigualdad amorosa y del recurso del disfraz «bajo» en su producción. Ambos aparecen ya en sus primeras piezas y, en líneas generales, el disfraz de campesino, villano, pastor, paje, etc., que causa desconcierto por la incoherencia entre el hábito y el lenguaje o la actitud de quien lo lleva, suele dar principio a la acción cardinal y seria de la pieza. Piénsese en Mireno de *L'ardito vergognoso*, cuya fuente es la comedia tirsiana *El vergonzoso en palacio*, en la reina de Rodas Rosilda vestida de paje de *Dall'amore l'ardire*, en «Albino creduto villano» y en «Belisa creduta pastorella» de *La forza della fedeltà*, hasta llegar a *L'infanta villana*, donde el recurso se duplica para provocar un doble enamoramiento, escenas de celos especulares y debates amorosos paralelos.

Esa duplicación ya existía en la comedia española. Los tres ingenios, en efecto, habían ocultado a los enamorados – la infanta Elvira y el conde Manrique – detrás del traje/función de campesina y segador, respectivamente. Cuando, a raíz del enfrentamiento con el rey de León y la intervención del traidor Ordoño, los jóvenes huyen de la corte, por separado y disfrazados, y se refugian en los montes de Ávila, encuentran en esos parajes a los nobles don Fernando y doña Violante. De ese encuentro brota, por el cruce de parejas y la desigualdad estamental, la complicación amorosa circular, previsible, pero necesaria al curso dramático: don Fernando se enamora de la joven Elvira (ahora Inés), don García (ahora Antón), de doña Violante, y esta última del segador don Manrique (ahora Pedro).

Delimitemos ahora el prototexto/hipotexto utilizado por Celano en su adaptación. Las más recientes investigaciones (Jauralde Pou, 2010: 948-949, I) circunscriben la tradición textual de *La cortesana en la sierra...* a un manuscrito del siglo XVII conservado en BNE (ms. 16188), de difícil accesibilidad para el canónigo napolitano, a otro posterior, de alrededor de 1756<sup>4</sup>, y a cinco impresos: por un lado, la *Parte veinte y siete de comedias varias nunca impresas compuestas por los mejores ingenios de España...* (Madrid, Andrés García de la Iglesia, a costa de Francisco Serrano de Figueroa) de 1667; por otro, cuatro sueltas dieciochescas: una valenciana de 1793, una posiblemente madrileña y dos sin lugar ni año, pero que se consideran de la segunda mitad del siglo. Al no existir noticias de otras impresiones con-

<sup>4</sup> Conservado en la Biblioteca Histórica Municipal de Madrid, Sig. Tea 1-18-14, que atestigua una representación de 1756. Además, también se guarda la partitura de Antonio Guerrero (Mus 25-5).

temporáneas al autor (ni en misceláneas ni *sueeltas*), es lógico suponer que Celano utilizara la *Parte veinte y siete...* como prototexto/hipotexto de su reelaboración y, por esa razón, la adoptamos nosotros para las citas modernizando grafía y puntuación.

En *La cortesana en la sierra...* se percibe distintamente la huella de los diferentes dramaturgos, tanto en los recursos aprovechados para su dramatización, como en la conexión del enredo con la música<sup>5</sup>, factores que pueden alegarse como muestra de esa singularidad compositiva. En la primera jornada, Matos Fragoso rescata el mito de Píramo y Tisbe para glosar con música los versos «Si solo en el padecer / tienen mis penas alivio, / ¡qué se me da a mí del mal, / siendo él propio mi bien mismo!» ([Matos Fragoso, Diamante, Vélez de Guevara], 1667: 93-131; 96-97) y enaltecer los sufrimientos de la pareja principal; en la segunda, no constan textos cantados, si bien en el siglo XVIII se introducirá una canción de labradores («A la rosa encarnada / los sauces y los chopos: / alegrémonos, alegrémonos todos», [Matos Fragoso, Diamante, Vélez de Guevara], 1793: 12) para definir el ambiente agreste de apertura; en esta jornada Diamante configura, tras el extenso monólogo de Elvira, ya en el papel de la criada/campesina Inés, el juego de los equívocos; en la última, Vélez de Guevara moldea los debates paralelos acerca de la impropiedad de un amor entre desiguales, así como las escenas de celos, hasta el desenlace final. Su contribución musical se ciñe a un romance cantado, que enlaza con la acción de la primera jornada y coincide con la llegada del rey, causa primigenia de las peripecias de los protagonistas («Presas está la infanta Elvira / de León en el alcázar, / porque el conde don Manrique / quiere y deja al de Navarra...») [Matos Fragoso, Diamante, Vélez de Guevara], 1667: 125). Los insertos musicales dotaban la pieza española de un soporte mélico funcional a la acción, bastante contenido y usual en el teatro del Siglo de Oro. En *L'infanta villana*, en cambio, todo vestigio melódico desaparece por completo.

En cuanto a las coordenadas espacio-temporales, la acción de *La cortesana en la sierra...* transcurre en Castilla a lo largo de tres o cuatro meses. La primera jornada dura un día, pero con un manifiesto cambio de espacio dramático: del palacio real de León se pasa a la ciudad de Ávila, de donde saldrán los protagonistas del segundo enredo. El acto se cierra, por lo tanto, con el anuncio de dos partidas: por un lado, los dos amantes (don Manrique, acompañado del criado Nuño y del amigo don García, y la infanta, escoltada por el traidor Ordoño) abandonan la corte; por otro, un noble con sus hijos (el viejo don Diego, don Fernando, galán obligado a la fuga porque hirió a un pretendiente de su hermana, y doña Violante) se retiran en el campo. La segunda jornada tiene lugar en los alrededores de los montes de Castilla, donde llegaron, tras una semana de viaje, los fugitivos. También en la ter-

<sup>5</sup> En el siglo de las Luces se potenciará el elemento mélico, como muestran algunos de los impresos dieciochescos, reelaboraciones del texto de los tres ingenios que, por lo que pudimos sondear, no son demasiado invasivas.

cera jornada la acción se articula, tres meses después, entre escenas agrestes e interiores – la mansión de don Diego – hasta los consabidos enlaces.

