

BANDELLO, BELLEFOREST, PAINTER, LOPE DE VEGA Y
WEBSTER FRENTE AL SUCESO DE LA DUQUESA DE
AMALFI Y SU MAYORDOMO¹

Teresa Ferrer Valls
Universitat de València

Lope de Vega escribió *El mayordomo de la Duquesa de Amalfi* probablemente en el periodo comprendido entre 1604 y 1606². La obra es mencionada por Lope en la segunda lista de *El peregrino en su patria* (1618) y fue incluida en la *Parte XI* de sus comedias, publicada en 1618. Además, sabemos que formaba parte del repertorio de Alonso de Riquelme en mayo de 1606, y parece seguro que fue la compañía de este autor la que la estrenó. Sobre estos detalles y algunos aspectos en relación con la fuente italiana y el género de esta obra, una de las pocas a las que Lope denominó explícitamente tragedia, he tratado en otro lugar³. En el presente trabajo me centraré en la comparación entre la novela italiana y la obra de Lope en relación con la traducción francesa e inglesa de la novela, y también con la adaptación que de la novela hizo, casi por la misma época, el dramaturgo inglés John Webster en su *The Duchess of Malfi*, estrenada hacia 1614 y publicada en 1623⁴. La comparación entre los diferentes modos de enfrentarse al texto de Bandello resulta interesante pues subraya el propio modo

¹ Mi trabajo se beneficia de mi vinculación a los proyectos con referencias FFI2008-00813 y CDS2009-00033, financiados por el Ministerio de Ciencia e Innovación.

² Morley y Bruerton, 1969, pp. 356-357.

³ Ferrer Valls, 2011.

⁴ Webster, *The Duchess of Malfi*, p. 37.

de entender la novela por parte de Lope de Vega y su distancia respecto a la visión de otros adaptadores contemporáneos.

El mayordomo de la duquesa de Amalfi tiene su fuente en la novela XXVI contenida en *La prima parte de le novelle de Bandello*, con el título «Il signor Antonio Bologna sposa la duchessa di Malfi e tutti dui sono ammazzati». Como es sabido, las novelas del italiano tuvieron una gran difusión y una enorme repercusión en la literatura europea, bien a través de la lectura directa o a través de traducciones, a veces muy libres. Aunque la crítica en alguna ocasión ha dudado sobre la lectura por parte de Lope de las novelas de Bandello en su idioma original, parece fuera de toda duda que, al menos en el caso de la que me ocupa, Lope maneja la novela italiana⁵.

Hay que recordar que una pequeña parte de las novelas de Bandello se difundió en España por medio de una traducción al español, la titulada *Historias trágicas exemplares, sacadas del Bandello Veronés. Nuevamente traduzidas de las que en lengua francesa adornaron Pierres Boistuau y Francisco de Belleforest* (Salamanca, Pedro Lasso, 1589). Esta traducción incluye tan sólo catorce de las novelas de Bandello y, como el mismo título anuncia, no está realizada directamente sobre las novelas italianas, sino sobre la traducción francesa de las novelas de Bandello, que fue viendo la luz en tomos sucesivos, y en varias ediciones, a partir de 1554. Entre las catorce que se incluyen en la traducción española, no figura la historia de la duquesa y su mayordomo, que sí apareció en uno de los tomos que componen la traducción francesa, *Le second tome des histoires tragiques, extraites de l'italien de Bandel contenant encore dishuit histoires traduites et enrichies outre l'invention de l'auteur par François de Belleforest* (Paris, R. Le Magnier, 1566). Como ya Sturel puso de relieve en un trabajo pionero⁶, Belleforest llevó a cabo una traducción muy libre del texto italiano, evitando las novelas más licenciosas e imponiendo una perspectiva moralizante a sus versiones de los textos originales, intención que se pone de manifiesto en las dedicatorias de los sucesivos tomos y en las frecuentes intervenciones morales con que el narrador salpica los relatos en que se basa. La traducción inglesa de la novela de Bandello, realizada por William Painter y publicada en *The second Tome of the Palace of Pleausre* (Londres, Henry Binneman, 1567), no es una

⁵ Remito a lo expuesto en Ferrer Valls, 2011.

⁶ Sturel, 1971², pp. 49-56.

traducción directa de Bandello, sino que es una traducción literal de la versión francesa de Belleforest. Por su parte, el dramaturgo inglés John Webster utilizó para la creación de su conocida tragedia *The Duchess of Malfi* la traducción de William Painter, dejándose impregnar por esa visión moral de la historia de la que es responsable Belleforest. Sin embargo, Webster no se mantuvo completamente fiel a la traducción de Painter y, como hizo Lope con la novela de Bandello, creó situaciones y personajes nuevos, dando lugar a una tragedia de gran éxito, al parecer desde sus primeras representaciones, y que forma parte del canon del teatro clásico inglés junto a las obras más conocidas de Shakespeare.

