

¿Representación del otro o auto representación?: el caso del *Genovés liberal*

Marina Bettaglio
University of Victoria

El arte barroco se caracteriza en el campo de las artes plásticas, pictóricas y, por supuesto, en el ámbito teatral, por la creación de un espacio que incluye al espectador, que entra en diálogo con él y lo invita a participar en su realidad. Como ha subrayado Orozco Díaz, la estética barroca “lleva a la auténtica incorporación del espectador a la obra de arte” (Orozco Díaz 1969: 40). La estricta relación entre obra de arte y espectador se hace patente en el cuadro de Velázquez *Las meninas* que involucra al público que parece transformarse en “un elemento vivo de la composición” (Orozco Díaz 1969: 40). La mirada del pintor parece dirigirse justo a nosotros, que ocupamos el espacio enfrente de la tela, debido al hecho que, según Foucault, “the painter is looking, ...He is staring at a point to which, even though it is invisible, we, the spectators, can easily assign an object, since it is we, ourselves, who are that point: our bodies, our faces, our eyes” (Foucault 1973: 4). Aunque nosotros como espectadores nos insertamos en el espacio externo al cuadro con la ilusión de ser el blanco de las miradas de la composición artística, el espejo, en la pared de fondo, revela que, en realidad, este espacio abierto a nuestra intervención está reservado a los monarcas, Felipe IV y su esposa Mariana. Si el poder centralizado de los monarcas informa y organiza el espacio de la tela, dejando un único rasgo de su representación en el espejo de fondo, su influencia se percibe en ausencia. La obra de Velázquez retrata la relación entre espectador y cuadro, relación mediada por la mirada del pintor y de los demás personajes y el público que asiste a la escena, en la cual, en un ilusorio juego visual, invita a participar. Lo que el pintor contempla en una breve pausa no es un espacio vacío, abierto a los espectadores, sino un espacio ocupado por la personificación del poder imperial.

El espacio artístico revela el acto de representar que se centra en la dinámica de la mirada que desde el pintor se dirige al soberano, emanación del poder imperial, creando, al mismo tiempo, la ilusión de la ausencia de esta fuerza reguladora. Como en *La meninas*, en el teatro aurisecular la presencia del poder central está oculta en un juego de espejos y miradas. Tomando como ejemplo el modo en que el poder real organiza la composición pictórica, examinaremos el rol de los valores dominantes que se reflejan en el escenario de una de las obras menos conocidas de Lope de Vega, *El genovés liberal*. Si por un lado la escena de dicha comedia invita al espectador a entrar en su realidad ficticia, a vivir la ilusión de viajar en el espacio y en el tiempo hasta llegar a Génova en el año 1507, en el fondo, como en un espejo, se reflejan las relaciones de poder y los valores de la época. Tal como en *Las meninas* vemos que el espacio limítrofe al cuadro está ocupado por los monarcas, en la obra de Lope de Vega como en un espejo de fondo se vislumbra una presencia no fácilmente identificable. Si por un lado se podría tratar de Otavio Grimaldi, noble genovés en derredor del cual se articula la acción dramática, sus características



morales, marcan el triunfo del honor y la liberalidad, virtudes raramente atribuidas a los mercaderes genoveses¹.

Antes de adentrarnos en el análisis de *El genovés liberal*, nos detendremos en el examen de las características del teatro del siglo de oro, recordando que la época barroca constituye el escenario en el cual el sujeto toma conciencia de la teatralidad de su existencia, es decir, de la escisión entre actor y personaje que caracteriza su manera de percibir la realidad y relacionarse con ella. Al entrar en la modernidad el individuo, en lo que Calderón de la Barca llama *El gran teatro del mundo*, percibe su vida en una relación dinámica entre su actuación como personaje y su rol de espectador que asiste a la actuación de los demás personajes/actores. La posición del sujeto en este espacio barroco de luces y sombras se complica con la aparición de cada nuevo sujeto en una interacción mediada por la mirada del otro. El sujeto, de hecho, existe en relación con otros sujetos en una "reciprocal interactivity between performers and witnesses" (Egginton 2003: 20). El individuo se encuentra en una sociedad en la cual se podría decir, parafraseando a Hobbes, "homo hominis actor", en la cual cada individuo juega un papel al mismo tiempo en que asiste a la representación de sus conciudadanos.

La vida cotidiana de la España del siglo XVII se caracteriza, como destacan Orozco Díaz y Egginton, por una constante actuación a la cual se someten todos los súbditos: "Todos actúan como actores, con la conciencia de su vestir, de sus movimientos, de sus gestos; sintiéndose contemplados" (Orozco Díaz citado por Egginton 2003: 78). La situación, por ende, tiene lugar bajo los auspicios de la mirada de un público real o imaginario cuya presencia se ha interiorizado. La mirada ajena funciona como una fuerza disuasoria para reforzar el sistema de valores y normas sociales al que hay que someterse so pena de rechazo y exclusión. El ser humano, entonces, vive en un espacio teatral cuyo director, presente en ausencia, ya no es el dios medieval cuya "presencia" aseguraba la totalidad teológica de su sistema de pensamiento, sino una potente máquina de propaganda que adquiere su poder gracias a la interiorización de un código de comportamiento.