El breve trazado argumental y dramático resulta imprescindible para definir el grado de reescritura operada por Carlo Celano<sup>6</sup>. Como es habitual en el canónico, la distribución en tres actos de *L'infanta villana* no se corresponde con la repartición del material dramático de su fuente. La primera jornada española, preparatoria de la intriga, no se escenifica; de ahí deriva que las correspondencias entre la acción de *La cortesana en la sierra...* y la de su adaptación arranquen de la segunda jornada, donde las primeras apariciones de los protagonistas sirven para relatar los antecedentes: a saber, la traición de Ordoño que promueve la reclusión de la infanta y de su galán, don Manrique de Lara; la fuga de ambos; y, finalmente, el encontronazo de don Fernando con el pretendiente de doña Violante. Esa operación conecta con el respeto de las unidades aristotélicas, insoslayable en el contexto dramático del canónico napolitano. Al seleccionar solamente las dos jornadas finales, Celano concentra la acción en un lugar único exterior, una «campagna con casino/ bosco», variantes de la escena agreste o pastoril; compacta el tiempo dramático en un día y abre la comedia con padre e hijo que discuten acerca de la vida en el campo, lejos de la mundanidad urbana – debate en el que se incrusta el tópico del menosprecio de corte y alabanza de aldea –, y la infanta, armada de puñal, que acaba de sustraerse al intento de violación del traidor matándolo (I, 1-2). Estamos ante una presentación impactante, trasunto de la correspondiente escena española que, quizás, no es demasiado original, pero cumple con su obligación: captar de inmediato la atención del público focalizándola en la protagonista femenina y, a la vez, ponerlo en antecedentes. A esta apertura siguen cuatro segmentos escénicos: 1) la llegada de los criados y el aleccionamiento de la infanta Eleonora/Elvira ahora «villana» (I, 3-4); 2) la presentación de Martico/Manrique y Lanzullo/Nuño (I, 5-6; 7-9); 3) el salvamento de Irene/Violante con la recompensa otorgada a su defensor (I, 7, 10-12); y, finalmente, 4) el reconocimiento del amante disfrazado por parte de la infanta con algunas escenas cómicas (I, 13-17).

La supresión de la primera jornada de *La cortesana en la sierra...* se compensa, como suele ocurrir en las *opere-regie* de Celano, con secuencias lúdicas: se amplifican los agentes cómicos y los interludios originarios se distribuyen diversamente. Como ya señalé en otra ocasión, esa constante del dramaturgo napolitano debe analizarse en paralelo con la configuración del *dramatis personae*, en donde suele reducirse el número de los personajes nobles y multiplicarse el de los criados o personajes ridículos. La

<sup>6</sup> Merece reseñarse lo que, a todas luces, parece un guiño de autor y atañe a la onomástica (sobre todo ficticia, es decir, relativa a las falsas identidades). Celano aplica diversamente los nombres propios de su fuente: en *L'infanta villana* el nombre del gracioso español (Nuño) se transforma en el *alter ego* de su amo, ahora disfrazado de segador («Conte Marrico di Lara, sotto nome di Nugno»); en *Lardito vergognoso* es el segundo criado, el lacayo Tarso, quien recibe el nombre del gracioso español, y en *La sofferenza coronata* se efectúa un intercambio de nombres pastoriles.

comedia española contaba con tres figuras cómicas: el criado Nuño, quien detenía el predominio escénico, la graciosa Gileta y el labrador Pascual. En Celano, el napolitano Lanzullo es el criado principal; se añade luego el granjero (*fattore*) jorobado Sorbolo, mientras que los rústicos Gileta y Pascual se sustituyen con la vieja y sorda Alaja y con Ciarleta, cuyo nombre *parlante* proclama su manía. Los cuatro personajes con sus atributos remiten al universo cómico de la tradición teatral italiana: aquejados por defectos físicos (sordera, joroba) y psíquicos (logorrea), están connotados también desde el punto de vista lingüístico, aunque en esta comedia el plurilingüismo se reduzca al solo contraste con el dialecto napolitano.

Con el objeto de sondear las modalidades de esa transposición dramática de Celano, nos centraremos en dos segmentos textuales. Para la vertiente seria, analizaremos el monólogo de apertura de Elvira/Eleonora; para la cómica, ofreceremos unas calas de la comicidad verbal original española y el único caso de transferencia cómica del prototexto al metatexto.

### *Del conceptismo español al patetismo lírico italiano*

La exposición de los avatares de Elvira, antecedentes de la acción, abarcaba en la comedia española 272 versos, un extenso romance que, por razones de espacio, no transcribimos completo. De todos modos, son suficientes los comienzos de los segmentos discursivos (que numeramos, mientras evidenciamos en cursiva el texto traducido casi literalmente) para dar cuenta de cómo varía el planteamiento lingüístico y estilístico de Celano, quien resume sucintamente los acontecimientos y los desbroza de casi todo el armazón retórico español (metáforas, paralelismos, descripción de la tormenta que enmarca el intento de violación, referencias bíblicas y literarias), esgrimido para sustentar y amplificar tanto los afectos de los personajes como las acciones, y reajusta ostensiblemente el efecto estético del monólogo.

ELVIRA. Yo, generosos reparos  
de mis penas, que así os nombro,  
desde que este ofrecimiento  
me hizo creer piadosos,  
soy una infeliz mujer;  
si explicaré mal el modo  
de mis desdichas, en eso  
está mi mayor abono,  
que persuadir con la queja  
a la piedad del socorro,  
es acción de desdichado  
que tiene algo de dichoso.  
[1] *Un honrado labrador  
fue mi padre, y no le nombro*  
o porque no es de importancia  
nombrarle o por *el decoro*

D. ELEONORA. [1] *Figliuola io  
sono d'uno quanto onorato tanto  
ricco contadino, e s'io dicessi  
ch'in ricchezze non v'è chi  
l'avanza nella nostra villa, non*

