

DE LA VENEXIANA A LA VIUDA VALENCIANA: PICARDÍA O INGENIO EN EL PERSONAJE FEMENINO

Anna GIORDANO
Universitat de València

No es mi objetivo hablar de la relación literaria de la *Viuda Valenciana* con Matteo Bandello¹, que la crítica ya señaló hace tiempo, o con Apuleyo según indica la misma réplica de Camilo en el segundo Acto, sino el de aproximarme a la anónima comedia italiana del primer tercio del siglo XVI, *La Venexiana*, para analizar el proceder femenino de las viudas de las dos obras teatrales y de la novela de Bandello resaltando el matiz picaresco o «industria», a la que alude Boccaccio en el *Decameron*, para indicar el ingenio.

Teresa Ferrer en la introducción a la edición de *La Viuda Valenciana* hace un interesante recorrido de los estudiosos de esta obra de Lope, remarcando cómo se trata de una comedia en la que «el enredo, la intriga, fundada en la ocultación o confusión de identidades, se convierte en elemento capital de una acción que gira alrededor de los problemas de jóvenes ansiosos de cumplir sus deseos amorosos...» pág. 36, y donde reconoce la deuda que Lope tenía con Matteo Bandello por el enredo; luego habla de la Valencia elegida por el autor y del ambiente urbano y festivo en época de carnavales que «se hacía eco de la fama de las máscaras de Carnaval que recorrían la ciudad «haciendo mil picardías»...» págs. 37-38.

Estoy de acuerdo con el estudio que T. Ferrer hace en su edición como con el de otros hispanistas, pero, a mi parecer, es interesante analizar también los detalles que asocian la comedia italiana con la posterior comedia lopesca.

Se ha hablado de Valencia, ciudad sin duda llena de vida en tiempos de Lope, importante por su teatro y sus carnavales en los que el dramaturgo participó, y de la Dedicatoria en la que el

1 Comedia de enredo del primer Lope (1590-1604). Véase Lope de Vega, *La Viuda Valenciana*, Madrid, Castalia, 2001, págs. 307, en que la responsable de la edición, Teresa Ferrer Valls, indica en las notas 143, 164, 206 antiguos famosos trabajos de J. G. Fucilla, A. Gasparetti, E. Kohler, E. Rull y otros que ya hallaron la fuente de la viuda en la novela 26 de la IV parte de las *Novelle* de Matteo Bandello o con el libro V del *Asno de Oro* de Apuleyo. Véanse también: Lope de Vega, *La Viuda Valenciana*, adaptación de Francisco Regueiro y Alfredo Mañas, Madrid: [s.n., 1982]; Valey, J. E., *Fuentes para la historia del teatro en España*, Santander, Universidad Internacional Menéndez, 1976; Lope de Vega, *La Viuda Valenciana; Los locos de Valencia*; introducción preliminar, edición y notas a cargo de José Luis Aguirre, San Antonio de Calonge, Gerona, Hijos de José Bosch, 1977, 341 págs.; Lope de Vega, *La Viuda Valenciana*, prólogo, edición y notas de José Luis Aguirre, Madrid, Aguilar, 1967, págs. 194; Bandello, M.: Bandello, Matteo: *Novelle*, a cura di Giuseppe Guido Ferrero, Turín, UTET, 1978, págs. 968.

autor afirma: «No fue todo mentira; que si no pasó a la letra, a lo más sustancial no hice más que darle lo verosímil, a imitación de las mujeres que se afeitan».

Empezaré desde estas afirmaciones para comparar los dos textos teatrales.

*La Venexiana*² es una comedia en cinco actos, en prosa y en dialecto veneciano de un anónimo del siglo XVI³. Todavía abierta está la discusión sobre el autor, sobre el género teatral que Ireneo Sanesi acerca al teatro humanístico todavía vigente o a la interpretación hecha por Giorgio Padoan de que el argumento trataba de un pequeño escándalo mundano realmente acaecido, como insinúa también Lope en su obra. Hoy en día, lo único aceptado por los estudiosos es que se trata de una obra perteneciente al círculo privado tan importante como una *Compagnia della Calza*⁴, al que seguramente perteneció el autor y que éste seguramente poseía un bagaje cultural importante como se aprecia por la estructura de la obra, las acotaciones, nombres de los personajes y *colophon* en latín, un *prologus* en italiano áulico, etc.

