

NUEVOS DATOS SOBRE LA RECEPCIÓN ITALIANA DE LOPE DE VEGA: EL CASO DE *AMAR SIN SABER A QUIÉN*

SALOMÉ VUELTA GARCÍA

Università degli Studi di Firenze, Italia
salome.vueltagarcia@unifi.it

Resumen: La fortuna europea de *Amar sin saber a quién* de Lope de Vega, compuesta entre 1620 y 1622, se debe a la edición *princeps* de la pieza (*Parte XXII «extravagante»*, Zaragoza, 1630). En Italia, junto a *Il finto paggio, ovvero amare e non sapere chi* de Francesco Stramboli, publicado en 1685, se halla una desconocida traducción inédita, la anónima *Amare senza sapere chi*, conservada en el fondo Orsi de la Biblioteca Estense de Módena, que fue representada en Bolonia en 1708.

Palabras clave: Lope de Vega, *Amar sin saber a quién*, recepción italiana, *Amare senza sapere chi*.

Amar sin saber a quién se publicó por primera vez en 1630 en la *Parte veinte y dos de las comedias del Fenix de España Lope de Vega Carpio*, la denominada *Parte XXII extravagante* (Profeti 1998: 29-35), y, cinco años más tarde, en la *Veintidós parte perfeta de las comedias del Fenix de España Frey Lope Felix de Vega*, con la especificación de que las piezas que se editaban —diferentes de las precedentes salvo por *La carbonera* y *Amar sin saber a quién*— estaban «sacadas de sus verdaderos originales, no adulteradas como las que hasta aquí han salido» (Profeti 1998: 203-204). La fortuna europea de esta comedia, sin embargo, no proviene de la *Parte* supervisada por el Fénix, sino de la *princeps*, en la que aparece publicada con mucho menor cuidado. Tanto *La Suite du Menteur* de Pierre Corneille de 1644 (Couderc 2011: 139-140), como la más tardía adaptación italiana de la que nos ocuparemos en estas líneas derivan, en efecto, de dicha edición.

Morley y Bruerton (1968: 270-271) fechan *Amar sin saber a quién* entre 1620 y 1622. Recientemente, sin embargo, Frederick de Armas (2007: 27-28) ha señalado como fecha de composición 1619 por la

doi: https://doi.org/10.59010/9783967280494_050

La actualidad de los estudios de Siglo de Oro. A. Sánchez Jiménez, C. López Lorenzo, A. J. Sáez y J. A. Salas (eds.). Kassel, Edition Reichenberger, 2023, págs. 479-486

alusión a los dos cometas que atravesaron el cielo el 5 y el 24 de noviembre de 1618 («¿quieres tú que Dios / la mano detenga / que a espantar coronas / envía cometas?», Lope de Vega, *Amar sin saber a quién*, III, vv. 2536-2539). Es una comedia urbana que desarrolla el tópico del enamorarse de oídas y enamorarse de un retrato, afrontado a menudo por Lope y sus contemporáneos (Bravo-Villasante 1976: 87-93).

Juan de Vivero, caballero sevillano recién llegado a Toledo, asiste a un duelo y, tras la fuga del asesino, es conducido a prisión, acusado de la muerte de Pedro de Aguilar. El verdadero culpable, Fernando, pide consejo a su hermana Leonarda sobre cómo ayudar al forastero. Esta decide hacerse pasar por una dama que se ha enamorado de él al verle pasar camino del presidio y envía a su criada Inés a la cárcel con una carta y doscientos ducados para el caballero. Poco después, un ministro de justicia toma preso a Fernando y lo conduce a la celda donde se halla Juan para que este lo identifique como el culpable del asesinato acaecido. Juan, sin embargo, no revela la verdad, por lo que Fernando queda libre y le ofrece su amistad. Como respuesta a sus favores, Juan envía a Leonarda un billete y una joya, mientras que la dama hace que Inés le entregue su retrato. Los dos jóvenes se enamoran antes de conocerse personalmente.