Volviendo al relato original de Bandello, el italiano convirtió en ficción una historia contemporánea de base histórica, la de Giovanna d'Aragona, duquesa de Amalfi, quien, viuda de su primer marido, Alfonso Piccolomini, duque de Amalfi, contrajo matrimonio secreto con su mayordomo, Antonio Bologna, con quien tuvo dos hijos. Embarazada de su tercer hijo y temeroso el matrimonio por las sospechas de los dos hermanos de la duquesa, uno de ellos el poderoso cardenal Lodovico d'Aragona, la pareja decide separarse, marchando Antonio con sus hijos a Ancona. Pasado un tiempo, la duquesa, con el pretexto de visitar el santuario de Nuestra Señora de Loreto, cercano a Ancona, se reunirá con ellos haciendo público su matrimonio. Tras un breve periodo de tranquila convivencia en Ancona, se verán obligados a huir a Siena, perseguidos por los esbirros de los dos hermanos. Forzados a huir también de Siena, la duquesa y dos de sus hijos son interceptados camino de Venecia y llevados prisioneros a Amalfi, por orden de sus hermanos, mientras Antonio huye a Milán. Se sabe que Antonio murió en Milán, en 1513, asesinado por Daniele da Bozzolo, caballero al parecer cercano al cardenal, hermano de la duquesa. De ella y de sus hijos no se volvió a saber, creyéndose que habían sido asesinados en prisión por orden de la familia, junto con la doncella de la duquesa⁷.

En su novela, Bandello toma posición frente a estos sucesos contemporáneos, no a través de largas digresiones morales, como las que incluyó su traductor francés, sino por medio de la dedicatoria, en la

⁷ Para la identificación de los personajes de ficción con los reales, puede verse la anotación de Maestri en su edición de Bandello, *La prima parte de le novelle*, pp. 248-249, y ahora la monografía de Almendola, 2002.

que el autor italiano deja clara su opinión respecto al honor y a la carga que éste supone para la mujer. El italiano comienza evocando el Nuevo Mundo según la imagen ideal de libertad que alimentó el imaginario colectivo de muchos de sus contemporáneos, un lugar en donde se podía hacer realidad la utopía de una sociedad nueva, con nuevas costumbres, en contraste con algunas bárbaras costumbres arraigadas en el viejo mundo. Así, expresa su deseo de que algunas costumbres existentes en el mundo nuevo se adaptasen en el viejo, «a fin de que cesase todo el mal que en él se hace». Como ejemplo de ese mal se refiere a los casos de mujeres, hijas o hermanas asesinadas a manos de sus parientes por celos o por haberse casado sin el acuerdo de padres o hermanos. Bandello considera injusto el diferente juicio que obtienen en la sociedad las acciones de hombres y mujeres, estimando «una gran crueldad» que los hombres puedan actuar a su voluntad y no acepten que «las pobres mujeres» puedan hacer la suya, sometiéndolas «a la soga, al hierro y al veneno» si se apartan de cuanto ellos desean. Bandello juzga una bobada que los hombres funden su honor y el de toda su «casa» en el apetito de una mujer, y se refiere severamente a la diferente vara de medir que se aplica a unos y otras, pues «si un hombre comete un error, por enorme que sea, no por ello su familia pierde su nobleza», a diferencia de lo que ocurre con las mujeres. Bandello no deja de señalar la razón que considera como causa de esta situación: son los hombres quienes hacen las leyes y las interpretan como les parece. El italiano llega a exclamar: «¡Qué bien estaría que la rueda girase y fueran ellas quienes gobernarán a los hombres!»⁸.

Tras estas consideraciones, Bandello aborda la cuestión que centra su novela, al evocar casos de hombres nobles que contrajeron matrimonio con mujeres de condición muy humilde (la mujer de un hornero o la de un mulero), sin que esa decisión tuviese consecuencia alguna para ellos, parangonando estos casos con lo acaecido a la duquesa de Amalfi, una dama de la alta nobleza que se enamora y casa en secreto con su mayordomo, decisión que conduce a la muerte de ambos, tramada por la familia de la duquesa. De nada sirve en este caso que el mayordomo sea, como lo describe Bandello, «noble, vir-

⁸ Bandello, *La prima parte de le novelle*, pp. 248-249, contiene la dedicatoria al conde Bartolomeo Ferraro, de donde extraigo las citas que siguen, aunque la traducción al español es mía.

tuoso y honestamente rico», pues es de rango inferior a la dama. Bandello juzga la muerte de ambos «digna verdaderamente de grandísima piedad», antes de cerrar la dedicatoria y dar paso al lector a su relato.