Siguiendo los mejores estudios sobre el teatro italiano humanista y sobre el teatro véneto, no podemos olvidar el peculiar interés y desarrollo del teatro especialmente en Venecia incluso a finales del siglo XVI, con toda la crisis social, y en los siglos siguientes. Piénsese en Francesco Nobili, apodado Cherea, Ruzzante, en Alvise Cornaro, en Palladio, etc. Como narra F. Sansovino en la *Venezia descritta*⁵, en tiempos de Carnaval, ya desde 1269, se representaban en la ciudad comedias; en el siglo XVI el pueblo acudía a las lujosas fiestas de la plaza y del Canal grande, donde se veían grandes desfiles de personajes mitológicos y alegóricos; a estos espectáculos se añadían las fiestas privadas en los patios y palacios de la ciudad con la presencia de forasteros; eran comedias plautinas y terencianas, pero también de Ruzzante y afines, es decir de las que abrieron el paso a la *Commedia dell'arte* y que luego influyeron en el teatro español. Pues bien, en este ambiente tan cercano al de otra ciudad, Padua, es donde se fraguaron las obras más libres por la tradición estudiantil, humanista e ideológica y por la historia misma de la República de Venecia. En este ambiente de libertad sospechosa para la Señoría de Florencia, la ciudad de Venecia tenía la peculiar característica de ser un espacio teatral natural y como tal aparece en nuestra obra teatral, en contra de lo que es normalmente el escenario unitario del teatro renacentista italiano. Sería difícil llevar a la escena las casas de las dos mujeres y todo el trayecto en góndola hecho por el mozo Bernardo y, todavía más, algo casi inexistente en el escenario clásico italiano: los interiores que abundan en esta obra. Sin embargo Venecia, como Nápoles, aparece en el espacio presentado por los novelistas precedentes, especialmente porque sus calles, canales y puentes favorecen el desarrollo de la intriga.

La comedia, de base novelística, trata de Julio (*iuvenis foresterius*) el cual, llegado a Venecia, se encapricha de Valeria (*domina nupta*) y pensando que es soltera, le envía un mensaje con la criada de ella, Oria. Valeria está casada, pero ello no obsta para que le corresponda. Paralelamente Ángela (*domina vidua* [y rica]) se enamora de Julio y le envía a su criada, Nena, para fijar una cita. Nena pide la colaboración de Bernardo, un mozo de carga. A partir de aquí se originan todos los equívocos: Julio piensa haber recibido dos invitaciones de Valeria, pero en realidad se acuesta, a ciegas, antes con Ángela, la cual le regala una cadena. Al día

2 Es decir la comedia de Venecia, que no hay que confundir con *La Veneziana* de Giambattista Andreini, publicada en 1619.

3 Emilio Lovarini la publicó, por primera vez, en 1928, intentando ver el anónimo autor en el famoso humanista Girolamo Fracastoro, autor del poema *Syphilis*, del que quiso suponer incluso el apodo en el Hieronymus Zarellus del colophon: *Non Fabula non Comedia ma / vera Historia/ Fidelis servus vester Hieronymus Zarellus scripsi*.

4 Especie de círculos de jóvenes nobles y de la alta burguesía donde se organizaban fiestas con intervenciones de actores o representaciones interpretadas por ellos mismos.

5 Venecia, 1604, pág. 301b etc.

siguiente Valeria, viendo la cadena, lo rechaza, y cuando el joven está a punto de volver a Ángela, recibe una invitación de la arrepentida Valeria con la cual proseguirá su romance.

El *Prologus*, clásico, presenta al lector-espectador, como la dedicatoria de Lope, la historia como verídica, como suceso acaecido en la ciudad de Venecia⁶, donde se manifiesta cómo «Amore in donna sia potente e in qual modo noi si sia vinti dalla sua forza» y también anticipa la libertad de enseñar acciones normalmente silenciadas con la finalidad de que «dovendo essere bene edotti delle proprietà di Amore, è necessario che conosciate distintamente tutti i suoi effetti. E... che, imparando Amore, lo apprendiate con l'intelletto e non con il senso, poichè da scienza esso si muterebbe in dolore. E non vi immaginate altrimenti di vedere delle donne, se non in quanto esse hanno indosso le vesti loro; spogliate le quali, non sono creature da amarsi soltanto, ma amanti come voi uomini siete»⁷.

En este prólogo entre plautino y terenciano el anónimo autor nos habla de verosimilitud y del *amor sensual*, eje de todo el teatro renacentista italiano y de los debates entre humanistas-cortesanos.

