

RESEÑAS

Fausta Antonucci y Anna Tedesco, eds., *La «Comedia nueva» e le scene italiane nel Seicento: trame, drammaturgie, contesti a confronto*, Olschki (Biblioteca dell'«Archivum Romanicum» Serie I: Storia, Letteratura, Paleografia, vol. 461), Florencia, 2016, 340 pp. ISBN: 9788822264756.

FRANCESCA SUPPA (Università Ca' Foscari Venezia)

DOI: <<https://doi.org/10.5565/rev/anuariolopedevega.253>>

Los estudios sobre la presencia del teatro español en la escena italiana del siglo **L**^{XVII} se benefician de este volumen que recoge los trabajos presentados en el homónimo congreso, celebrado en Roma entre el 19 y el 21 de enero de 2015. La idea de las organizadoras del congreso y editoras de las actas, Fausta Antonucci y Anna Tedesco, es ofrecer un panorama de la presencia de la comedia nueva en Italia durante el *Seicento* con un enfoque interdisciplinar, contando con el aporte de especialistas en distintos ámbitos: filología italiana y española, historia del espectáculo y musicología. Huelga decir que la interdisciplinariedad es necesaria y consustancial en la comparatística; y en este caso aún más, puesto que el teatro áureo español, ya de por sí un mundo vastísimo, ejerció su influencia tanto en el teatro italiano, *premeditato* o *all'improvviso*, como en el *dramma per musica*, y que esta influencia tiene formas distintas en el mosaico político y cultural que compone la península italiana en el *Seicento*. Por lo tanto, el volumen aquí reseñado se ofrece como un grato ejemplo de una excelente forma de abordar este tipo de investigaciones a través de la colaboración entre competencias distintas, acomodadas metodológicamente por el rigor filológico, por la investigación de archivo, por la reconstrucción cuidadosa del contexto cultural y de las circunstancias de la puesta en escena.

El primer apartado de la obra («Il teatro spagnolo in Italia: un bilancio a tre voci», pp. 15-60) contiene tres estados de la cuestión sobre la recepción del teatro español en Italia, desde el punto de vista de la hispanística, de la musicología y de

la historia del espectáculo; en los siguientes apartados se publican estudios agrupados según el ámbito de interés: amplias descripciones contextuales relacionadas con áreas geográficas de Italia («Studi di contesto», pp. 63-132), estudios sobre el género teatral y su evolución a través del contacto con la comedia nueva («I generi», pp. 133-176) y sobre la relación entre teatro español y géneros dramáticos musicales («Comedias e musica», pp. 177-222), terminando con casos concretos de *rifacimenti* («I rifacimenti: alcuni casi. Scenari, drammi per musica, commedie distese», pp. 223-326).

En su introducción («La *Comedia nuova* sulle scene italiane: il punto di vista di un'ispanista», pp. 1-6), Fausta Antonucci sugiere unas directrices de investigación que apuntan a profundizar en la presencia de la comedia áurea en la zona lombarda, a estudiar la evolución de los géneros teatrales en su relación con la presencia de la comedia nueva en el teatro italiano, para «sgombrare il campo da pregiudizi ancora assai resistenti sul presunto dualismo tra una Spagna moderna, sostanzialmente anticlassica e un'Italia monoliticamente conservatrice e classicista» (p. 3) y a sistematizar las reelaboraciones italianas en su conjunto, destacando tendencias comunes y preferencias por autores y géneros. Según Anna Tedesco («La *Comedia nuova* sulle scene italiane: il punto di vista di una musicologa», pp. 7-12), los ensayos recogidos en el volumen no desmienten la hipótesis, formulada por ella misma, de dos circuitos en la difusión del teatro español en Italia: los ambientes cortesanos, donde la adaptación del teatro áureo tiene la función de homenaje, y otros entornos de literatos y hombres de teatro sin pretensiones políticas, que usan la comedia como fuente a menudo oculta. A partir de los ensayos recogidos en el volumen, la musicóloga deduce algunas claves de lectura, como la atracción por los temas de amor en las reescrituras operísticas y el interés por las comedias palatinas y los temas de la honra en Florencia, aunque subraya que tales generalizaciones tienen que tomar en cuenta las circunstancias concretas de las puestas en escena.