*de escusar con el silencio  
nueva causa a sus desdoras.*  
[2] *En mi aldea* (que también  
disimulo por lo propio)  
desde mis primeros años  
rendí al yugo poderoso  
de Amor el cuello, ofrecí  
a la coyunda los hombros,  
pero con tantos pretextos,  
con tan hidalgos abonos,  
con tan decentes disculpas,  
que lo digo y no me corro.  
Correspondida, en efeto,  
por escusar episodios,  
o amante correspondiente,  
que esto es más digno y más propio,  
solo aguardaba cobarde  
a que mi querido esposo,  
que con este nombre quedan  
los escrupulos ociosos,  
me pidiese, y él, de amante  
u de infeliz temeroso,  
dio en la dilación motivos  
a nuestros males penosos [...]  
[3] En este tiempo, ¡ay de mí!,  
no porque ignorase el todo  
destos intentos *mi padre,*  
*trató mi boda con otro*  
*mayoral vecino suyo,*  
no de timbres más gloriosos,  
no de más ilustres prendas,  
ni de alientos más heroicos,  
sino mayor en dominios,  
en tierras más poderoso,  
más abundante en ganados  
y más rico de tesoros. [...]  
[4] *Tenía entonces el mando*  
*de la aldea,* y sospechoso,  
*a mi esposo hizo prender,*  
apadrinando con otros  
pretextos de su prisión  
el motivo injusto propio.  
[4b] Si hasta allí le amaba, allí  
se hizo el amor más brioso,  
a volcán pasó la llama;  
el que era apenas arroyo  
creció a mar; el que era estrecho  
mar se acreditó de golfo [...]  
[5] Así mi esposo infelice,

mentirei; *taccio* sì il suo nome e  
della patria *perché non restino*  
*macchiati dalle disavventure*  
mie, quali da chi non sa che cosa  
sia amore, si dicono cagionate  
da' miei propri mancamenti  
e dal poco zelo ch'io m'abbia  
avuto all'onor di mia casa.  
[2] *Era nella nostra villa* un  
giovane per senno, per maniere,  
per valore e per nascita, che  
non era punto inferiore alla  
mia, pur troppo apprezzabile;  
Amore avvalendosi dell'età  
uguale alla mia e della sua  
beltà, ch'era pur troppo gentile  
e del continuo conversare in  
nostra casa, l'impresse nel mio  
cuore e me nel suo, a segno  
che (per compendiarla) ambi  
giurammo con fede di sposi  
d'altri non esser mai, se non  
che io di lui & egli di me, né  
altro vi passò. [3] Essendo poi  
lo sposo mio disuguale alla  
mia casa solo nel possesso de'  
beni di fortuna, *mio padre*  
*cercò di farmi moglie ad un*  
*figliolo d'un altro ricchissimo*  
*contadino.* Io negai col pretesto  
di non voler allontanarmi dagli  
occhi paterni. [4] Or non so  
come, per fiero mio destino, si  
discruopono gl'affetti nostri,  
*la potenza di mio padre fa*  
*imprigionare l'amato sposo mio*  
e me chiude in una stanza. Ma  
che non può l'affetto e che non  
tenta amore? [5] Il mio diletto,  
con l'aiuto de' suoi cari amici  
scappa dalla carceri. *Un empio,*  
fingendosi fedele al mio bene, mi  
fa penetrare ch'in [sic] una selva  
non molto lungi dalla nostra  
villa aspettando ei mi stava, e  
che s'io resolver mi volevo, egli  
sicura allo sposo mio condotta  
m'avrebbe. [4b] Amore ch'ha  
natura del foco, che quanto

viendo que su peligroso  
tormento solo estribaba  
en mí, que era su tesoro,  
guardarme intentó, fiando  
de un amigo cauteloso  
alma y vida en gusto y honra.  
*¡Ah, falso amigo! [...]*  
[6] *Mi casa dejé, fiando  
de aquel Sinón engañoso*  
vida y fama que aventuro,  
presumiendo que las cobro.[...]  
Llegamos a esta montaña,  
sin más novedad que rancos  
suspiros en sus deseos  
y en mi cuidado alborotos.  
[7] Pero apenas, según juzgo,  
seguro se creyó y solo [...],  
con tiernas palabras antes,  
luego con afectos broncos,  
intentó en lo humano el más  
torpe delito de todos. [...]  
Sobresaltada de dos [*i.e.*, la violencia  
y la tormenta]  
combates tan peligrosos,  
me retiré temerosa  
al obscuro calabozo  
de una peña [...]  
Pasó la noche [...]  
y forzada a la defensa  
de mi sagrado decoro,  
osada como ofendida,  
*valiéndome de su propio  
acero, la vida infame*  
*le quité junto a un escollo [...]*  
[8] Este que oís es el breve  
resumen de mis ahogos [...]  
Ya me ofrecisteis valerme,  
ya a la piedad os exhorto,  
ya a la obligación os llamo,  
ya a la palabra os propongo,  
ya a la hidalguía os aviso  
y ya a vuestros pies me postro  
para que más elocuentes  
o para que más dichosos  
*lo que no dicen mis labios  
sepan explicar mis ojos.*  
([Matos Fragoso, Diamante, Vélez  
de Guevara], 1667: 109-112).

più ristretto ne sta, con tanta  
maggior violenza scoppia, mi  
fa presto trovar il modo, [6]  
*scappo dalle paterne case, mi  
fa guida l'infido*, mi mena per  
quattro giorni tra boschi da me  
non conosciuti, in questa valle  
per ultimo mi riduce, [7] dove,  
non ricordandosi l'infame che,  
se bene romita, era ben anco  
guardata dal giustissimo cielo,  
tenta con violenza di togliermi  
l'onore, mi difendo e nella stessa  
difesa a caso *do di piglio a questo  
ferro* che dal fianco li pende-  
va, e mi riuscì per divino volere  
del cielo di *lasciarlo estinto*.  
[8] Fin qui posso dirvi, perché  
troppo il cordoglio s'avanza, ma  
dove manca la bocca, di nuovo  
prostrata a' piedi vostri, ve lo  
dichino gli occhi con queste  
dolente lagrime.  
*Di nuovo si butta a' piedi di D.  
Alfonso.* (Celano, 1719: 6-7).