Si el argumento corresponde al de las otras dos obras por la misma cita a ciegas de una mujer con su amante, el tratamiento es diferente en los tres autores.

La primera obra, en sentido cronológico, *La Venexiana*, representa la Italia anterior al Concilio de Trento con toda su libertad de pensamiento, su sensualidad, aunque su técnica teatral todavía no es tan rígida como en años posteriores y, como se sabe, dentro de unos cánones que poco tenían que ver con la cultura popular. El primer acto empieza, *in media res*, es decir cuando ya Julio ha visto a Valeria y Ángela a él; el joven, «de pelo negro... con trencitas», gallardo con su «vestido como un lechuguino, con espada, plumas en el sombrero, ropilla corta, de terciopelo», ha provocado las pasiones de las dos mujeres, pero de manera especial ha despertado toda la sexualidad y sensualidad de la viuda Ángela que, acostada en la misma cama con Nena afirma:

Ángela: Tu sei in letto, e io nel fuoco che mi consuma...
Le mie carni bruciano. Muoio di pena...

.....
Nena: Dite un poco ciò che volete fare.

Ángela: Buttargli così le braccia al collo, succhiare quelle labbrine e tenerlo stretto stretto.

Nena: E poi nient'altro?

Ángela: Quella bocchina dolce tenerla per me, così, sempre sempre!

Nena: State in là che mi soffocate...

Ángela: Caro, dolce piú che lo zucchero!

Nena: Voi non vi ricordate che son donna

.....
Ángela: Voglio star qua. E, se vuoi che dorma, gettami così le tue braccia; e io chiuderò gli occhi e ti creerò lui.

6 Giorgio Padoan está convencido, tal como afirma en sus estudios, de que las dos damas de la *Venexiana* son en realidad Anzola Valier, viuda de Barbarigo y Valiera Valier, esposa de Semitecolo. Valier era pariente de Giovan Francesco Valier, amigo íntimo de Pedro Aretino y uno de los mayores novelistas del tiempo. Estoy de acuerdo con Padoan al pensar que esta obra singular reúne los elementos narrativos de Valier y teatrales de Aretino con toda la libertad de acción y de lenguaje presente en el texto.

7 Trad. del autor: «Amor sea poderoso en la mujer, y de qué manera su fuerza nos derrota»...«debiendo estar bien adoctrinados en las propiedades de Amor, es necesario que conozcáis todos sus efectos. Y»...«que, aprendiendo Amor, lo asimiléis con el intelecto y no con los sentidos, ya que de ciencia aquél se mudaría en dolor. No esperéis por otra parte ver a mujeres sino cuando ellas se hayan puesto sus vestidos; y una vez sin ellos, no sólo son seres para amar, sino amantes como lo sois vosotros»

Nena: Voglio dormire, io. Guardate, non mi stringete...

Ángela: ¿Vuoi farmi un piacere?...

Cara, dolce, sta' cosí un poco; e poi comincia a bestemmiare, perché ti creda uomo.

....Bestemmia il corpo di Cristo, di' le parole sporche, come fanno gli uomini.

Nena: Dire: che parole?

Ángela: Quelle porcherie che si dicono in bordello. Non le sai?⁸

Según el más puro estilo clásico, en el segundo acto, Nena y otro auxiliar, Bernardo preparan la estrategia de la cita a ciegas; el mozo llevará, a las cuatro horas y en góndola, al joven a casa de Ángela, el cual, después de un poco de recelo, aceptará contento al pensar que puede tratarse de la misma Valeria o como mínimo de una buena ocasión de placer.

El tercer acto empieza con la decepción de Valeria al ver que Julio no se ha molestado ni siquiera en comprobar si ella le iba a abrir la puerta o no. Luego se desarrolla la acción principal, es decir la cita a ciegas del joven con la viuda embozada; Julio, bajando de la góndola, se dirige con Bernardo hacia una hermosa mansión donde se desarrolla el encuentro amoroso. Abrazos, besos, dulces palabras, amplexos, luego:

(Bastante más tarde)

Ángela: Anima mia dolce, credevo che tu avessi portato acqua per smorzare il fuoco del mio petto, ma tu hai portato legna e carbone per farlo piú ardere.

Julio: Io venni libero a Vostra Signoria; ora son legato piú che malfattore: vostro prigionero, prigionero di queste mammelline dolci.