El primero de los tres balances («Percorsi teatrali tra Spagna e Italia», pp. 15-28) corre a cargo de Maria Grazia Profeti, a cuyas iniciativas debemos en gran parte la actual recepción crítica del influjo del teatro áureo en Italia. Profeti señala misceláneas, trabajos bibliográficos, ediciones modernas y traducciones de teatro español llevadas a cabo en Italia. Con respecto a las traducciones de comedias áureas, la estudiosa destaca el progresivo auge de la traducción métrica, observando

que «le traduzioni più recenti echeggiano debitamente la polimetria dei loro originali» (p. 27). Lorenzo Bianconi («“Dal male il bene”: partita doppia tra ispanistica e musicologia», pp. 29-41) reflexiona sobre la magnitud de un fenómeno inicialmente subestimado, el influjo del teatro español del Siglo de Oro sobre el *dramma per musica*, que se concretiza en una presencia disimulada: «gli originali spagnoli messi a partito dai librettisti veneziani sono spesso occultati sotto un travestimento mitologico o storico del tutto inapparente» (p. 31), como en los casos de dos óperas procedentes de comedias de Lope de Vega, el *Giasone* de Giacinto Andrea Cicognini (1649) y el *Xerse* de Nicolò Minato (1655), ambas con música de Francesco Cavalli. El musicólogo remite al balance que proporcionó Anna Tedesco («Teatro del Siglo de Oro y ópera italiana del Seiscientos: un balance», *Criticón*, CXVI, 2012, pp. 113-135) y reflexiona sobre el futuro de los estudios sobre *opera* y comedia. Silvia Carandini («“Nuova arte di far commedie”. Studi teatrali fra Italia e Spagna», pp. 43-60) traza una detallada reseña bibliográfica que aborda, desde sus orígenes a principios del siglo pasado, los estudios sobre la presencia del teatro español en la Italia barroca, los albores de la historia del espectáculo como disciplina académica y su reconstrucción de la escena teatral del siglo XVII en las más activas ciudades italianas, así como el creciente interés por el Barroco, despreciado en Italia junto al legado cultural español desde el siglo XVIII hasta el *Risorgimento*.

La sección *Studi di contesto* se abre con un estudio de Carla Bianchi («*Il geloso non geloso* di Anton Giulio Brignole Sale. Letteratura e cultura spagnola nel contesto accademico della Genova seicentesca», pp. 63-76) sobre la presencia de la literatura española en el *Quaderno di appunti* del genovés Anton Giulio Brignole Sale, manuscrito conservado en la Biblioteca Civica Berio de Génova. Además, argumenta la derivación directa de la comedia del *Geloso non geloso* de la novela cervantina de *El curioso impertinente*. Insertada en la tercera *veglia* del *Carnovale* (1639), donde se relatan en forma de diálogo las vivencias de tres jóvenes nobles genoveses durante tres veladas de carnaval en la ciudad, la obra contiene muchas referencias al teatro español y, a la vez, se inserta en la actualidad política genovesa. De ámbito romano es la contribución de Roberto Cianciarelli («Vestire e adornare i testi, separare “aurum e sterquilino”. Annotazioni su rielaborazioni e adattamenti del repertorio spagnolo a Roma», pp. 77-89), que presenta unos *rifacimenti* manuscritos inéditos conservados en el Archivum Romanum Societatis Iesu: *Tanto fa la donna, quanto vuole con il Laberinto intrigato d'Amore*, anónimo y fechado 1659, único ri-