[1-3] Las ceremonias de la infanta ante sus posibles benefactores advertían de sus desdichas de amor (y honor) e introducían el recurso de la identidad escondida para preservar la familia de la deshonra. En *L'infanta villana* estas formalidades se concretan en una escueta exposición de su condición social, donde destaca más la riqueza familiar de Eleonora frente a la pobreza del joven, aunque este último sea, por nacimiento, belleza y edad, igual a su enamorada. Por medio del *topos* dantesco de «amor ch'a nullo amato amar perdona», reconocible en la referencia a «chi non sa che cosa sia amore», se atenúa la culpabilidad de la dama y se reajusta el código del honor español al nuevo ámbito (aun permaneciendo latente la desigualdad económica de los jóvenes), pues queda amortiguado por la transfiguración literaria del sentimiento amoroso. [2] La trillada imagen del «yugo.../ de Amor» se traduce con otra igualmente frecuentada y común a ambas tradiciones literarias: la de la «impresión/impronta» o «señal» que marca a quienes aman. Ambas dan forma a la ineluctable fuerza de la pasión. Sin embargo, mientras en la comedia española la dama espera a que el galán, para ella ya su «querido esposo», la pida en matrimonio, en la pieza italiana, significativamente, se matiza la imagen de la unión carnal, meollo del deshonor femenino, con una profesión de fe, un juramento de amor. Así, con ese honor mancillado 'ma non troppo' porque, como escribe el timorato canónigo, entre ambos «né altro vi passò», Eleonora asiste al encarcelamiento de su amado.

[4] Asimismo, otro factor desaparece de la ecuación amorosa original. El principal fallo del «temeroso» galán ibérico había sido su tardanza en pedir la mano de la infanta; por timidez o por un exceso de prudencia, su demora asienta así los presupuestos para la desdicha. Ese error del héroe, juntamente con la delación del traidor, desencadenan la ira real y ponen en marcha la peripecia. Diversamente, Celano adopta una concepción trágica más clásica, pues es el destino fiero (invocado en más de una ocasión), que incumbe sobre los amantes, la causa primigenia de la prisión del conde Manrique. Al desaparecer el fallo temperamental del galán, y, por consiguiente, el error inicial, se palía la culpabilidad de los protagonistas centrandó la atención sobre lo trágico de su desdicha.

[4b] El *topos* del fuego de amor es el solo supérstite del discurso barroco de Elvira en la comedia italiana y le suministra a la dama el coraje para abandonar la familia y [5] seguir a Ordoño, el falso amigo. La figura del traidor permanece, aunque virtualmente (recordemos que no protagoniza ninguna acción en el tablado) en *L'infanta villana*, fundamentando la concepción trágica y reincidiendo en el desamparo de quien ve quebrada su confianza incluso en la desgracia. [6-7] Y con él, llegamos al espacio dramático de la violación, orquestado por Matos Fragozo durante una tormenta, eco meteorológico de la empiedad masculina y de la indefensión femenina, que no se traslada en el texto italiano; la violencia en Celano se expresa sin alardes retóricos, prosaicamente, y se prefiere hacer hincapié en la omnipresencia divina que ampara y protege a los débiles, y le permite a la dama salvarse del ataque con... un homicidio. De ahí, la entrada efectista de la infanta.

Cerremos el análisis de este fragmento serio con un último apunte relacionado con el motivo vertebrador de la comedia: la desigualdad social de los amantes. En *La cortesana en la sierra*, más que en la disparidad (relativa) entre el nivel estamental de doña Elvira, princesa de sangre real, y del conde Manrique, el conflicto radicaba en la ocultación de ese amor y, sobre todo, en la negativa de la Infanta a aceptar el matrimonio combinado por el monarca con un par suyo (el rey de Navarra). Todo el primer acto da cuenta de esta situación de peligro, que resulta ser el móvil de la acción; posteriormente, el motivo se torna mero artificio «teatral», a raíz del uso del disfraz. Esa variación quizás explique tanto la elección de Celano, como la adopción exclusiva de la desigualdad creada por la ficción del atuendo; ficción que el mismo título, *L'infanta villana*, subraya elocuentemente.

### *Humor verbal y situacional*

En la conformación jocosa de *La cortesana en la sierra* el peso mayor lo detenía el gracioso Nuño, verbosa y omnipresente sombra de su amo en la primera jornada, donde contrapunteaba los momentos líricos o dramáticos de la situación del conde, o corriente acompañante de la rústica Gileta, en la segunda y tercera. Una figura moldeada según diferentes estrategias. Si en manos de Matos Fragoso domina la comicidad *in verbis* y Nuño es un criado dicharachero y guasón, con Diamante y Juan Vélez se atempera su carácter chistoso perfilándose dos situaciones cómicas al uso en el tablado rústico-pastoril. Indudablemente, mayor presencia escénica tiene el gracioso en la primera jornada de *La cortesana en la sierra*, en la que se estrena como bufón en ciernes de la historia y donde puntea el curso de la acción por medio de réplicas fundadas en paranomasias, dilogías y alusiones literarias. Ese gusto de Nuño por el chiste y las burlas se tacha mercedamente de «humor» y disparate ([Matos Fragoso, Diamante, Vélez de Guevara], 1667: 94; 101-102). Valga como ejemplo el chiste en apertura de comedia:

- REY           Dejadme, vasallos míos,  
                  porque quiero que me deje [sic]  
                  el alivio de quejarme.
- NUÑO        Malos dejos el rey tiene;  
                  parece que ha merendado  
                  acíbar en escabeche.  
                  Seor Bermudo, yo me mudo,  
                  que en juntas tan reverentes  
                  no tienen juego mis burlas,  
                  y descartarnos conviene  
                  los que no tenemos punto,  
                  pues con figuras se pierde,

y no podemos entrarnos  
 en baraja con los reyes.  
 Él no habla, pero mira,  
 y así, tácitamente,  
 echarme por un balcón [bolcón, sic]  
 podrá al irme o al verme;  
 porque aunque haya enmudecido,  
 y el oído y voz se alternen,  
 oír ruido no podrá,  
 pero ver mudo bien puede

([Matos Fragoso, Diamante, Vélez de Guevara]: 1667: 93-94).

La *boutade* tiene origen en la orden real, fundada en la *derivatio* del verbo «dejar», de abandonar la sala para que el monarca pueda lamentar la situación en privado. La réplica se construye sobre el nombre de una figura histórica, el rey de León Bermudo II, al que se combina, por el juego de palabras, otra histórico-legendaria: la de Bermudo, sobrino del Cid, quien fue azuzado por su tío a causa del silencio y la tardanza en vengar la ofensa de Corpes. En el *Romancero* se cristalizó el juego fónico y polisémico entre su nombre y su mudez (Pedro Mudo, ver-mudo) que el teatro del Siglo de Oro acogió con frecuencia. Alrededor del nombre se forja también la agudeza centrada en el juego de las cartas («juego», «descartarnos», «punto», «figura», «baraja»), que anuncia el peligro que entraña el enfadar a un soberano y que acompaña la salida del gracioso.