Para librarse del encierro, Juan pide ayuda a su amigo Luis de Ribera, familiar del duque de Alcalá, quien le visita en la cárcel y le ofrece su protección. Como apunta Mechthild Albert (2015: 24-25), a partir de aquí se desarrollan tres niveles de acción: la relación de amor entre Juan y Leonarda, complementada por los amores de sus respectivos criados, Limón e Inés; la relación entre el supuesto asesino, Juan, y el verdadero, Fernando, marcada por la generosidad del primero y la gratitud del segundo; y la relación entre Juan y su amigo Luis que está dispuesto a hacerle más llevadera su prisión y terminar por librarle de ella, por lo que Juan queda obligado moralmente. Estos tres niveles de acción quedan relacionados entre sí de manera conflictiva a través del personaje de Leonarda, quien es a la vez la amada de Juan, la hermana de Fernando y la mujer cortejada por Luis. Para Albert (2015: 24), la relación amorosa entre Juan y Leonarda infringe las dos «relaciones homosociales que atañen al protagonista: entre Juan y Fernando por una parte, y entre Juan y Luis por otra», porque cuando llegan a verse, la anhelada revelación, «provoca un postrer (des)engaño», que, «en vez de permitirle a los amantes la realización de su pasión [...], hace estallar los conflictos al nivel de las relaciones homosociales», haciendo patente que «la identidad de la pareja posee una dimensión social que implica, a su vez, cuestiones axiológicas y morales» (Albert 2015: 26).

La resolución del enredo se produce cuando don Luis, al enterarse de que Juan ha dejado Toledo para no entorpecer su deseo de conquistar a Leonarda, va en busca del amigo y, apelándose a su autoridad, lo obliga a volver a la ciudad y aceptar la mano de la dama. El final feliz se blinda con el matrimonio entre Fernando y Lisena, la dama que causó el duelo con el que se abre la comedia, y la boda de los dos criados.

Más allá de los estudios que han subrayado los puntos de contacto entre esta comedia de Lope y algunas novelas cortas como *El amor por la piedad* de Alonso de Castillo Solórzano (Vaccari 2012) y la homónima *Amar sin saber a quién* de Mariana de Carvajal y Saavedra (Albert 2015), así como con la comedia *Amar por señas* de Tirso de Molina (Armas 2007), la crítica ha centrado su atención en analizar las referencias al *Quijote* que constelan la obra (Inamoto 1998, Armas 2007). Estas se desarrollan a dos niveles: amoroso y cómico.

Desde el punto de vista del enredo, nos hallamos ante un amor quijotesco, un amor que inicia a través de la lectura y se instala en el territorio de la fantasía. El billete que Leonarda escribe a don Juan enciende la imaginación de este, propiciando su amor por ella. Cuando el criado le pregunta cómo es posible que ame a una mujer que no ha visto, el caballero responde que se la ha representado mentalmente, como una nueva Dulcinea: «JUAN Ya yo estoy enamorado / desta mujer. LIMÓN ¡Aleluya! / Pues ¿sin verla? JUAN Ya la vi / LIMÓN ¿Dónde? JUAN En la imaginación» (Lope de Vega, *Amar sin saber a quién*, I, vv. 613-616). Lo mismo le sucede a Leonarda, cuando compara la carta que le ha enviado don Luis de Rivera con la del forastero del que su hermano y su criada Inés le han contado maravillas: «Inés, sin verle le vi, / y pienso verme con él. / Si las partes que hay en él, por sola tu información, / llenan la imaginación, / que es el más diestro pincel, / [...] yo le tengo de querer» (I, vv. 828-835).

Por otro lado, al igual que con don Quijote, la lectura genera locura, como sugiere el diálogo entre Leonarda y su criada Inés, en el que esta, ante el escepticismo de su señora, muestra de qué manera su pasión por el *Romancero* enciende su imaginación amorosa:

INÉS	Si te enternecen palabras, aunque más lo disimules, «Ponte a las rejas azules, deja la manga que labras, Melancólica Jarifa: verás al galán Audalla».
------	--

cuando al buen don Juan dejasteis
 con las manos en la masa.
 Decidnos de ella; que hay hombre
 que hasta de una mula parda
 saber el suceso aguarda,
 la color, el talle y nombre;
 o si no, dirán que fue
 olvido del escritor,
 como cuento de un pintor. (III, vv. 2031-2042)