facimento hasta ahora encontrado de la obra calderoniana *Las manos blancas no ofenden* (1640); *Amare e non saper chi* y *La Rotomilda*, reelaboraciones de *Il finto paggio overo amare e non sapere a chi* del veneciano Francesco Stramboli, que a su vez se inspira en *El lacayo fingido* y en *Amar sin saber a quién* de Lope de Vega, como demostró Katerina Vaiopoulos («La donna vestita da uomo nel teatro italiano “alla spagnuola”. Rielaborazioni de *El lacayo fingido* e *La escolástica celosa* di Lope», en *Commedia e musica tra Spagna e Italia*, ed. M.G. Profeti, Alinea, Florencia, 2009, pp. 60-94). Cianciarelli insiste en la necesidad de concebir el repertorio, en el caso del teatro romano del siglo XVII, como un conjunto de microunidades temáticas, «pezzi chiusi che possono essere dunque spostati e ricuciti su differenti trame» (p. 79), generando una producción serial de obras. Estos procesos compositivos, radicalmente anticlasicistas, «consentono di riconoscere una modalità di assimilazione della lezione poetica e drammaturgica di Lope de Vega che non è necessario correlare a forme di trasmissione diretta o indiretta, ma che ha a che fare piuttosto con un comune orientamento» (p. 81). Francesco Cotticelli («Funzioni del teatro spagnolo a Napoli nel XVII secolo», pp. 91-102) proporciona un panorama de las relaciones entre teatro español y escena napolitana, un fenómeno «rilevante nell’affermazione dello spettacolo d’età moderna» (p. 91), pero problemático en su recepción ya a partir del siglo XVIII, no solo por notorios prejuicios estéticos, sino también por la escasez de fuentes documentales directas y de noticias sobre las puestas en escena públicas y privadas, así como por la heterogeneidad del fenómeno y por la tendencia a considerar escena madrileña y escena napolitana como dos ámbitos opuestos, mientras que «la realtà degli spettacoli riflette ben presto orizzonti d’attesa e istanze poetico-comunicative ispirati a un comune senso della teatralità, dell’intrattenimento e della propaganda» (p. 92). Las afinidades entre teatro español y napolitano, observa Cotticelli, se remontan a las orígenes del teatro comercial en España y en el virreinato de Nápoles, impulsado por la autorización regia para que las cofradías pudiesen recaudar beneficios de las representaciones teatrales. Este recorrido común sigue con la colaboración entre compañías autóctonas y compañías españolas, que produce una mediación entre teatro *all’improvviso* y teatro *premeditato*: las máscaras de Coviello y Pulcinella actúan en la compañía de Sancho de Paz y, por otro lado, el *Gibaldone de soggetti da recitarsi all’impronto* contiene numerosos *scenari* procedentes de comedias españolas. Cotticelli reflexiona sobre el papel de Andrea Perrucci en esta contaminación cultural: en su tratado *Dell’arte rappresentativa premedi-*

tata, ed all'improvviso (1699), «Lope e il suo *Arte nuovo de hacer comedias en este tiempo* intervengono a compensare l'accademismo di Minturno e Boulenger come novella, indiscutibile *auctoritas* per ricondurre alle "regole" quel che ad esse per natura sfugge, il gradimento del pubblico, la non corrispondenza fra qualità letteraria e riscontro sul palco, la "materia" degli attori» (p. 100). José María Domínguez («Dos representaciones de *Chi soffre speri* en Andria, 1649-1650», pp. 103-116) presenta una nueva fuente documental acerca de dos representaciones de la ópera *L'Egisto ovvero Chi soffre speri*, un *argomento e allegoria* publicado en Trani en 1649 y hallado en los *Fragmentos históricos*, miscelánea de documentos reunidos por Jacinto de Aguilar y Prado, gobernador español de Trani desde 1649. *Chi soffre speri*, sobre texto de Giulio Rospigliosi con música de Virgilio Mazzocchi y Marco Marazzoli, fue representada en 1637 y en 1639 en el Palazzo Barberini de Roma, luego en 1646 en París. Domínguez deja constancia de dos representaciones más, importantes por su fecha temprana, su ubicación periférica y sus implicaciones políticas. En Florencia la Accademia degli Infuocati desarrolló un papel fundamental en la recepción del teatro español en la segunda mitad del siglo XVII, como observa Nicola Michelassi en «Drammi per musica e commedie spagnole nell'accademia degli Infuocati di Firenze (1665-1690)» (pp. 117-130), destacando cómo el repertorio puesto en escena por los Infuocati en el Teatro del Cocomero reflejase las más exitosas y radicales novedades de la dramaturgia del momento: el melodrama comercial veneciano y la comedia nueva española. La presencia de un repertorio experimental y anticlasicista en una academia nobiliaria muestra cómo Florencia «non può certo essere vista come un impenetrabile baluardo refrattario alle dirompenti novità del barocco, ma si configura sempre più come un fondamentale snodo di diffusione delle maggiori novità teatrali europee» (p. 120). Michelassi ofrece un vivo retrato de las actividades de la academia, centrándose luego en unos de sus miembros, el marqués Mattias Maria Bartolommei, el principal comediógrafo en Florencia en la segunda mitad del *Seicento*, que siguió los pasos de Cicognini en la difusión del teatro inspirado en la comedia áurea.