Dentro de esta sociedad basada en las apariencias, en la "opinión" y, por consecuencia, en la mirada, el espectáculo teatral adquiere un rol fundamental. En el juego observador/observado, el espectador que asiste a la representación teatral se ve reflejado en el espejo que es el espacio ficticio creado por los actuantes en el escenario. La relación entre la realidad del espectador y el espacio de la representación se convierte en una relación de reciprocidad. Se trata de una relación de miradas entre el espacio ocupado por el público y la realidad creada por la actuación de los actores "representantes" de un diferente espacio geográfico y temporal. Como ha resaltado Foucault (1973: 14) en el caso de *Las meninas*, "the entire Picture is looking out at a scene for which it is itself a scene. A condition of pure reciprocity manifested by the observing and observed mirror". El público mira el escenario que, a su vez, refleja, como en un espejo deformante, la realidad

¹ Según Nancy D'Antuono (1976: 8) el tono encomiástico de la obra no sería casual: "The comedy was probable written to please a Genoese nobleman—very possibly a Grimaldi—either upon the latter's request or with the intent to solicit funds".



histórica y socio cultural de la "edad conflictiva". Así como en el cuadro de Velázquez el espejo en el fondo de la tela refleja la imagen del poder central, de la misma manera el escenario refleja los valores que el gobierno central trata de difundir entre los ciudadanos de su vasto imperio.

El escenario transmite los valores sociales, reforzando la preeminencia del rey, garante del orden y de la justicia, reivindicando la importancia del honor, el concepto de hidalguía, y, por supuesto, la función reguladora del matrimonio, sustento de la sociedad española. Al asistir a la representación teatral, el espectador se enfrenta con la "manifestación de una gran campaña de propaganda social, destinada a difundir y fortalecer una sociedad determinada, en su complejo de intereses y valores y la imagen de los hombres y del mundo que de ella deriva" (Maravall 1979: 22). En el precario orden social de la España del siglo XVII, amenazada por guerras exteriores y graves problemas económicos, como el hambre, la peste y la despoblación, el teatro contribuye a la difusión de un sistema de valores típicamente castizos. En un intento por contrarrestar la decadencia material, moral y espiritual, la propaganda imperial se apoya en el teatro para reforzar "un sistema de convenciones sobre las cuales, en ese momento, se estimó había de verse apoyado el orden social concreto vigente en el país, orden que había que conservar, en cualquier caso, sin plantear la cuestión de un posible contenido ético" (Maravall 1979: 32-33).

Para mantener dicho "orden social", amenazado por una fuerte crisis económica, que crea una pobreza endémica que alimenta el vagabundaje, la picardía y la prostitución (Aguinaga, Puértolas, Zavala, 1979: 289) no nos sorprende que los dramaturgos hayan llevado a la escena comedias en las cuales se destacan los vicios de los pueblos extranjeros, de un "otro", en oposición al cual construir, orientalísticamente, una imagen positiva de España y de sus costumbres. En realidad España, a pesar de su actitud de superioridad hacia los extranjeros, no necesitaba mirar más allá de sus fronteras para encontrar un "otro" al cual demonizar, ya que desde tiempo atrás iba estigmatizando la imagen de los judíos y los moros, para resaltar las virtudes propiamente españolas. Surge en esta época el mito del casticismo hispano, basado en la idea de la limpieza de sangre, concepto que se convierte en una verdadera obsesión y ocupa la mentalidad de los españoles.

Así pues, cuando en las letras hispanas se destaca el retrato del hidalgo honrado, caracterizado por el "sosiago, el no dejarse afectar por las circunstancias materiales, y el escaso interés por modificarlas, pues eso se tomaba como cosa de judíos" (Castro, 1961: 66), sucede que, a partir del reinado del emperador Carlos V, el país se encuentra en una precaria situación económica y social en la cual se impone la presencia de banqueros extranjeros, sobre todo genoveses y alemanes. Para hacer frente a la inestable situación financiera del país, el emperador recurre a numerosos y conspicuos préstamos por parte de banqueros extranjeros, entre los cuales figuran los genoveses. Mientras que el poder de la corona española se extiende en Europa y en el nuevo mundo, su situación financiera sigue empeorando. Por ese motivo en la exploración comercial del nuevo mundo participa activamente la influyente colonia genovesa, presente en Sevilla desde la época medieval.



Se manifiesta así la preeminencia de sus banqueros en la ciudad andaluza en la Casa de Contratación, así como en la capital².

En esta difícil situación económica y social empieza a difundirse el “concepto del genovés avaro, con sus puntas y collares de estafador y crapuloso” como explica Miguel Herrero García en su libro *Ideas de los españoles del siglo XVII* (1966: 354). Para entender el resentimiento de los españoles hacia los genoveses bastará recordar el rol de sus banqueros en la economía nacional. De hecho, en el poema *Poderoso caballero*, Quevedo sintetiza el itinerario de las riquezas que desde el nuevo mundo pasan a Génova sin beneficiar a los españoles:

Nace en las Indias honrado
Donde el mundo le acompaña
Viene a morir en España
Y es en Génova enterrado.

Si en la península ibérica el coste de las empresas militares aumentaba proporcionalmente a la deuda nacional, en la península itálica la ciudad de Génova se transformaba en el caudal destinado a guardar las riquezas del nuevo mundo, por lo que sus calles se embellecían con la construcción de nuevos barrios y palacios. Como consecuencia de la mentalidad anti-comercial española basada en la hidalguía, la “Superba”, nombre con el que se designa la antigua república marítima, crecía en poder y riqueza. No sorprende, entonces, que en esta precaria situación económica los genoveses, que Quevedo en el *Buscón* llama “Antecristos de las monedas de España” (160), sean considerados responsables de las terribles condiciones económicas del país³.

Aunque, como hemos sugerido, podríamos esperar una representación orientalista de Génova y de sus habitantes, símbolo de los vicios en contra de los cuales cabía resaltar las virtudes patrias, en *El genovés liberal* Lope de Vega ofrece uno de los pocos retratos positivos de esa ciudad italiana. Analizaremos, entonces, la subversión de la imagen negativa de Génova creada por autores como Mateo Alemán, Cervantes, Quevedo, Tirso de Molina y Gracián que, según afirma Pike, “finally succeeded in creating the stereotype of the avaricious, unscrupulous, and materialistic Genoese that was both comic and vicious” (1963: 705). En el imaginario colectivo español esta ciudad era considerada la encarnación del espíritu comercial despreciado en los judíos. El materialismo de los genoveses se opone a los ideales y las virtudes cultivadas por los hidalgos españoles, y era el blanco de la crítica de los autores barrocos.