Ángela: Ah! Ghiottoncello, tu le baci, sí? Guarda di non spremerele, ché strilleranno.

Julio: Questa pomellina la voglio per me; l'altra sia la vostra.

Ángela:... Ah! ah! Tu mi squassi il cuore. Lasciami che adesso ti voglio mordere io.

Julio: Madonna, voi mi avete abbracciato: lasciate che io abbracci ancora voi; e faremo alle braccia.

Ángela: Sí, ma dammi la linguina.

Julio: Voglio la tettina che mi avete donato.

Ángela: Non voglio, se tu non mi dai la linguina. Ti stringerò con i denti, sí.

Julio: Volete cosí?

Ángela: Tutta, tutta, sí (Esc. 3^a)⁹

El encuentro amoroso dura hasta la escena sexta donde, al final, Ángela le regala una cadena como vínculo de amor. El cuarto acto trata rápidamente del encuentro con Valeria y de su

8 Trad. del autor: «Ángela: Tú estás en el lecho y yo en el fuego que me consume...Mis carnes queman. Me muero de pena....Nena: Decíme qué queréis hacer. Ángela: Echarle los brazos al cuello, chupar aquellos labiecillos y tenerlo muy abrazado. Nena: ¿Y nada más? Ángela: Tener aquella boquita dulce para mí, así, para siempre...Nena: Apartaos, que me estáis ahogando...Ángela: Querido, ¡dulce más que el azúcar! Nena: os estáis olvidando que soy mujer...Ángela: Quiero estar aquí. Y, si quieres que me duerma, estréchame así con tus brazos; y yo cerraré los ojos y pensaré que eres él. Nena: Yo quiero dormir. Mirad, no me apretéis...Ángela: ¿Puedes hacerme un favor?...Querida, quédate un poco así; y luego empieza a blasfemar, para que crea que eres hombre....Blasfema el Cuerpo de Cristo, dime palabras como hacen los hombres. Nena: Decíme: ¿qué palabras? Ángela: Aquellas porquerías que se dicen en el burdel. ¿No las conoces?...».

9 Trad. del autor: Ángela: «Alma mía, creí que traerías agua para apagar el fuego de mi pecho, pero has traído leña y carbón para que arda más. Julio: Llegué libre a Vuestra Señoría; ahora estoy más atado que un malhechor: vuestro prisionero, prisionero de estas tetitas dulces. Ángela: ¡Ah! Pequeño glotón, tú las besas, verdad? Cuidado con no exprimir las, porque chillarán. Julio: Esta manzanita la quiero para mí; la otra sea para vos....Ángela:...¡Ah, ah! Tú me partes el corazón. Déjame que ahora te quiero morder yo....Julio: Señora. Vos me habéis abrazado: dejad que yo también os abrace y jugaremos a los abrazos. Ángela: Sí, pero dame la lengüecita. Julio: Quiero la tetita que me habéis concedido. Ángela: No quiero, si tú no me das la lengüecita. Te apretaré con los dientes, sí. Julio: ¿Queréis así? Ángela: Sí, toda así».

rechazo por haber reconocido la cadena, objeto personal de Ángela. Julio es un simple replicante de las acusaciones de Valeria que así demuestra la envidia y los celos respecto a la viuda y su interés por el joven forastero.

La comedia termina rápidamente con el desarrollo del encuentro amoroso entre Valeria, arrepentida y perdidamente enamorada de Julio y de éste que acepta, pero después de haberse hecho desear.

Se puede apreciar claramente que la estructura teatral de la obra italiana es muy simple y lineal no sólo frente a la verdadera comedia de enredo de Lope, sino a la *commedia erudita* o *sostenuta* italiana; pero nuestro interés en este momento se fija en los personajes femeninos.

Leonarda, la viuda española, llena de hipocresía, se presenta como una beata alejada de todos los deseos de la carne, aunque en un aparte afirme: «Resistid, castos intentos» y se enfada cuando su criada le lleva un espejo para mirarse y su tío la sorprende in flagrante. Luego empezará el pacto con sus criados Julia y el escudero Urbán, para que le lleven al amante Camilo.

Recordemos que en *La Venexiana* Ángela y luego Valeria son muy directas, con poca o nula hipocresía, con ideas muy claras sobre su capacidad de amar y su libre albedrío. En la obra italiana Julio no va embozado, sino que es ella la que lleva una máscara que cubre sólo el rostro, por lo que el joven forastero ve perfectamente que se trata de una dama burguesa.