Abre el apartado *Generi* un ensayo de Jean-François Lattarico sobre Scipione Errico, miembro de la veneciana Accademia degli Incogniti en 1642 («Nell'officina degli Incogniti. L'"usanza spagnola" di Scipione Errico», pp. 133-146) y en contacto con la cultura española ya desde su adhesión a la napolitana Accademia degli Oziosi, en 1635. Lattarico analiza cuatro obras de Errico buscando en ellas las referen-

cias al teatro español, que representa en este corpus el «luogo precipuo della modernità poetica [...], in un contesto fortemente polemico» (p. 135). La aplicación práctica de los principios de libertad defendidos por Errico en las primeras dos obras consideradas (dos *Guerres de l'Éloquence*: la comedia *Le rivolte di Parnaso*, 1625, y la novela *Le guerre di Parnaso*, 1643) se realiza en el *monstrum* teatral *Le liti di Pindaro* (1634), mientras que el *dramma per musica* *La Deidamia* (1644), compuesto durante el *sodalizio* del dramaturgo con los Incogniti, muestra un alejamiento del modelo español donde ya se vislumbra la reforma arcádica y metastasiana. Franco Vazzoler («*La guerra tra vivi e morti* di Giuseppe Artale. Una sperimentazione drammaturgica italiana e le *Semiramidi* spagnole di Cristobal de Virués e Calderón», pp. 147-160) se centra en la original revisitación del personaje de Semíramis por parte de Giuseppe Artale, comparando su «tragedia a lieto fine» *Guerra tra vivi e morti* (1679) con los antecedentes españoles (la *Tragedia de la Gran Semíramis* de Virués y *La hija del aire* de Calderón) e italianos (la tragedia *Semiramis* de Muzio Manfredi). No hay constancia de que Artale conociera directamente las obras de Virués y de Calderón, por lo tanto en el artículo se analiza una relación de interdiscursividad, basada en la amplia circulación del mito de Semíramis en Italia y en España, y se reflexiona sobre la adaptación del mito en función del género teatral. Enrica Zanin («Dalle *comedias* alle tragedie. Sul perché alcune commedie spagnole diventino tragedie in Italia», pp. 161-174) reflexiona sobre el cambio de apelación genérica en los *rifacimenti* de algunas comedias españolas. El análisis quiere mostrar «come l'influenza spagnola contribuisca alle riflessioni in corso in Italia sul genere tragico, che conosce all'inizio del Seicento un severo declino, e sulla gerarchia aristotelica dei generi, sovvertita e riformata dal modello della *comedia*» (p. 162). Para ello, la estudiosa considera el caso de tres reescrituras italianas de la comedia heroica *El ejemplo mayor de la desdicha* de Mira de Amescua (1632), observando en ellas un progresivo alejamiento de los principios aristotélicos y de los modelos senequianos, que se nota sobre todo en el estilo tragicómico y en la introducción del gracioso. En el caso de *A gran danno gran rimedio* de Francesco Manzani (1661), adaptación de *A gran daño gran remedio* de Jerónimo de Villaizán, la ruptura con la tradición italiana se hace más evidente también en la elección de situar lo trágico en un imaginario español exótico y sangriento. Como indicios del cambio de paradigma que sufre la tragedia italiana a partir de 1630, Zanin aporta el abandono del termino «tragedia» en el teatro di Cicognini en favor de subtítulos

que ponen hincapié en la destinación escénica («opera scenica») o en el tono de la obra («opera tragica»).