En la literatura del siglo XVII destacan tres características fundamentales de los genoveses, dos de las cuales están íntimamente ligadas a su rol de administradores de las finanzas españolas y que, por lo tanto, son de naturaleza material, mientras que una es de índole moral. El genovés solía ser representado como usurero o, en caso de adversa

² Como destaca Ruth Pike (1963:707) “By the last quarter of the sixteenth century, the Germans ceased to be formidable competitors, and the Genoese incontestably ruled the World of Spanish finance”.

³ “By the opening decade of the seventeenth century, it appeared that Spain was in a state of financial strangulation at the hands of the Genoese” (Pike 1963: 709)



fortuna, declarado en quiebra. Si su codicia no era suficiente para resultar despreciable, el genovés adquiriría la fama de mujeriego (Herrero García, 1966: 354). Todos estos elementos, sobre todo la avaricia y la lujuria, se encuentran transformados en la obra de Lope de Vega que presenta, según indica el título de la comedia, a un "genovés liberal". En ningún otro escritor de la época encontramos semejante celebración de la grandeza de la ciudad italiana y de sus habitantes. Según el crítico Ezio Levi, esta comedia "costituisce un inno trionfale alla grandezza di Genova" (37) ya que "è dall'inizio alla fine, dalla prima all'ultima battuta, una vera e marziale epopea della vecchia Genova" (38). El elogio de la ciudad y de sus ciudadanos se hace patente ya desde el título en el cual la contraposición entre el adjetivo genovés y liberal crea un interesante oxímoron. La liberalidad atribuida a un genovés contrasta con la proverbial tacañería característica de este pueblo y destacada por autores italianos antes que españoles:

[t]he Genoese reputation for parsimony, however, was not born in Spain in the Golden Age. Centuries before, Boccaccio had selected Erminio Grimaldi as an excellent example of an avaricious and niggardly individual. In the seventeenth century Bandello noted that the wealthy and prominent Ansaldo Grimaldi was so stingy that he counted everything he possessed including each piece of paper and string (Pike 1966: 11).

Ahora bien, cabe notar que el nombre de la familia genovesa Grimaldi, a la cual pertenece el mismo Otavio Grimaldi, protagonista de la pieza teatral, ocupa un lugar de relieve en la tradición literaria italiana. Desde la época medieval se registran ejemplos de críticas a los genoveses, como la del mismo Dante que resalta sus vicios: "Ahi, genovesi, uomini diversi/D'ogne costume e pien' d'ogni magagna, /Perché non siete voi del mondo spersi?" (*Inferno XXXIII*: vv151-153).

Si en la *Divina Commedia* se alude en general a todos los genoveses, Boccaccio y Bandello utilizan el mismo apellido Grimaldi para ejemplificar la avaricia de la *gens* genovesa. Sin embargo, contrariamente a lo que se pudiera pensar, no todos los cuentos de Bandello ofrecen una imagen negativa de dicho pueblo. En la "Novella XXVI" de la Segunda parte de *Le novelle*, que sirve de fuente para la obra de Lope, se narra la historia de un honrado caballero genovés, Luchino Vivaldo, quien, enamorado de una joven artesana de la ciudad, trata en vano de seducirla⁴. Como indica el título de la *novella* "Luchino Vivaldo ama lungo tempo e non è amato; poi essendo in libertà sua di goder l'amata donna, se n'astiene", el argumento gira entorno a la "continencia" (931) de Luchino que, a pesar de su intensa pasión amorosa por una muchacha "di basso legnaggio" (932), tras años de cortejo renuncia a gozarla. Cuando durante un período de carestía la joven madre desesperada para alimentar a sus hijos, decide acudir a su antiguo cortejador ofreciendo su cuerpo a cambio de ayuda material, el ilustre caballero le contesta: "Gianchinetta mia, Dio non voglia che ciò che non ha potuto l'amore che t'ho portato da che prima ti vidi, e porterò eternamente, mai d'altra maniera lo possa la fame" (934). Con

⁴ Sobre las fuentes italianas de la obra véase Restori, *Genova nel teatro classico di Spagna*.



estas palabras el ilustre caballero sublima su deseo amoroso y lleva a la joven a casa de su esposa ofreciéndole amparo y protección.

Reteniendo tanto la ambientación genovesa como algunos elementos del argumento general del cuento italiano, Lope crea una comedia que, según Levi (1935: 37) "è una delle più belle di tutto il suo teatro". El protagonista, Otavio Grimaldi, exponente de una de las más nobles y distinguidas familias genovesas, vuelve a su ciudad natal después de un mes de ausencia debido a una embajada en Francia. De regreso encuentra a su prometida, la noble dama Alejandra, casada con Camilo y la ciudad en gran estado de alteración. El descontento popular por la entrega de la República en las manos del rey francés Luis XII, acción de la cual se había hecho partícipe Otavio Grimaldi, ha ocasionado una violenta revuelta popular. En este punto la ficción dramática se une a la descripción de los hechos históricos que culminan con el triunfo de la facción popular en contra del poder nobiliario aliado de los franceses. La histórica revuelta de las Cappette de 1507 termina con la elección de un *doge* popular, el tintorero Paulo da Novi, y el destierro de los nobles entre los cuales está el mismo Camilo, esposo de Alejandra.

