REYNAR DESPUÉS DE MORIR DE LUIS VÉLEZ DE GUEVARA Y *LA FEDELTÀ DOPPO MORTE* DE DOMENICO LAFFI

DIANELLA GAMBINI

Università per Stranieri di Perugia, Italia

1. DOMENICO LAFFI

Domenico Laffi es el autor de la versión italiana *La fedeltà anche doppo morte*, publicada en Bolonia en 1689, que se inspira en la tragedia de Vélez de Guevara *Reynar después de morir*.[1] El hecho no nos sorprende dado que en el s. XVII la escena literaria italiana se vio invadida por innumerables traducciones y recreaciones de obras teatrales españolas debido a la influencia de la dominación española y a la proyección internacional que tuvo el gran teatro del Siglo de Oro.

La tragedia de Laffi escenifica la poética leyenda de los amores de Don Pedro de Portugal, hijo del rey Alfonso IV, e Inés de Castro, asesinada por razón de Estado. Don Pedro se había enamorado de Inés cuando llegó a Portugal como dama de compañía de su mujer, Constanza de Castilla. Cuando ésta murió al dar a luz al tercer hijo, Pedro se unió a Inés y como fruto de esta relación tuvieron cuatro hijos. Fueron años de felicidad pero también de sospechas y de intrigas por parte de la corte lusitana. De hecho, el temor a que Doña Inés y sus hermanos conspirasen contra Portugal, movió a los consejeros del rey a sugerirle que pusiera fin a los incómodos amores de su hijo eliminando a la dama castellana, que también constituía un obstáculo para un futuro matrimonio real. El monarca accedió a estos requerimientos encomendando a los nobles Alvaro Gonçalvez y Diego López Pacheco la ejecución de la sentencia. Cuando el hecho llegó a oídos de Don Pedro, fue tan grande su dolor y su rabia que se levantó en guerra contra el rey y fue el obispo de Coimbra el que tuvo que intervenir para poner fin a la contienda y reestablecer la paz. Pero en el momento en que Don Pedro subió al trono, después de la muerte de su padre, Alfonso IV, pidió al rey de Castilla que le entregase a los culpables –que se habían refugiado en su reino– para hacer justicia. La venganza fue terrible: mandó arrancarles el corazón, aún en vida, y descuartizarlos. Después proclamó públicamente su matrimonio con Inés y ordenó el traslado solemne del cadáver, vestido con atuendos reales, desde Coimbra al monasterio de Alcobaça, donde actualmente se encuentra enterrado.

---

[1]Hay que agradecerle a Laffi el mérito de haber sido el primero en introducir en Italia la temática inesiana. Ésta cuenta con una rica bibliografía que abarca desde la poesía a la narrativa, del drama al libreto de ópera pasando por el ensayo. Cf. A. Roig: *Inesiana ou Bibliografia geral sobre Inês de Castro*, Coimbra, 1986; M. L. Machado de Sousa: *Inês de Castro. Um tema português na Europa*, Lisboa, 1987, pp. 473-518 y más concretamente: G. Manuppella: *Inês de Castro em Itália*, en *Camoneana Itálica. Subsídios bibliográficos*, Coimbra, 1972, pp. 195-238.

La Palabra Vertida. GAMBINI, Dianilla. Reynar después de morir de Luis Vélez de ...
Centro Virtual Cervantes

Para explicar el interés de Laffi por el tema inesiano, es necesario indagar sobre su vida y sus intereses culturales y espirituales. El escritor boloñés, que era sacerdote,[2] dedicó gran parte de su existencia a peregrinar por los caminos que llevaban a los lugares sagrados de la cristiandad: Santiago, Jerusalén y Roma, como demuestran las crónicas que de estos viajes nos ha dejado.[3] Fue cuatro veces a España a la tumba del Apóstol Santiago y en su último viaje siguió la ruta portuguesa para llegar a Compostela, según se deduce de su obra *Dalla tomba alla culla è un lungo passo. Viaggio da Padova ove morse il glorioso S. Antonio a Lisbona ove nacque, di D. Domenico Laffi bolognese*.[4] Esta relación nos ofrece la posibilidad de verificar que Laffi no sólo era un piadoso peregrino sino también un hombre culto y con grandes inquietudes. De hecho el cronista no se limita a hacer una mera descripción de los lugares por los que va pasando, sino que aporta siempre datos de la historia y del patrimonio tradicional – artístico y literario.[5] Es también en esta narración de viaje donde quizá se encuentre la

[2] *«Sacerdote, figlio d'Antonio, nato a Vedegheto Montagna del Bolognese li 3 Agosto 1636. Portatosi a Bologna a far i suoi studi, si dilettò di comporre cose teatrali, indi gli venne talento di viaggiare, e in questo impiegò la maggior parte della sua vita, portandosi più volte a S. Giacopo di Galizia, ed a visitare i luoghi santi di Gerusalemme, ed in Lisbona, quali viaggi poi descrisse e pubblicò, ma col gusto di un credulo, e devoto pellegrino».* Este sucinto perfil bibliográfico lo encontramos en G. Fantuzzi: *Notizie degli Scrittori bolognesi*, 9 tt., Bolonia, 1781-1794, V, p. 3. Anteriormente el biógrafo boloñés P. A. Orlandi había citado a Laffi precisando que era sacerdote y mencionando en bibliografía sólo la producción odepórica: cf. *Notizie degli scrittori bolognesi e dell'opere loro stampate e manoscritte. Raccolte da F. Pellegrino Antonio Orlandi da Bologna; Carmelitano della Cong. di Mantova; Maestro Dottore Collegiato di Sacra Teologia e Accademico Clementino*, Bolonia, Costantino Pisarri all'Insegna di S. Michele, sotto il Portico dell'Archiginnasio, 1714, p. 101.

[3] Se trata de las siguientes obras:

a) Viaggio in Ponente a S. Giacomo di Galitia, e Finis Terrae, per Francia e Spagna di D. Domenico Laffi bolognese, principiando da Bologna mia patria fin al ritorno in essa, Bolonia, Giovan Batista Ferroni, 1673, 484 pp. Las tres reediciones sucesivas llevan el título: *Viaggio in Ponente a S. Giacomo di Galitia. Aggiuntovi molte curiosità, dopo il suo terzo viaggio a quelle parti. Con tavola de' capitoli, e cose più notabili* («Seconda Impressione», Bolonia, Antonio Pisarri, 1676, 444 pp.; «Terza Impressione», Bolonia, Eredi del Pisarri, 1681, 432 pp.; «Quarta Impressione», Bolonia, Ferdinando Pisarri, 1726, 430 pp.).

b) Viaggio in Levante al Santo Sepolcro di N.S.G. Christo, e altri luoghi di Terra Santa di D. Domenico Laffi bolognese, Bolonia, Eredi d'Antonio Pisarri, 1683, 576 pp. (2ª ed., Bolonia, Costantino Pisarri sotto le Scuole, all'Ins. di S. Michele, 1738, 479 pp.).

c) Dalla tomba alla culla è un lungo passo. Viaggio da Padova ove morse il Glorioso S. Antonio a Lisbona ove nacque, di D. Domenico Laffi bolognese, Bolonia, Eredi d'Antonio Pisarri, 1691, 384 pp.

[4] Cf. nota 3, *c*).

[5] De Cusatis no deja de subrayar esta característica del cronista: *«Quest'ultima tragedia laffiana che, come si evince già dal titolo, affronta un tema diffusissimo nella tradizione culturale portoghese, per non dire iberica, e le cui origini si riallacciano storicamente alla tragica e leggendaria vicenda del re Pietro I di Borgogna (1357-1367) e della sua amata Inês Pires de Castro-ci dà la possibilità di confermare e maggiormente sottolineare quello che in altre sedi si è già detto del Laffi; e cioè che il Nostro non era affatto estraneo a motivi letterari e/o storico-letterari dell' area ultrapirenaica che prescindessero dalla materia specifica del «pellegrinaggio jacopeo»*, (*Introduzione*, en Laffi, *Viaggio da Padova...*, o. cit., p. 22).

La Palabra Vertida. GAMBINI, Dianilla. Reynar después de morir de Luis Vélez de ...
Centro Virtual Cervantes

clave para descubrir los motivos que pudieron despertar su curiosidad por la trágica historia amorosa.

2. LAS FUENTES

No tenemos noticia, por parte de Laffi, de cómo conoció el asunto histórico ni de cómo llegó a sus manos la obra de Vélez, pero sí sabemos que se inspiró en ella para escribir *La fedeltà anche doppo morte*,[6] por ser una recreación casi puntual del texto español. Sin embargo, podemos hacer algunas indagaciones al respecto.

En 1687, Laffi emprendió un largo peregrinaje que lo condujo de Padua a Lisboa, con el propósito de recorrer a la inversa el itinerario que San Antonio había hecho para llegar a Padua. Cuando volvió a Italia, escribió una relación de este viaje (anteriormente mencionada) donde se hace referencia a dos circunstancias que, con toda probabilidad, le proporcionaron las primeras noticias sobre la historia:

a) Una la encontramos al inicio del capítulo *Descrittione del Regno di Portugallo* cuando en una evocación histórica, se mencionan los versos 5-8, estrofa XXI, Canto III de la epopeya de los *Lusíadas* de Luís de Camões. Laffi, por tanto, conocía el poema que, dicho sea de paso, ya en aquellos años se podía leer en italiano: de hecho, Antonio Paggi, procónsul genovés en Lisboa desde 1656 hasta 1666, lo había traducido.[7] Puesto que en el Canto III, desde la octava número 118 a la 136 se inmortaliza la infeliz pasión de Don Pedro y Doña Inés, no sería peregrino pensar que la lectura de esta obra suscitara en Laffi la curiosidad por conocer los entresijos de esta sugestiva historia.

b) La otra circunstancia digna de mención se encuentra casi al final del mismo capítulo. El cronista, al referir al lector los lugares portugueses por los que va pasando en su peregrinar, cita por segunda vez Alcobaça. En este lugar se encuentra un monasterio muy famoso, en el que están enterrados los dos amantes más célebres de Portugal en dos tumbas gemelas, colocadas una frente a la otra con el fin de que, cuando llegue la hora de la resurrección de los cuerpos, los dos se encuentren frente a frente y se puedan coger de la mano pasa ascender juntos a los cielos como esposos para toda la eternidad.