En *Comedias e musica*, Margaret Murata («Allegorical figures and music in seventeenth-century Spanish and Italian scripts», pp. 177-197) proporciona un recorrido en el uso de figuras alegóricas en la escena española e italiana, comparando su presencia y función en los autos sacramentales y en los *oratori*, «that perhaps is the type of Italian script closest in spirit and intent to the *autos*» (p. 183). Louise K. Stein («¿Escuchando a Calderón? Arias y cantantes en *L'Aldimiro* y *La Psiche* de Alessandro Scarlatti», pp. 199-219) dedica su estudio a la actividades del séptimo marqués del Carpio, Gaspar Méndez de Haro y Guzmán, en la producción de óperas italianas durante el comienzo de su virreinato en Nápoles, destacando el papel extraordinariamente activo del recién llegado aristócrata, que «supervisó la redacción de los textos y los diseños de la escenografía para un grupo pequeño de obras basadas en comedias españolas, mientras que el compositor Alessandro Scarlatti confeccionó su música para un equipo de cantantes selectos» (p. 201). La musicóloga analiza dos casos concretos de adaptaciones operísticas de obras calderonianas poniendo en relación los cambios respecto a la fuentes con las características vocales y técnicas de los *castrati* reclutados.

La última sección del volumen acoge algunos casos de *rifacimenti*, sobre los cuales no podré detenerme tanto como quisiera. En «“Una struttura lavorata a mosaico d'insanie”: *Bassiano, ovvero Il maggior impossibile* di Matteo Noris (1681) tra *comedias* e *scenari*» (pp. 223-236), Nicola Badolato estudia el caso de *Bassiano, ovvero Il maggior impossibile*, un *dramma per musica* del veneciano Matteo Noris, inspirado en *El mayor imposible* de Lope de Vega (1615) y en *No puede ser guardar una mujer* de Moreto (1656), como ya señaló Carmen Marchante en *Traducciones, adaptaciones, scenari de las comedias de Lope de Vega en Italia en el siglo XVII* (Fundación Universitaria Española, Madrid, 2007). Badolato presume, basándose en indicios aún poco definidos, la presencia de otras dos fuentes en la *officina* de Noris: *La folle gageure, ou Les divertissemens de la Comtesse de Pembroc*, famosa adaptación francesa de la obra lopianiana por parte de François Le Métel de Boisrobert (1653) y dos *scenari* derivados de la obra de Moreto. La contribución «*Dell'arte rappresentativa* (1699) and Andrea Perrucci's passion for Spanish Golden Age drama» (pp. 237-249) de Nancy L. D'Antuono está centrada en las reescrituras de comedias españolas por parte de Andrea Perrucci, consideradas como «the end product of the