La obra nos cuenta como, a pesar de muchos intentos infructuosos por vencer la obstinada resistencia de su amada, durante el sitio de la ciudad por las fuerzas francesas, la mujer, movida por el amor a sus hijos hambrientos y a su anciano padre, toca a la puerta de Otavio en busca de ayuda. Venciendo sus propios sentimientos, el caballero la socorre demostrando su liberalidad y honradez. La desinteresada prodigalidad y la virtud moral de Otavio le proporcionan, entonces, el epíteto de "liberal". Mientras tanto las tropas francesas recobran el control de la ciudad restableciendo el poder nobiliario bajo la égida del rey Luis XII. Siguiendo el final clásico de la comedia, la obra termina con la victoria del poder monárquico-señorial, el restablecimiento del orden por parte del rey que decreta la muerte de Paulo da Novi y la boda de Otavio con Marcela, una mujer que, disfrazada de hombre, lo había acompañado desde Francia.

Como destaca Emilio Cotarelo y Mori en el prólogo a su edición de la obra, se trata de un "drama en alto grado interesante, por la gigantesca lucha entre el amor y el honor, personificadas por dos férreos caracteres. Lo mismo Alejandra que Otavio son dos figuras de extraordinaria elevación moral y de suprema belleza dramática" (1928: x). La estatura moral de los protagonistas forma un evidente contraste con el estereotipo del genovés mujeriego que, gracias a su dinero, vence la resistencia de las mujeres más honradas. Según observa Herrero García, "la fama de mujeriego que, al calor de su dinero supieron crearse los genoveses la testimonia Tirso elocuentemente" (1966: 369) en obras como *El Caballero de Gracia* y encuentra eco en algunas obras de Lope y Calderón.

En un intento por contrarrestar la imagen negativa de los genoveses a través de la exaltación de sus virtudes morales y civiles, Lope abre la obra con un elogio de la belleza y del valor de la ciudad de Génova que sirve al mismo tiempo para introducir la ambientación de la comedia. Contrariamente a la fama de sus habitantes, la ciudad italiana era conocida por la belleza de sus palacios como se lee en la crónica de Cristóbal Villalón. Así en su *Viaje a Turquía* el autor español la describe como "una gentil ciudad, y muy rica; las calles tiene angostas, pero no creo que hay en Italia ciudad que tenga a una mano



tantas y tan buenas casas" (Citado por Herrero García 1966: 354). En línea con esta visión, el protagonista que, en el sentido etimológico del término, es el primer actor en aparecer en la escena, de vuelta a su patria, prorrumpe con una apasionada exhortación de su ciudad natal:

¡Oh Génova, patria bella,
generosa madre mía,
mil años me aumenta el día,
Leonato, que allego a vella!" (vv. 1-4).

Para introducir el escenario de la acción dramática y anticipar el motivo central de la obra a través de la voz de Otavio, Lope presenta a la ciudad italiana llamándola "madre". Asimismo el uso del adjetivo calificativo "generosa", aplicado a la ciudad italiana, debió sonar por lo menos insólito al público de la época acostumbrado, como hemos visto, a epítetos menos lisonjeros en referencia a los "hijos" de dicha tierra. La referencia a la patria, lugar de los padres, transformada aquí en madre, establece un lazo importante entre el personaje y el lugar de origen que le otorga ciertas características. La liberalidad de su hijo celebrada en la escena aparece, entonces, como resultado de su herencia geográfica y familiar. El atribuir a Génova la maternidad de Otavio introduce un motivo etnográfico por el cual el lugar de origen ejerce una influencia indeleble en sus habitantes. El determinismo geográfico, de ascendencia aristotélica, que encontró uno de sus mayores exponentes en Isidoro de Sevilla, evidencia el rol de los factores ambientales en las características físicas y temperamentales de sus habitantes (Bartlett, 2001: 46). Cabe recordar que a partir del enciclopedista andaluz esta idea tuvo rápida difusión en el mundo medieval y fue recalada por Albertus Magnus. Así como Isidoro de Sevilla, siguiendo a Aristóteles, evidencia la influencia del cielo y de las estrellas en el ámbito geográfico y social, Albertus Magnus, en su tratado *De natura locorum*, insiste en el rol crucial del lugar, del ambiente físico, en la determinación de las características de su población. En la cita de Bartlett leemos: "Everything generated in a place derives its natural properties from that place" (Albertus Magnus en Bartlett 2001: 47). La transformación de la ciudad en madre crea, entonces, otro vínculo entre el *locus*, Génova, y el *genos* que se evidencia en la etimología del vocablo "generosa" que, en su sentido original, indica la ascendencia de una buena estirpe.

En numerosos parlamentos Otavio hace referencia a su ascendencia, cuya "sangre famosa" está inextricablemente ligada al destino de la ciudad, de sus muros y palacios que crean el escenario visual de la obra.

Y antes que sus edificios,
famosos muros y almenas,
quintas de pintura llenas,
torres altas, frontispicios,
jaspes y mármoles puros
trajesen a la memoria



la sangre, el valor, la gloria
de mis ascendientes claros,
una casa de esta hermosa
ciudad me representó
mayor gloria que me dio
aquella sangre famosa. (vv. 33-44)

Por un lado, debido a la escasez de elementos escénicos, la descripción de los elementos arquitectónicos de la ciudad, la referencia a sus "edificios" y "frontispicios", se hace necesaria para la ambientación de la comedia, por otro, en el momento en que se introduce el tema amoroso, la referencia a "la gloria" de sus "ascendentes claros" recalca la pertenencia al grupo étnico genovés. Otavio, entonces, insiste en trazar su genealogía, demostrando su parentesco con las familias genovesas más conocidas (y odiadas) en España:

No el Grimaldo, mi apellido,
no el Oria, no el Centurión,
no el Espínola, aunque son
lo mejor de lo que he sido,
me han dado este contento,
sino aquella que tú sabes,
donde tiene amor las llaves
de mi propio pensamiento (vv. 45-52).