En *La Viuda Valenciana* Camilo se quita el capirote y se halla a oscuras, y sólo después de haber protestado se le permitirá, con una suave luz, admirar el cuerpo vestido de la dama embozada, su lujoso traje y casa; Leonarda le ofrecerá dinero, lo cual ofenderá al joven y, sólo después de seis o siete días la gozará «sin más luz que la de los ojos».

En las dos obras teatrales las viudas serán chantajeadas con ser abandonadas si no declaran su identidad aunque por causas diferentes: en *La Venexiana* porque Julio no sabe cómo ir a la cita de Valeria librándose así de Bernardo y en *La Viuda Valenciana* porque Camilo se cansa de seguir su relación sin saber con quién, lo que permite el descubrimiento de la trasgresión social y posterior salvaguarda del honor.

Si pasamos a la novela de Matteo Bandello nos hallamos frente a una joven e independiente viuda que, como la valenciana, debe su libertad ante todo a su poder económico. Mujer de un hombre «il più gentile e il più cortese», no quiere a ninguno de sus numerosos y, posiblemente, interesados pretendientes. Madre de un niño, prudente y discreta, cede a los placeres del alma y de la carne sólo después de dos años de viudez y de otro año de amor silente. El joven no se viste como el «lindo o pisaverde» de *La Venexiana* o de *La Viuda Valenciana* sino que es un joven «molto bello, vertuoso e ricco e di ottimi costumi dotato» y que además ni siquiera se ha fijado en la dama. Una vez empezada la relación, este amor sensual y romántico al mismo tiempo, durará siete años hasta que la «mala suerte/castigo divino» decide que el joven se muera.

Si intentamos matizar las acciones y el comportamiento de los personajes, podremos darnos cuenta de que Lope pudo haber conocido muy bien la obra anónima italiana.

La Venexiana, en cuanto comedia, utiliza unos recursos similares a la obra de Lope: ritmo ágil —en la italiana agílsimo en los cinco actos de rigor clásico—, rapidez de acción —enamoramiento o encaprichamiento—, actuación inmediata por parte de la mujer, relación sexual. Hay que insistir en que, en la italiana y en Lope, al estilo de la comedia *erudita*, la estrategia es asunto del mozo Bernardo y de la criada, Julia y del escudero Urbán, mientras en la novela es idea de la misma mujer, de lo que se deduce la importancia que se da en esta última obra al valor de la independencia económica de la mujer en la sociedad del tiempo; son ricas y, aunque esté mejor visto que se casen si son demasiado jóvenes —para evitar tentaciones—,

tienen la libre potestad de no hacerlo, casi como un acto de respeto —también requerido socialmente— hacia el esposo fallecido: Leonarda: «La viudez casta y segura ¿no es de todos alabada?» (A. I, 245-46)

Respecto a la picardía femenina, J. A. Van Praga describe en «La pícaro en la literatura española»¹⁰ las características de las mujeres pícaras entre las cuales están la astucia, mundología, herencia genético-ambiental, engaño, codicia, deseo de libertad, dualidad amorosa de erotismo y castidad, pero dice hay que marcar las diferencias entre la alcahueta y la pícaro, a las que yo añado la dama pícaro, la cual puede poseer las mismas peculiaridades de una mujer de clase inferior, aunque por causas diferentes.

De esta manera nos acercaremos a nuestros personajes femeninos burgueses intentando detectar estas afinidades con mujeres sin linaje alguno.

Con estas tres obras nos hallamos frente a mujeres faltas de mundología y cuya picardía es mínima; ellas tienen «industria» por hablar como Boccaccio, es decir explotan su ingenio —o el de otros— para alcanzar algo deseado y que socialmente les resulta difícil de conseguir. Ángela, a mi parecer no tiene ni picardía, ni ingenio; es ante todo una mujer lujuriosa, insaciable, absorbente con el amante y, como moraleja final, pierde al amante que se irá con la rival, cuya relación no es menos escandalosa ya que se trata de una dama casada desde hace poco, pero... ¿sería *mal coperta*» como decía Boccaccio? La libertad de la obra de corte humanístico, goliárdico y perteneciente a un círculo estrecho como el veneciano y siempre elitista, hacen posible este desenlace. La única moraleja podría ser una invitación a que la mujer no sea «tan activa y pasional».