rich and varied theatrical ferment that characterized the theaters of both Spain and Italy in the sixteenth and seventeenth centuries» (p. 242), y en concreto en *Complire con la sua obligazione* (1718), *rifacimento* en prosa de *Cumplir con su obligación* de Juan Pérez de Montalbán (1635). La obra de Perrucci es muy cercana al texto fuente, con unos cambios evidentes, como la ambientación germana y la reducción de tres criados a un único gracioso, Pincone, «a deliberate calque of Pulcinella» (p. 246). Roberto Gigliucci («“Sangrada”. Calderón e un canovaccio», pp. 251-257) analiza un *canovaccio* de *Commedia dell’arte*, *Il medico di suo onore*, conservado en la colección manuscrita *Ciro Monarca dell’opere regie* (biblioteca Casanatense di Roma), claramente inspirado en *El médico de su honra* de Calderón, destacando la «idiosincrasia del pubblico italiano nei confronti dei temi della *honra*» (p. 251) y también la inacceptabilidad de un final tragicómico de sangre y matrimonio. En efecto, el *canovaccio* contiene un significativo final alternativo añadido por otra mano, una «variante italiana “popolare”» (p. 257) del final calderoniano, que incluye una recompensa a la injusticia soportada por doña Mencía. Elena E. Marcello («La fortuna italiana di una commedia di Rojas Zorrilla: *Donde hay agravios no hay celos*», pp. 259-274) proporciona un panorama de la recepción italiana del *Amo criado*, cuya fortuna italiana y europea fue determinada por el éxito de la famosa adaptación de Paul Scarron, *Jodelet maître valet*. En Italia la obra de Zorrilla fue adaptada en varias comedias y *scenari*: de estas reescrituras nos han llegado solo dos *scenari* (*Le maître valet / Servo padrone* de Domenico Biancolelli y *Don Giovan d’Alvarado* en el manuscrito Casamarciano) y una comedia (*Le gelose cautele o Il finto marchese* di Mattias Maria Bartolommei). La contribución de Marcello propone una genealogía de la intertextualidad entre las obras mencionadas, fundada sobre un análisis de indicios textuales y diegéticos, y analiza la dinámica señor-criado en las diferentes reescrituras. Diego Símini («L’estremizzazione del conflitto drammatico in *La forza del fato ovvero il matrimonio nella morte* di Giacinto Andrea Cicognini», pp. 275-280) subraya el interés de Cicognini por los conflictos dramáticos extremos y en particular por las cuestiones de honor y de honra en *La forza del fato*, «tragedia a lieto fine» escrita en el periodo veneciano e inspirada en *Casarse por vengarse* de Rojas Zorrilla. Simone Trecca («Carlo Celano rifacitore di Lope de Vega. Da *La fuerza lastimosa* a *Il vero consigliere del suo proprio male*», pp. 281-295) analiza un *rifacimento* compuesto por el canónigo napolitano Carlo Celano de *La fuerza lastimosa* de Lope de Vega, una de las obras del Fénix más imitadas

en Italia en el siglo XVII, destacando «l'alleggerimento comico delle situazioni, anche attraverso l'uso di inserti che riprendono formule tipiche della Commedia dell'Arte» y «la tendenza a rendere più lacrimevoli e melodrammáticas le scene serie» (p. 294). Los últimos dos ensayos de este volumen están dedicados a los *rifacimenti* del *Alcaide de sí mismo* de Calderón. Nicola Usula («*Alcaide, geôlier o carceriere? Un dramma in evoluzione tra il Tago, la Senna e l'Arno*», pp. 297-311) compara *El alcaide de sí mismo* (1651) de Calderón con la adaptación de Thomas Corneille *Le geôlier de soi-mesme* (1655-1656) y con un *dramma per musica* de los Accademici Infuocati de Florencia, *Il carceriere di sé medesimo*, libretto de Ludovico Adimari con música de Alessandro Melani, escrito a partir de una traducción de la obra de Thomas Corneille por parte de Ottavio Ximenes de Aragona. La «metamorfosi di genere» implica «manipolazioni sostanziali e strutturali per potersi piegare alle leggi del dramma per musica» (p. 311), como demuestra Usula con un pormenorizado análisis diegético y con un análisis de la función de las arias, acompañados por útiles representaciones visuales. Salomé Vuelta García («Tradurre per i comici. *Il custode di sé stesso* di Pompeo Colonna», pp. 313-326) describe *Il custode di sé stesso* de Pompeo Colonna, una comedia en prosa cuyo manuscrito se conserva en la Biblioteca Riccardiana de Florencia. La obra es anterior al libretto de Adimari y se inspira directamente en el texto calderoniano.

En conclusión, este volumen ofrece una serie de excelentes estudios por parte de especialistas de altísimo nivel, representantes de distintas generaciones de estudiosos y de varias disciplinas. Aun cuando tratan temas específicos, los estudios recogidos en estas actas proporcionan un marco introductorio amplio, con eficaces descripciones contextuales y, en nota, referencias bibliográficas muy completas. El resultado es una obra fundamental para quien quiera adquirir una visión panorámica y clara sobre la recepción del teatro español en Italia durante el *Seicento* y una válida herramienta bibliográfica para quien desee abordar estos temas desde el punto de vista del especialista.