Aunque en el desarrollo de la acción dramática de una comedia de honor la referencia a la herencia familiar de Otavio podría resultar redundante, sin embargo, dentro de la sociedad estamental los vínculos de sangre y la pertenencia a un grupo social adquieren un papel preponderante (Maravall, 1979: 18). La insistencia del protagonista en resaltar su linaje lo sitúa dentro de una "jerarquía de valores" que "confiere al individuo un estatus no por su persona, sino por su pertenencia al grupo en que figura inserto, un prestigio que le eleva, o que, en su defecto, le rebaja, en la serie de planos de valoración diferenciadora que se reconoce dentro de tal sociedad" (Maravall, 1979: 21, 22). La alusión a la mayor gloria de sus antepasados lo sitúa, entonces, como miembro de la nobleza local, es decir, de aquella élite financiera cuya presencia en la península ibérica tiene raíces profundas documentadas desde la época medieval.

Dichas familias mencionadas en la obra son bien conocidas en Italia y en España debido a su influencia comercial en España desde la época anterior a la Reconquista. Los Grimaldi, Centurioni y Spinola, junto a otros, "incuranti dei divieti papali contro i traffici con le terre islamiche" (Pistarino, 1985: 206, 207) habían establecido desde la edad media un floreciente tráfico comercial con el reino de Granada. La posición mercantil de los genoveses se reforzó y cobró renovada importancia con su participación en las actividades marítimas y comerciales que se desarrollaron con el descubrimiento del nuevo mundo, empresa ideada y dirigida por otro, hasta entonces menos ilustre, genovés. De este modo, mientras que algunas ramas de las familias genovesas establecidas en Sevilla se dedicaban



a la actividad comercial y financiera, otras, venciendo la competencia alemana, se consolidaban como banqueros de la corona.

Entonces si a los ojos de los españoles el ser genovés era sinónimo de persona ínfima, el hecho de que Lope reconozca la pertenencia de Otavio al grupo de las familias nobles y lo inserte dentro de ese grupo social equivale a elevar su estatus dentro de la sociedad ficticia representada en la escena, sociedad que, como hemos afirmado, es un reflejo de la sociedad española. La orgullosa declaración de pertenencia a estas familias sirve para atribuir a Otavio el papel social que corresponde a su rango y que demuestra ser fundamental en una comedia de honor. Debido al hecho que "[l]a correlación ser-honor- riqueza es constitutiva del sistema de jerarquía señorial" (Maravall, 1979: 29) es preciso que el público reconozca la identidad social de Otavio, así como la de su enamorada, Alejandra, y de Camilo, el esposo de aquella, en el momento en que se evalúa su valor moral.

A pesar del escenario italiano, el noble Otavio piensa y actúa como un caballero español puesto que, tras una ausencia de un mes, revela su preocupación con respecto a la fidelidad de su prometida, pues el ser mujer era considerado como sinónimo de vulnerabilidad.

¡Ay, Leonato!, si la ausencia
gran ocasión en mujer,
hizo lo que suele hacer,
¿adónde hallaré paciencia?
Medroso estoy de mi dicha,
celoso estoy de su fe (vv. 53-58).

La preocupación del embajador genovés no tarda en revelarse fundada. En efecto, no solamente la mujer, sino también "su patria bella" han demostrado su inconsistencia. El desengaño sufrido por Otavio es doble tanto al comprobarse el gran cambio ocurrido en su prometida, que bajo la presión paterna, se ha casado con otro, como en la ciudad caída en manos del bando popular y antifrancés. En un coloquio con Alejandra, entonces afirma:

Pero terrible rigor
es que el hombre vaya a Francia
y a cosa tan de importancia
le nombren embajador
y que le digan partiendo
que le guardarán lealtad,
y que estará la ciudad
firme, esperando y volviendo.
Y que cuando vuelva halle
la ciudad alborotada,
la fe y la palabra quebrada
y le obliguen a que calle.



Y aunque forzoso ha de ser
de la república digo
que ha querido ser conmigo
mudable, como mujer (vv. 649-664).

El cambio repentino de la mujer se refleja en el cambio de actitud de la ciudad hacia Francia y hacia la nobleza, cómplice de la alianza con la monarquía extranjera.

Desilusionado por la inconstancia demostrada por Alejandra durante su ausencia, y por la situación política que lo alejó de la ciudad y le hizo perder a su amada, Otavio sucumbe ante la pasión amorosa. De nada le vale el consejo de Marcelo que lo exhorta a mantener su postura, diciendo:

Vuelve con autoridad,
que las cosas del amor
en los hombres de valor
desdoran la gravedad" (vv. 177-180).

Revista de lenguas y literaturas

La "loca pasión" (v. 311) de Otavio se opone a la razón: "No gobierna la razón / y quiere amor ser tirano" (vv. 499-500) tanto en el campo sentimental como en las cuestiones políticas. Durante la sublevación popular de las Cappette, frente al pueblo en armas, Otavio retira su apoyo a la causa nobiliaria y declara su alianza con los revoltosos. "Vuestra intención apruebo" (vv. 1107) afirma cuando el pueblo ataca su palacio y, demostrando su simpatía a la causa popular, frena la ira de los sublevados. Gracias a su mudada actitud política, el ex embajador se transforma en un aliado de la causa popular antifrancesa, hecho que, debido al largo conflicto militar entre Francia y España, equivale a una declaración implícita de apoyo a la posición española. Si por un lado el destierro de los nobles filofranceses tenía que suscitar la aprobación de los españoles, por otro el cambio repentino sirve de respaldo al plan de Otavio que, con "industria" trata de reconquistar el amor de Alejandra durante la ausencia de su esposo noble.