La pirotecnia verbal del gracioso<sup>7</sup>, aunque traducible en el plano lingüístico-retórico al italiano (recuérdese la clasificación perrucciana del humor verbal en la Regla X del *Arte rappresentativa premeditata e all'improvviso* de 1699: Perrucci, 2008: 163-171), entraña ciertas dificultades cuando está anclada a *realia* socio-literarios españoles. Aunque la selección del material dramático del canónigo napolitano empaña nuestro análisis – ¿descartó Celano el humor verbal junto con los antecedentes de la acción? –, es indudable que no acogió la caracterización del gracioso creador de disparates. Pese a que ese tipo de comicidad podía traducirse al italiano, no sin firmes reajustes, la faceta logorreica y bufonesca de Nuño no aparece en *L'infanta villana*. Ni tampoco la de los

<sup>7</sup> Otras muestras, por ejemplo, se hallan en [Matos Fragoso, Diamante, Vélez de Guevara] (1667: 97-98; 102; 104-105). Así, encontramos chistes que aprovechan el mito ovidiano de Píramo y Tisbe para jugar con la onomástica femenina y el verbo *atisbar* y para aludir jocosamente a la función de vigilante que tiene el gracioso en ese paso; alusiones de origen romanceril que, con el nombre del celeberrimo Nuño Salido, ayo de los siete Infantes, apuntan a los protagonistas de la comedia; referencias a las monedas de bajo valor («estrella de vellón», «cuarto segoviano») y a los juegos de la época («Castillo y León», una especie de cara o cruz) que señalan la caída en desgracia del noble, etc.

rústicos enamorados Nuño y Gileta. ¿Cuáles son, entonces, los resortes cómicos del canónigo?

En las reelaboraciones de Celano son los agentes cómicos los responsables de re-componer la alteración estructural del prototexto y, a la vez, de sustentar humorísticamente el nuevo producto teatral. Esa operación modifica decididamente el ritmo y el tono de la pieza. En *L'infanta villana* la presencia en el tablado de los agentes cómicos es notable – 13 de 17 secuencias (I acto), 16 de 29 (II acto), 18 de 37 (III acto) – y, prescindiendo de los momentos en que estas escenas sirven para el hilo argumental, los interludios cómicos ‘desunidos’ son numerosos y compensatorios.

Contamos con tres secuencias sustanciales para los primeros dos actos y dos para el último que en ningún caso se relacionan con la comedia española. Las secuencias lúdicas ‘aisladas’ conectan con la tradición de los *lazzi*, en particular, el *lazzo* del cabalgar y el del miedo. Objeto de burlas es, al principio, el napolitano Lanzullo, con su dialecto, que lleva a incomprendiones lingüísticas, y con su extrañamiento socio-cultural. Considerando el cambio de receptor, podemos entender la eficacia convencional del encuentro entre Lanzullo y Ciarleta (I, esc. 6), cuya inconcinnencia verbal y estilo literario forjan el contraste tonal con el discurso, gráficamente prosaico, del criado napolitano creando así una secuencia «veramente [...] ridicola» (Celano, 1719: 16). Apreciamos, igualmente, las tres burlas sucesivas: dos a daño de Lanzullo (Celano, 1719: 42-47; 67-69)<sup>8</sup> y una, al final, donde el burlador queda burlado (Celano, 1719: 97-100; III, esc. 16), zarandeado, cabalgado y apaleado. La gestualidad y el tipo de befa se asimilan a las burlas carnalescas, a los *lazzi* de los cómicos dell'Arte o a ciertos escarnios entremesiles.

En una sola ocasión, que reseñamos a continuación, Celano ‘traduce’ el humor de Nuño. Se trata de la escena 12 del primer acto de *L'infanta villana*, que se corresponde con el momento en que Manrique acaba de salvar a Violante del peligro de un jabalí en la segunda jornada de *La cortesana en la sierra*. Por lo tanto, la comicidad de esta secuencia imbrica la acción tanto en el prototexto como en el metatexto, aunque deba reseñarse que a estas alturas de *L'infanta villana* el público ya ha tenido la oportunidad de conocer a los demás agentes cómicos, introducidos a través de varios interludios jocosos.

<sup>8</sup> En la primera (II, esc. 9-10), Sorbolo finge quitarle a Lanzullo bichitos del cuerpo, pellizcándole, abofeteándole y tirándolo al suelo; en la segunda (II, esc. 27), Sorbolo hace gestos mientras lee una carta, finge oír a alguien invisible, hasta dictaminar que Lanzullo encontrará a la persona que buscaba caminando hacia atrás; en la última, es Lanzullo quien agarra y pega tirones a Sorbolo hasta cabalgarlo y pegarlo.

[...] *Dentro Violante.* ¿No hay quien mi vida defienda?<sup>9</sup>

*D. Manrique dentro.* En mi valor halla lo que busca tu peligro.

*Dentro Nuño.* Hombre, no hagas quijotadas. *Salen don Manrique con Violante en los brazos, y García y Nuño, de villanos.*

[...]

*VIOLANTE.* Deste hombre, a quien esotros dos acompañan, socorrida, me libré de la temida amenaza de aquel bruto, que las yerbas con su tosca sangre esmalta.

*DIEGO.* Llega otra vez a mis brazos; y vosotros, gente honrada, pedid por este servicio cuanto quisierais.

*D. GARCÍA.* La paga es haberle hecho, señor, que también se nos alcanza desto un poquito, aunque pobres.

*MANRIQUE.* Ha dicho mi camarada lo mismo que yo dijera, si no se me adelantara.

*NUÑO.* Tío honrado, si ellos quieren, porque no les cuesta nada, ahorrarle el gasto, yo no, que me ha costado unas bragas.

*DIEGO.* Pues no se les ve lo roto.

*NUÑO.* Es que está mal por dezaga.

*DIEGO.* Un vestido os daré al punto; y a vosotros dos, las gracias del socorro antes y luego del modo honrado en alhajas, que os traigan a la memoria mi voluntad obligada. (No vi tan hidalgos modos en villanos.)

*Lanzullo, Serrano e detti.*

*LANZULLO.* Guitto cornuto, sannuto bestiale.

*SERRANO.* Ecco l'acqua.

*NUGNO.* Signora, comanda ella rinfrescarsi?