La picardía de Leonarda es primitiva y no convence; su exagerada mojigatería y su repentina transformación son un recurso teatral más popular y cómico. Ella también es una mujer ardiente como Ángela: Leonarda:... «¡Vesme ardiendo, y como fiera te burlas de mi cuidado!... he de aplacar esta llama cruel» (A.I, vv.638-642). Sorprende, al contrario, su maldad —e ingenio— al calumniar a su inocente prima, sólo para salvar su honor; el desenlace llamémoslo feliz se producirá por azar y hará justicia no sólo con el honor de la caprichosa Leonarda, sino con la inocencia de la prima. Lope no puede permitirse el lujo de no salvaguardar la moral.

La viuda de Bandello, cuyo nombre desconocemos, nos presenta un problema social y real, donde la mujer tiende a no perder su libertad individual para malcasarse. Es joven, bella e inteligente; lo suyo no es picardía sino ingenio, aunque el autor, como buen religioso afirme: «Ma udite, signori miei, l'astuzia e accortezza di costei». Bandello, que en su *corpus* de novelas tiene un buen tratamiento del amor y malo de la pasión, según los preceptos de los Santos Padres, ve en la viuda sólo pasión, pero no es así. La viuda ha resistido más de año antes de ceder al amor, que por lo tanto no es sólo sexo o capricho; madre de un niño y por tanto responsable también del honor de su hijo, oculta su identidad hasta estar muy segura de su amante y los siete años de relación, hacen pensar que la viuda no estuvo siempre embozada frente al amante. A pesar de su cultura, de su relación con las mujeres de la corte, eruditas y más libres, Bandello frente al lector, como Lope frente al espectador, no puede saltarse la moral y comprender o admitir la libertad individual de la mujer, y esta historia de amor terminará en drama, con la muerte del joven; el lector inteligente comprenderá el mensaje moral, pero no verá sólo concupiscencia en los amantes.

Intentemos observar la herencia genético-ambiental: todos los personajes femeninos son de clase social burguesa —quizás Celia un poco menos— y en cuanto tales están sometidos a un rigor mayor que las mujeres del pueblo; su desarrollo personal pasa por ocultar sus deseos e

10 *Spanish Review*, vol. III, 1936, págs. 63-74.

intentar, a pesar de todo, satisfacerlos. Su trasgresión va unida a la represión y cuanto más nos alejamos del primer renacimiento, más la mujer deberá engañar.

Hemos visto que el carnaval es común a las tres obras y es motivo de verosimilitud en la historia, así como lo son las mismas horas nocturnas en que se desarrolla la acción. En *La Viuda Valenciana* como en *La Venexiana* se comenta que se trata de una historia real y no de una fábula, aportando incluso datos personales y direcciones de damas y palacios venecianos en el caso de la primera obra; pero no me parece anecdótica la coincidencia entre los nombres, Julia y Valerio de Lope y Julio y Valeria de *La Venexiana* y que tanto Ángela como la Celia de Lope, son en cierto sentido castigadas en cuanto mujeres celosas y posesivas.

Dentro de un discurso narrativo diferente, al tratarse de dos obras teatrales y una novela, vemos demasiadas coincidencias, como para no pensar que Lope tuvo conocimiento, al menos oral, de la obra italiana, a lo mejor como posible fuente de la misma novela de Bandello y que, como dramaturgo español, supo llevar la fábula a la escena con el contexto típico de la comedia urbana y de capa y espada, por los duelos entre los galanes pretendientes de la dama.

La censura española no le permitió presentar a una mujer verdaderamente libre como lo es Ángela, ni en función de una renta bien declarada, ni a través de la descripción tan sensual característica del manierismo de Bandello: «Era con lei la sua balia, mascherata ancora ella, la quale aiutò a spogliare la padrona; di modo che l'aventuroso giovane contemplava con intento e ingordo occhio la persona de la donna, snella e ben formata, di giusta misura, con un candidissimo petto decentemente rilevato, e due tonde e niente pendenti mammelle, che pareano proprio da maestra mano formate... Come ella fu spogliata, si coricò appresso al giovane, senza perciò toccarlo, e tuttavia con la maschera su il volto... Signor mio, datemi la mano. Il che il giovane riverentemente fece, e sentendo la morbidezza e delicatura de la bellissima mano, tutto si sentì smovere per ogni sua vena il sangue...»¹¹.