Creo que esta guía de lectura que ofrece Bandello sobre su novela en la dedicatoria pesó en la consideración del caso por parte de Lope, poco o nada coincidente con la versión francesa, y tampoco con la versión inglesa, fundada en esta última. Se trata de una clave de lectura que el traductor francés despreció e incluso contestó, al subrayar el error de la duquesa y de su mayordomo, presentados por Belleforest como incapaces de dominar su deseo y responsables por ello de su final trágico. La versión francesa carece de la dedicatoria al conde Bartolomé Ferraro, que no tenía sentido fuera del contexto en el que la escribió Bandello. Sin embargo, Belleforest incorporó un «Sumario» o presentación preliminar que cumple idéntica función que la dedicatoria en la novela de Bandello, pues pretende dirigir al lector en su interpretación del relato, aunque desde una perspectiva contrapuesta. Belleforest comienza apelando a la responsabilidad de las personas ilustres respecto a sus acciones, pues sus «pecados» ocasionan mayor «escándalo», del mismo modo que «la caída de un gran árbol provoca mayor estruendo que la de un pequeño frutal». Este principio general resulta de mayor exigencia en el caso de las mujeres — prosigue Belleforest—, pues al igual que

la raza, grandeza, autoridad, y linaje las hace más grandes, del mismo modo la virtud, honestidad, castidad y continencia las hace mejores; y es necesario que tanto como desean ser honradas sobre todas las demás, tanto su vida se haga digna de tal honor, sin que se envilezca en modo alguno, ni haga ni diga nada que pueda denigrar el esplendor de su fama.

En este punto Belleforest trae a colación el ejemplo de Semíramis, reina de Babilonia, cuyos vicios pesaron más en la memoria legada por los historiadores antiguos que sus acciones heroicas, conquistas y buen gobierno. La conclusión de Belleforest no deja lugar a dudas sobre su juicio:

digo todo esto porque la mujer, siendo imagen de dulzura, cortesía y pudor, tan pronto como se aparta del recto camino y abandona la senda de su deber y modestia, además del daño que causa en su honor, se ex-

pone a infinitos peligros y causa la ruina de aquel que sería honrado y alabado si la atracción de las mujeres no le arrastrase a alguna locura⁹.

El francés renuncia a evocar casos antiguos como los de «Sansón, Salomón y otros», para ofrecer en su lugar el relato de una historia «ocurrída casi en nuestros tiempos», la de Antonio Bologna y la duquesa de Amalfi. Belleforest, al enmarcar esta historia en el contexto de aquellos ejemplos, presenta una imagen condenatoria de la duquesa, a diferencia de Bandello, quien, por contra, reprueba a quienes, bajo la excusa de su honor, ocasionan el sometimiento y la ruina de las mujeres. La condena de Bandello se dirige hacia los hermanos de la duquesa, la de Belleforest hacia la protagonista misma y, secundariamente, hacia su mayordomo.

Esta misma perspectiva se pone también de manifiesto en las manipulaciones a las que Belleforest somete la narración original, que dilata adicionando consideraciones morales propias a lo largo del relato, en las que insiste en el punto de vista presentado en su preámbulo. Bandello y Belleforest actúan de modo diverso al relatar la historia. En el caso de Bandello, una vez presentado en la dedicatoria su juicio respecto al suceso, ya no se explaya en la novela en consideraciones morales, limitándose a mostrar a la duquesa como una mujer juiciosa y responsable, que desde el primer momento rechaza ofender a Dios convirtiéndose en amante de Antonio Bologna, y se propone ser su esposa. Bandello, además, sale al paso de un juicio negativo del lector ante la elección de un marido de inferior rango por parte de la duquesa, poniendo en su boca argumentos en contra de la posibilidad de casar con alguien de igual rango al suyo, por carecer los candidatos de su entorno de la edad conveniente y temer que, si casa con un niño, éste la rechace al día siguiente del matrimonio.

⁹ Bandello, *Le second tome des histoires tragiques*, ff. 5v-6r. La traducción del francés es mía. Incluyo entre paréntesis, junto a las citas traducidas del texto, el número del folio de donde proceden. Existen varias ediciones antiguas de los diferentes tomos de las obras de Bandello traducidas al francés. Manejo un ejemplar de la edición de Anvers, de 1567, que se conserva en la Biblioteca Universitaria de Granada (fondo antiguo), signatura R. 22.798, y se puede consultar digitalizado en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. La novela que inspiró la obra de Lope es la primera del tomo segundo, y está numerada como la décimonovena del conjunto de novelas traducidas al francés.

Bandello insiste asimismo en el perfil de la protagonista como buena gestora del patrimonio legado por su marido, que ha aumentado tras su muerte, lo que redunda en beneficio del hijo habido con el difunto duque, en cuyas manos desea dejar patrimonio y casa llegado el momento, como así hará al desvelar, pasados los años, su matrimonio secreto con el mayordomo, renunciando a todos los honores, títulos e incluso bienes, en favor de su primogénito. Es el único momento en el que Bandello se permite una pequeña digresión frente a quienes niegan el poder del amor, digresión a la que enseguida pone freno, porque al italiano no le interesa apartarse del núcleo de la historia: «volvamos a nuestra historia y no nos detengamos en controversias» (253). La misma imagen favorable se ofrece del mayordomo Antonio Bologna, noble, culto, rico y buen servidor del duque difunto y de la casa real aragonesa. Además, Bandello deja la iniciativa y decisión de contraer matrimonio en manos de la duquesa, descargando así al mayordomo ante el lector de cualquier sospecha de ambición de medro.