Laffi acompaña la cita topográfica con una breve descripción del lugar:

> [...] *di qui passammo ad Alcobazza per camino di tre leghe.*
> *Questo è un luogo più delizioso del passato, dove è un grande, nobile e reale convento di S. Bernardo, dove sono molti* depositi reggi *delli re e regine di Portugallo* [...][8]

---

[6] En el apartado 3 relaciono los datos que figuran en la portada de la tragedia. En el texto la cito con la sigla FDM.

[7] Retomo el dato de De Cusatis que aporta la siguiente deducción: *«è probabile che proprio durante la sua sosta a Lisbona gli si sia presentata l'opportunità di leggere l'opera camoniana [forse nella traduzione italiana del Paggi, facilmente reperibile nella casa del nunzio apostolico Nicolini Fiorentino, presso cui il Laffi trovò ospitalità]»* (*Inés de Castro...*, o. cit., pp.190-191).

La traducción italiana se titulaba: *Lusiada italiana... Poema eroico del grande Luigi de Camões Portoghese, Prencipe de' Poeti delle Spagne*, trad. C. A. Paggi, Lisboa, H. Valente de Oliveira, 1658 [2ª ed., Lisboa, 1659].

[8] Laffi: *Viaggio da Padova* ..., o. cit., p. 85 (el resaltado es mío). Los textos de Laffi que cito están transcritos racionalizando el uso de las mayúsculas y los signos diacríticos. He distinguido

La Palabra Vertida. GAMBINI, Dianilla. Reynar después de morir de Luis Vélez de ...
Centro Virtual Cervantes

y las palabras que usa para describirlo son idénticas a las pronunciadas por el Príncipe en la escena 10ª del III acto de *La fedeltà anche doppo morte*, cuando ordena el traslado del cuerpo de Inés a la abadía para que sea enterrada junto a los restos reales:

> Prin.— *A voi Contestabile lascio il carico di farla sepelire con ogni pompa possibile, fra* reggi depositi *in Alcobazza.*[9]

También en este caso, se puede pensar en un Laffi impresionado por el ciclo figurativo esculpido en el sarcófago de Inés, donde la historia de la funesta pasión está narrada, escena por escena, en la versión que Don Pedro dictó con intención apologética al artista francés que decoró el sepulcro. Esta historia poética escrita en la piedra podría haber inducido a Laffi a inmortalizar en las páginas de un libro, la tragedia que nos ha dejado. Estas son las circunstancias documentadas, con toda probabilidad favorables al florecer del interés del sacerdote boloñés por la historia de Pedro e Inés, que la tradición popular y la imaginación artística habían ya cubierto de leyenda.

El tema inesiano, no muy distanciado de los hechos históricos, había entrado en el reino del arte, poetizado de distintas maneras en la lírica popular y culta hispano-portuguesa: prueba de ello son un antiguo «romance» escrito quizá en castellano, y las *Trovas* del *Cancionero de Resende.*[10] El s. XVI portugués lo vio glorificado en las *Lusíadas* de Camões y en la tragedia *Castro* de António Ferreira, obra póstuma publicada en 1587, pero presumiblemente escrita entre los años 1553 y 1567. A propósito de esta obra, no se ha resuelto todavía la duda de si se pudo inspirar o está de hecho inspirada en dos tragedias españolas de la época, la *Nise lastimosa* y la *Nise laureada* del gallego Gerónimo Bermúdez, que las llevó a la imprenta a Madrid, en 1575, bajo el seudónimo de António de Silva.

También el s. XVII presenta distintas manifestaciones teatrales de la historia amorosa. En la escena española fue Mejía de la Cerda el que la dramatizó en su *Tragedia famosa de Doña Inés de Castro* (1612) y probablemente Lope de Vega, visto que en la lista de *Títulos de comedias de Lope de Vega Carpio* junto a *El Peregrino de su patria* del 1618, se encuentra una *Inés de Castro* que no aparece en la edición de 1604; se ignoran otras noticias sobre este texto del Fénix, que podría figurar entre los que se perdieron.

El *excursus* sobre la producción teatral es interesante porque permite observar que la obra de Mejía contiene un elemento nuevo (la muerte, a lo largo del drama, del Rey Alfonso IV): esto, según dice C. Rossi: *«si fisserà poi in uno dei filoni della futura trattazione del tema»*,[11] y figura también en la obra de Vélez, culminación de toda la literatura del siglo XVII de argumento inesiano. No se ha podido establecer la fecha de

---

entre «u/v», he cambiado la conjunción representada tipográficamente por el símbolo & por «e»; mantengo la «h» etimológica, la «j» como variante de la «i»; la grafía etimológica «ti» en lugar de «z». He regularizado la puntuación y he corregido los errores de imprenta.

[9] FDM, p. 68 (el resaltado es mío).

[10] Al no tratarse de un tema relacionado directamente con mi investigación, hago una breve referencia a las obras literarias que tratan este tema y a las correspondientes obras críticas; véase L. Vélez de Guevara: *Reinar después de morir* y *El diablo está en Cantillana*, ed., prólogo y notas de M. Múñoz Cortés, Madrid, 1959, pp. VII-LV.

[11] Vélez de Guevara: *Reinar después de morir*, ed. de G. C. Rossi, Napoles, 1961, p. IX.

La Palabra Vertida. GAMBINI, Dianilla. Reynar después de morir de Luis Vélez de ...
Centro Virtual Cervantes

composición del texto de Vélez, pero la crítica se inclina por considerarlo posterior a la obra de Mejía de la Cerda puesto que: «supone un perfeccionamiento y depuración últimos en el tratamiento del tema».[12]

En el terreno tan incómodo de las hipótesis, hay un dato seguro: en 1652 se publicó en Lisboa la edición póstuma de *Reynar después de morir* en la colección de las *Comedias de los mejores y más insignes poetas de España*,[13] lo que no nos sorprende por la situación de ósmosis cultural panibérica durante el dominio español en Portugal desde 1580 a 1640. Además, como dice De Cusatis, que ha estudiado el problema, la tragedia *«già nel corso della seconda metà del '600 venne più volte rappresentata da compagnie spagnole nel 'Pátio das Arcas' di Lisbona».*[14] De Cusatis supone que fue en la capital lusitana donde el escritor italiano pudo conocer la historia y consultar la obra *Reynar después de morir* durante su estancia con ocasión de su cuarta peregrinación a Santiago de Compostela, que había emprendido en el año 1687.[15]

Teniendo en cuenta el silencio de Laffi al respecto, quedan por hacer sólo conjeturas sobre cómo llegó a tener conocimiento del episodio histórico y de dónde y cuándo consultó la obra de Vélez de Guevara.

Se puede pensar también que Laffi pudo conocer la copia que utilizó en la capital lusitana, visto el éxito teatral del que gozaba Vélez en el Portugal de aquella época, pero de la misma forma se puede suponer que la conoció en España, que también recorrió durante esta peregrinación a la sede compostelana.

3. LA TRADUCCIÓN

El dato cronológico nos da la posibilidad de encuadrar *La fedeltà anche doppo morte* en la producción teatral españolizante que surgió en Italia en el s. XVII.

A continuación reproduzco la portada:

> LA / FEDELTA' / ANCHE / DOPPO MORTE / overo / Il Regnar doppo Morte. / Tragedia cavata dal Portoghese / da D. Domenico Laffi. / DEDICATA / All'Illustriss. e Reverendiss. Sig./ il Sig.

---

[12] Vélez de Guevara: *Reinar después de morir*, ed., estudio y notas de F. Induráin, Zaragoza, 1969, p. 24.

[13] Cf. M. G. Profeti: «*Doce comedias las más grandiosas*... una collezione teatrale lusitana del secolo XVII», *La Bibliofilia* (1978), LXXX, pp. 73-83.

[14] De Cusatis: *Inés de Castro...*, o. cit., p. 190. Este juicio de De Cusatis se ve confirmado por lo que apunta L. Stegagno Picchio: *«Nei* patios *lusitani –l'equivalente dei* corrales *castigliani– e in teatri come quelli lisbonesi di Bitesga e Arcas* [...] *il cittadino di Lisbona correrà ad applaudire i testi di Lope, di Calderón e di Vélez de Guevara (che dalla 'materia di Portogallo' attingeranno non poche delle loro storie), nell'interpretazione di compagnie famose come quelle di Cosme Pérez, di Heredia, di María Riquelme, di Antonio Escamilla e di Garcés* [...]. *E non solo la capitale si mostrava aperta alla nuova cultura: Coimbra e Oporto non erano da meno e perfino nei più oscuri villaggi si montavano nell'atrio delle chiese palchi destinati ad ospitare le comedias famosas, i drammi di cappa e spada, dei più alti ingegni di Spagna»* (*Storia del teatro portoghese*, Roma, 1964, p. 117).

[15] Ib., p. 191.

La Palabra Vertida. GAMBINI, Dianilla. Reynar después de morir de Luis Vélez de ...
Centro Virtual Cervantes

ABBATE / BAGAROTTO / RANUZZI / [motivos decorativos] / IN BOLOGNA, M.DC.LXXXIX./ Per gl'Eredi del Pisarri. Con lic. de' Superiori.[16]

He consultado el ejemplar de la Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio de Bolonia, incluida en el repertorio: 17 *Scrittori bolognesi – Componimenti teatrali* [cart. II, n° 31].