En su afán amoroso el genovés, siguiendo la costumbre de los caballeros españoles, no desdeña valerse de engaños introduciendo a su lacayo en casa de la amada para que lo ayude a vencer la resistencia de la honrada mujer. Pero la estratagema de enviar a Marcelo, lacayuelo francés, como obsequio a los recién casados, en vez de ser un caballo de Troya (vv. 396-97) resulta ser un doble engaño. Marcelo en realidad es una dama francesa que, habiéndose enamorado de Otavio durante su estancia en París, decidió disfrazarse de hombre para seguirlo hasta Italia y tratar de enamorarlo. Su presencia en casa de Camilo y Alejandra causa numerosos equívocos ya que en su disfraz varonil "despierta el deseo de la criada Drusila que se le declara abiertamente" (Ferrer Valls, 2003: 202). El travestismo de Marcela/o contribuye al desarrollo de la acción cómica que se contrapone a la acción dramática. En este ambiente doméstico se despliega la trama secundaria inspirada en la ambientación italiana que hace hincapié en los elementos de la *commedia dell'arte*, género teatral muy en boga en España en la época de Lope.



El dramaturgo español, que nunca había viajado a Italia, crea una comedia de ambientación genovesa en la cual destacan los elementos más célebres de las comedias italianas, ya que en su aprendizaje artístico Lope había frecuentado las numerosas compañías de cómicos italianos presentes en Madrid. Aunque los genoveses no eran conocidos como personajes cómicos, Lope, a fin de resaltar la “italianidad” de la obra recalca los elementos típicamente italianos: “i travestimenti, gli scambi di persona, le ricognizioni, gli equivoci, i trafugamenti, i colpi di scena” (Levi, 1935: 22). A estos se unen numerosos elementos dialectales, tanto bergamascos como sicilianos en el habla del gracioso Brunetto, un lacayo al servicio de Camilo⁵. En *El genovés liberal*, entonces, aparece “la más amplia utilización de la lengua italiana en un texto dramático” (Canonica, 1991: 156). Brunetto juega el conocido papel del Zanni, el celoso, que el público madrileño conocía gracias a la presencia de la compañía de los “Gelosí” que actuaban en el corral de la Pacheca bajo la dirección de Ganassa.

Fiel a la imagen de los italianos compartida por el público de la época, Lope construye la acción dramática de manera que el uso de las intrigas y de los disfraces, típicos de la *commedia dell'arte*, contribuyen a crear una de las escenas más cómicas de la obra. Este gracioso, que “nella volgarità dei sentimenti e del linguaggio costituisce l'antitesi della raffinatezza dell'aristocratico padrone” (Levi, 1935: 61) prorrumpe en una escena de celos al descubrir a su enamorada Drusila que está a punto de entregar un anillo a Marcelo diciendo: “Per Dio que el fanchuleto/ me vole pillar la eschiava” (vv. 737-38); a lo que Drusila contesta: “El regacho me engañaba:/ era francés, en efecto” (vv. 739-40) mostrando prejuicios en contra de los franceses, enemigos de los españoles. Los celos de Brunetto aumentan hasta alcanzar el clímax cómico al descubrir a Drusila abrazada a Marcelo, el fingido lacayuelo francés⁶. La furia del gracioso italiano desemboca en una ridícula amenaza de muerte: “Ti farò macarrón,/ ti vollo engotir, Marcelo” (vv. 971-72). La ironía de los celos de Brunetto que declara: “Me moro di gelosía,/ Drusila me ha puesto el corno” (vv. 985-86) crea las risas del público consciente de la verdadera identidad del lacayo enamorado de Otavio.

Mucho se ha escrito sobre el uso del italiano en esta comedia en la cual, sin duda “lo que está a la base de la expresión italiana es un pensamiento español” (Canonica, 1991: 188). Aunque la ambientación italiana se funda en las características más conocidas del repertorio teatral italiano, sin embargo a la base de toda la comedia se percibe un “pensamiento español” que se hace patente en el motivo de la honra. Durante el sitio de la ciudad por las fuerzas francesas, seis años después del destierro de los nobles, Alejandra,

⁵ Canonica subraya la peculiar mezcla lingüística de Brunetto, afirmando: “llama la atención que el gracioso Brunetto, de origen «bergamasco» —lo que delata su procedencia de la máscara del Zanni— adopte términos cuya flexión gramatical delata un origen claramente meridional («cussi», «sacho», «sachite», «fachite», «dechite», «parlati», «ca», etc.) junto con voces de su dialecto natal bergamasco, de origen lombardo” (1998:81).

⁶ Cabe recordar que las escenas de amor sáfico creadas por los equívocos provocados por el disfraz de la mujer vestida de hombre no eran raras en el teatro español como resalta Carmen Bravo Villasante quien rastrea su origen en el *Orlando Furioso*. Famosa es la escena en que Fiordespina se enamora de Bradamante que, en hábito varonil, iba buscando a su enamorado Ruggero y, vencida por la pasión, se atreve a besarla (1976:16).



que durante todos estos años se había mantenido fiel a la memoria del esposo, sitiada por el hambre, expresa así su concepto del honor:

Honor, que sois al mundo
cosa de tanto valor,
que sois vos primero, honor,
y vivir el segundo" (vv. 2534-37).

Firme en la voluntad de mantenerse honrada, esta noble mujer prefiere morir de hambre con sus hijos y su padre antes de perder lo que considera el bien máspreciado, el honor. Consciente de ser depositaria no solo de su propio honor, sino del honor de su esposo y de su familia afirma: "¡Cielos, morir es mejor/ que no quitar el honor/ a un hombre tan principal" (vv. 2567-69). Frente al espectáculo de su hijo agonizante, entonces acepta el plan propuesto por su padre:

...vayas apriesa
a Otavio y pídele allí
que por el amor pasado
tu pobre casa sustente,
y cuando gozarte intente
lleva este puñal guardado,
que este guardaba yo triste
sin saber por qué ocasión,
y pásate el corazón
en que tu valor consiste.
El te dará sepultura
y a tus hijos de comer,
sin que llegues a ofender
tu castidad noble y pura.
Este es honrado consejo,
no hay otro que aquí te cuadre (vv. 2648-2663).