Si Bandello, por medio de la actuación y argumentos puestos en boca de los personajes, pretende reforzar el mensaje de su dedicatoria, sin añadir reflexiones morales, Belleforest, sin embargo, amplía, y mucho, el relato con este tipo de digresiones para que el lector no se aparte de la interpretación del suceso expuesta en su preámbulo. Hay dos cuestiones sobre las que Belleforest incide desde una perspectiva condenatoria: la diferencia social entre ambos y la incapacidad de la duquesa de resistir a su deseo. Belleforest traslada al lector el debate interior de la duquesa entre su deseo y su deber, pero para subrayar su falta de voluntad para resistir a su apetito. La opinión del narrador sobre la decisión de la duquesa de contraer matrimonio no deja lugar a dudas, pues si en Bandello se presenta como deseo sincero de tomar una decisión acorde a sus principios religiosos, en Belleforest es mostrada como excusa:

[la duquesa] alejando de sí el temor [...] dejó el camino libre al placer, que ansiaba más que el matrimonio, que no era más que una máscara y cobertura para esconder su locura y desvergonzada lascivia. También tuvo ella la penitencia que se merecía, pues no es preciso en modo alguno maquillar el bien de un color tan inconveniente que sirva de excusa a una evidente maldad (12v).

El segundo aspecto de reprobación tiene que ver con la diferencia social del mayordomo respecto a la duquesa. Si en la novela de Bandello a Antonio Bologna no le mueve su deseo de hacer fortuna al aceptar un matrimonio que le puede beneficiar, sin embargo en la traducción de Belleforest el mayordomo es presentado como responsable, junto con la duquesa, de la ruina de ambos «al haber contraído matrimonio clandestinamente y a la ligera con aquella a la que no debía haber mirado más que con temor y reverencia» (18v). Belleforest traslada también aquí al lector el debate del personaje entre su deber de respetar la diferencia social y su deseo por la duquesa, sazonado de aspiraciones de promoción social, para subrayar también su falta de control sobre sus pasiones. De nuevo Belleforest se asegura de que el lector interprete según su punto de vista y, apelando al orden social, concluye: «es necesario que cada uno tome pareja según su calidad» (19r).

Hay otro elemento interesante que pone de relieve la distancia que media entre la versión francesa y su original. En Bandello, la doncella de la duquesa es presentada positivamente. Su afecto por su señora, quien la ha criado desde niña, le lleva a permanecer con ella y seguir su misma suerte. Para nada interviene la muchacha en la decisión de la duquesa de acudir al santuario de Nuestra Señora de Loreto, cerca de Ancona, para encontrarse con su marido, que se oculta allí de las sospechas de los hermanos de la duquesa. En la versión de Belleforest, sin embargo, la doncella es presentada negativamente como encubridora e inductora de la idea de acudir al santuario, momento que Belleforest aprovecha para incluir una de sus reflexiones morales: «Es vicio frecuente hoy día [...] la profanación de los sagrados templos y santas iglesias, en donde el servicio a Satán se entremezcla con la reverencia del deber que se debe a las potencias celestes» (20v). Acorde con este punto de vista, los verdugos de la duquesa y de sus hijos, recordaran a la doncella su condición de «ministra y mensajera» de las «locuras» de su señora, antes de estrangularla.

Un último elemento que quiero destacar de la versión francesa tiene que ver con el papel que en ella se otorga a los hermanos de la duquesa que, si en el original de Bandello carecen de voz, en la versión de Belleforest se les concede para exponer en un largo excursus sus ideas sobre la maldad de las mujeres y la injuria que un matrimonio desigual ocasiona a su linaje (23v-24r). El asesinato urdido por los hermanos no puede ser refrendado por Belleforest, que censura la

masacre, fruto del «espíritu cruel de los aragoneses» (30r), y llega a ironizar sobre el acto: «¡He aquí un bello acto cardenalicio, y que evidencia su pureza cristiana! [...] ¡Pero este era el tiempo de Julio II, más amante de las armas que cristiano, y que prefería más derramar sangre que extender su bendición sobre el pueblo» (30r-30v).

A pesar de esta condena de la masacre tramada por los hermanos de la duquesa, la coda final que cierra la versión francesa, inexistente en el original italiano, no deja lugar a dudas sobre el juicio que al traductor le merece la historia:

Este fin tuvo el desgraciado matrimonio de aquel que debía haberse contentado con su rango [...] Nunca se debe volar más alto de lo que las fuerzas permiten ni apartarse de la senda del deber, y menos dejarse arrastrar por deseos fundados en una brutal sensualidad [...] Ved aquí, el miserable fin de los amores de una princesa poco sensata y de un caballero que olvidó su rango, que debe servir de espejo a los atrevidos (30v).

Recordemos que la versión francesa de las novelas de Bandello agregaba, no en balde, el calificativo de «ejemplares», que encuentra su plena justificación en la perspectiva que se impone a la narración original en novelas como ésta.

A diferencia de la versión de Belleforest, que invierte la lección de Bandello y amplía con digresiones morales el texto, la traducción de William Painter es extremadamente fiel a la versión de Belleforest, incluyendo el «Sumario» añadido por el francés al frente de la novela y sus digresiones morales. Hay que destacar que, en una época en la que el modo de entender la traducción no pasaba necesariamente por la valoración de la fidelidad al texto original, resulta significativo que el traductor inglés asuma de la versión francesa de Belleforest toda su intención moralizante, incluidas sus largas digresiones, sin cuestionarla, y aceptando de manera natural su misma perspectiva de juicio sobre la protagonista¹⁰.