Como la obra en la que Laffi se inspira es española, De Cusatis formula dos hipótesis acerca del sentido de la expresión *«cavata dal portoghese»* que aparece en el subtítulo:

> [...] *una legata all'esistenza, già all'epoca, di una traduzione portoghese, a stampa o manoscritta, della commedia di Guevara, che avrebbe potuto, in un certo qual modo, depistare lo scrittore bolognese; l'altra, più verosimile, di natura semantica, ossia che il verbo «cavare» sottintenda «dalla storia» [che il Laffi ben sapeva essere portoghese] e quindi prescindendo dalla «nazionalità» dell'opera presa a modello.*[17]

Ya en la variación onomástica de los personajes se aprecian las primeras diferencias. Me parece interesante hacer algunas consideraciones sobre los antropónimos. Laffi sustituye el nombre de Doña Inés por el de Isabella, a pesar de que existe en italiano el equivalente de Inés, que sería Agnese. El cambio puede tener una explicación de tipo acrofónico debido a la casi identidad fónica entre la sílaba inicial de los dos nombres pero podemos buscar otra razón más profunda si analizamos los rasgos distintivos de la figura de Inés. Inés es un personaje femenino positivo, decapitada injustamente por personajes masculinos malvados (Álvaro y Egidio). Estos rasgos están presentes en el personaje de Isabella perteneciente a la famosa epopeya *L'Orlando furioso* de Ludovico Ariosto: la Isabella ariostina es también una figura femenina positiva, decapitada injustamente por Rodomonte.

Podemos conjeturar que Laffi, al recrear la tragedia de Vélez en italiano, inconsciente o deliberadamente, acabó fusionando los dos ciclos temáticos de estas heroínas, paralelos y prácticamente iguales en sus rasgos distintivos. Hay que recordar también que en la Commedia dell'Arte la figura de la enamorada fiel, como lo es Inés, la interpetaba la legendaria actriz Isabella Andreini, que acabó dando su nombre a este personaje-tipo.

El nombre de la sirvienta y confidente de Doña Inés, Violante, se convierte en Diamantina, y Brito, el «gracioso», en Picariglio. *Picariglio* es una voz italiana, adaptada del español «Picarillo» y usada antiguamente. En este caso el cambio puede ser debido a la connotación que este término tiene para el lector italiano al evocar un prototipo

---

[16] La dedicatoria al *Illustrissimo Signore* (pp. 3-4) y la advertencia *Al cortese Lettore* (p. 5) son muestra de la costumbre de la época: en las dos se refleja una tendencia moralizante y explicativa que induce a Laffi, en primer lugar, a glorificar *le opere virtuose* y después, durante el régimen inquisitorial, a aclarar el uso, por motivos estéticos, de *stilemi* tomados del clasicismo paganizante. Sigue la lista de los interlocutores (p.6) y la indicación de los lugares de la acción (p. 7). En la p. 8 se precisa el *imprimatur* concedido por el Vicario General del Santo Oficio de Bolonia; en la p. 9 comienza la tragedia que concluye en la p. 69. Cierra el volumen una nota editorial que relaciona las obras que Laffi envió a la imprenta hasta el 1689 –excepto los sonetos y madrigales– y el anuncio de la próxima aparición de la relación de viaje lusitana.

[17] De Cusatis: *Inés de Castro*..., o. cit., p. 191.

La Palabra Vertida. GAMBINI, Dianilla. Reynar después de morir de Luis Vélez de ...
Centro Virtual Cervantes

literario español mucho más conocido que el «gracioso», y como éste, caracterizado por su descaro y por su astucia.[18]

Laffi suprime la figura de Alonso, uno de los hijos de Pedro e Inés, mientras que mantiene al otro, Dionís, al que en su obra denomina Dionisio. Esto se debe a que el papel que desempeñan en la escena veleziana no es otro que el de expresar la armoniosa unidad familiar, sin que tengan una importancia relevante como personajes individuales, por lo que Laffi decide fusionar estas dos figuras en una, Dionisio, aunque a veces se contradice porque pone en boca de él palabras que, según el texto de Vélez, le corresponderían a Alonso.

Suprime también los personajes de los Cazadores y de los Músicos, porque al eliminar las partes líricas que interpretaban, ya no tienen razón de ser y la figura de Elvira, la confidente de la Infanta. El motivo de la supresión del personaje de Elvira puede ser debido a la brevedad de su intervención. Laffi atribuye su papel a los consejeros del rey, que en definitiva están siempre del lado de la Infanta y en contra de Doña Inés.

Por lo que se refiere a la toponimia, Santaren es Roccafiorita, Mondego es Montebello y la «quinta» de Egas Coello corresponde a Valverde. Beelem, lugar que Laffi menciona al inicio de la tragedia cuando señala los lugares en los que transcurre la acción, no aparece en Vélez ni tampoco Laffi lo vuelve a mencionar en el transcurso de su obra.

Antes de pasar al análisis comparado de la obra de Vélez y la de Laffi, considero oportuno hacer una breve referencia a la cuestión de la fuente directa. Tengo que precisar que todavía hoy se ignora si la edición de Lisboa fue precedida de alguna otra edición que pudiera haber sido impresa en Madrid aún en vida de Vélez. A la edición de Lisboa hay que añadir numerosas ediciones sueltas, de las cuales muchas carecen de fecha y de lugar de edición. Estas han sido recogidas y comparadas con la de 1652, de Lisboa, por Manuel Muñoz Cortés, que hace esta observación:

> Salvo detalles, las sueltas continúan correctamente el texto de la edición de Lisboa, a la que posiblemente precedió alguna otra madrileña. De todas maneras, la falta de manuscritos o de ediciones coetáneas del autor han hecho siempre dudosa la corrección.[19]

Como prueba de que esta versión no se ha basado en la edición de Lisboa sino en una de las ediciones sueltas tenemos una serie de pasajes perfectamente individualiza-

---

[18]El antropónimo masculino podría tener una motivación intertextual. De hecho, el nombre de *Picariglio* referido al siervo aparece en las dos ediciones de *La vita è un sogno* de G. A. Cicognini (Bolonia, Peri, 1663 [Biblioteca Nazionale Centrale de Florencia, Magl. 21Q.6.150]; Macerata, Grisei e Piccini, 1663 [Biblioteca Nazionale Centrale de Florencia, Coll. Palat. 12.3.0.1.CD]) y también en un manuscrito que incluye la adaptación al italiano de la parte del siervo de la comedia calderoniana, atribuido, esta vez, al florentino Mattia Maria Bartolomei (*Picariglio. La vita è un sogno: soggetto di D. Pietro Calderón de la Barca spagnolo vestito dal S.r. March. e Bartolomei.* Sec. XVII [1684, c.39r.] [Biblioteca Riccardiana de Florencia, Cod. 3167, CC39 r-58r]). Resulta bastante curioso, que en otra comedia manuscrita de inspiración española, *La moglie onorata* [Biblioteca Riccardiana de Florencia cod. 2785/2], figure un *Precariglio* siervo en la lista de los personajes (Agradezco mucho a Silvia Castelli la información sobre estos datos).

Nada impide que Laffi haya conocido esta producción teatral, tomando del repertorio onomástico de la comedia españolizante un nombre de siervo que tenía una tradición consolidada.

[19] Muñoz Cortés: *Prólogo...*, ed. cit., p. LV. También Cotarelo considera que podría existir una edición madrileña anterior a la de Lisboa (cf. Induráin, *Introducción*, ed. cit., p. 24).

La Palabra Vertida. GAMBINI, Dianilla. Reynar después de morir de Luis Vélez de ...
Centro Virtual Cervantes

dos, algunos son indicios, otros en cambio pruebas fehacientes. A continuación cito la lista de las concordancias y discordancias encontradas, puestas en correspondencia:[20]

L: «deteneos, no es galante», f. 87vb
S: «deteneos, que no es galante», p. 6a
FDM: *«Trattenetevi Sig. che non è azione cortese»*, p. 20

L: «pues que no puedo escucharme», f. 88ra
S: «pues que no puedo excusarme», p. 6b
FDM: *«perché scusarmi non posso»*, p. 22

L: «Ahora se quieta el reino», f. 90rb
S: «Ahora le quita el reino», p. 10b
FDM: *«Ora sì, che gli leva il regno»*, p. 30

L: «cuerdo en llegando a tenerlos», f. 93vb
S: «cuerda en llegando a tenerlos», p. 16b
FDM: *«quando con una fune gli facesse legare»*, p. 44

L: «sino remedio, consuelo», f. 94rb
S: «sin remedio, algún consuelo», p. 17a
FDM: *«qualche consolazione, però senza rimedio»*, p. 46

L: «Por lo que un tiempo me quiso», f. 95rb
S: «Porque un tiempo me quisiste», p. 18b
FDM: *«E perché un tempo m'amaste»*, p. 50

En cuanto a la organización estructural, Laffi reproduce los tres actos del modelo, y establece una subdivisión distinta en las dos últimas escenas del acto tercero. Hay que señalar también que en *Reynar después de morir* la división viene delimitada por las acotaciones escénicas, que anuncian la entrada en escena de los personajes, mientras que en FDM la división se mantiene casi siempre fiel al modelo pero con la novedad de introducir la numeración progresiva de las escenas sin por ello eliminar las acotaciones correspondientes.

El apreciable nivel estilístico de la obra de Laffi se manifiesta en el cuidado y la reflexión con que el autor reproduce el texto. A pesar de que en algunos casos la interpetación que se da en el texto de llegada del modelo no es la correcta, se consiguen casi siempre soluciones aceptables. Veamos algunos ejemplos:

---

[20]Como es sabido, la ed. de Muñoz Cortés se basa en la edición de Lisboa de 1652, pero con algunas enmiendas procedentes de varias ediciones sueltas. Citaré con la letra L: *Reynar después de morir. Comedia famosa de Luis Vélez de Guevara* perteneciente a la colección de obras teatrales *Comedias de los mejores y más insignes poetas de España*, en 4°, 242 ff. [ejemplar de la Biblioteca Nacional de Madrid R-4432] y con la letra S: *Comedia famosa/Reynar después de morir/de Don Luis Vélez de Guevara*, s.l. s.a., n° 109 [ejemplar de la Biblioteca Nacional de Madrid T 15054].