En Italia se ha señalado como única adaptación de *Amar sin saber a quién* la comedia en prosa *Il finto paggio, ovvero amare e non sapere chi* de Francesco Stramboli, publicada en 1685, en la que una parte del motivo clave de la obra, el enamorarse de un retrato, se contaminaba con la trama de *El lacayo fingido* de Lope, tal y como aparece explicitado en la primera parte del título de la versión (Vaiopoulos 2009). Existe, sin embargo, otra adaptación, la anónima *Amare senza sapere chi*, conservada en forma manuscrita en el fondo Orsi de la Biblioteca Estense de Módena — propiedad del marqués Giovan Gioseffo Felice Orsi (1652-1733), una figura relevante en el ambiente intelectual y teatral boloñés y modenés de finales del siglo XVII y primeras décadas del XVIII—, que contiene, entre otros, siete textos derivados de comedias de Lope o atribuidas a él, extraídos en su mayor parte de la *Parte XXII extravagante* (Vuelta García 2020).

De *Amare senza sapere chi* se conservan dos textos: un *soggetto*, esto es, un plan en prosa en el que se da cuenta de la trama de la comedia, de las entradas y salidas de los personajes y de las indicaciones escénicas necesarias para su puesta en escena (Orsi-Muratori, XI, 11), y una traducción en tres actos, también en prosa, que sigue de cerca el original (Orsi-Muratori, IX, 14).

El *soggetto* constituye el paso previo de la escritura de la adaptación, puesta en escena, en 1708, en casa de los Casali, una de las familias aristocráticas más prestigiosas de Bolonia. En este, no obstante muestre una gran adherencia a la trama y a la estructura dramática del texto de Lope, se efectúan ajustes que tienen en cuenta el nuevo contexto teatral y escénico en el que se inscribe la traducción. El más relevante de ellos consiste en la cancelación de la referencia al *Romancero* y al *Quijote* en boca de Inés, que, dada la sinteticidad propia de esta tipología de escritura, aparecen citados como *scherzi* (burlas) de Inés a su señora («INES: suoi scherzi LEONARDA: sue aseverazioni per lo spirito d'Ines», *Amare senza sapere chi*, f. 1r). En el paso del *soggetto* a la versión dialogada, dichas re-

ferencias se sustituyen por la alusión a algunas novelas del *Decameron* (la quinta de la tercera jornada y la séptima de la cuarta; Boccaccio, *Decameron*, I, págs. 368-376 y 546-553), obra, sin duda, mucho más familiar para los espectadores, a pesar del éxito de la novela cervantina en Italia. Esto demuestra, por otro lado, que a la hora de escribir la adaptación de *Amar sin saber a quién*, el traductor, además de atender a los ajustes que se habían efectuado en la redacción del *soggetto*, tenía delante la comedia española y la seguía paso a paso:

MARTINA¹: Se alle focose espressioni et alle amorese preghiere non vi da il cuor di resistere, né volete pure rispondere, anzi seppur volete far pompa d'una affettata modestia, fate come la Donna del Podestà di Milano, descrittaci dal Certaldese: nulla rispondete a simili ciancie, ma operando con cautela, nascondete con segretezza le debolezze del vostro sesso.

LEONORA: Studi forse novelle?

MARTINA: E che? Non vedesi in questa donna qual conquista essa fece, e quanto da tutti fossi essa tenuta per savia?

LEONORA: Già che ti sei data alla lettura del *Decamerone*, guarda che a te non succeda ciò che alla Simona con Pasquino successe.

MARTINA: Messer Giovanni Boccaccio, lodato in più luoghi, ma riprovato in molt'altri, m'ha così ben persuasa a non essere ritrosa all'Amore (e in questo il Cielo gliela perdoni) che non posso ameno di non cercarmi un'Amante.

LEONORA: Sai tu chi dev'essere, o Martina?

MARTINA: Ditelo per vita vostra.

LEONORA: Un medico, che vi curi questa pazzia.

(*Amare senza sapere chi*, I, 6, f. 4v-5r)

La sustitución busca acercar culturalmente el texto al nuevo público, pero no es superflua porque implica, por un lado, la cancelación de la clave de lectura quijotesca en lo que atañe a la relación amorosa entre Juan y Leonarda, por el otro, la idea de que la dama debe aprender a nadar y guardar la ropa, tal y como hace la «Donna del Podestà» de Milano en la quinta novela de la tercera jornada del *Decameron*. La fantasía de amor producida por la asidua lectura del *Romancero* se sustituye con la disimulación que tiene que gobernar a la dama para que pueda gozar, de puertas para adentro, de una relación que se desea concreta, carnal, en ningún modo idealizada.

