

Notas sobre *La Reina Matilda* de Giovan Domenico Bevilacqua

Chiara Allocca

Resumen: El trabajo de investigación que se presenta en estas páginas tiene como objetivo una aproximación al análisis de *La Reina Matilda*, tragedia escrita en castellano por el italiano Giovan Domenico Bevilacqua, publicada en Nápoles en 1597 por Felice Stigliola. Su autor, que en aquel entonces era secretario del príncipe Matteo di Capua, forma parte de un selecto grupo de intelectuales que gravitan alrededor de los cenáculos culturales partenopeos dedicándose a la actividad literaria.

Con todas las dificultades que conlleva la investigación sobre autores cuya trayectoria biográfica se encuentra sumida en un olvido plurisecular, se trazan las coordenadas fundamentales de la vida y de la obra de Bevilacqua y se presentan las circunstancias que propiciaron la composición de *La Reina Matilda*, para luego acercarse al examen de los aspectos de mayor envergadura de la tragedia.

Palabras clave: Giovan Domenico Bevilacqua; *La Reina Matilda*; Nápoles española; tragedia; Siglo de Oro.

Dedicada a doña Juana Pacheco, mujer de Matteo di Capua y por lo tanto princesa de Conca, *La Reina Matilda* es una tragedia en lengua castellana escrita por el italiano Giovan Domenico Bevilacqua y publicada por primera y única vez en Nápoles por Felice Stigliola en 1597¹.

De la *princeps* napolitana se conoce hasta la fecha un solo ejemplar, custodiado en la Biblioteca Nacional de España. En la misma sala, con signatura MSS/17279, se conserva una versión manuscrita que se remonta al siglo XIX, copiada del impreso napolitano por el célebre erudito y bibliófilo Agustín Durán. Como el manuscrito duraniano no puede considerarse un testimonio crítico relevante en la construcción de una tradición textual, podemos hablar de tradición unitextual de *La Reina Matilda*.

Del retrato de Bevilacqua que su trayectoria biográfica nos ha dejado, emerge nítidamente la figura de un intelectual que se dedica incesantemente a la actividad literaria en las últimas décadas de su vida en las que estuvo, entre Palermo y Nápoles, al servicio de poderosas familias de la nobleza hispánica o de origen hispánico como los Moncada y Paternò, en Sicilia, y los di Capua, en la ciudad partenopea. En efecto, entre los años ochenta y noventa del siglo, salen a la luz en Palermo, en un único volumen publicado en 1586 por Giovan Francesco Carrara, su traducción al italiano del *De raptu Proserpinae* de Claudiano y sus *Rime*. En 1597, como hemos dicho, sale de los tórculos napolitanos de Stigliola su obra dramática.

El volumen palermitano va dedicado a Francesco II Moncada, duque de Montalto y príncipe de Paternò, que, en la Sicilia de finales del siglo xvi, desempeñó una intensa actividad de mecenazgo patrocinando la actividad literaria de un nutrido grupo de intelectuales cuyas experiencias literarias se entrelazan alrededor de la Accademia degli Accesi, nacida en 1568 y cuyo primer príncipe fue Leonardo Orlandini (Scalisi 2006).

Además de acoger la traducción de Claudiano y las *Rime*, el volumen que salió de los tórculos de Giovan Francesco Carrara —personalidad clave para la difusión de la cultura en la Palermo de la segunda mitad de siglo xvi (Scalisi 2017: 19)— presenta los argumentos y las alegorías de Antonino Cingale, así como componimientos de los principales miembros de los Accesi; en este sentido, la edición parece una muestra perfecta de las sensibilidades y de las pulsiones literarias de destacados miembros de la Academia, entre los cuales, claro está, Bevilacqua tuvo un papel de relieve.

Con toda probabilidad, a finales de los años ochenta del siglo, Bevilacqua se muda a Nápoles. En la ciudad partenopea, nuestro autor estuvo en la corte de Matteo di Capua, eje de un poderoso cenáculo cultural alrededor del cual gravitan muchos ilustres representantes del universo cultural italiano, entre los cuales destaca Torquato Tasso, al que Bevilacqua tuvo la oportunidad de conocer durante su estancia en el palacio y cuyo *Torrismondo*, además de ser la más ilustre tragedia italiana del xvi, junto a la *Sofonisba* de Trissino y a las *Orbecche* de Giraldi Cinzio, representa sin lugar a dudas un punto de referencia insoslayable para la escritura dramática de nuestro autor.