Me atengo a los criterios de transcripción de Muñoz Cortés; indico convencionalmente las columnas del folio o de la página con *a* y *b*, y, cuando es necesario, la línea con *l*.

La Palabra Vertida. GAMBINI, Dianilla. Reynar después de morir de Luis Vélez de ...
Centro Virtual Cervantes

1. A lo largo de una conversación, el Rey le hace ver al Príncipe que es muy indulgente con él al tolerar que se comporte de una manera tan poco correcta con D. Blanca, su prometida:

Rey [...]
Después que llegó la Infanta
he reparado que sale
a vuestro rostro un disgusto
que os divierte de lo afable,
os retira de lo alegre,
y sólo pueden llevarse
aquestos extremos, Pedro,
con el mucho amor de padre
(S, p. 5b)

Re [...]
Doppo che giunse l'Infanta, io ho osservato grandi mutationi in voi, che vi levano dall' affabile e dall'allegria. E siete arrivato a questo estremo, o D. Pietro? E questo è l'amore che portate a vostro padre, a vostri popoli?
(FDM, pp. 19-20)

En el texto italiano, en lugar de la bondad del padre, se representa el escaso amor del hijo hacia su progenitor y los súbditos. Esto constituye una falsa interpretación del sentido del original, aunque el autor sabe salvar la coherencia del texto de llegada, que no se ve afectada por la alteración del sentido.

2. Durante el II Acto, cuando Doña Blanca se encuentra con Doña Isabel para anunciarle su matrimonio con D. Pedro, esta última, al darse cuenta de que el alma de la Infanta es presa del desprecio y de los celos, murmura:

(Ap.)
Esto no se puede ya llevar
que, fuera de ser desprecio,
son celos, y nadie ha habido
cuerda en llegando a tenerlos.
Responderla quiero
(S, p.16, ab)

D. Isa. in disparte
Questo non può essere, sono tutte parole disprezzevoli figlie di quella gelosia che la tormenta. Né mai il Re gli unirà insieme con nodo di matrimonio, quando con una fune non gli facesse legare.
(FDM, p. 44)

Laffi desvirtúa la intención comunicativa de Vélez ante la ambigüedad lexical que presenta el término «cuerda» que en español tiene dos significados según sea adjetivo o sustantivo. El autor italiano, equivocándose, lo toma por sustantivo: a partir de este núcleo semántico construye un microtexto completamente ajeno al original, si bien con un sentido que encaja lógicamente en el contexto.

3. Hay casos en los que el alejamiento del texto original podría deberse a un simple error tipográfico, como demuestra el siguiente ejemplo.

Príncipe [...]
cuando advertida conozca
la causa de efectos tales
(S. p. 6b)

Prin. [...]
quando avvertita conosca la causa de tali affetti
(FDM, P. 21)

Tampoco se puede excluir, sin embargo, que Laffi haya manejado una copia suelta en la que aparecía el término «afectos».

La Palabra Vertida. GAMBINI, Dianilla. Reynar después de morir de Luis Vélez de ...
Centro Virtual Cervantes

Existen pasajes en los que aparecen incongruencias insalvables. Leamos el siguiente fragmento en el que los versos del príncipe Alfonso, nieto del Rey Alfonso, están recitados por su hermano Dionisio. Como recordarán, Laffi había fusionado a los dos personajes infantiles en uno, eliminando a Alfonso. De esta forma Laffi no conserva la referencia a la relación abuelo-nieto que Vélez establece en el texto original mediante la homonimia y provoca una evidente incongruencia que causa desconcierto en el lector italiano porque la respuesta del rey resulta absurda:

Rey.— [...] ¿quién es este caballero?
Príncipe.— Un deudo cercano mío.
Rey.— También debe ser mi deudo
lindo es ¿cómo os llamáis?
Alfonso.— Alfonso, al servicio vuestro.
Rey.— Por vuestro abuelo será.
(S, p. 10b)

Re.—[...] *Di chi è questo cavagliero?*
Prin.— *E' un mio stretto parente.*
Re.—*Dunque sarà ancor mio parente. È garbato. Come vi chiamate?*
Dioni.— *Dionisio, sempre pronto per servire*
Rey *la M.V.*
Re.— *Serà per vostro avolo.*
(FDM, p. 31)

Asistimos, en otro fragmento, a la inexplicable situación por la que Laffi, normalmente atento al texto modelo y riguroso en su interpretación, malinterpreta y elimina un elemento fundamental en la estructura general de la obra. Para comprender esta cuestión tenemos que remontarnos a la escena 6ª del Acto II, donde el «gracioso», de forma burlesca y maliciosa, prepara a Inés para la llegada de Blanca, que viene a anunciarle su matrimonio con D. Pedro. Las dos damas se encuentran en un bosque. La Infanta le dirige encubiertas amenazas a su rival mediante una comparación popular entre ésta y la garza que ha cazado, jugando con el doble sentido del término «garza» (it., *airone*), que es también el apellido de Doña Inés:

D. Inés.— ¿la Infanta acá?
Brito.— Pretendiendo
hallar en esa ribera,
[...]
una garza que del aire
hoy ha derribado, entiendo
que ha de llegar.
D. Inés.— Oye, Brito,
¿garza?
Brito.— Sí.
(S, p. 15b)

D. Isa.— *L'Infanta qui?*
Pic.— *Sicuro, prentendendo di ritrovare una garza, o como dice l'Italiano, un airone,* [...] *in questa riviera* [...] *perchè questa mattina, salita a caccia col falcone, ha ferito una garza, ma se ne volò via. Qui certo ha da venire.*
Isa.— *Ferì una garza?*
Pic.— *Una garza, signora sì* [...]
(FDM, p.42)

A continuación, Laffi hablando de la garza dice que después de haber sido herida remontó el vuelo y se fue. Laffi no entiende el oculto mensaje que Vélez dirige al lector. Vamos a aclararlo. Cuando Vélez dice: «y aunque al remontar el vuelo / perdió la vida, volvió / a vivir, señor, de nuevo» alude al hecho de que Inés, como la garza del enigma, fue muerta y que volvió a vivir, siguiendo la tradición según la que D. Pedro, una vez rey, declaró públicamente a Inés reina de Portugal durante una solemne ceremonia fúnebre. La leyenda cuenta que D. Pedro hizo abrir el sepulcro, vestir a Inés con atuendos reales y después la coronó reina de Portugal mandando a sus súbditos que le

La Palabra Vertida. GAMBINI, Dianilla. Reynar después de morir de Luis Vélez de ...
Centro Virtual Cervantes

rindiesen homenaje besándole la mano. Laffi no capta la alusión y por lo tanto no la reproduce en su texto. Esto comporta una pérdida de información y una degradación del valor estético de esta escena, que Vélez construye ingeniosamente utilizando la figura retórica del enigma:

Infanta.— Gran señor,
en la falda de ese cerro
que la guarnece de plata
un lisonjero arroyuelo,
descubrimos una garza,
y aunque al remontar el vuelo
perdió la vida, volvió
a vivir, señor, de nuevo [...]
(S, p. 17a)

Inf.— *Nella falda del vicino bosco scoprij una garza;*
non sì tosto gli lasciai il falcone, che la ferì,
ma rimontato il volo, se ne andò, o Signore
[...]
(FDM, p. 46)

Los enigmas de *Reynar después de morir* están construidos con un lenguaje metafórico típico del conceptismo. Vélez se sirve de este artificio retórico también en otro pasaje del II Acto recurriendo a una famosa letrilla presente en la literatura del s. XVII español («Mi vida, aunque sea pasión, / no querría yo perderla, / por no perder la razón / que tengo de estar sin ella»). Esta letrilla establece un juego de conceptos y de palabras particularmente grato a la sutileza de la época (Gracián la cita en el Discurso XXIV de *Agudeza y arte de Ingenio*) y está glosada por un comentario de Inés y Violante que, haciendo gala de su agudeza de ingenio, reflexionan sobre las consecuencias de la pasión de amor llevadas hasta el extremo de la pérdida de la razón. La glosa, que se prolonga por cuarenta versos, viene eliminada por el traductor. El resultado del texto italiano merece un comentario porque permite reflexionar sobre ciertas estrategias traductivas del autor de la versión:

Dia.— *Ditemi almeno come comincia.*
D. Isa.— *Che curiosità! Ascolta.* (legge la lettera) *Mia vita, benchè io sia appassionato, non vorrei io perderla, per non perdere la ragione, restando senza di lei.*
Dia.— *Buon per mia fé, Signora. Ecco Picariglio*
(FDM, p. 41)

En primer lugar, Laffi engarza la estrofa cantada de la sirvienta, traducida casi literalmente, en la prosa llana de FDM (p. 41); además, omite todo el comentario, plagado de metáforas, anagramas y alusiones mitológicas. La primera intervención se enmarca en un procedimiento respetado en toda la traducción. De hecho, mientras *Reynar después de morir* se configura como un conjunto de partes recitadas y partes cantadas, FDM propone un texto recitado, eliminando de forma sistemática las partes líricas; la única que se ha mantenido ha sido ésta, aunque se ve absorbida por la prosa. La aparición esporádica del discurso versificado junto al discurso llano –que tiene como función señalar momentos relevantes de la acción o la salida de escena de los personajes– encuentra una posible motivación en el doble registro del texto de partida obtenido con la yuxtaposición de discurso en verso y partes cantadas. Laffi quiere mantener el doble nivel pero, consciente de su inferioridad literaria, lo establece en un nivel más bajo, es

La Palabra Vertida. GAMBINI, Dianilla. Reynar después de morir de Luis Vélez de ...
Centro Virtual Cervantes

decir prosa recitada y unos escasos versos. En muchos casos, se trata sólo de un par de ellos, y además de muy fácil confección, porque los lexemas que riman en italiano son traducciones literales de formas que ya riman en español. Cito sólo tres ejemplos:

Brito.— corro los aposentos uno a uno
y no paro hasta donde
está la esfera que tu Sol esconde.
(S, p. 3a)

Pic.— *Corro gl'appartamenti ad uno ad uno,*
tanto m'inoltro finché giungo d'onde
sta quella sfera che il tuo Sol nasconde.
(FDM, p. 13)

D. Inés.— [...]
me habéis, heroico dueño, defendido
con valiente osadía y fe constante,
por mujer, por esposa y por amante.
(S, p. 19a)

D. Isa.— [...]
(s'inginocchia) *o Principe, mi avete diffesa*
col vostro grande ardir e fè costante,
per donna, per isposa e per amante.
(FDM, p. 51)

Nuño.— ¡Oh desdichada suerte!
Condes.— Mucho temo del Príncipe la muerte.
(S, p. 25b)

Pri.— (in disparte) *O sfortunata sorte*
Con.— (in disparte) *Molto temo del Principe*
la morte. e partono.
(FDM, p.64)

La lista se podría ampliar pero considero que con estos ejemplos queda claro el concepto.