1 En la traducción, los nombres de Inés y Leonarda se sustituyen por Martina y Leonora.

La pérdida de referencias al *Quijote* se evidencia también en la supresión del citado pasaje en el que Limón alude al olvido cervantino de la mula de Sancho Panza. Así las cosas, las continuas alusiones del criado al jumento perdido se convierten en meros pretextos cómicos para que el actor italiano que encarnó a Limón demostrara su bravura sobre las tablas a través de dichos y *lazzi* (como tal aparecen en el *soggetto: lazzi della mula*), que causarían la delicia del público y sancionarían el éxito de la representación. Cae, por tanto, el tributo que, según la crítica, rinde Lope a Cervantes en esta comedia y el resultado es una pieza adecuada perfectamente al horizonte cultural y teatral de la Italia de la época.

OBRAS CITADAS

- ALBERT, Mechthild, «Amar sin saber a quién: género y géneros en Lope de Vega y Mariana de Carvajal», *Hispanófila*, 175, 2015, págs. 23-32.
- Amare senza sapere chi*, Módena, Biblioteca Estense, Orsi-Muratori, ms. XI, 11 y IX, 14.
- ARMAS, Frederick A. de, «A lo nuevo quijotil: la comedia nueva entre el encanto y la risa (Lope de Vega y Tirso de Molina)», en *Locos, figurones y quijotes en el teatro de los Siglos de Oro. Actas selectas del XII Congreso de la AITENSO (Almagro 15-17 julio 2005)*, ed. de Germán Vega García-Luengos y Rafael González Cañal, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, 2007, págs. 13-34.
- BOCCACCIO, Giovanni, *Decameron*, ed. de Victorio Branca, 2 vols., Torino, Einaudi, 1992.
- BRAVO-VILLASANTE, Carmen, *La mujer vestida de hombre en el teatro español (siglos XVI-XVII)*, Madrid, S.G.E.L., 1976.
- CERVANTES, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, edición del IV Centenario, Madrid, RAE, 2004.
- COUDERC, Christophe, «Corneille traducteur de Lope de Vega : le cas de *La Suite du menteur*», *Revista de lenguas modernas*, 14, 2011, págs. 137-145.

- INAMOTO, Kenji, «Fama póstuma de Cervantes: el caso de Lope de Vega», en *Actas del Tercer Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, coord. Antonio Pablo Bernat Vistarini, Menorca, Universitat de les Illes Balears, 1998, págs. 159-163.
- MORLEY, Sylvanus Griswold y Courtney BRUERTON, *Cronología de las comedias de Lope de Vega con un examen de las atribuciones dudosas, basado todo ello en un estudio de su versificación estrófica*, trad. de María Rosa Cartes, Madrid, Gredos, 1968.
- PROFETI, Maria Grazia, *La collezione «Diferentes autores»*, Kassel, Reichenberger, 1988.
- VACCARI, Debora, «Lope de Vega y la reescritura de la novela corta: el caso de *Amar sin saber a quién*», en *Novela corta y teatro en el barroco español (1613-1685)*, ed. de Rafael Bonilla Cerezo, José Ramón Trujillo y Begoña Rodríguez, Córdoba, SIAL, 2012, págs. 87-105.
- VAIOPOULOS, Katerina, «La donna vestita da uomo nel teatro italiano 'alla spagnola'», en *Commedia e musica tra Spagna e Italia*, ed. de Maria Grazia Profeti, Firenze, Alinea, 2009, págs. 59-85.
- VEGA CARPIO, Lope de, *Amar sin saber a quién*, ed. de Milton A. Buchanan y Bernard Franzen-Swedelius, New York, Henry and Holt Company, 1920.
- VUELTA GARCÍA, Salomé, «El teatro del Siglo de Oro en el fondo Orsi de la Biblioteca Estense de Módena», en *Ricerche sul teatro classico spagnolo in Italia e oltralpe (secoli XVI-XVIII)*, ed. de Fausta Antonucci y Salomé Vuelta García, Firenze, FUP, 2020, págs. 399-420.