Con este intento, consciente de que en las cuestiones amorosas los hombres suelen vencer a las mujeres, Alejandra toma el puñal y se dirige al palacio de Otavio. Mientras tanto el enamorado caballero, exasperado por el desdén demostrado por "aquella fiera" (v. 2725) durante diez años, confiesa sus penas de amor a sus lacayos y el deseo, si pudiera, de entregar todas las riquezas del mundo "porque gozara de Alejandra una hora" (v. 2765). Justo en ese momento Alejandra llega a su casa provocando un profundo conflicto interior en el alma de Otavio. Las fuerzas de la pasión representadas por "la voluntad", "el deseo", "el amor" y "el deleite" que le repiten "Gózala" (v. 2806) se afrontan en duelo a las fuerzas del honor, representadas por "la razón", "la nobleza", "la noble piedad" y el mismo "honor" que invitan a la continencia. En esta contienda, "imitación de los debates medievales" (Canonica, 2002: 553), la razón aconseja: "Tu sangre, tu fama extiende/ en tan honrosa ocasión,/ pues darte el laurel pretende" (v. 2803) y la nobleza reclama:



Eternizar vuestro nombre,
porque aunque está en tu poder,
sólo arrepentirse el hombre
queda después del placer. (vv. 2812-15)

Convencido de la necesidad de actuar honradamente, Otavio, acordándose de su estatus de "hombre bien nacido" (v. 2830) proclama: "Viva el nombre de Grimaldo/ y muera mi loco amor" (vv. 2834-35). Con esfuerzo sobrehumano resiste a su pasión y ordena que sus lacayos acompañen a la dama a su casa con muchas provisiones. El hecho tan inesperado es celebrado por Alejandra que por la prodigalidad lo paragona a "Cipión Cartaginés" (v. 2864) y, frente al anciano padre, proclama: "¡Oh Genovés singular!/ ¡Oh Genovés liberal" (vv. 2907-08). El inaudito acontecimiento induce a Floriano, lacayo de Otavio a exclamar: "Italia, Francia y España/ celebren tan alta hazaña" (vv. 2873-74). Frente a la sorpresa de Otavio, que pregunta: "¿Es esa hazaña? ¿Por qué?" (vv. 2875), Floriano responde:

Pues no es cosa nunca vista
que un hombre tras tantos años
su propio gusto resista,
y que a pesar de sus daños
de su apetito desista? (vv. 2876-80)

El coloquio entre el amo y su lacayo ofrece la oportunidad de explicar el sentido del honor de Otavio que, en la sociedad estamental, se funda en la conciencia de su linaje, su sangre honrada: "No, si es noble, noble soy,/ lo que tengo al tiempo doy;/ esto heredé y esto he hecho" (vv. 2881-83). En el comportamiento de Otavio es imposible no ver el reflejo de lo que Maravall describe como "el resultado de una inquebrantable voluntad de cumplir con el modo de comportarse a que se está obligado por hallarse personalmente con el privilegio de pertenecer a un alto estamento" (1979: 32). Abandonada la "loca pasión", Otavio se conforma con su papel social demostrando su nobleza y honradez. Al final de la comedia, entonces, frente al rey francés que ha entrado triunfalmente en Génova, Otavio se reconcilia con su papel político y social reconociendo la autoridad del monarca extranjero.

El drama de amor se concluye con el restablecimiento del orden por parte del monarca, orden que difiere necesariamente del orden inicial. El peso de la culpa de la revuelta popular recae en el inocente tintero, Paulo da Novi, víctima de la "furia airada" de un "vulgo fiero" (vv. 3015-16) que lo elevó a la púrpura otorgándole el cargo de "Duque" y, en el momento del peligro, lo ofreció como chivo expiatorio. Los equívocos se aclaran, se reconoce la verdadera naturaleza de Marcelo que, según afirma en un *a parte* al principio de la obra,

[l]a gallardía, el talle y compostura
de Otavio de mi tierra me sacaron



que no hay para el amor honra segura.
En fin, mis pensamientos se fiaron
de este traje en que vengo disfrazada. (vv. 330-34)

El rey, depositario del honor, invita a Otavio, acusado de haber raptado a la doncella francesa, a reparar la afrenta casándose con ella, al decir:

¡Mirad lo que puede amor!
Otavio, hacedme placer,
pues que iniciado estáis,
que su honor satisfagáis. (vv. 3068-71)

Aclarada la verdadera identidad del lacayuelo francés, Drusila, que se había enamorado de él suscitando los celos de Bruneto, declara su amor por su antiguo pretendiente. A la boda de los personajes elevados, entonces, se une la de los criados Bruneto y Drusila.

La resolución de los conflictos con el triunfo del honor y del amor conyugal refuerza los valores propiamente españoles bien conocidos al público lopesco. Que los personajes reflejen una mentalidad propiamente española se hace patente en las palabras del *doge*, Paulo da Novi, el cual, refiriéndose a Otavio, lo llama "este mancebo" (v. 2518); asimismo, en el momento de la derrota final, cuando el ejército francés está a punto de entrar en la ciudad, declara orgullosamente su heroica resistencia: "que no me pienso dar sino es echándome/ como el mancebo de Numancia, al foso" (vv. 2528-29). Los referentes culturales de los protagonistas de la obra son, necesariamente, españoles así como lo es la representación del ambiente italiano, en la que, como hemos notado, destacan personajes y escenas típicas de la *commedia dell'arte*. A diferencia de Luchino y Gianchinetta, protagonistas de la *novella* de Bandello, Otavio y Alejandra revelan el mismo sistema de valores que rige la sociedad española basada en el honor, en la que destaca el concepto del honor, "palabra ausente en Bandello" (Canonica, 2002: 554)

A pesar de la reputación de avaros y mujeriegos de los genoveses, la obra crea un espacio teatral que sirve de espejo a los valores auriseculares. Los genoveses, Otavio y Alejandra son dos ejemplos de personajes sumamente honrados, virtuosos y hasta liberales. Otavio demuestra su valor triunfando sobre sus pulsiones amorosas, socorriendo a su amada sin aprovecharse de las circunstancias. En otras palabras, el caballero genovés ha adquirido el mismo sistema de valores vigente en la sociedad española, pues debido a su rectitud moral gana la aceptación y el epíteto de liberal, en clara oposición con la opinión común de los genoveses. Al mismo tiempo, el espejo en el que se refleja la sociedad española presenta la superioridad moral del sistema de valores que hasta la codiciosa Génova ha adoptado. Por tanto, en este transfer de valores, los españoles demuestran una victoria moral sobre su enemigo comercial.