En lo que respecta a la segunda intervención del traductor en el texto, asistimos frecuentemente a eliminación de gran parte de los elementos típicos de la literatura barroca española, que forman parte de su patrimonio lírico. Sirva como ejemplo la letrilla que acabamos de citar con su glosa correspondiente. Creo que esto se debe a las dificultades lingüísticas que plantea el traducir estos rasgos, tanto en el nivel léxico-semántico como en el sintáctico y pragmático, así como probablemente a una tendencia general de la cultura italiana, con la que Laffi se identificaba, de vuelta al clasicismo, como la Arcadia mostraría poco más tarde, en 1690. Tampoco hay que olvidar un serie de motivos que son inherentes a la función dramatúrgica: la representación del texto y su relación con el público son los aspectos principales que el traductor debe considerar. Ahora bien, en la tragedia de Vélez, el continuo cambio de estrofas y de versos aligera y aviva la pomposidad con que se suceden las continuas descripciones, símiles y metáforas; además, debido a la propia estructura métrica del texto, el diálogo se caracteriza por una gran variedad de ritmo, de entonación, intensidad y altura de las voces. Todo esto sirve para dar flexibilidad y movimiento a una materia excesivamente recargada de ornatos, que si se hubiesen mantenido en la escritura de FDM, la hubiesen convertido en una prosa densa y farragosa por su ampulosidad barroca. Eliminaciones de este tipo suprimen también partes relevantes desde el punto de vista retórico-conceptual, de forma que se pierde la configuración estética del conjunto. Los componentes quedan fragmentados y no crean estilo. Cito un ejemplo: de acuerdo con la concepción barroca por la que el mundo natural es principalmente esencia de mujer, Vélez utiliza una serie de metáforas florales para exaltar la belleza femenina que componen una estructura

La Palabra Vertida. GAMBINI, Dianilla. Reynar después de morir de Luis Vélez de ...
Centro Virtual Cervantes

macrotextual. Estas imágenes que simbolizan a Inés,[21] al tener en común el cromatismo sensual como vehículo de la metáfora floral, componen un entramado de microtextos que permiten identificar a la dama detrás de la críptica metáfora continuada del III Acto (S, p.26a, ll.7-13). En el texto italiano se omiten casi todas las metáforas, y, una vez rotos los nexos intratextuales, las del III Acto se convierten en piezas de un mosaico perdido, por lo que carecen de estatuto estético y de organización conceptual.

Podríamos continuar con los ejemplos.

Este lenguaje basado en las similitudes aparece de forma recurrente en toda la obra, utilizado con gran maestría, y se reconoce fácilmente dentro de la compacta estructura de la trama. Por la analogía de situación entre la escena de caza de la garza del II Acto y de la cierva perseguida cerca de la fuente del III, el lector infiere que el referente común es Inés. Pero la espiral analógica tiene mayor alcance: si en el Acto III «Inés divina /cierva perseguida» muere cerca de una fuente, en el I Acto es Pedro quien muere cerca de la fuente donde se refleja Inés, embelesado «por su deidad» (S, p. 7a). Aquí la analogía se establece a través de tres elementos: la fuente, símbolo femenino y lugar privilegiado del amor sensual, y los tópicos de la mujer diosa y del *cupio dissolvi,* de gran tradición literaria. No acaba aquí el juego de correspondencias entre estos tres pasajes, ya que además están vinculados por la presencia del mismo sintagma lingüístico: «remontar el vuelo», aplicado a Inés en el contexto alegórico de la escena de caza durante el II (S, p. 17a) y el III Acto (S, p. 20b), y a Pedro en el I Acto, cuando el Príncipe se asombra de no haberse fijado antes en Inés cuando la tenía tan cerca: «sin que remontase el vuelo / a su atención mi desvelo» (S, p. 7a). El *ordo* simbólico-figurativo y lingüístico se construye a través de recorridos ingeniosamente estudiados, pero Laffi no advierte la presencia de estos nexos de unión y, una vez más, empobrece el texto.

Laffi, al igual que otros autores de recreaciones de la época, se mueve con cierta libertad respecto al modelo, renunciando al verso polimétrico de Vélez en favor de la prosa; efectúa omisiones importantes, amplía el texto bien para introducir alguna explicación o para añadir datos inéditos, reúne en la misma escena partes de escenas contiguas y adopta la técnica de la interpolación.

Dichas omisiones, no se producen por razones funcionales –que es cuando, en lenguaje barthesiano, se eliminan los «satélites» que giran en torno a los «núcleos»– sino que pueden depender de:

1. Peculiaridades culturales que no se pueden trasladar al contexto italiano puesto que responden a tradiciones, expresiones o costumbres españolas, ajenas a un destinatario italiano. Muestra de ello es lo que a continuación cito:

Los versos que describen el anhelo con el que Inés se dispone a abrir la carta de amor de D. Pedro, dicen así:

> *Brito.*— [...] Tomó el pliego y besóle,
> y tres o cuatro veces repasóle
> con señas diferentes
> que es costumbre de espías y de ausentes.
> (S, p. 4b)

[21] I Acto: S, p. 3b, l.2; III Acto: p. 20a, ll. 23-26; p. 26a, l. 11; p. 26b, l. 30; p. 27a, ll. 42-44.

La Palabra Vertida. GAMBINI, Dianilla. Reynar después de morir de Luis Vélez de ...
Centro Virtual Cervantes

Laffi suprime el verso «que es costumbre de espías y de ausentes» porque advierte la falta de identificación de su público con este comportamiento. Lo mismo sucede con la alusión al proverbio «Al mozo vergonzoso el Diablo lo trajo a Palacio», sobre el cual Tirso escribió su conocida comedia *El vergonzoso en palacio*:

Rey.— Algo desembarazado
sois.
Brito.— Sí, señor poderoso,
que en Palacio al vergonzoso
siempre el refrán ha culpado.
(S, p.5a)

Tampoco reproduce aquí Laffi la expresión original porque está fuera de contexto. Anteriormente, había omitido:

Brito.— [...] prosiguió, más hermosa
que lo está una mujer que está celosa
porque han dado los celos
hasta el color que visten a los cielos [...]
(S, p. 3b)

no sólo por la complejidad que implicaba la reproducción de los juegos de palabras, sino también por lo extraño que resulta identificar el color azul con los celos, como cuenta la tradición literaria española del «romancero» a Tirso y Lope.[22]

Un último ejemplo:

Egas.— [...] En cualquiera aurora es
mi lealtad muy de español
(S, p. 14a)

Egidio.— [...] *In qual si voglia ora, chi serve*
a grandi, bisogna obbedirli.
(FDM, p. 39)

La transformación se debe a la recreación en el ámbito italiano y se puede pensar que el dato «patriótico» no sólo no era pertinente sino que, teniendo en cuenta la fuerte dominación española en la península, podía incluso resultar «impertinente».

2. No excluyo además otro factor de censura, que podríamos llamar influencia de la personalidad y cultura del traductor.

De hecho Laffi, *severo sacerdote dell'età della Controriforma*,[23] podría haber considerado inoportuno poner dicha afirmación en boca de un traidor, aunque fuese legítima en el juego barroco de la ficción. A esta misma actitud se puede achacar otra eliminación en el III Acto. Laffi abrevia el largo monólogo en el que el Príncipe da rienda suelta a su dolor y a su terrible deseo de venganza, omitiendo todo lo que raya en lo truculento y lo macabro. Las justificaciones a las que es lícito recurrir son por una lado la *pietas* del religioso y por otro los pulcros cánones que el clasicismo le imponía.

3. Sencillez *versus* redundancia.

---

[22] *Reinar después de morir*, ed. de Muñoz Cortés, nota al v. 217, I acto, p. 10.

[23] D. Gambini: «La leggenda di Rodrigo ultimo re dei Goti nel resoconto di Domenico Laffi», en Actas del Congreso *Il Pellegrinaggio a Santiago de Compostela e la letteratura jacopea*, Perusa, 1985, p. 376.

La Palabra Vertida. GAMBINI, Dianilla. Reynar después de morir de Luis Vélez de ...
Centro Virtual Cervantes

En el I Acto, Inés está angustiada por el temor a que Pedro la abandone por la Infanta. En su intervención, emplea una serie de bellos símbolos tradicionales que representan la fidelidad en el amor: la tórtola, el olmo, la vid (S, p. 9b-p. 10a). Puesto que las comparaciones que Vélez utiliza son tautológicas, Laffi reproduce solamente la primera (p. 28), de forma que reduce a la mitad los versos que la dama pronuncia. Después habla el príncipe que, con una protesta apasionada, confirma su amor a la dama: también aquí se omite la acumulación de hipérboles (S, p. 10a) y abrevia la intervención, posiblemente para reestablecer la simetría con la parte anterior. También en el II Acto el escritor elimina , por considerarlo excesivo, el catálogo de metáforas antitéticas que ilustran las cualidades del rostro de Inés – evidente parodia del culteranismo barroco por parte del «gracioso» (S, p. 15, ab).