En Lope el máximo del retrato de la dama es: Camilo: «... que con manos la tiento, y la frente es estremada, la nariz perfeccionada, que es de un rostro el fundamento. Los ojos son relevados, que es señal que buenos son; todo esotro es perfección; cuello y pechos estremados...» (Acto II, vv. 1905-1912).

Sin embargo la actuación de Leonarda capaz de calumniar a su inocente prima, para salvaguardar su honor, hace hincapié en una ideología muy diferente en la sociedad del tiempo; Leonarda: «Urbán, por este honor mío, todo se ha de perdonar. Caiga esa mancha en mi prima, y líbrese mi opinión» (A. III, vv. 2474-2477).

Para concluir esta rápida panorámica sobre unas obras bastante lejanas entre sí, recordar el espacio veneciano, con góndolas y mar y el de Valencia cerca del Puente del Real que entonces cubría el río Turia y desde luego las dudas que asaltan a Julio de *La Venexiana* y especialmente al joven de la novela de Bandello y a Camilo de *La Viuda valenciana*: Camilo: «Y ¿qué sé yo si pensando que abrazo algún ángel bello, a un demonio enlazo el cuello... O que fuese alguna vieja ya sin pestaña ni ceja... o fuese alguna cuitada herida de mal francés... (A.II, vv.1061-1075). Bandello:... se pensando abbracciar una delicata e morbida giovane, non mi ritrovi in braccio di alcuna poltrona e male netta meretrice,... Potria anco essere alcuna piena di male francese...» pág. 919.

11 Trad. del autor: «*Estaba con ella su ama, embozada también ella, la cual ayudó a desnudar a la señora; de modo que el joven temerario contemplaba con mirada atenta y voluptuosa la figura de la mujer; esbelta y bien hecha, de buen talle, con un blanquísimo pecho decentemente resaltado, y dos redondas y nada colgantes tetas, que parecían justamente hechas por una mano maestra*...«*Tan pronto se quedó desnuda, se acostó cerca del joven, pero sin tocarlo, y todavía con el rostro embozado...Mi señor, dadme la mano. Lo cual el joven hizo respetuosamente, y sintiendo la suavidad y delicadeza de la bellísima mano, se sintió correr la sangre por todas las venas...*»

El desenlace, tal como se puede apreciar en el cuadro de comparación, deja en evidencia la época diferente de composición de la fábula. Mientras *La Venexiana* termina como en *La Mandrágora* de Maquiavelo en una relación satisfactoria para los jóvenes, pero inaceptable moralmente, Bandello y Lope se ven presionados por una censura moral que les obliga a un castigo o solución del conflicto de honor.

Concluyo esta aproximación a las tres fábulas con el convencimiento de que, no obstante el tratamiento personal diferente, Bandello conoció *La Venexiana*, así como Lope las dos obras precedentes, directa o indirectamente; a pesar de todo no es esto lo más importante sino la lectura que podamos hacer de una obra teatral del primer renacimiento italiano y especialmente veneciano, en un período todavía de libertad de expresión artística, a caballo entre el teatro humanístico, el popular dialectal y el inmediato erudito; la lectura de un texto manierístico cual es la novela de Bandello y de una obra teatral española que lleva mucho más allá la técnica teatral a pesar de la censura ideológica.

CUADRO COMPARATIVO

VENEXIANA	BANDELLO	LA VIUDA VALENCIANA
Venecia-Carnaval	Milán-Carnaval	Valencia-Carnaval
	Duración	
Días	Años	Meses
<i>Venezia:</i> Fama de mujeres «más libres»	Ø	<i>Valencia:</i> Fama de mujeres «más libres»
	Nombres	
<i>Julio,</i> <i>Ángela, Valeria</i>	No hay nombres	Camilo, Leonarda, Celia, <i>Julia, Valerio</i>
Iulius, joven forastero vestido como un lindo o pisaverde (=«da bullo»).	Joven virtuoso, educado, «admirado por el marido de la dama»	Joven bello, lindo, como un galán, generoso, noble.
Ángela, viuda rica y pasional.	Viuda desde hace 2 años, madre de un niño de casi 1 año, rica (5.000 dcs. de herencia) y cortejada por muchos pretendientes.	Leonarda, dama viuda, culta y rica (3.000 dcs. de herencia), y cortejada por tres caballeros.
Decide gozar	Después de un año decide gozar sin casarse	Leonarda, hipócrita y falsa beata, provoca al amante en crisis, despedido por su amante, Celia.