*D. IRENE.* Sì, che da un nuovo calore avvampata mi sento.

*LANZULLO.* Vivettene duje surze, perché acqua *rallegrat corus*, dice Hippocreto nuosto.

*D. ALFONSO.* *Giovani honorati, chiedete pur ciò che volete per servizio così segnalato.*

*NUGNO.* È paga in noi eccedente l'havervi servita, o Signore, e può la Signoria vostra riceverlo come uscito da tre poveri che a più non vagliano.

*SERRANO.* Ha detto il mio camerata appunto quello ch'io sarei stato per dire, aggiungendo solo che se in altro ci conoscerà buoni non sappiamo offrirli che questa misera vita.

*D. ALFONSO.* *Tanta cortesia in una gente ch'è rustica?*

*D. IRENE.* Trattati non sono questi di rozzi contadini.

*LANZULLO.* Zio mio 'norato, sti cammarata mieie dicen accossi perché non c'hanno perduto niente, ma a me pover'hommo mme costa no paro de vrache e affacciate cca dereto, ca miezzo acciso lo cornuto, si chella sanna m'afferrava 'nchino, non ce vastava na spessellaria d'uoglio de pereonna.

*D. ALFONSO.* *Ma io non vedo il roto.*

*LANZULLO.* Uscia faccia come fosse stato.

<sup>9</sup> Realineamos la distribución de los versos de la *Parte veinte y siete*.

NUÑO. Son dos pratas,  
 el Antón era sobrino  
 del cura.  
 VIOLANTE. ¿Que Antón se llama?  
 NUÑO. Sí, señora, y yo Chamorro,  
 pues Pedro es mozo de chapa.  
 VIOLANTE. ¿Pedro y Antón os llamáis?  
 NUÑO. Y yo Chamorro.  
 MANRIQUE. Si manda  
 su merced algo, esos nombres  
 son los nuestros.  
 DIEGO. *Deseara  
 saber adónde pasáis.*  
 NUÑO. *Buscando que segar andan.*  
 DIEGO. Pues, hijos, llegáis a tiempo,  
 que tengo la siega en casa,  
 y me haréis muy buena obra,  
 porque gente me faltaba.  
 NUÑO. ¿Y paga su merced bien?  
 GARCÍA. (Manrique, yo estoy sin alma.)  
 MANRIQUE. (¿Tan presto?)  
 GARCÍA. (Ignorancia es  
 pensar que términos haya  
 entre ver y amar, llegando  
 los efectos a las causas.)  
 DIEGO. La paga será segura.  
 VIOLANTE. (Haz, señor, que no se vayan,  
 pues que los has menester.)  
 GARCÍA. (Nuño, de modo lo entabla  
 que nos quedemos aquí.)  
 NUÑO. Pues, tío, mis camaradas  
 y yo seremos ogaño  
 tres peones en sus hazas.  
 DIEGO. Mucho me holgaré.  
 MANRIQUE. ¿Qué has hecho?  
 NUÑO. Lo que García me manda,  
 y disfrazarte mejor.  
 [(Matos Fragoso, Diamante, Vélez de  
 Guevara], 1667: 114).

D. ALFONSO. *Una veste farò dar-  
 ti di tutto punto & a voi, o corte-  
 si giovani, do le grazie che posso, e  
 ricordatevi d'haverme obligato per  
 liberamente avvalervene in ogni  
 vostro bisogno.*  
 D. IRENE. Signore, veda di tratte-  
 nerli al suo servizio.  
 D. ALFONSO. Dici bene. Com'è il  
 vostro nome?  
 NUGNO. Nugno è il nome mio,  
 Serrano è di questo mio compagno.  
 SERRANO. Al suo comando sempre.  
 LANZULLO. E Lanzullo è lo mio, a  
 lo servizio vuooso.  
 D. ALFONSO. Compiacetevi di dir-  
 mi: *che andate voi facendo?*  
 NUGNO. *Buscando da vivere dove si  
 può col mietere.*  
 D. ALFONSO. Figlioli, per domani  
 ne' campi miei si principierà la mes-  
 se; se restar vi volete, non vi man-  
 cherà da fatigare.  
 LANZULLO. Comme jammo, la pa-  
 ga è segura? Perché certe Segnure  
 a certe païse, e zuffece.  
 D. ALFONSO. È sicurissima, & in voi  
 sarà sempre vantaggiosa.  
 SERRANO. Resteremo per qualche  
 giorno a servirla.  
 LANZULLO. Siente cca, zio mio, io  
 co' sti duie cammarata miei non  
 simmo auto che tre, ma valimmo  
 pe' ciento perché co' na fauciata nnè  
 vottammo miezzo muoio de grano,  
 e perzò creo ca havaritte coscienza  
 de fa, secunno pentazio, pagazio,  
 comme decette no pettore a Napole.  
 NUGNO. In che imbarazzo mi vedo.  
*Da parte. [...]*

Nuño, que había intentado impedir, infructuosamente, que su amo  
 acudiera al grito de socorro de Violante, instándole a no realizar «qui-  
 jotadas», se interpone en las ceremonias entre el viejo don Diego y los  
 jóvenes. Su intervención tiene, por un lado, la voluntad declarada de dar  
 verosimilitud a la ficción campesina del conde y su noble amigo, pues en  
 aparte le confiesa a su amo que está actuando para quedarse en el lugar,

como le había indicado don García, y para «disfrazar[le] mejor». Por otra parte, el prosaísmo de Nuño produce ese contraste tonal con las galanterías de los fingidos campesinos necesario para plasmar la comicidad. Su discurso arranca de la ambigüedad de significante del término «paga» (la recompensa o el sueldo), que el gracioso acoge con el fin de solicitar un par de calzones nuevos y sustituir así los suyos rotos; prosigue luego con la exposición de los nombres de pila (Antón, Pedro, Chamorro) de los falsos campesinos y cierra su intervención remitiendo al contexto agrícola («tres peones en sus hazas»).