Tanto la aproximación hermenéutica a *La Reina Matilda* como la búsqueda de antecedentes literarios que inspiraron la pluma de Bevilacqua no pueden prescindir de una amplia panorámica del muy variado paisaje de la escritura trágica del siglo xvi entre Italia y España. En este sentido no cabe duda de que la obra napolitana debe ser enmarcada en el peculiar clima de florecimiento de la escritura trágica que caracteriza las dos penínsulas a lo largo del siglo: una proliferación de creaciones literarias paralela al desarrollo de un fecundo y fructífero debate teórico acerca de la tragedia, a partir por supuesto del magisterio de la *Poética* aristotélica y de la influencia del modelo senequista.

Precisamente en este clima de auténtico triunfo de la tragedia que une a Italia y España, hay que colocar a *La Reina Matilda*, canto del cisne de un intelectual plurilingüe, activo en un peculiar contexto, el *Mezzogiorno* español, caracterizado por un notable plurilingüismo que se manifiesta nítidamente en ámbito literario por significativos casos de bilingüismo productivo, como cabalmente atestigua la figura de Bevilacqua, pero también la de otros intelectuales como Carlo Tapia, cuyo *Discurso de la juventud* sale a la luz en 1590, Giulio Antonio Brancalasso, que en 1609 publica su *Labirinto de corte*, y Domenico Pietro Cerone, cuyo *Melopeo* se publica en 1613.

Compuesta por un autor *regnicolo* en lengua castellana, *La Reina Matilda* se puede definir una tragedia italo-española: italiana en su división en actos, herencia del modelo codificado por Giraldi Cinzio y adoptado también por Tasso en su *Torrismondo* —pero no por Trissino en su *Sofonisba*—, así como por su elección del endecasílabo libre —compartida por Trissino y Tasso— y de un lenguaje trágico alto sobre el modelo de la

épica y por su tendencia a largos monólogos; española no solo por la elección de la lengua de Nebrija –homenaje y contribución a las prácticas culturales de una familia profundamente hispanizada– sino también por su ambientación en la España tarraconense, teatro de las batallas de la Reconquista. Una tragedia, la de Bevilacqua, en la que se mueven personajes engendrados por la energía creadora de su autor: la heroína epónima de la obra, junto a una figura legendaria de la Edad Media ibérica como Otozer, príncipe de Lusacia que peleó en Cataluña contra los moros entre finales del s. VIII y comienzos del s. IX y cuya memoria seguía siendo muy viva en el imaginario colectivo hispánico, especialmente catalán, aurisecular.

La Reina Matilda se divide en cinco actos de desigual extensión: más de 4400 versos libres endecasílabos y heptasílabos. Cada acto se cierra con un coro detrás del cual parece resonar el eco de la voz del autor. Por lo que se refiere a la relación entre coro y acción, cabe subrayar que en determinados momentos de la tragedia el coro dialoga con las *dramatis personae* como un verdadero personaje. En su división en cinco actos, *La Reina Matilda* se aleja del ejemplo de la *Sofonisba*, siguiendo muy de cerca el modelo del *Torrismondo*, es decir el codificado por Gibaldi Cinzio, que se había decantado por una división en actos y escenas. Con la tragedia de Trissino, pero también con la de Tasso, Bevilacqua comparte la elección del verso libre: una renuncia a la rima detrás de la cual se atisba el rechazo de un elemento métrico artificioso que obstaculiza el fluir de la trama limitando la capacidad de la palabra poética de sacudir la conciencia del público. Cabe notar que los distintos actos presentan una extensión bastante desigual como ocurre también en el *Torrismondo* de Tasso. Si en su clásica división en cinco actos la obra se pone en la estela del modelo del poeta sorrentino, con la *Sofonisba* comparte la tendencia a largos monólogos que ralentizan el ritmo narrativo cargándolo de una excesiva verbosidad, lo que indicaría también, por otro lado, una confianza del autor en el poder de la palabra (Carta 2018: 23).

De la *Sofonisba*, *La Reina Matilda* hereda el concepto de *decorum*: como Trissino, Bevilacqua evita representar pasiones desmesuradas privilegiando, en cambio, un estilo más sobrio, aunque eso no impida momentos de gran elegancia.

Personajes principales alrededor de los cuales se desarrolla la trama de la obra, Matilda y el conde encarnan dos universos antitéticos: si Matilda es, en las palabras de Hermenegildo, «la personificación de la bondad cristiana»², en el conde la figura del mentiroso se funde con la del hombre de poder perfilado por Maquiavelo al comienzo del siglo XVI. El atávico antagonismo entre el bien y el mal se tiñe de matices evidentemente religiosos que contraponen dos universos antitéticos: el primero fundado en la fuerza de la verdad y en la fe en la voluntad divina; el otro que se ampara en la mentira, vehículo para alterar el orden establecido y llegar al poder (Allocca 2020). Por lo que concierne a los dos personajes de mayor relieve cabe subrayar una profunda diferencia: si el conde ocupa un papel importante en la escena, muy limitadas son las apariciones de Matilda. Para comprender mejor la personalidad del conde es esencial la segunda escena del primer acto, eso es, el monólogo más largo de la tragedia (224 versos). Nos encontramos ante un personaje que, a pesar de su hondura psicológica,

podemos definir estático: ninguna duda amenaza su conciencia y su talante hacia Matilda y los demás personajes no conoce alteraciones a lo largo de la narración.

Soberbio y cobarde, el conde no oculta su codicia de poder que lo lleva a reflexionar sobre la manera más eficaz para librarse de la sobrina, obstáculo para su subida al trono. A la maldad y ambigüedad que caracterizan la figura del conde, se contraponen el personaje de Matilda, que, sin caer en el desprecio, en el odio o en el rencor, decide confiar únicamente en la voluntad de Dios. El papel de la heroína epónima de la obra encarna perfectamente el fin didáctico y moralizante de la tragedia del *xvi*, alimentada de forma decisiva por la influencia de la Sagrada Escritura. En este sentido, muy significativa es la comparación que, a través de las palabras de Brisenda, aya de la reina, el texto napolitano establece entre Matilda y Susana, protagonista del célebre episodio veterotestamentario³.

Aunque joven, Matilda se suma al principio del *parcere sanguini*: ella no desea derramar la sangre de sus acusadores, ni condena los que tramaron contra ella, pues su idiosincrasia no le permite vengarse ya que en su óptica el castigo nunca puede ser terrenal sino divino. El ejemplo de Matilda cabe leerlo en clave cristiana: la reina, guiada por una profunda fe, perdona a sus asesinos convencida del valor ejemplar del perdón. Alrededor de los personajes principales, en *La Reina Matilda* encontramos otras figuras muy significativas, a partir de Otoger, encarnación del perfecto caballero medieval. Como el nombre indica de forma palmaria, en la creación del personaje Bevilacqua se inspiró en la figura de Otoger Golante, que luchó en Cataluña contra los moros en los primeros momentos de la Reconquista.

Respetado y temido, Otoger es un personaje sin sombras, nunca amenazado por la duda: dechado de puro heroísmo y de una nobleza interior, encarna virtudes que se manifiestan tanto en el teatro de batalla como en la defensa del honor de Matilda, injustamente acusada. Descendiente de los generosos reyes britanos, Otoger es un personaje cuyo valor militar y cuya moralidad lo acercan a los grandes modelos de la épica medieval, a la vez que lo hacen un ejemplar héroe de la Contrarreforma.

Con respecto a Otoger, cabe notar cómo su nombre se reitera no pocas veces a lo largo de los versos de Bevilacqua, contraponiéndose en este sentido a la ambigüedad de su antagonista, el conde de Tortosa, del que desconocemos el nombre de pila, al igual que el Presidente del consejo supremo, garante de la justicia, fervido defensor de la verdad. En lo tocante a este personaje, en su creación Bevilacqua se inspiró con toda probabilidad en hombres de leyes de la Nápoles española a él contemporáneos. Una figura muy notable, la del Presidente, a través de la cual Bevilacqua proyecta los acontecimientos ambientados en la España de la Reconquista en la contemporaneidad: un modo ingenioso para aproximar el escenario medieval a un horizonte socio-cultural que los lectores de la tragedia podían considerar como propio. Esta contraposición entre horizontes temporales distintos se manifiesta cabalmente en las distintas modalidades con las que los dos se acercan al duelo: si el conde —vinculado a una ideología claramente medieval— está firmemente convencido de la necesidad y validez

de dicha prueba, el Presidente —hombre de ley de la edad moderna— abriga muchas dudas al respecto⁴.

Entre las *dramatis personae*, una figura importante es la de Brisenda, aya de la reina que en la primera escena del primer acto llora inconsolable por el destino de Matilda. Tal y como la aya del *Torrismondo*, Brisenda tiene un papel activo en el mecanismo dramático de la obra ya que es ella la que se encarga de informar al lector de la trágica situación de Matilda encarcelada en una torre; además su figura adquiere especial importancia por el sueño que narra en el primer acto de la obra, prefiguración onírica de la trágica historia de Matilda. Más allá del sueño, Brisenda representa el prototipo de la aya de la tragedia griega y de las obras de Séneca: interlocutora privilegiada de Matilda, ella es la figura que con mayor intensidad comparte el trágico destino de la reina (hasta casi compartir con ella el momento de la muerte).

Una cuidadosa lectura de la tragedia revela cómo la arquitectura narrativa de la obra se cimienta en algunos, evidentes, ejes temáticos: el sueño, ejemplificado al comienzo de la tragedia por la profecía onírica de Brisenda; la mentira y el veneno, estrechamente relacionados con el proyecto ambicioso y cínico del conde de Tortosa y de los que es víctima Matilda; el poder, o, mejor dicho, la sed de poder que alimenta la acción del conde de Tortosa.

Un aspecto de indudable interés de la obra estriba en la lengua de su autor, un cabal ejemplo de bilingüe productivo que, en la Nápoles española de finales del siglo XVI, se dedica a la escritura de una tragedia en lengua castellana, claro homenaje a su patrocinadora, doña Juana Pacheco.

Un análisis del español de *La Reina Matilda* atestigua —lo que, desde luego, no puede extrañar— la nítida influencia de la lengua italiana, que se manifiesta en el ámbito de la flexión verbal (apartenece, muove, estea)⁵, pero también en la elección de voces que, perfectamente adecuadas a la fonética castellana, se emplean con el valor semántico italiano, como apremiar⁶ con el valor de *premiare*. Más allá de eso, evidente es el apego del autor a formas verbales arcaicas: segundas personas plurales del pretérito indefinido en *-stes* (*acudistes, distes, esperastes*)⁷, así como formas esdrújulas del subjuntivo (*devíades, llegariades*)⁸. En el ámbito de la sintaxis, destaca la inclinación de Bevilacqua por el empleo de estructuras latinizantes como el hipérbaton y el ablativo absoluto, signos reveladores de la voluntad del autor de teñir con pinceladas clásicas los versos de su tragedia, lo que también se manifiesta en el uso reiterado de cultismos léxicos de raigambre prehumanista, muchos de los cuales, es preciso señalar, fueron introducidos en castellano por Juan de Mena en el *Laberinto de Fortuna* (1444): *cometa* (IV, 3, v. 372), *corrutible* (I, 4, v. 1246), *infortunio* (V, 2, v. 347), *pérfido* (I, 3, v. 693), solo por citar algunos.

Concluamos estas páginas volviendo a la reescritura decimonónica de la obra realizada por Agustín Durán, subrayando cómo el manuscrito custodiado en Madrid reproduce el volumen napolitano en su totalidad: no solo el texto de la tragedia, sino también la dedicatoria de Alessandro Pera. Es, esta, una evidencia de la voluntad del bibliófilo de restaurar la imagen física del impreso napolitano, como por otra parte

atestigua la impostación de las páginas que recalca perfectamente la de 1597. Esta fidelidad a las peculiaridades físicas del volumen napolitano no impide, sin embargo, una profunda intervención a nivel lingüístico, reveladora de la voluntad de Durán de modernizar la lengua de la tragedia adaptándola a la nueva ortografía castellana establecida por la RAE.

Más allá de la esfera lingüística, el manuscrito duraniano representa un paradigmático ejemplo de la voluntad de redescubrir la literatura áurea que caracteriza el siglo XIX en España: un deseo de apoderarse del patrimonio literario que abraza distintos géneros, al que no es ajeno cierto patriotismo que se atisba sobre todo en el ámbito de la producción teatral (Gies 1996: 55).

La Reina Matilda representaba para el gran intelectual madrileño un testimonio literario significativo y, además, prácticamente desconocido. Una pieza valiosa, reveladora de la irradiación del castellano en la Península italiana sin duda, pero también una obra cuya ambientación en la época de la Reconquista tenía el poder de rememorar el universo medieval que fascinaba la estética romántica. Compuesta y publicada en un peculiar contexto histórico, social y cultural como es el de la Nápoles del Reino, *La Reina Matilda* debió de aparecer a Durán como una joya valiosa, merecedora de una reescritura necesaria para salvaguardarla y rescatarla del olvido.