¹⁰ La novela de Painter se puede leer completa en el apéndice núm. 1 de la edición de John Webster, *The Duchess of Malfi* (pp. 346-388), realizada por Leah S. Marcus. He cotejado la versión francesa y la inglesa y apenas hay algún cambio mínimo. En la versión de Belleforest se describe con ironía la intensidad del brillo de los ojos de la duquesa en el momento de declararse al mayordomo, señalando que podría iluminar el austero estudio de los «filósofos calvinistas». Painter simplemente traduce «filósofos» y omite la alusión a los «calvinistas». Painter omite también unas breves líneas de Belleforest en las que éste insiste en la condena de la utilización

Centrándonos en la obra de Lope, resultan interesantes tanto las pautas que el dramaturgo asume de Bandello, como aquello que transforma o intensifica¹¹. Lope insiste en la desigualdad social de los amantes, y muestra al mayordomo desde una óptica favorable, y a la duquesa como una mujer resuelta que toma la iniciativa, siguiendo en esto los planteamientos de Bandello. Como en el autor italiano las cualidades del mayordomo, su origen hidalgo, su nobleza y su prudencia en el gobierno de la casa de la duquesa, se subrayan con trazo firme. El mayordomo, consciente de la diferencia social, se muestra cauto y deja toda iniciativa amorosa en manos de la duquesa, para quien la barrera social no es freno y acaba declarando su amor abiertamente. La duquesa llega a mostrarse por momentos exasperada ante el comedimiento de su mayordomo, lamentando la falta de libertad de las mujeres, en unos versos que parecen escritos al dictado de las reflexiones vertidas por Bandello en su dedicatoria acerca de las mujeres nobles y su falta de libertad respecto a los hombres en materia amorosa: «El título de señores / el cielo a los hombres dio. / La de mayor calidad / no es señora, ni lo espere, / pues ni hará lo que quisiere /, ni ha de tener libertad» (Vega, *El mayordomo de la duquesa de Amalfi*, 726-727). La iniciativa y resolución que manifiesta la duquesa, sobre las que Lope insiste aun más que Bandello, rebaja la responsabilidad del mayordomo.

Lope se muestra preocupado por presentar a la pareja de manera favorecedora y asumible desde la ortodoxia moral. En este sentido hay un elemento que resulta significativo de esa preocupación. En la novela de Bandello la duquesa y Antonio se dan simplemente palabra de matrimonio ante la camarera de la duquesa como testigo, práctica que en la época en que escribe Bandello, hacia 1514, podría ser aceptada¹². Lope, sin embargo, escribe su tragedia en torno a 1604-06,

torticera de los templos y de las peregrinaciones, digresión moral de Belleforest que he comentado un poco más arriba y de la que Painter recorta unas nueve líneas. Cotéjese este pasaje en Belleforest (*Le second tome des histoires tragiques*, 20v-21r) y Painter (*The story of the duchess of Malfi*, pp. 371-372).

¹¹ Destacaré aquí los elementos más significativos a mi propósito de comparar los diferentes puntos de vista sobre el suceso, pero para un análisis más exhaustivo de la tragicomedia de Lope en comparación con la novela de Bandello, remito a Ferrer Valls, 2011.

¹² Como destaca D. Maestri en su ed. cit. de las novelas de Bandello, 1992, p. 252, n. 24.

cuando ya el decreto sobre el matrimonio emanado del Concilio de Trento, en su sesión XXIV, establecía la condena abierta de los matrimonios secretos y ordenaba pautas ceremoniales concretas, con intervención de un sacerdote. La escena del matrimonio entre el mayordomo y la duquesa no se dramatiza en escena, pero es evidente que a Lope le preocupaba dejar claro ante el público la validez del matrimonio, de acuerdo a las nuevas circunstancias. Lope inventa por ello una escena al final del acto primero, en la que vemos a la pareja en las proximidades de una aldea, planeando aprovechar la llegada de un sacerdote, que va a casar a unos jóvenes aldeanos, para que los case también a ellos, circunstancia que permite que reaparezcan como matrimonio en el acto segundo.

Tanto en *Bandello* como en *Lope*, se subraya la voluntad de la duquesa de canalizar su deseo a través del matrimonio, proponiéndose mantenerlo en secreto hasta el momento en que el hijo de su primer matrimonio y heredero del ducado alcance la edad de llevar las riendas del gobierno de la casa ducal. Lope la muestra prudente en el gobierno de su casa y en la educación de su hijo primogénito, heredero del título. Lope dibuja con un trazo más profundo que *Bandello* su faceta de madre, creando una escena en la que vemos a la protagonista conversando con el maestro del niño, preocupada por su formación en armas y letras. Llegada la mayoría de edad del muchacho, la duquesa renunciará a todos sus títulos y hacienda en favor suyo, argumentando ante sus vasallos y ante los espectadores las razones de su decisión.