En la traducción de Celano se conserva el meollo de la acción: también aquí es el criado Lanzullo el encargado de negociar la paga de los nobles disfrazados, pero con una acentuación hiperbólica del estilo, que el dialecto napolitano embellece aún más. La apertura de escena ya define el tono, pues Lanzullo entra despotricando contra el jabalí que de ser «bruto, que las yerbas / con su tosca sangre esmalta» se transforma en un sucio cornudo, acollmillado y bestia («cornuto, sannuto, bestiale»), una acumulación terminológica apta para provocar la risa. Asimismo, las autoridades sacadas a relucir y oportunamente trabucadas constituyen un recurso cómico-académico común: aquí el versículo bíblico sobre el «vino que recrea el corazón» (*Salmos*, 104: 15) se parodia trasladando el dictamen del vino al agua y atribuyendo el argumento al médico Hipócrato, es decir, Hipócrates.

La *amplificatio* se aplica tanto a las fórmulas corteses de los jóvenes, que recalcan su pobreza y delatan la discrepancia lingüística con su estado, como a la petición del par de pantalones de Lanzullo, quien exagera el peligro evitado describiendo cómo ni con el temido aceite de hipérico («d'uoglio de pereconna») hubiese remediado al roto y al daño si el jabalí le hubiese embestido estando agachado<sup>10</sup>. Por otra parte, si se pierden en la traducción italiana los comentarios onomásticos, se acentúa la solicitud de una paga honorable, casi una crítica a los malos hábitos contemporáneos, y la cláusula «tres peones en sus hazas» se concreta, por un lado, en una hipérbole sobre las capacidades de los tres segadores, quienes con una sola hozada consiguen medio modio de trigo, y por otro, en un nuevo argumento de autoridad. En este caso, la referencia, más difícil de decodificar (dificultad generalizada en textos carentes de edición fiable), alude a la solicitud de paga elevada por un pintor napolitano durante un certamen o «pentatio». Las intervenciones del criado siguen alterando a su señor, pero resultan, sin lugar a dudas, un entretenimiento eficazmente entretejido al nudo serio de la comedia.

<sup>10</sup> Asimismo, se declina diversamente la respuesta que el criado da a la perplejidad del noble que no logra ver el roto pues está por detrás («por dezaga»), soslayándose en la comedia italiana la indicación del lugar con un «Úscia faccia come se fosse stato».

Con Lanzullo, Celano explota diversamente la potencialidad cómica de su homólogo español. En *L'infanta villana* no pisa el escenario ni el bufón ni el rústico pastor, aunque quede del segundo la impropiedad lingüística o situacional, sino el extranjero: un sirviente napolitano en España. Eje de la comicidad resulta ser a menudo su extrañamiento con el ambiente, la pérdida de referentes socio-topográficos, las incomprensiones con los lugareños (aquí, los demás agentes cómicos). Gracias al jabalí de la escena anterior (Celano, 1719: 67-68), se define el lugar agreste como un país repleto de animales. A través del mecanismo de la repetición y creando casi un efecto climático, Lanzullo afianzará esa idea («Pe' quanto pozo vedere, a no pajese de brutte anemale, perché ha da duje juorne che cammenammo e aúto non vedimmo che urze, lupi, puorce sarvateche e cierge a buone e cchiune»), expresará su miedo hacia el paraje en el que se encuentra («haggio paura de na cosa. [...] Sto pajese è zippo d'anemale, chi sa si li pariente de chillo puorco ch'avimmo acciso, pe le mennecare, n' ce l'havessero fatta a trademiento?») hasta asemejarlo, si interpretamos correctamente sus deformaciones lingüísticas, al monte Circello o Circeo (Chirchiello, según el gracioso), donde, como ocurrió con la maga que le proporciona el nombre, los hombres se transformaban en animales («Sta montagna mme pare che sia lo monte Chirchiello, addove l'huommene addeventano anemale. Ahie, mi Signò»; las citas entre paréntesis en Celano, 1719: 12; 67-68; 78 respectivamente). La mención de Circe desplazará, casi al final de *L'infanta villana*, el juego referencial al ámbito de la magia, por lo que el pobre criado considerará esa España 'de comedia' un país encantado que hechiza a todos los hombres («Oh ca v'haggio da dicere marabilia. Che facimmo? Allippammo, ca sto pajese non fa cchiù pe nuje, si t'haggio visto, o Conte, desperato, a D. [G]arzia mpazzuto ed a me pover'hommo speretato», Celano, 1719: 112).

Por otra parte, Nápoles, el país de procedencia de Lanzullo y ámbito de recepción de la comedia, se rememora a través de referencias a elementos culturales específicos, tanto reales como ficticios<sup>11</sup>, que naturalizan las *boutades* del criado napolitano (así como la pieza en general) y destacan nuevamente la distancia con el ambiente agreste español. Contribuyen al proceso naturalizador también los encuentros con sus compinches cómicos. El parlanchín Ciarleta, debido a su locuacidad, se transforma en piedra de parangón del entorno español («Io credo ca havarrite ntiso quanto mè locciesseto cò sto chiacchiarone de sette cotte. [...] E co mico, po', che n'haggio troppo parole; hora si la gente de sto pajese è tutta accossì, silamoncella,

<sup>11</sup> Piénsese en ciertos maestros u hombres de bien («Uh zitto, ca cca n' ce veo na casa, e che pare ch'aggia facce de chrestiana, comme deceve chill'hommo da bene 'e masto Francisco a lo pajese mio»; «mo' io mm'allecordo a lo pajese mio, ca n'hommo norato s'allamentava, ca non poteva passare da majura a menura, e po' vedeva dare l'afficie a certe ch'erano buone a sta sotto a l'afficio de masto Cianne»), en el pintor napolitano, en las *Scole pie*, en la localidad de Sessa Aurunca («cucomo de Sessa»), etc. (Celano, 1719: 12; 96; 23, etc.).



pecché non hanno niente de lo spagnolo») y, a la vez, ese verboso personaje es el primero en exaltar la lengua napolitana y la ciudad partenopea:

Ah, m'è sallita la speranza di passar ciarlando qualche po' di tempo con quel forestiere [i. e., Lanzullo], essendo egli d'un paese fertile di novità. [...] Volevo interrogarlo se molti edifici erano finiti, se la città stava nelle sue solite gare, se pur si facevan duelli così bizzarramente come prima, e tante e tante altre cose. [...] Hor che sodisfazione sarebbe stata per me in sentir quelle risposte sì graziose, perché arrivo alquanto ad intendere quella lingua così espressiva (Celano, 1719: 17).