4. Imposibilidad del sistema lingüístico de la lengua de llegada de reproducir esas piruetas de signos y de significados que, mediante una complicada composición estructural hacen más interesante el texto al destinatario.

Sirva como ejemplo un caso, extraído del I Acto:

> *Brito.*— [...] que gustan los amantes
> que les vayan contando por instantes,
> por puntos, por momentos,
> las dichas de sus altos pensamientos,
> que brevemente dichas
> no les parecen que parecen dichas.
> (S, p. 3a)

Brito, le está contando al Príncipe, que está deseoso de recibir noticias de Inés, su conversación con ella. En un determinado momento lo interrumpe para comentar que a los enamorados hay que contarles todo detalladamente y compone un juego de palabras en el que el término «dichas», polisémico, se repite con otro significado totalmente distinto, es decir, como «suerte». El calambur no se puede reproducir en italiano porque no hay equivalencia ni formal ni semántica entre el participio pasado y el sustantivo, siendo el primero *dette* y el segundo *fortune.*

5. Estaticidad de los fragmentos líricos. Se suprimen en su totalidad a lo largo del texto. Además de lo dicho anteriormente, me remito a la explicación de Profeti:

> *La ragione di questi tagli va piuttosto ravvisata nello sperimentato non gradimento, da parte dello spettatore italiano, di quei passi, sonetti o comunque parti liriche d'una certa consistenza, che comportavano «statiche dizioni», come suggerisce M. G. Profeti.*[24]

Al margen de esta sección, me parece oportuno mencionar los casos de hipotraducción debidos al fenómeno de la banalización. A continuación doy algunos ejemplos diferenciando entre los tipos de modulación encontrados:

a) Infanta..— [...] cuatro veces murió el sol
en los brazos de la tarde [...]
(S, p. 12b)

Inf.— [...] *già quattro giorni sono*
che giunsi a Lisbona [...]
(FDM, p. 36)

[24] Basalisco: «*L'ingelosite speranze* del Tauro e *Lo cierto por lo dudoso* di Lope de Vega», en *Quaderni di lingue e letterature* (1987), 12, p. 115.

La Palabra Vertida. GAMBINI, Dianilla. Reynar después de morir de Luis Vélez de ...
Centro Virtual Cervantes

Príncipe.— [...]llamad al punto a mi angel bello (S, p. 25b)

Prin.— [...] *chiamala, dico, Pirichito.* (FDM, p. 63)

Laffi neutraliza porque pasa de un plano metafórico connotativo (modulación «de visión figurada a directa»)[25] a un plano denotativo referencial, aún más evidente en el primer ejemplo debido a la explicitación del topónimo.

b) *Brito.*— [...] quisiera, señor, ponerme en la iglesia de San Juan [...] (S, p. 14a)

Pic.— [...] *io voglio, Sig., ponermi in sicuro* [...] (FDM, p. 40)

La modulación «explicativa»[26] anula la referencia a la institución del derecho de asilo, vigente en las costumbres medievales, y por tanto implica una entropía del saber enciclopédico. Este ejemplo, como el que sigue, entraña también una pérdida de matices ya que se sacrifica la vivacidad del lenguaje metafórico.

Me refiero a la cita mitológica que la Infanta propone para compararse a Parténope. Como se sabe, la sirena, no habiendo conseguido encantar a Ulises, se quitó la vida tirándose al mar y su cuerpo llegó a la costa en la que surgió Nápoles. Doña Blanca de Navarra se identifica con ella al sentirse rechazada por el Príncipe de Portugal y quiere volver a su patria, interviene el Rey Alfonso rogándole que no abandone Portugal y ella se niega diciendo:

Infanta.— [...] o vive Dios, que a esos mares
Parténope desdichada
me arroje para anegarme. (S, p. 13b)

Inf.— [...] *più tosto ucciderò me stessa e via.* (FDM, p. 38)

En lo que concierne a las ampliaciones, éstas son de distinta naturaleza:

1. A veces añaden elementos ajenos al texto para facilitar la comprensión del contexto situacional.

Esto sucede al principio de la tragedia (pp. 1-2) cuando, para situar al lector inmediatamente *in medias res*, el príncipe hace una larga descripción de la situación proporcionando los deícticos: Puesto que D. Pietro está obligado a vivir lejos de Isabella, Picariglio, va de una morada a otra para llevar a los señores los recíprocos mensajes de amor.

2. En otros casos las ampliaciones son explicaciones de lo que el texto modelo sugiere.

Por ejemplo, en un pasaje del II Acto, Laffi explica el porqué de la condescendencia del carcelero Egidio, consejero del rey Alfonso, para con el Príncipe Don Pietro, que está preso por voluntad de su padre. La frase que inserta *«sapendo che poi devo uscire»* (sabiendo que después voy a salir) pretende aclarar al lector italiano que un día el Príncipe ha de salir para subir al trono, lo cual puede perjudicar a Egidio. El énfasis que el traductor pone en remarcar la psicología oportunista del consejero se refleja también en la estrategia lingüística del verso que sigue a lo anteriormente comentado

[25]Cf. G. Vázquez-Ayora: *Introducción a la Traductología,* Washington DC, 1977, pp. 309-312.
[26]Ib., pp. 295-296.

La Palabra Vertida. GAMBINI, Dianilla. Reynar después de morir de Luis Vélez de ...
Centro Virtual Cervantes

donde hay una modulación de inversión del punto de vista[27] («no me impidió» → «me lo concedió») que evidencia la aptitud zalamera de éste.

Príncipe.— Esta mañana
a Egas Coello le pedí
me dejase que llegara
a verte, y aunque es traidor
temiendo que me enojara,
no me impidió.
(S, p. 19a)

Prin.— *Questa mattin ho pregato il Capitano Egidio che mi dia licenza di venire a vedervi; e benchè sia traditore, temendo che non mi adirassi con lui, sapendo che poi devo uscire, me la concesse.*
(FDM, pp. 51-52)

3. Se puede tratar también de ampliación de información que en el original no es necesaria puesto que forma parte del saber lingüístico del destinatario original, pero que es necesaria para el receptor italiano.

En el II acto, Laffi precisa que la Infanta de Navarra, después de matarla, pretende *«di ritrovare una garza o, come dice l'italiano, un airone»* (encontrar una garza o, como se dice en italiano, un *airone*, p. 42). El traductor debe mantener el término original «garza», palabra que en italiano no existe, y añadir la etiqueta traductiva que explica el significado de la voz española para que al lector de Laffi le quede claro el doble sentido que vincula al animal cazado, o sea la garza, con Isabella mediante el que resulta ser también su apellido «Garza de Castro», como ella misma pronunció cuando se presentó a la Infanta y al Rey en la escena 8 del I Acto *(«Sono D. Isabella Garza de Castro»)* (p. 30).

4. Existe otra categoría de interpolaciones: la inserción de elementos completamente inéditos respecto al original.

El primero es un dato que forma parte de la cultura del traductor y que hace referencia al hijo de D. Pedro y de Constanza de Castilla, que muere de recién nacido, poco después de que falleciera su madre. Aparece expresado en la frase: «[...] *che poscia seguì la madre*» perteneciente al I Acto (p. 21).

Los demás elementos extratextuales que Laffi introduce sirven para realzar la psicología de los personajes o para dar mayor relevancia emotiva a los momentos más dramáticos de la obra.

En la escena 1 del II Acto, Laffi inventa un pasaje del que se deduce que el deseo de la Infanta de vengarse es un pensamiento posterior a la intención inicial de abandonar Lisboa; también inventa el largo discurso del consejero que advierte a la princesa que no cometa ningún desatino y la disuade de su idea de marcharse (FDM, pp. 33-34).

Las últimas ampliaciones se encuentran en el III Acto. La primera se inserta en la conmovedora exposición de D. Pietro, en la que el Príncipe imagina a todos los «paisanos fieles» (p. 54) en defensa de Isabella contra las intrigas de los cortesanos hostiles.

La otra tiene como función elevar el «climax» de la tragedia en el momento en que, D. Pedro, víctima de un desvanecimiento aparentemente mortal por la noticia del asesinato, quiere suicidarse para compartir el destino de su amada (p. 66).

[27] Ib., pp. 299-300.

La Palabra Vertida. GAMBINI, Dianilla. Reynar después de morir de Luis Vélez de ...
Centro Virtual Cervantes

Recogemos, por último, otro pasaje que en un principio no formaba parte del texto y que guarda relación con los tipos de asesinato de Isabella. Mientras que Vélez no especifica cómo se ha producido (cfr. S, p. 26a), Laffi lo precisa de forma clara mediante las palabras que pronuncia la Infanta en la escena 7:

> Inf.— *Dirò, già che a dirlo mi spronate. Li traditori Alvaro e Egidio, carnefici inhumani, poco fa levarono dal delicato busto l'innocente capo alla tua bella, alla tua cara D. Isabella.*
>
> (FDM, p. 65)

El detalle inédito sólo pudo haber sido elaborado después de la visita que Laffi –como ya hemos dicho– efectuó a Alcobaça, tras ver el ciclo iconográfico que adorna el sepulcro de Doña Inés.

5. Se pueden considerar también ampliaciones las amplificaciones. Como es sabido, en traductología la amplificación es el procedimiento por el cual en LT se emplean más monemas que en LO para expresar la misma idea.[28] Aquí, en cambio, utilizo este término según la acepción que le atribuye la retórica, es decir, la de acentuación oratoria.