Los materialistas genoveses se elevan moralmente adquiriendo la honradez, la generosidad y la liberalidad de los españoles. Los protagonistas logran superar su naturaleza étnica, el hecho de ser genoveses, para llegar a ser modelos de honradez. El público, que se refleja en el espacio imaginario que se abre en la escena, asiste a la



reafirmación de los valores de su propia sociedad. El pueblo mercantil, cuyo sistema de valores había puesto en crisis la sociedad española, se redime. Vencida económicamente, la vieja España conquista moralmente a su enemigo comercial en un drama de honor que sirve de autorepresentación.

Bibliografía

- BANDELLO, Mateo (1966) *Tutte le opere* ed. Francesco Flora, Milano, Mondadori, 1966.
- BARTLETT, Robert (2001) "Medieval and Modern Concepts of Race and Ethnicity" *Journal of Medieval and Early Modern Studies*, 31, pp. 39-56.
- BRAVO VILLASANTE, Carmen (1976) *La mujer vestida de hombre en el teatro español*, Madrid, Sociedad general española de librería.
- CANONICA-DE ROCHEMONTTEIX, Elvezio (1991) *El poliglotismo en el teatro de Lope de Vega*, Kassel, Reichenberger.
- (1998) "El papel de *Gli inganni*, comedia «dell'arte» de Vincenzo Belando, en las primeras comedias de Lope" *Anuario Lope de Vega*, Vol. IV, pp. 75-86.
<http://www.prolope.es/telechargements/Anuario%20IV%201998.pdf>
- (2002) "Prólogo a *El Genovés liberal*", *Comedias de Lope de Vega*, Parte IV, coords. Luigi Giuliani y Ramón Valdés Lleida, Milenio Universitat Autònoma de Barcelona, pp. 551-560.
- CASTRO, Américo (1961) *De la edad conflictiva: El drama de la honra en España y en su literatura*, Madrid, Taurus.
- (1979) *Poder, honor y élites en el siglo XVII*, Madrid, Siglo Veintiuno.
- D'ANTUONO, Nancy (1976) "Genoese History and Lope's 'El genovés liberal': Sources and implications", *Annali Istituto Universitario Orientale*, 18 pp. 5-13.
- EGGINTON, William (2001) *How the World Became a Stage*, Albany, State University of New York Press.
- ESCARTÍN, Guillermo (1979) *Historia de España*, Bilbao, Mensajero.
- FERRER VALLS, Teresa (2003) "Damas enamoran damas, o el galán fingido en la comedia de Lope de Vega", *Actas de las XXV Jornadas de Teatro Clásico de Almagro*, Almagro 9-11 julio 2002, Felipe Pedraz Jiménez, Rafael Gonzáles Cañal y Elena Marcello coords, Colección Corral de Comedias, Almagro Ediciones de la Universidad de Castilla La Mancha, pp. 191-212.
- FOUCAULT, Michel (1973) *The Order of Things: An Archeology of the Human Sciences*, New York, Vintage Books.
- HERRERO, García (1966) *Idea de los españoles del siglo XVII*, Madrid, Gredos.



- LEVI, Ezio (1935) *Lope de Vega e l'Italia*, Firenze, Sansoni.
- MARAVALL, José Antonio (1972) *Teatro y literatura en la sociedad barroca*, Madrid, Seminarios y Ediciones.
- (1979) *Poder, honor, elites en el siglo XVII*, Madrid, Siglo XXI.
- OROZCO DÍAZ, Emilio (1969) *El teatro y la teatralidad del barroco*, Barcelona, Planeta.
- PIKE, Ruth (1963) "The Image of the Genoese in Golden Age Literature" *Hispania* 46, pp. 705-714.
- (1966) *Enterprise and Adventure: The Genoese in Seville and the Opening of the New World*, Ithaca, Cornell University Press.
- PISTARINO, Geo (1985) "Presenze ed influenze italiane nel Sud della Spagna (Secc. XII-XV)" en Bibiano Torres Ramírez y José Hernández Palomo eds., *Presencia italiana en andalucía: Siglos XIV-XVII. Actas del primer coloquio Hispano-Italiano*, Sevilla, Escuela de Estudios Hispano-Americanos, pp. 21-51.
- QUEVEDO, Francisco de (1990) *El Buscón*, ed. de Pablo Jauralde Pou, Madrid, Castalia.
- RESTORI, Antonio (1912) *Genova nel teatro clásico di Spagna: discorso letto per la solenne inaugurazione degli studi della R. Università di Genova, il giorno 4 novembre 1911*, Genova, Olivieri.
- TRAMBAIOLI, Marcella (2009) "La cultural material de las ciudades italianas en el teatro aurisecular" *Materia crítica: formas de ocio y de consumo en la cultura áurea*, coord. Enrique García Santo Tomás, Madrid, Iberoamericana, pp. 355-380.
- VEGA CARPIO, Lope Félix (2002) *El Genovés liberal. Comedias de Lope de Vega, Comedias de Lope de Vega, Parte IV*, coords. Luigi Giuliani y Ramón Valdés Lleida, Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona.