

**Fausta Antonucci y Anna Tedesco (eds.), *La Comedia nueva e le scene italiane nel Seicento. Trame, drammaturgie, contesti a confronto*, Firenze, Olschki, 2016, 340 pp.**

El volumen recoge una serie de ensayos que, combinando la perspectiva de la historiografía y la crítica literarias y la de la musicología, constituyen una importante aportación al estudio de la presencia e influencia del teatro áureo español en la Italia del siglo xvii, tanto por el análisis de cuestiones transversales como por el de aspectos relativos a las adaptaciones de algunos textos castellanos.

Los dos ensayos proemiales están firmados por F. Antonucci y A. Tedesco. El primero de ellos delimita, desde el punto de vista de los estudios literarios, las grandes vías de investigación recorridas en el volumen, que, en opinión de la hispanista, deberían continuar ofreciendo interesantes resultados en el futuro; mientras que el segundo texto realiza un viaje semejante desde la perspectiva musicológica. Ambas contribuciones merecen una detenida asimilación porque la revisión de los núcleos temáticos identificados por sus autoras no solo ilumina los diferentes itinerarios de lectura posibles sino que enriquece las aportaciones individuales de cada uno de los artículos.

La primera sección de estudios («Il teatro spagnolo in Italia: un bilancio a tre voci») está dedicada a una visión de conjunto sobre el *status quaestionis* del eje temático del libro. En el primero, «Percorsi teatrali fra Spagna e Italia», M. G. Profeti delinea la trayectoria de la crítica literaria de los últimos treinta años en el estudio de las relaciones entre España e Italia en el siglo xvii, constatando que solo a partir de la década de los años 80 del pasado siglo comienza a ganar peso una forma de aproximación a la presencia e influencia del teatro áureo español en Italia libre de prejuicios. Actualmente el panorama ha cambiado radicalmente gracias, entre otros factores, a la publicación de la colección «Commedia aurea spagnola e pubblico italiano», cuyos volúmenes constituyen una referencia para quien desee aproximarse al análisis de cualquiera de los

problemas que debe abordar el estudio de la presencia e influencia del teatro barroco español en el siglo xvii italiano.

El estudio de L. Bianconi, «“Dal male il bene”»: partita doppia tra ispanistica e musicologia», intenta corregir un ‘error’ del propio autor, pues en su libro *Il Seicento* afirmaba que la influencia del drama español en el teatro musical italiano era despreciable. A la luz de los últimos estudios, el investigador se retracta, aunque subrayando que esta influencia no es tan significativa como en el caso del teatro recitado italiano. Para justificar tal conclusión, el estudioso indica que un examen de las bibliotecas y bibliografías a las que podrían acceder los intelectuales venecianos de mediados del siglo xvii arroja el dato de que los ejemplares de comedias traducidas al italiano eran escasos y mayoritariamente tardíos. Bianconi pretende estimular una búsqueda más atenta de información que tenga presente que el teatro recitado y el drama musical pertenecen a géneros diferentes y, por lo tanto, requieren de estudios comparativos particularmente rigurosos.

El tríptico inicial del volumen se cierra con un trabajo de S. Carandini, «“Nuova arte di far commedie”». Studi teatrali fra Italia e Spagna», divisible en dos apartados: una panorámica de la crítica y los estudios referentes a la influencia de Italia y España en el Barroco, y un análisis de los primeros contactos entre ambas literaturas, centrado en la recepción y adaptación del teatro español en el siglo xvii italiano. A partir de los años veinte el contacto entre ambas culturas crece notablemente: compañías españolas actúan en Nápoles y Roma, al mismo tiempo que empiezan a ser publicadas traducciones-adaptaciones en lengua italiana de textos españoles.

«Studi di contesto», el segundo bloque del volumen, agrupa cinco ensayos. El primero de ellos, «“Il geloso non geloso” di Anton Giulio Brignole Sale, letteratura e cultura spagnola nel contesto accademico della Genova seicentesca», firmado por C. Bianchi, gira en torno al *Quaderno di appunti* y la comedia *Il geloso non geloso* del noble genovés. El *Quaderno* ofrece importantes noticias sobre las creaciones españolas que circulaban en Italia y una perspectiva general de la situación del teatro áureo en la península apenínica. Bianchi sostiene que, en el caso de la comedia *Il geloso non geloso*, no se puede confirmar una clara dependencia española, puesto que su plurilingüismo derivaría directamente de la comedia *ridicolosa*, la commedia dell’arte y el teatro genovés del período, y no de la misma tendencia observable en Lope. Asimismo, algunos aspectos como la tonalidad tragicómica o la división en tres actos se

encuentran también presentes en el teatro barroco italiano, por lo que no puede verse en ellos una prueba directa de carácter genético que vincule el teatro de Brignole con el castellano.

Antes de la presentación de tres manuscritos inéditos, R. Ciancarelli se pregunta, en «Vestire ed adornare i testi, separare “aurum e sterquilino”». Annotazioni su rielaborazioni e adattamenti del repertorio spagnolo a Roma», el motivo por el que se realizaban tantas traducciones de textos teatrales españoles en el Seicento italiano. Para el estudioso la razón es la constante necesidad de innovar de las compañías italianas. Las obras romanas del siglo XVII materializan el resultado de variadas combinaciones de montaje, organizadas según esquemas y núcleos regulados con criterios sistemáticos que garantizaban una producción en serie rentable. Tras estas reflexiones, Ciancarelli describe algunos aspectos de los manuscritos recordados anteriormente: «La famosissima Opera intitolata *Tanto fa la Donna, quanto vuole con il Laberinto intrigato d'Amore*», una reelaboración fiel al original de Calderón (*Las manos blancas no ofenden*), *Amare e non saper chi* y *La Rotomilda*, ambas recreaciones anónimas de la obra *Il finto paggio overo amare e non sapere a chi* de Francesco Stramboli, quien, a su vez, recoge las tramas principales de la comedia *El lacayo fingido* de Lope de Vega.

En el tercero de estos «Studi di contesto», titulado «Funzioni del teatro spagnolo a Napoli nel XVII secolo», F. Cotticelli ofrece una panorámica de la confluencia de estilos y técnicas dramáticas en Nápoles tras la llegada de compañías teatrales españolas a partir de finales del segundo decenio del Seicento. Los dramas áureos traídos por estos grupos se presentaban como una oportunidad de mediación entre los dos grandes géneros teatrales que coexistían en Italia: las «comedie gravi, e artificiose», que seguían los patrones literarios de Tasso o Guarini, y las «zanesche e disoneste, che si fanno all'improvviso». No solo las máscaras subieron al escenario en los dramas españoles, sino que las posibilidades abiertas por un nuevo lenguaje teatral supusieron el paso de un proyecto individual a uno colectivo, etapa fundamental en la evolución del teatro 'profesional'. El contacto más evidente entre los modelos españoles e italianos se detecta en la denominada «drammaturgia della santità», una continuación de la catequesis construida sobre un personaje santo o una cuestión teológica, en la que se exploraba, entre otros aspectos, la potencialidad de las representaciones y la contaminación lingüística, o se discutían, basándose en el carácter edificante de los textos, las reglas no escritas de aquello que podía, o no, ser representado ante un público.

En este ambiente Perrucci intenta desempeñar una labor de mediación entre las tentativas normativizantes y los aspectos imprevisibles de un evento teatral.

J. M. Domínguez, en sus «Dos representaciones de *Chi soffre sperì* en Andria, 1649-1650», aborda el estudio de una desconocida fuente documental (un *argomento ed allegoria* publicado en Trani en 1649 por Lorenzo Vareli) de una nueva representación de *L'Egisto ovvero Chi soffre sperì* de Giulio Rospigliosi con música de Virgilio Mazzocchi y Marco Marazzoli, obra interpretada por primera vez en Roma en 1637. Antes de afrontar la descripción de este nuevo montaje, el estudioso señala las semejanzas y las diferencias del *argomento* de Trani con otros testimonios anteriores y sus fuentes. La principal disimilitud es el añadido de un segundo intermedio titulado *La fiera di Farfa* (que remite a la exitosa comedia de *Las ferias de Madrid* de Lope de Vega) en 1639. Esto relaciona directamente el *argomento* de 1639 con el de Trani, ya que también este último contiene el intermedio ausente en la de 1637. El texto de Trani, de hecho, sigue casi al dictado el de Roma, salvo por una complicación de la trama y un añadido encomiástico en el prólogo. En opinión de J. M. Domínguez, la elección de esta obra para ser representada en la celebración de dos eventos de particular trascendencia, que resolvían una encrucijada dinástica de relevancia para la corona española en Nápoles, podría haberse debido precisamente a su clara influencia ibérica.

Cierra esta sección del volumen el trabajo de N. Michelassi «*Drammi per musica e commedie spagnole nell'Accademia degli Infuocati di Firenze (1665-1690)*», en el que su autor ofrece un estudio panorámico de la situación de la citada agrupación desde su creación, en 1664, hasta 1690, prestando especial atención tanto a las representaciones de comedias españolas y dramas musicales venecianos, como también a la figura de Mattias Maria Bartolommei, el mayor comediógrafo de la Florencia de la segunda mitad del *Seicento*, quien estrena reelaboraciones de obras españolas como *Amore opera a caso* (1667) o *Le gelose cautele* (1679), inspirada en *Donde hay agravios no hay celos* de Rojas Zorrilla. La academia continuó representando obras de inspiración española pero, debido a su desastrosa situación económica, a partir de 1690 sus producciones teatrales cesaron casi totalmente, no retomándose hasta 1695 gracias a una donación del hijo de Bartolommei tras la muerte del comediógrafo.

Abre el tercer bloque organizativo del volumen, «I generi», un ensayo de J.-F. Lattarico titulado «*Nell'officina degli Incogniti. L'“usanza spagnola” di Scipione Errico*», que gira en torno a la influencia de la

estética española en la figura del escritor de Messina, miembro de varias academias, todas ellas caracterizadas por su interés hacia las novedades formales y el experimentalismo. Analizando la «commedia tragicommedia in commedia» *Le liti di Pindo* (1625), la novela *Le guerre di Parnaso* (1634) y el drama musical *La Deidamia* (1643), Lattarico pone de manifiesto la «usanza spagnola» de Scipione Errico. Las disputas entre los viejos y los nuevos poetas (con recurrentes referencias al *Arte nuevo* de Lope), presentes ya en *Le guerre di Parnaso*, reaparecen en *Le liti di Pindo*, una comedia caracterizada por su compleja estructura. En *La Deidamia*, a diferencia de las dos obras precedentes, Errico sigue un modelo más propio del Renacimiento italiano, cortesano, alejado de lo ‘hispánico’, aunque sin renunciar a la utilización de elementos propios del teatro áureo español y de la *commedia dell’arte*.

El estudio de F. Vazzoler «“La guerra tra vivi e morti” di Giuseppe Artale. Una sperimentazione drammaturgica italiana e le “Semiramidi” spagnole di Cristóbal de Virués e Calderón» reflexiona sobre las relaciones intertextuales, la modificación del gusto y la circulación del tema de Semíramis en *La guerra tra vivi e morti* de Artale y en las obras de Virués y Calderón.

La *Semíramis* de Artale, quien casi con seguridad desconocía los textos castellanos, representa una ruptura respecto a las precedentes, especialmente la de Muzio Manfredi, quien compuso su *Semíramis* casi contemporáneamente a la tragedia de Virués, lo que permite confrontar las dramaturgias italiana y española para así poner de manifiesto las significativas diferencias existentes entre ambos estilos: en la obra de Virués el simbólico coro de la italiana queda reducido a pequeñas intervenciones del pueblo, las escenas macabras y crueles son mayores en número e intensidad, mientras que *Semíramis*, que representa solamente el incesto, aparece en la española como una protagonista que sufre una importante transformación psicológica. Además, el final italiano enfatiza la catástrofe trágica, mientras que la obra española concluye con la restauración del orden. En el texto de Artale el desenlace se aleja de su antecedente italiano, pues presenta un giro no solo ideológico sino también dramático, al cerrarse con un final feliz.

El ensayo de E. Zanin, «Dalle “comedias” alle tragedie. Sul perché alcune commedie spagnole diventino tragedia in Italia», cierra el bloque dedicado a «I generi». La estudiosa sostiene que, en ocasiones, las reelaboraciones e imitaciones italianas de comedias españolas experimentan un cambio de género, hasta tal punto que algunas reciben la denomi-

nación de «tragedia» u «opera tragica». Uno de los textos analizados por la estudiosa para demostrar su argumentación es *El ejemplo mayor de la desdicha* de Mira de Amescua. En la primera imitación italiana, *Il Bilissario* (1645), su autor, Onofrio Onofri, decide respetar, en la medida de lo posible, los criterios de la tragedia italiana, aunque conserva la figura del ‘gracioso’, lo que infringe una de las reglas del género.

Concluye Zanin que, a partir de los años cuarenta del siglo xvii, la palabra ‘tragedia’ es cada vez más infrecuente en los subtítulos de las obras y el término ya no responde a patrones de estructura o estilo, sino a la modalidad expresiva de cada texto: ‘tragedia’ ya no indica un género, sino que pasa a identificar una determinada ‘tonalidad’ de la pieza.

Dos ensayos forman la cuarta sección del volumen: «“Comedias” e musica». El primero de ellos, de M. Murata («Allegorical Figures and Music in Seventeenth-Century Spanish and Italian Scripts»), recuerda que, mientras que se puede constatar frecuentemente la utilización de figuras alegóricas en los escenarios españoles, en Italia su presencia es significativamente inferior y, en general, aparece ligada a géneros menores del teatro recitado. Sin embargo, Perrucci en su *Dell'arte rappresentativa* testimonia la presencia de este tipo de personajes, especialmente en la segunda mitad del Seicento, en los intermedios musicales de un número significativo de obras. Por este motivo, Murata explora determinadas áreas en las que las figuras alegóricas italianas y españolas coinciden o se asemejan lo suficiente como para establecer una comparación, empezando por su presencia en los prólogos, partes generalmente cantadas aunque precedan a una obra recitada, lo que le permite constatar que, en ocasiones, estos personajes alegóricos anticipan los papeles humanos que se desarrollarán en la trama de la obra. Tras un análisis de *El diablo mundo* de Calderón la autora constata que en Italia también se utiliza este recurso, especialmente en libretos y oratorios, siendo esta última tal vez la tipología dramática italiana que más se aproxima al ‘auto’ español: ambos constan de un solo acto (los oratorios italianos a veces aparecen divididos en dos, pero sin cambio escénico) y en ambos los diálogos entre los personajes alegóricos son utilizados para articular los prólogos y los epílogos. El estudio aborda también el análisis del oratorio *Santa Caterina* di Marco Marazzoli, y de *El hombre moribundo y la Pasión* de Antonio Teodoro Ortells.

El artículo de L. K. Stein, «¿Escuchando a Calderón? Arias y cantatas en *L'Aldimiro* y la *Psiche* de Alessandro Scarlatti», describe las particularidades de dos partituras, *L'Aldimiro* y *Psiche*, óperas representadas

en Nápoles bajo la dirección del marqués del Carpio, quien ya había tenido experiencia como productor teatral en Madrid. El libretista de ambas obras fue De Totis, mientras que la música corrió esta vez a cargo de A. Scarlatti. En el caso de *L'Aldimiro*, basado en *Fineza contra fineza* de Calderón de la Barca, cabe destacar el rol del protagonista, cantado por el castrato 'Paoluccio', a quien se destinan diecisiete arias, junto con tres escenas de recitativo y dúos, la gran mayoría en una tesitura aguda, especialmente las de cólera, con recurrentes Mi4 y Fa4 prolongados. Para la segunda ópera, *Psiche*, basada en la comedia de Calderón *Ni amor se libra de amor*, Scarlatti compuso las arias del papel de Amore para el castrato 'Siface', junto al que aparece de nuevo 'Paoluccio', en el papel de Anteo, un rol violento e iracundo que podía intensificarse más con su registro y la potencia de su voz.

La última sección, «I rifacimenti: alcuni casi. Scenari, drammi per musica, commedie distese», se abre con el estudio de N. Badolato titulado «“Una struttura lavorata a mosaico d'insanie”: Bassiano, ovvero il maggior impossibile di Matteo Noris (1681) tra “comedias e scenari”», en el que se aborda el estudio de un texto de éxito, representado a lo largo de toda la geografía italiana entre 1681 y 1702. El argumento del Bassiano de Noris presenta evidentes vínculos con *El mayor imposible* de Lope de Vega y probablemente con otras reelaboraciones previas del texto del Fénix, tanto españolas como francesas e italianas. Noris propone en su drama una estructura consolidada en los escenarios del Seicento, lo que permite su adaptación a las convenciones del melodrama italiano. El Bassiano, en opinión de Badolato, constituye una pieza útil para comprender el trabajo de los libretistas: no solo una reelaboración de una única obra, sino la manipulación de diferentes elementos heterogéneos y secuencias dramáticas, empleando la comedia española como fuente y modelo.

Una panorámica de la figura de Andrea Perrucci, centrada especialmente en su más conocido tratado abre el trabajo de N. L. D'Antuono «“Dell'arte rappresentativa” (1699) and Andrea Perrucci's Passion for Spanish Golden Age Drama». Tras insistir en que la citada obra no difiere excesivamente del *Arte nuevo* de Lope, la estudiosa indica que del italiano conservamos al menos tres adaptaciones de textos españoles: *La costanza nelle sventure* (de la lopiana *La firmeza en la desdicha*), *Il convitato di pietra* (basada en *El burlador de Sevilla* de Tirso) y *Complire con la sua obbligazione* (reescritura de *Cumplir con su obligación* de Juan Pérez de Montalbán), obra analizada minuciosamente poniendo de relieve las

diferencias fundamentales entre la reelaboración y el original de Montalbán.

R. Gigliucci, en «“Sangrada”. Calderón e un canovaccio», estudia *Il medico di suo onore*, reducción, bajo forma de ‘guión’ para la representación de un texto del *Arte*. Como se puede colegir por el título, se trata de una adaptación de la calderoniana *El médico de su honra*. La atención de Gigliucci se centra en una segunda mano que escribe, tras la conclusión del canovaccio, un final alternativo probablemente más adecuado para el público italiano: mientras que la obra original de Calderón y la primera forma italiana se resuelven con un matrimonio impuesto por el rey, la segunda mano propone un final alternativo en el que el cruel Gottiero es ejecutado, para buscar así la justicia que el público italiano reclamaría. Esta modificación, explica Gigliucci, no solo evidencia la diversidad cultural entre el público español y el italiano, sino también la «complessità del teatro della modernità secentesca».

E. E. Marcello, en su ensayo «La fortuna italiana di una commedia di Rojas Zorrilla: *Donde hay agravios no hay celos*», se centra en el estudio de las peculiaridades y las relaciones entre dos *scenari* de la mencionada obra española sin olvidar la adaptación francesa del texto de Scarron. El primero de los *scenari*, del famoso Arlecchino Domenico Biancolelli, cronológicamente es posterior a la obra de Scarron. La conclusión de Marcello, tras un minucioso análisis comparativo, es que Biancolelli podría haber empleado como fuente la adaptación francesa, y no el original español. El segundo *scenario*, *Don Giovan d’Alvarado*, de la colección de canovacci del manuscrito Casamarciano parece más próximo a este que el de Biancolelli. El trabajo concluye con un análisis de la comedia, ya citada en el estudio de Michelassi presente en este mismo volumen, *Le gelose cautele* o *Il finto marchese* de Mattias Maria Bartolommei, cuyas concomitancias con el texto de Zorrilla son innegables.

Diego Símini, en «L’estremizzazione del conflitto drammatico in *La forza del fato ovvero il matrimonio nella morte* di Giacinto Andrea Cicognini», reflexiona sobre la obra *La forza del fato* atribuida a Cicognini y considerada habitualmente por la crítica de escaso interés artístico. Sin embargo, el estudioso opina que esta valoración deriva de un estudio del texto desde la óptica de la lectura, mientras que un análisis que lo considere la base para una representación conduce a un juicio diferente: lo que en un primer momento podría parecer un defecto por parte del autor es, en realidad, una manifestación de su verdadera intención, pues la falta de personajes creíbles, carentes de una caracterización psicoló-



gica clara, responde a la voluntad de enfatizar su función dramática y el significado moral que Cicognini desea atribuir a su obra.

S. Trecca, en su «Carlo Celano rifacitore di Lope de Vega. Da *La fuerza lastimosa* a *Il vero consigliere del suo proprio male*», analiza las diferencias entre el texto español y la versión del napolitano. El estudioso ofrece un análisis de cada una de las modificaciones significativas de la obra de Celano, contraponiéndolas a los elementos correspondientes del original de Lope, para evidenciar las estrategias de adaptación y el sistema dramático del escritor partenopeo. En este texto el lector puede constatar que, aunque la obra reproduce de forma bastante fiel la trama de Lope, presenta disimilitudes de gran relieve, como la supresión de la primera jornada, origen de todas las demás alteraciones presentes en el texto de Celano.

En su estudio «“Alcaide”, “geôlier” o carceriere? Un dramma in evoluzione tra il Tago, la Senna e l’Arno», N. Usula analiza tres dramas (*El guardarse a sí mismo* de Calderón, 1651; *Le geôlier de sois-mesme*, 1655-1656, imitación de Thomas Corneille; y el libreto *Il carceriere di sé medesimo*, 1681, de Lodovico Adimare a partir de una traducción de Ottavio Ximenes de Aragona del drama francés) con el objetivo de identificar las divergencias dramáticas más notables entre ellas. La conclusión más significativa a la que llega es que la diferencia más relevante entre las obras reside en que la adaptación del dramaturgo italiano se aleja notoriamente de sus fuentes con el objetivo de colmar las exigencias del género del melodrama.

En el trabajo de S. Vuelta García, «Tradurre per i comici: *il Custode di sé stesso* di Pompeo Colonna», la estudiosa se acerca a las obras analizadas en el estudio anterior para contextualizar la obra en la que se centra su trabajo, el *Custode di sé stesso* de Pompeo Colonna, una adaptación que precede a las ya mencionadas de *El guardarse a sí mismo* de Calderón. La hipótesis central del estudio es que Colonna reelaboró la obra del español para ajustarla a dos de los actores que interpretarían el papel de siervos: el matrimonio formado por Tiberio Fiorilli e Isabella Del Campo. La prueba fundamental se encontraría en que los nombres de los siervos se transforman en Scaramuccia y Marinetta, los apelativos «d’arte» de Tiberio e Isabella, y en que la adaptación incluye tres escenas de improvisación destinadas exclusivamente a estos personajes.

Como se puede fácilmente colegir de esta presentación, el volumen materializa una significativa e innovadora aportación a un campo de estudios en el que, a pesar de su notable desarrollo, quedan muchos

territorios inexplorados: el libro editado por F. Antonucci y A. Tedesco constituye una magnífica brújula para orientarse tanto en zonas conocidas, como en proceso de exploración o aún por descubrir.

Irina Freixeiro Ayo  
Universidade de Santiago de Compostela