A este respecto, me parece interesante destacar que las más significativas están relacionadas con el personaje del «gracioso» y determinan, con su aportación, una reconfiguración parcial del personaje español.

Pero, vayamos por orden. Aún siendo muy amplia la deuda lingüística, Laffi disminuye la capacidad colorística del lenguaje del siervo avivada con interjecciones y modismos. Véase el fragmento en el que el siervo usa una forma poco halagüeña para describir su trabajo en la corte («sabandija»), que en italiano se traduce por *servitore* y recurre al dicho popular «la maza y la mona»[29] para comunicarle al Rey que no abandona nunca a su señor:

Rey.— (A Brito)	Re.— *Che siete voi?*
¿Quién sois vos?	*(verso Picariglio)*
Brito.— Señor, soy una	Pic.— *Signore, io sono un servitore*
sabandija de Palacio.	*del Principe D. Pietro.*
Rey.— ¿De qué al Príncipe servís?	Re.— *In che servite il Principe?*
Brito.— De mozo fidalgo.	Pic.— *Di primo laché.*
Rey.— Bien,	Re.— *Et hora sete di camino, sete*
¿de camino estáis también?	*instivalato.*
Brito.— Soy su maza.	Pic.— *Signor sì, sono il suo fidato.*
Rey.— ¿Qué decís?	Re.— *Che dici?*
Brito.— Que voy siempre con su Alteza	Re.— *Io dico che vò sempre con S.A.*
adonde quiera que va.	*per tutto dove va.*
(S, p. 5a)	(FDM, p. 18)

[28] Ib., p. 337.

[29] Al traducir «maza» por *fidato* Laffi difumina el efecto metafórico *«della palla al piede»* convirtiéndolo en una indicación genérica. Cf. también *Reinar después de morir*, ed. M. Muñoz Cortés, nota al v. 322, I acto, p. 14.

La Palabra Vertida. GAMBINI, Dianilla. Reynar después de morir de Luis Vélez de ...
Centro Virtual Cervantes

Laffi depura el lenguaje del siervo de segmentos de germanía como, por ejemplo, cuando Brito, refiriendo al Príncipe su conversación con Inés, pronuncia estas palabras: «Yo la respondo entonces / haciéndome de pencas y de gonces» (S, p. 4a). La expresión «hacerse de pencas y gonces», hoy en desuso pero que entonces era de comprensión instantánea para el público oyente, tendría el significado actual de «hacerse de rogar».[30]

Laffi censura alusiones maliciosas y formas jergales que Vélez pone a veces en boca del «gracioso». Veamos un ejemplo: cuando Brito comenta la bonita descripción que el Príncipe ha hecho de su amada, utiliza una expresión perteneciente a la jerga de la caza.

Brito.— Lindamente la has volado,
dime ya ¿qué determinas?
(S, p. 21a)

Laffi no la reproduce. Lo mismo hace con aquellas partes dichas por el gracioso donde se manifiesta su exceso de confianza para con el señor, que raya incluso en la burla:

Brito.— Allí puedes esperar
allí a que luego te diga
lo que allí ha pasado, allí;
que has dicho una retahila
de allíes para cansar
con allíes una tía.
¡Cuerpo de Dios con tu allí!
(S, p. 21a)

El autor boloñés elimina la irreverencia de Brito, que en España resulta graciosa, y hace que el siervo sea más cortés y se adecúe más al contexto de la tragedia italiana de aquella época, omitiendo esta comicidad conseguida a base de expresiones verbales populares, cuando no vulgares, más propias del siervo de la Commedia dell'Arte. En el lenguaje de Picariglio, Laffi intensifica los efectos espectaculares, enfatiza el tono de ostentosa grandilocuencia y es así como consigue la comicidad, llegando incluso a superar al original. El «gracioso» italiano hace gala de su virtuosismo mediante la exhibición de una notable capacidad de invención, tanto en la construcción de imágenes cómicas como en los ejercicios líricos que rebosan erudición y falsa retórica; y son precisamente estas tiradas cultas –demasiado cultas para estar en boca de un servidor– las que provocan la risa y mantienen viva la ironía y la caricatura. Recuerdo los tres ejemplos más significativos, extraídos del I Acto:

1. La narración de la hilarante aventura hípica de Brito, que regresa de una visita a la casa de Inés, está enriquecida con detalles que aumentan la «vis cómica».

En la descripción del caballo, Brito no se abstiene de mostrar su erudición, enumerando las designaciones de dicho animal en portugués, francés y napolitano. Por su parte, Picariglio frente a la forma *jebao* (deformación en portugués del término *cheval*) es capaz de recuperar la forma correcta de este término y además añade, en un alarde

[30] Cf. Ib, nota al v. 248, I Acto, p. 11.

La Palabra Vertida. GAMBINI, Dianilla. Reynar después de morir de Luis Vélez de ...
Centro Virtual Cervantes

de poliglosía, los equivalentes de caballo en español, alemán, griego, hebreo, turco e incluso en persa, aunque no llega a decirlo. Cierra esta enumeración una ocurrencia graciosa, también inédita:

Brito.— Déjame alentar un poco
y luego te lo diré,
que aún no pienso que he llegado,
que un rocín de Lucifer
que el portugués llama *posta*,
jebao llama el francés,
bridón el napolitano
y algunas veces *corsier*,
(S, p. 2a)

Pic.— *Adesso, adesso mi sbrigherò in due parole, e poi S.V. non ha da sentire li fatti del patrone. Io son venuto a cavallo d'un diavolo di cavallo, che, come sapete, il portughese chiama posta, il spagnolo ronzin, il francese sceval, il todesco pferd, l'italiano caval, il greco thalagos, l'ebreo sus, il turco ath, il persiano...*
Con.— *E va al diavolo tgu con li tuoi cavalli...*
Pic.— *In questo non la posso servire, perché non ne ho.*
(FDM, p. 11)

2. Un poco más adelante, encontramos otra inserción culta: Picariglio otra vez hace alarde de su erudición utilizando un lenguaje hiperbólico para crear una fantasmagoría de imágenes, metáforas y suntuosas rimas destinadas a celebrar la belleza femenina. En la l.45 (S, p. 3a), Laffi interrumpe la traducción para introducir un pasaje de cincuenta líneas que se reanuda en la l. 46 (cf. FDM, pp. 14-15). Enfatiza la idealización que de Doña Isabella había hecho el Príncipe al componer su retrato anteriormente; es una especie de actitud competitiva que no sólo es motivo de comicidad sino también de contraste entre dos maneras distintas de vivir y de sentir, la aristocrática y la popular.[31]

3. Esta parodia de lo culto, que el «gracioso» realiza, la encontramos también en la tercera amplificación que a continuación se cita: en la historia de amor trágico de los dos protagonistas aristocráticos se deja sobreentender una historia de amor entre sus sirvientes-confidentes, Picariglio y Diamantina, a modo de comentario burlesco. De hecho, las palabras que Picariglio dedica a Diamantina, inspiradas en las convenciones amorosas del *Dolce stil novo* y del petrarquismo (véase también el pasaje inédito de pp. 22-23) comparadas con las que el Príncipe dedica a Isabella son tan exageradamente eruditas que producen un efecto cómico:

Pic.— *Ancor'io crepo di giubilo.*
Liquefaccio il mio cuor tutto in guazzetto.
Quando io considero che hor, hora
sono per veder la mia stella diana
e il mezzogiorno con la tramontana.
Sospiro notte e dì, sera e mattina,
solo per te, mia bella Diamantina
(p. 26)

[31] A propósito del carácter del «gracioso», Muñoz Cortés indica: «Al principio, tiene un papel explicativo y toma un lenguaje poético desusado de lo que él acostumbra; mas, una vez avanzada la obra, responde a las características generales que Montesinos determinó con gran claridad y finura. Réplica a las características del caballero, es decir, burla de sus palabras, cobardía en momentos de peligro y amor con la criada de la dama» (*Prólogo*, ed. cit., pp. LI-LII).

La Palabra Vertida. GAMBINI, Dianilla. Reynar después de morir de Luis Vélez de ...
Centro Virtual Cervantes

Las agudezas y los artificios lingüísticos del «gracioso» español, que abarcan todo tipo de registros desde las formas jergales a las culteranas, encajan perfectamente en la arquitectura «poliestilística» de la tragedia de Vélez , muestra ejemplar de la estética y del espíritu barroco.

Laffi, discreto literato y mediocre escritor, no es capaz de recrear la ficción veleziana: lo demuestra su personaje Picariglio que no está a la altura de su homólogo español, Brito.

Resumiendo, si comparamos las partes del texto modelo que se respetan fielmente en FDM y las que sufren modificaciones, podemos decir que las partes traspuestas *punctum contra punctum* son muchas menos que las alteradas.

El III Acto es el que más cambios ha sufrido: en la escena I se pierden los 55 versos iniciales de S (p. 19b- p. 20a) y también los que van de la l. 8 a l. 39 (S, p. 21a); en la 2, traducida bastante literalmente, se elimina la parte cantada : p. 21b, ll. 6-10; las escenas 4 y 5 están libremente traducidas. Las palabras de despedida de Isabella que aparecen en estas escenas son totalmente distintas a las de RDM. La escena 5 se reduce a menos de la mitad y su prosa es tan sucinta y paratáctica que parece una acotación; en la escena 6 Laffi abrevia notablemente el pasaje en el que el Príncipe expresa su pesar por la muerte del padre y elimina el romance *Dónde vas el caballero*... (S, p. 25b, ll. 30-37); las escenas 7 y 8, con múltiples detracciones presentan como novedad respecto al modelo la conversión del monólogo original de la Infanta en un diálogo entre ésta y Don Pedro, la introducción del detalle del degüello y el intento de suicidio por parte del Príncipe; en las escenas 9 y 10, que no respetan la división escénica original, aparece la intervención inédita de Picariglio y Pirichito, que desempeña el papel de Nuño de Almeida. La operación de condensación de la materia escénica aparece de forma muy pronunciada.