Resulta significativo, en relación con el diferente punto de vista que adopta Lope frente al adoptado por el traductor francés de *Bandello*, la evocación que en ambos casos se hace de la figura de Semíramis. Si en el «Sumario» de la versión francesa de la novela, Belleforest alude a la imagen de Semíramis equiparándola con la de la duquesa de Amalfi, como ejemplos de mujeres que no supieron contener su deseo, en el caso de la obra de Lope la duquesa se nos muestra como imagen opuesta a la de Semíramis, presentando su decisión de casarse como alternativa a la imagen de lujuria que representaba Semíramis: «No hice mi honor infame / por imitar los remedios / que de Semíramis dicen / los que escribieron sus hechos; / que antes que el señor Antonio / me tocara sólo un dedo, / estaba con él casada» (Vega, 773). La alusión a la figura de Semíramis no estaba en *Bandello*, y resulta revelador, de cara a la diferente lectura que Belle-

forest y Lope hicieron del italiano, el que ambos pensarán en la imagen de Semíramis al leer la novela de Bandello: Belleforest para equipararla a la duquesa, Lope para contraponerla.

Pero de todas las transformaciones a que Lope somete el material que le ofrecía la novela de Bandello destaca la función que otorga al joven duque, hijo de la protagonista y de su primer marido. Carente de relevancia y voz propia en Bandello, sirve a Lope para legitimar a ojos del público el matrimonio de la duquesa, al ser su propio hijo quien, no sólo perdona la acción de la madre, sino que reconoce a su segundo esposo como padre y a los hijos del matrimonio como hermanos, otorgando a todos mercedes y tratando de mediar con sus tíos para conseguir su perdón, sin finalmente alcanzarlo. Lope busca la empatía del público con la acción de los amantes al conceder protagonismo a la visión del joven duque frente a la reacción de sus tíos, contra los que acaba jurando venganza en los últimos versos de la obra.

En definitiva, Lope sigue fielmente a Bandello en la intencionalidad manifestada por éste en su dedicatoria. Bandello disculpa el matrimonio desigual, presenta una imagen favorecida del mayordomo y negativa de los asesinos hermanos, movidos por un concepto del honor que les lleva a actuar bárbaramente. Lope, aunque deja claro que ambos hermanos comparten el mismo sentimiento de agravio y el mismo deseo de venganza, se cubre las espaldas sacando a escena tan sólo a uno de ellos, Julio, como ejecutor de la venganza, evitando dar parte explícita en la acción al segundo de los hermanos, un hombre de Iglesia, un cardenal.

Webster, en cambio, desde su propio contexto religioso dio preeminencia en *The Duchess of Malfi* a este cardenal católico como figura corrupta que adquiere una gran relevancia en su tragedia¹³. Mar-

¹³ Véase la magnífica introducción de Marcus a la obra de Webster (2009). Las citas, sin embargo, proceden de la traducción de Díaz Fernández, quien hace un breve apunte introductorio sobre la obra de Webster y alude en una nota a la obra de Lope, sobre la que ofrece una interpretación errónea, fundada en viejos tópicos críticos generalistas sobre el teatro de Lope como propagador de valores conservadores, entre ellos el de la honra, afirmando que el dramaturgo español “defiende el asesinato de Antonio a manos del hermano de la duquesa” (Webster 2006, 21, n. 9), algo que en absoluto se desprende de una lectura cuidadosa del texto. Para una comparación del tratamiento que recibe específicamente la figura del mayordomo en la obra de Webster y en la de Lope, véase Cruz García 2003.

cus¹⁴ ha señalado como, a pesar de que la traducción fiel que Painter hizo de Belleforest fuese la fuente principal de Webster, el dramaturgo inglés se apartó de la visión rígida y condenatoria de la duquesa y del mayordomo que, siguiendo a Belleforest, le ofrecía la traducción de Painter. Webster, sin conocer directamente la novela de Bandello, volvió en cierto modo a una visión más tolerante de la duquesa, presentada no como otra Semíramis, arrastrada por su lujuria, tal y como aparece en Belleforest y Painter, sino como una mujer noble, preocupada por canalizar su deseo a través de un matrimonio legítimo, como, por otro lado, hicieran Bandello y Lope. Como Lope, también Webster, en su propósito de favorecer la imagen de la protagonista, ofrece una pincelada del personaje en su faceta de madre, al mostrarla, antes de morir, preocupada por sus hijos pequeños, a los que encomienda a su doncella, sin saber que todos correrán la misma suerte: «dale a mi pequeño algo del jarabe para el resfriado y que la niña rece sus oraciones antes de dormirse» (289). Resulta interesante señalar, entre las transformaciones a las que Webster somete el texto de Painter, la imagen que ofrece de la doncella de la duquesa, que vuelve a presentarse, al igual que en Bandello, como personaje positivo por su fidelidad a su señora. Si Painter, traduciendo a Belleforest, hacía recaer sobre la joven la culpa de convencer a su señora de llevar a cabo la peregrinación al santuario de Nuestra Señora de Loreto para encontrarse con Antonio, situación que da pie a un excursus del traductor sobre la utilización fraudulenta de la religión, Webster descarga de esta culpa a la doncella haciendo a Bósola, el esbirro de los dos hermanos de la duquesa, responsable de esta idea.