Estilísticamente, ese humor verbal presenta un alto grado de literariedad y se apoya en la serie de recursos retóricos, lingüísticos y argumentativos reseñados por Perrucci: los argumentos de autoridad (imprecisados maestros de escuela partenopeos, el médico Hipócrates; Celano, 1719: 96), comparaciones y alusiones literarias (por ejemplo, el estilo asiático o lacónico, el jabalí de Erimanto, la fábula esópica de las ranas contra el elefante, los *adagia vulgata*, el hada Morgana)<sup>12</sup>, el empleo burlesco de la mitología<sup>13</sup> y de fórmulas latinas, además de tópicos literarios al uso (por ej., la belleza, la oposición entre verdad y mentira, el menosprecio de corte y alabanza de aldea; Celano, 1719: 9-10, 27, 29), *derivatio* y juegos verbales, que rompen las expectativas provocando la risa. Si domina el «comico del significado» sobre el «comico del significante», según la definición que dio Altieri Biagi (1980: 1-57; pero véase también Trifone, 2000: 9-83) para la comedia del siglo XVI, ambos se combinan con una comicidad situacional al uso en los escenarios de la Improvisa y en las narraciones de las *novelle*. Todos esos elementos parecen indicar que el contexto de recepción de *L'infanta villana* estuviese relacionado con el ámbito educativo, al que, incluso por su rol eclesiástico, podía adherir el canónigo Carlo Celano, o con teatros privados, es decir, con un receptor que, aun estando acostumbrado a tales resortes cómicos, siguiese apreciándolos y entendiéndose semejante humorismo. Ese humor, que, de todos modos, converge con una amplia tradición italiana (teatral y novelística), marca la

<sup>12</sup> «SORBOLO. In me la natura have operato in lacconico, ma in te ha dato in uno stile asiatico. LANZULLO. Stile asenatico è lo tujo che staje de notte e ghiorno con la varda incuollo»; «SORBOLO. Signore, una bestiaccia, che delle bestie è la protobestia, un cingnale, altro di quello dell'Ariomanto, come dicono, cacciato dalla cima del monte...»; LANZULLO. «Tienemente, ch'è tornato lo tiempo de Iesuopo, che le rannonchie vonno contrastá con li liofante»; SORBOLO. «[...] bisogna dire che gli adagi vulgati sono leggi municipali al ben vivere»; «LANZULLO. O bella fata Morgana mia. NUGNO. O caro il mio Lanzullo» (Celano, 1719: 42; 8; 31; 53; 112).

<sup>13</sup> «ALAJA. E tu dovresti consigliarti un po' con lo specchio, acciò che ti dicesse che non è per te far il Ganimeduccio, quando hai più anni che peli»; «D. CIARLETA. Mi dà costei su l'humore. *Da parte*. Le bellezze delle Dejanire sanno domare gli Ercoli. D. ELEONORA. E pure quelle dell'Ariane si fan vedere miseramente abbandonate. [...] D. CIARLETA. [...] *Da parte*. Voi siete una Pallade»; «LANZULLO. E che sciorta canina è chesta mia? Foimmo da Scella e ntoppecammo a Carella». Celano (1719: 63; 61; 67).

principal estrategia traductora del canónigo: vestir el armazón serio de una comedia española con abundantes atuendos cómicos autóctonos.

### Referencias bibliográficas

- Altieri Biagi M. L. (1980), *La lingua in scena*, Zanichelli, Bologna.
- Bassnett S. (1998a), *Still Trapped in the Labyrinth: Further Reflections on Translation and Theatre*, en Bassnett S., Lefevere A. (eds.), *Constructing Cultures: Essays on Literary Translation*, Cromwell Press, Clevedon: 90-108.
- Bassnett S. (1998b), *When is a Translation Not a Translation?*, en Bassnett S., Lefevere A. (eds.), *Constructing Cultures: Essays on Literary Translation*, Cromwell Press, Clevedon: 25-40.
- Boselli S. (1996), *La traduzione teatrale*, «Testo a Fronte», 15: 25-40.
- Braga Riera J. (2011), *¿Traducción, adaptación o versión?: maremágnnum terminológico en el ámbito de la traducción dramática*, «Estudios de Traducción», 1: 59-72.
- Calcolona [Celano C.] E. (1719), *L'infanta villana del Signor D. Ettore Calcolona*, Michele Luigi Muzio, Napoli.
- Jauralde Pou P. (dir.) (2010), *Diccionario filológico de Literatura española. Siglo XVII*, 2 vols., Castalia, Madrid.
- Marcello E. E. (2017), *De Lope a Celano: la adaptación italiana de Los tres diamantes*, «Anuario Lope de Vega», 23: 54-77.
- Marcello E. E. (2019), *Drammaturgia "spagnoleggiante" e lingua nel teatro di Celano*, en Gutiérrez Carou J., Cotticelli F., Freixeiro Ayo I. (a cura di), *Goldoni «avant la lettre»: drammaturgie e pratiche attoriali fra Italia, Spagna e Francia (1650-1750)*, Lineadacqua, Venezia: 119-129.
- Marcello E. E. (en prensa), *Traduciendo y adaptando al itálico modo el humorismo español: Carlo Celano frente a Tirso*, en Hagedorn H. C., Rigal Aragón M., Molina Plaza S. (coords.), *El spleen de la Mancha. Estudios en homenaje a Juan Bravo Castillo*, Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca.
- [Matos Fragoso J., Diamante J. B., Vélez de Guevara J.] *Tres ingenios (1667)*, *La cortesana en la sierra, y fortunas de D. Manrique de Lara*, en *Parte veinte y siete de comedias varias nunca impresas compuestas por los mejores ingenios de España...*, Andrés García de la Iglesia, a costa de Francisco Serrano de Figueroa, Madrid.
- [Matos Fragoso J., Diamante J. B., Vélez de Guevara J.] *Tres ingenios (1793)*, *La cortesana en la sierra y fortunas de D. Manrique de Lara*, suelta, Hermanos Orga, Valencia.
- Perrucci A. (2008), *A Treatise on Acting, From Memory and by Improvisation (1699)/Dell'arte rappresentativa, premeditata e all'improvviso*, Cotticelli F., Goodrich Heck A., Heck Th. F. (Translated and Edited by), The Scarecrow Press, Lanham-Toronto-Plymouth.
- Trifone P. (2000), *L'italiano a teatro*, Istituti Poligrafici Internazionali, Pisa-Roma.