Erotismo y sensualidad	Erotismo y sensualidad	Erotismo y sensualidad
Imagen del vestuario	Imagen del vestuario	Imagen del vestuario
Relación física erótica	Relación física erótica	Relación física erótica
Dama embozada	Joven con capucha	Joven con capucha
Ángela dama celosa y posesiva	No hay rival	Celia-ex amante, celosa y posesiva
De 4 a 8 y 13 horas (toda la noche)	3 horas (de noche)	de noche
Después de la relación amorosa le regala al amante una cadena.	∅	-Leonarda le ofrece dinero en la primera cita y antes de la relación, ofendiendo al galán, luego una sortija.
Valeria, dama discreta y prudente, luego celosa.	Viuda discreta y prudente que, sólo después de un año cede y su relación dura durante siete años.	Viuda discreta y prudente durante 6/7 días, y egoísta y traidora, porque, para salvar su honor, acusa injustamente a su prima.
Valeria regala un anillo a su criada	∅	∅
Chantaje de Iulius que quiere conocer la identidad de la viuda	∅	Chantaje de Camilo que quiere conocer la identidad de la viuda
El joven ve muy bien a Valeria embozada.	El joven, desde el principio, ve el cuerpo desnudo; luego, a oscuras, ella se quita la máscara.	El joven yace con la dama sin verla.
Julio sigue su relación ilegítima con Valeria.	Después de siete años él se muere.	Después de 6/7 días él provoca el reconocimiento de la dama con una antorcha. Boda final.

Bibliografía:

- BANDELLO, M., *Novelle*, a cura di Giuseppe Guido Ferrero, Turín: UTET, 1978.
 «Matteo Bandello: novelliere europeo», *Atti del Convegno internazionale di studi, 7-9 novembre 1980 / a cura di Ugo Rozzo-Tortona*, Cassa di Risparmio, 1982.
- CROCE, BENEDETTO, *Poesia popolare e poesia d'arte*, Bari, Laterza, 1957.
- DOGLIO, F., *Teatro in Europa. Storia e documenti*, Milán, Garzanti, 1988.
- FIORATO, ADELIN CHARLES, *Bandello entre l'histoire et l'écriture: la vie, l'expérience sociale, l'évolution culturelle d'un conteur de la Renaissance / Adelin Charles Fiorato*-Florençia, Olschki, 1979.

- Il teatro italiano* ed. de Guido Davico Bonino, Turín, Einaudi, 1977.
- Il teatro italiano nel Rinascimento*, ed. de Cruciani F. y Seragnoli D., Bolonia, Il Mulino, 1987.
- Il teatro italiano del Rinascimento*, ed. de Panizza Lorch M., Milán, Edizioni di Comunità, 1980.
- La venexiana*, [Di] Ignoto veneto del cinquecento, Texto y traducción de Ludovico Zorzi, Turín, Einaudi, 1982.
- LOPE DE VEGA, *La viuda valenciana*, adaptación de Francisco Regueiro y Alfredo Mañas, Madrid, [s.n., 1982].
- *La viuda valenciana*, Madrid, Castalia, 2001.
- *La viuda valenciana*, prólogo, edición y notas de José Luis Aguirre, Madrid, Aguilar, 1967.
- *La viuda valenciana; Los locos de Valencia*; introducción preliminar, edición y notas a cargo de José Luis Aguirre, San Antonio de Calonge, Gerona, Hijos de José Bosch, 1977.
- PADOAN, GIORGIO (ed. de): *La Veneixiana*, Padua, Antenore, 1974.
- «Dalla commedia bulesca alla comedia cittadina nel teatro veneziano del Cinquecento» en *Vita cittadina nel teatro fra Cinque e Seicento*, Roma, Edizioni Torre d'Orfeo, 1999, págs. 73-91.
- PIRROTTA, N.-E. POVOLEDO, *Li due Orfei. Da Poliziano a Monteverdi*. Turín, Einaudi, 1981.
- TRIGUEROS CANO, JOSÉ ANTONIO: «Apuntes sobre 'la Venexiana'. Comedia del quinientos veneciano» en *El Renacimiento italiano, Actas del II Congreso Nacional de Italianistas, Salamanca*, Universidad de Salamanca, 1986, págs. 527-571.
- VAREY, J. E., *Fuentes para la historia del teatro en España*, Santander, Universidad Internacional Menéndez, 1976.