Bibliografía citada

- Allocca, Chiara (2020), «Un male indispensabile: la menzogna in *La Reina Matilda* di Giovan Domenico Bevilacqua», *La menzogna. Le altre facce della realtà*, eds. Maria Auriemma et al., Napoli, Università degli studi di Napoli L'Orientale», *Quaderni della ricerca*, 3: 79-92.
- Bevilacqua, Giovan Domenico (1597), *La Reina Matilda*, Napoli, Felice Stigliola.
- Canonica, Elvezio (2002), «Venere translingue: scrittura amorosa in spagnolo di autori italiani, tra Cinque e Seicento», *La penna di Venere. Scritture dell'amore nelle culture iberiche. Atti del XX congresso AISPI (Firenze 15-17 marzo 2001)*, eds. Domenico Antonio Cusato, Loretta Frattale, Messina, Andrea Lippolis, 1: 59-69.
- —, (2018), «Une tragédie italienne en vers espagnols. *La Reina Matilda* (1597) de Juan Dominico Bevilaqua», *Rivalités de plumes. xve-xviii siècles*, eds. Nathalie Dartai-Maranzana, Jean François Lattarico, Paris, Classiques Garnier: 35-64.
- Carta, Ambra (2018), *La morte tragica nel Cinquecento. Poetiche a confronto in Trissino e Tasso*, Pisa, ETS.
- Cremante, Renzo (2020), «Una tragedia cinquecentesca italo-spagnola: *La Reyna Matilda* di Giovanni Domenico Bevilacqua», *Ricerche sul teatro classico spagnolo in Italia e oltralpe (secoli XVI-XVIII)*, eds. Fausta Antonucci, Salomé Vuelta García, Firenze, FUP.
- Gies, David (1996), *El teatro en la España del siglo XIX*, trad. Juan Manuel Seco, Cambridge, Cambridge University Press.

- Hermenegildo, Alfredo (1973), *La tragedia en el Renacimiento español*, Barcelona, Planeta.
- Sánchez García, Encarnación (2020), «Sotto lo sguardo di Nebrija. Libri ispanici e teatro in castigliano alla corte dei di Capua-Pacheco», *Arti e lettere a Napoli tra Cinque e Seicento. Studi su Matteo di Capua Principe di Conca*, ed. Andrea Zezza, Milano, Officina Libraria.
- Scalisi, Lina, ed. (2006), *La Sicilia dei Moncada. Le corti, l'arte e la cultura nei secoli XVI-XVIII*, Catania, Domenico Sanfilippo.
- —, (2017), «Identità e nobiltà in Sicilia tra pratiche e rappresentazioni», *Con l'Europa accanto. Per un nuovo capitolo della storia dell'identità culturale siciliana*, eds. Manuela D'Amore, Pina Travaglini, Milano, Franco Angeli: 11-23.

Notas

- (1) La obra no ha conocido ninguna edición moderna hasta mi trabajo de tesis, leída el 20 de abril de 2020. Alfredo Hermenegildo (1973: 418-428) fue el primero en dedicarle atención. Estudios posteriores: E. Canonica (2002; 2018), C. Allocca (2020), E. Sánchez García (2020), R. Cremante (2020). [VOLVER](#)
- (2) El estudioso añade además que Matilda es «la realización más exacta del mandato evangélico de perdonar y amar a quien nos ha agraviado» (Hermenegildo 1973: 422). [VOLVER](#)
- (3) «Como ya la inocente y casta hebrea / del mentiroso crimen de impúdica / libraste, y de la muerte aparejada, / assí libra Señor esta, que tuya / hechura es como aquella, y qu'es no menos / de aquella (como sabes) casta y pura» (*La Reina Matilda*, I, 1, vv. 393-98). [VOLVER](#)
- (4) Véase al respecto la primera escena del tercer acto. [VOLVER](#)
- (5) II, 2, v. 449; III, 2, v. 256; II, 6, v. 756. [VOLVER](#)
- (6) III, 6, vv. 659. [VOLVER](#)
- (7) I, 4, v. 1123; I, 3, vv. 703-04. [VOLVER](#)
- (8) I, 1, vv. 273-76. [VOLVER](#)



Créditos

Comité científico:

Fausta Antonucci. Presidenta de la Associazione Ispanisti Italiani

Dante Liano. Presidente de la Associazione Italiana Studi Iberoamericani

Asunción Pastor García. Jefa de estudios Instituto Cervantes de Roma

Juan Carlos Reche Cala. Director del Instituto Cervantes de Roma

Stefano Tedeschi. Consejero de la Associazione Italiana Studi Iberoamericani

Edición:

Miriam Barrondo Domínguez, Amy Bernardi, Maria Cristina Caruso, Juan Carlos Reche Cala, Elena Stella, Erica Verducci

© Instituto Cervantes de Roma, 2021

Edición digital:

Instituto Cervantes. Departamento de Contenidos Digitales

AISPI Edizioni

© Todos los derechos reservados

Director del Instituto Cervantes: Luis García Montero

Directora académica del Instituto Cervantes: Carmen Pastor Villalba

Coordinador: Juan Carlos Reche Cala

NIPO: 110-21-025-0

ISBN: 9788894426243