Así pues, al igual que Lope hizo respecto a la novela de Bandello, Webster siguió el texto de Painter, pero también lo transformó, dirigiendo el foco de atención hacia la corrupción cortesana, ya desde la primera escena de la obra, que se abre con un diálogo entre Antonio y Delio sobre la corte y los cortesanos corruptos. El cardenal católico resulta el principal exponente de esa corrupción, pero también Fernando, el otro hermano de la duquesa, un noble morbosos, con accesos de locura, y deseos incestuosos hacia su propia hermana¹⁵. En la

¹⁴ En su edición de Webster, *The Duchess of Malfi*, pp. 21-22.

¹⁵ Señalo aquí los elementos más significativos para mi objetivo de cotejo de los diferentes puntos de vista sobre el suceso, pero para un análisis más detenido de las transformaciones que Webster imprime a la versión de Painter, véase la introducción de Marcus (2009, pp. 16-41).

tragedia de Webster no es la duquesa, sino sus dos hermanos, y especialmente el cardenal, quienes son presentados como monstruos de lujuria y de maldad, junto con su esbirro Bósola, ejecutor de sus deseos asesinos. Webster insiste en la perversión moral del cardenal y en su lujuria e hipocresía, mostrando en escena su relación con su amante Julia, una mujer casada, a la que acaba envenenando al hacerla besar una Biblia emponzoñada, temeroso de que descubra que ha sido él el causante de la muerte de su hermana. Son los intrigantes hermanos de la duquesa y Bósola, el ejecutor material de sus deseos de venganza, quienes pasan a un primer plano en este escenario de corrupción y muerte, adquiriendo un protagonismo como personajes del que carecen en la obra de Bandello y Lope, a pesar de ser en ellas también los instigadores de la tragedia.

En medio de esa atmósfera asfixiante de mentiras e intrigas, que impera en la obra de Webster, el mayordomo Antonio, si bien en un segundo plano, es presentado como un hombre honesto, capaz de analizar críticamente la corrupción de la corte, al igual que su amigo Delio. El personaje de Delio, creación y *alter ego* de Bandello, interviene al final de la novela del italiano para revelar a Antonio la muerte de la duquesa y de sus hijos menores, y advertirle del peligro que corre, justo antes de que sea asesinado por el capitán Daniele Bozolo. Painter, siguiendo a Belleforest, respetó este tramo del relato de Bandello, pero Webster amplió la función dada al personaje de Delio, que aporta en la obra del dramaturgo inglés una mirada distanciada y crítica respecto a la corrupción cortesana y a sus principales protagonistas, y funciona a manera de guía de las reflexiones a las que el autor pretende conducir a su público. Como ocurre en algunas de las tragedias españolas de fines del XVI (pienso en obras como *La gran Semíramis* de Virués, con la que *The Duchess of Malfi* comparte algunos posicionamientos estéticos y éticos), Webster crea un universo dramático contrastado en blanco y negro, con personajes monstruosos moralmente y víctimas de sus intrigas, tratando de asegurarse de la comprensión de su mensaje moral por medio del personaje de Delio, que cumple una función didáctica idéntica a la de Diarco en la mencionada obra de Virués. Significativamente la obra de Webster se abre con un diálogo entre Delio y Antonio sobre la corrupción de la corte, y se cierra con una reflexión del mismo Delio sobre la virtud y la fama.

Es interesante la comparación entre el desenlace de la obra de Webster respecto a la de Bandello (seguido por sus traductores). Webster se asegura de mostrar ante su público el castigo de los perversos hermanos, inventando un final en el que la muerte alcanza a los instigadores y responsables de la tragedia de la duquesa y de su familia, final que no se encuentra en las fuentes. La trama se resuelve en una orgía de sangre, pues Bósola, enterado de que el cardenal pretende matarlo tras haberse servido de él, se decide a asesinarlo, pero por error mata a Antonio. A su vez el cardenal es herido finalmente de muerte por Bósola y por su propio hermano, Fernando, y éste muere a manos de Bósola, no sin que antes Fernando haya herido de muerte también al esbirro. Webster exhibe ante su público el arrepentimiento *in extremis* de Bósola con la finalidad de destacar la responsabilidad de los hermanos de la duquesa. Resulta curioso, tras este devastado panorama, que tanto el propio mayordomo antes de expirar como Delio aludan en el último momento a uno de los hijos de la duquesa y de Antonio, escapado de la muerte al haber huido con su padre, como ya se relata en las fuentes. Webster, aunque no da voz a este hijo como personaje, cierra su tragedia con la reflexión esperanzada de Delio sobre el porvenir de este niño, reclamando para «este joven y esperanzador caballero los derechos de la madre» (334).