4. DESTINATARIO TEATRAL

Después de hacer este análisis comparado de las obras de Vélez y Laffi quisiera hacer dos últimas observaciones:

Lo que de original tiene la tragedia de Vélez, claramente barroca, es la ausencia casi total de la simulación y la disimulación como elementos de un juego continuo e insistente. Aquí no existe el teatro dentro del teatro, exceptuando a los consejeros traidores, que aunque intentan aparentar obediencia al rey y respeto por el príncipe, no consiguen ocultar su hostilidad hacia Inés; los personajes no se ponen la máscara, cambiando de actitud según con quién estén, y este rasgo lo ha sabido mantener perfectamente Laffi.

De la lectura de la obra de Vélez se deduce que ésta presenta un amplio crisol de metros y de registros lingüísticos, con una gran riqueza de referencias cultas que van de la mitología a los temas del Romancero y del Teatro del Siglo de Oro. Las citas literarias no aparecen asimiladas y resueltas anónimamente en el texto, ni siquiera tienen una función decorativa, sino que son una especie de escenografía cultural que pro-

La Palabra Vertida. GAMBINI, Dianilla. Reynar después de morir de Luis Vélez de ...
Centro Virtual Cervantes

longa la acción en una resonancia más amplia. No podemos dejar de percibir y apreciar la amplia dimensión intertextual de la tragedia española, tanto diacrónica como sincrónica.

La adaptación necesaria, teniendo en cuenta el nuevo público destinatario, elimina casi siempre este docto patrimonio que, a veces, por la peculiaridad de la tradición literaria ibérica, donde lo popular y lo culto conviven en armonía, permitía al autor hacer alusiones cultas a un público popular con la certeza de que iba a ser comprendido.

La reelaboración manifiesta del modelo en el texto italiano que he intentado evidenciar coincide con la intención de Laffi, que no es la de traducir *Reynar después de morir* de Vélez, que por lo demás nunca menciona.

Por otra parte, *«la consapevolezza del testo-spettacolo costringe alla riconsiderazione del testo letterario»*:[32] de ahí que el proceso traductivo teatral lleve consigo no sólo una serie de cambios lingüísticos de LP a LA, en cuanto al significado de la frase, sino también una trasferencia de las funciones del enunciado lingüístico en relación con otros signos que integran el discurso teatral.[33]

Por lo tanto, las intervenciones realizadas en el texto se justifican y se deben leer teniendo en cuenta el público al que el autor dirigía su obra. Por esto he considerado oportuno documentarme sobre el mundo del espectáculo en Bolonia en la época de Laffi. No hay que olvidar que Laffi puede ser considerado un hombre de teatro a todos los efectos, teniendo en cuenta que importantes imprentas boloñesas publicaron cuatro obras suyas destinadas a ser llevadas a escena[34] y que una, *Il paggio fortunato* se llegó a editar.

En este sentido, es oportuno reflexionar sobre lo que Marina Calore nos dice sobre la vida teatral en Bolonia durante el s. XVII:

> *Se da un lato Bologna valorizzò in modo continuativo gli aspetti pubblici e collettivi dello spettacolo, dall'altro riservò uno spazio molto ampio e vario ad un teatro esclusivo, privato, tanto privato da frammentarsi in molteplici accademie, nelle dimore signorili di città e di campagna, nei collegi che ospitavano i nobili convittori.*[35]

---

[32]Profeti: «Jacopo Cicognini e Lope de Vega: 'attinenze strettissime'?», en *Quaderni di lingue e letterature*, 11, 1986, p. 227.

[33]Cf. T. Kouzan: *Litterature et Spectacle,* La Haya-París, 1975; J. S. Holmes y R. van den Broeck (eds.): *Literature and Translation,* Lovaina, 1978; S. Bassnett-McGuire: «La traduzione del teatro», en *La traduzione. Teoria e pratica*, Milán, 1993, pp. 148-163.

[34]Excluyendo FDM, son, por orden cronológico: *Le fortunate disavventure del Principe Aldimiro. Tragicommedia di D. Domenico Laffi*, Bolonia, Giuseppe Longhi, 1670, *Il Paggio fortunato. Commedia piacevole del Sig. Don Domenico Laffi Bolognese,* Bolonia, Barbieri, 1680 (2ª ed., Bolonia, Eredi di Antonio Pisarri, 1690) *L'Ebreo convertito, overo le fortune d'Emanuelle. Opera morale,* Bolonia, Eredi del Pisarri, 1682. Dichas obras se citan en Fantuzzi, o. cit., V, p. 3, pero solo de FDM y de *L'Ebreo convertito, overo le fortune d'Emanuelle. Opera morale* se conserva un ejemplar. La copia de esta última composición teatral se halla en la Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio de Bolonia y forma parte de la miscelánea: 17 *Scrittori bolognesi - Composizioni teatrali* [Cart. II, nº 35].

[35]M. Calore: *Bologna a teatro. Vita di una città attraverso i suoi spettacoli 1400-1800,* Bolonia, 1981, p. 63.

La Palabra Vertida. GAMBINI, Dianilla. Reynar después de morir de Luis Vélez de ...
Centro Virtual Cervantes

Y más adelante comenta:

> *Per quasi un quarantennio gli Accademici Gelati monopolizzarono la vita spettacolare bolognese* [...] *offrendo nelle più importanti occasioni un saggio della loro competenza che spaziava dalle tragedie ai tornei agli spettacoli allegorici; per lo più preferendo sedi private signorili ed un pubblico scelto, ma non disdegnando il teatro pubblico o la piazza ove se ne presentasse l'occasione.*[36]

Con el paso del tiempo, las academias de los Gelati, de los Ravvivati, de los Riaccesi se orientaron cada vez más hacia el teatro público, incluso con la intención de llenarlo con un público selecto que además pagase las entradas:

> *Ciò avvenne perché lo spettacolo fu sempre inteso come la manifestazione tangibile della vitalità delle accademie, a Bologna come altrove, ed il rendiconto pubblico delle loro attività.*[37]

Así por ejemplo, los académicos Riaccesi alquilaban en 1636 el teatro Formagliari para representar allí sus obras, abiertas no sólo a los miembros de las academias. En torno a la segunda mitad del s. XVII aparecía otro teatro para el público que pagaba, el Malvezzi, muy elegante y frecuentado por gente de la sociedad más distinguida, no sólo local. La Sala del Podestà, el tercer teatro boloñés, se caracterizaba por la variedad de sus espectáculos, a los que asistían por lo general gentes de la alta sociedad, muy refinados, propietarios de palcos, que se encontraban con una platea en la que tenía cabida un público «mixto».[38]

Teniendo en cuenta que FDM se encuentra dentro de este contexto, es razonable pensar que se trate de una operación docta realizada para ser destinada a la lectura (como cabía esperar en un ambiente de eruditos eclesiásticos, si se puede considerar indicativa la dedicatoria al abad Ranuzzi) y a la puesta en escena.

En este sentido, podemos pensar en espacios domésticos de los prelados (en aquella época, su Eminencia el Cardenal primado de Bolonia, solía invitar a sus huéspedes a las recitaciones en sus aposentos privados),[39] en las salas de las Cofradías y de los Colegios Nobiliarios (como los de S. Luigi y de S. Francesco Saverio), muy activos, en

[36] Ib., p. 68.

[37] Ib., p. 69.

[38] Cf. Ib., pp. 95-97. Como ya indicaba C. Ricci en su historia anecdótica de los teatros boloñeses, fue siempre característica del Teatro della Scala (o del Podestà) la heterogeneidad de los espectáculos que en éste se representaron. Además, hay que tener en cuenta que la vida teatral del S. XVII se vio enriquecida por un nuevo aspecto: la actividad que inició la «osada» empresa privada, (también aristocrática), que empleaba su capital en el alquiler y en la reestructuración de un local destinado a la representación escénica, confiando su dirección a empresarios (normalmente burgueses o gente perteneciente al mundo del teatro) que a su vez arriesgaban su dinero para preparar las distintas «temporadas». De este modo, emprendedores y empresarios tenían interés en atraer un público a ser posible cada vez más numeroso, ofreciéndole aquellos espectáculos por los que mostraba predilección. En relación con este fenómeno, además de la citada Calore, cf. Ricci: *I teatri di Bologna nei secoli XVII e XVIII. Storia aneddotica,* Bolonia, 1888.

[39] Calore, o. cit., p. 51.

La Palabra Vertida. GAMBINI, Dianilla. Reynar después de morir de Luis Vélez de ...
Centro Virtual Cervantes

sedes reservadas exclusivamente a un público de academia, en un teatro «mixto», público y académico a la vez.[40]

La edición de la tragedia en Bolonia, por lo demás, no significa que fuese representada sólo en esta ciudad: el trabajo de Laffi podría haber sido escenificado en los teatros de las ciudades cercanas donde había una Corte con gran tradición cultural. Aludo a Módena, Mantua y Ferrara, donde el teatro de derivación ibérica gozaba, como en el resto de Italia, de gran fama y enorme fortuna.[41]

[40]Profeti recoge información interesante a este respecto en «Calderón in Italia: *Il carceriere di se medesimo*», en *Omaggio a Gianfranco Folena*, Padua, 1993, pp. 1265-1282; ahora en el v. I de *Commedia aurea spagnola e pubblico italiano.*

[41]Cf. Profeti: «*Armi* ed *Amori*: la fortuna italiana di *Los empeños de un acaso*», en *Estudios sobre Calderón y el teatro de la edad de oro*, Homenaje a K. y R. Reichenberger, Barcelona, 1989, pp. 229-322; ahora en el v. I de *Commedia aurea spagnola e pubblico italiano.*

La Palabra Vertida. GAMBINI, Dianilla. Reynar después de morir de Luis Vélez de ...
Centro Virtual Cervantes