Webster y Lope dan distintas soluciones al suceso, cada uno desde su propio contexto estético y religioso. Webster muestra en escena el castigo de los hermanos y en especial del cardenal católico, mientras Lope elude, probablemente no sólo por razones de conveniencia religiosa, sino también por razones estéticas, la exhibición del cardenal en escena y un final excesivamente tremendista, que hubiese resultado algo anacrónico en el contexto del teatro español de la época y de la evolución del propio Lope como dramaturgo. Si en la obra de Webster la presencia de los hijos de la duquesa se desdibuja y se reduce a su evocación como simples víctimas, Lope quiso otorgar voz y función al hijo de la duquesa y de su primer marido para expresar por su boca el perdón hacia su madre y su segundo esposo, pero también su deseo de venganza hacia sus tíos, un deseo de venganza que, a diferencia de Webster, no se plasma en escena en forma de castigo a los culpables. Webster y Lope difieren notablemente en su modo de entender la tragedia. La visión de Webster, como he señalado, se encuentra más cercana a la de la generación de los trágicos españoles del XVI. Por su parte Lope, incluso en obras a las que,

como es el caso de *El mayordomo de la Duquesa de Amalfi*, denominó explícitamente tragedias, muestra una visión más abierta a la inclusión de elementos heterogéneos e incluso cómicos, ajenos al mundo asfixiante y cerrado de la tragedia a la manera de Webster o Virués. Por ello, aunque Lope lleva a escena la muerte de la duquesa por envenenamiento, y muestra al público, mediante un recurso efectista, las cabezas del mayordomo y de sus hijos, no insiste en los aspectos truculentos del suceso, y si bien amplía el relato de Bandello es, a diferencia de Webster, para introducir o desarrollar otros elementos que se alejan de una visión estricta de la tragedia. Así, por ejemplo, Lope crea una historia de amor secundaria, de la que es parte la doncella de la duquesa, e introduce unos personajes aldeanos, encargados de criar en secreto a los hijos de la pareja, que aportan comicidad a la obra¹⁶.

En conclusión, las diferentes posiciones adoptadas frente al suceso relatado por Bandello resultan interesantes porque se trata de perspectivas que nos aportan lectores contemporáneos, cada uno desde su propio contexto cultural, moral e incluso estético. Lope, como lector, comprendió y ahondó en la perspectiva dada a la historia por Bandello, comprensiva de la actuación de la duquesa y de su mayordomo, mientras que en la manipulación a la que Belleforest sometió el relato subyace una condena moral del punto de vista de Bandello. Por su parte, Painter asumió como natural la lectura moral de Belleforest, sin sentirse obligado a intervenir ni apartarse de ella ni un milímetro, mientras Webster desplazó el foco de atención hacia la condena de los dos hermanos de la duquesa, haciéndoles cobrar protagonismo. Lope podría haber realizado una lectura condenatoria de la imagen de la duquesa y el mayordomo ofrecida por Bandello, pero significativamente no lo hizo, y al no hacerlo no sólo proporcionó una visión más fiel al espíritu de la novela del italiano, sino también más matizada, interesante y próxima al lector contemporáneo.

BIBLIOGRAFÍA

- Amendola, B. B., *The Mystery of the Duchess of Malfi*, Thrupp, Stroud, Gloucestershire, Sutton Publishing, 2002.
- Bandello, M., *Historias trágicas exemplares, sacadas del Bandello Veronés. Nuevamente traducidas de las que en lengua francesa adornaron Pierres Boaistuau y Francisco de Belleforest*, Salamanca, Pedro Lasso, 1589.

¹⁶ Sobre este aspecto, véase Ferrer Valls, 2011.

- *Le second tome des histoires tragiques, extraites de l'italien de Bandel contenant encore dishuit histoires, traduites et enrichies outre l'invention de l'auteur par François de Belleforest*, Anvers, Jean Waesberghe, 1567.
- *La prima parte de le novelle*, ed. D. Maestri. Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1992.
- Cruz García, E., *Secret love and public service. The figure of the steward in Lope de El mayordomo de la duquesa de Amalfi, by Lope de Vega, and The Duchess of Malfi, by John Webster*, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá de Henares, 2003.
- Ferrer Valls, T., «Preceptiva y práctica teatral: *El mayordomo de la duquesa de Amalfi*, una tragedia palatina de Lope de Vega», *Rilce. Revista de Filología Hispánica*, 27.1, 2011, pp. 55-76.
- Morley, S. Griswold y Courtney Bruerton, *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, Madrid, Gredos, 1969.
- Painter, W., *The story of the duchess of Malfi*, ed. L. S. Marcus, en J. Webster, *The Duchess of Malfi*, Londres, Matter, Colección Arden Early Modern Drama, 2009, pp. 345-388.
- Sturel, R., *Bandello en France au XV^e siècle*, Ginebra, Slatkine Reprints, 1970. Primera edición, 1918.
- Vega, Lope de, *El mayordomo de la duquesa de Amalfi*, ed. J. Gómez y P. Cuenca, en *Lope de Vega. Obras Completas. Comedias*, 13, Madrid, Fundación José Antonio de Castro/Turner Libros, 1997, pp. 699-799.
- Webster, J., *The Duchess of Malfi*, ed. L. S. Marcus, Londres, Matter, Colección Arden Early Modern Drama, 2009.
- *La duquesa de Amalfi*, ed. y trad. J. R. Díaz Fernández, en *Tres tragedias de venganza. Teatro renacentista inglés*, Madrid, Gredos, 2006, pp. 179-334.