

eds.

Fausta Antonucci, Salomé Vuelta García

La recepción del teatro clásico español en Europa (siglos XVII-XVIII)



UF

FIRENZE
UNIVERSITY
PRESS

MODERNA/COMPARATA

ISSN 2704-5641 (PRINT) - ISSN 2704-565X (ONLINE)

– 43 –

MODERNA/COMPARATA

Editor-in-Chief

Anna Dolfi, University of Florence, Italy

Scientific Board

Marco Ariani, Roma Tre University, Italy

Enza Biagini, University of Florence, Italy

William Marx, Collège de France, France

Giuditta Rosowsky, Vincennes-Saint-Denis Paris 8 University, France

Evangelia Stead, University of Versailles Saint-Quentin-en-Yvelines, France

Nicola Turi, University of Florence, Italy

Gianni Venturi, University of Florence, Italy

La recepción del teatro clásico español
en Europa
(siglos XVII-XVIII)

editado por
Fausta Antonucci
Salomé Vuelta García

FIRENZE UNIVERSITY PRESS

2026

La recepción del teatro clásico español en Europa (siglos XVII-XVIII) / editado por Fausta Antonucci, Salomé Vuelta García. – Firenze : Firenze University Press, 2026.

(Moderna/Comparata ; 43)

<https://books.fupress.com/isbn/9791221508574>

ISSN 2704-5641 (print)

ISSN 2704-565X (online)

ISBN 979-12-215-0856-7 (Print)

ISBN 979-12-215-0857-4 (PDF)

ISBN 979-12-215-0858-1 (XML)

DOI 10.36253/979-12-215-0857-4

Graphic design: Alberto Pizarro Fernández, Lettera Meccanica SRLs

Front cover image: Hendrick Verschuring, *An Italian City with a Crowd Watching Actors in an Outdoor Theater (1642–90)*; pen and brown ink, brush and gray wash, over black chalk; framing lines in black lead, 27.4 × 36.5 cm; New York, The Metropolitan Museum of Art, Public domain, <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/368548>.

Questo volume è stato pubblicato grazie a un finanziamento del Dipartimento di Lingue, Letterature e Culture straniere dell'Università Roma Tre su fondi della ricerca individuale di Fausta Antonucci, e su fondi del progetto PRIN "Il teatro spagnolo della prima modernità (1570 – 1700): trasmissione testuale, circolazione europea, nuovi strumenti digitali" (PRIN 2022SA97FP), finanziato dal MUR e dall'Unione Europea.



Peer Review Policy

Peer-review is the cornerstone of the scientific evaluation of a book. All FUP's publications undergo a peer-review process by external experts under the responsibility of the Editorial Board and the Scientific Boards of each series (DOI 10.36253/fup_best_practice.3).

Referee List

In order to strengthen the network of researchers supporting FUP's evaluation process, and to recognise the valuable contribution of referees, a Referee List is published and constantly updated on FUP's website (DOI 10.36253/fup_referee_list).

Firenze University Press Editorial Board

Gianfranco Bandini (Editor-in-Chief), Claudia Andreini, Roberto Bartoli, Roberto Bianchi, Fabio Boncinelli, Marco Bontempi, Francesco Valerio Collotti, Alessandro Cuccoli, Dimitri D'Andrea, Anna Dolfi, Mario Fagone, Marcello Garzaniti, Cristiano Giometti, Donatella Lippi, Fabio Lucchesi, Giovanni Mari, Paolo Maria Mariano, Giovanni Minutoli, Roberto Morani, Angela Orlandi, Benedetta Emanuela Palladino, Lucia Re, Donato Romano, Luisa Rovero, Silvia Scaramuzzi, Teresa Spignoli, Antonio Vinciguerra, Salomé Vuelta García.

FUP Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup_best_practice)

🔗 The online digital edition is published in Open Access on www.fupress.com.

Content license: except where otherwise noted, the present work is released under Creative Commons Attribution 4.0 International license (CC BY 4.0: <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/legalcode>). This license allows you to share any part of the work by any means and format, modify it for any purpose, including commercial, as long as appropriate credit is given to the author, any changes made to the work are indicated and a URL link is provided to the license.

Metadata license: all the metadata are released under the Public Domain Dedication license (CC0 1.0 Universal: <https://creativecommons.org/publicdomain/zero/1.0/legalcode>).

© 2026 Author(s)

Published by Firenze University Press
Firenze University Press
Università degli Studi di Firenze
via Cittadella, 7, 50144 Firenze, Italy
www.fupress.com

*This book is printed on acid-free paper
Printed in Italy*

Índice

Introducción	9
<i>Fausta Antonucci, Salomé Vuelta García</i>	
<i>TespaTrad</i> : un proyecto de catalogación de las traducciones del teatro áureo español	19
<i>Marco Presotto, Salomé Vuelta García</i>	
LA COMEDIA NUEVA EN ITALIA	
El modelo español del <i>Don Gastone di Moncada</i> de Giacinto Andrea Cicognini	31
<i>Salomé Vuelta García</i>	
Una questione di costanza. Ferrante Pallavicino nel <i>Don Gastone di Moncada</i> di Giacinto Andrea Cicognini	43
<i>Simona Morando</i>	
Estrategias de adaptación del texto calderoniano en <i>La vita è un sogno</i> atribuida a Giacinto Andrea Cicognini	57
<i>Fausta Antonucci</i>	
La comedia de secretario de Lope y Tirso en la escena italiana del XVII: refundiciones, combinaciones y engarces	71
<i>Ilaria Resta</i>	
«Un dramma per la musica ... alla moda di Venezia»: <i>L'Argia</i> (1655) di Apolloni e Cesti tra Cicognini e il teatro spagnolo	85
<i>Nicola Badolato</i>	

Trasvases ‘napolitanos’ de lo cómico español. Zabaleta, Solís, Moreto y la figura del donaire <i>Elena E. Marcello</i>	97
Capitani da commedia nell’iconografia teatrale tra Cinque e Settecento <i>Renzo Guardenti</i>	111
Lope nel primo Settecento: Echi ‘aurei’ nella produzione drammatica di Placido Adriani <i>Paula Gregores Pereira</i>	123
Non solo classici. Metastasio spettatore (e lettore) di fonti spagnole? <i>Francesco Cotticelli</i>	137
<i>Eco y Narciso</i> da Calderón a Carlo Gozzi: alla ricerca della fonte materiale <i>Javier Gutiérrez Carou</i>	149
<i>La donna innamorata da vero</i> di Carlo Gozzi e la tradizione scenica del <i>Pedro de Urdemalas</i> <i>Arianna Fiore</i>	165
LA COMEDIA NUEVA EN PORTUGAL Y FRANCIA	
Auge y caída de la invención española en Portugal (siglos XVI-XVIII) <i>José Camões</i>	179
El teatro clásico español en Portugal al final de la Monarquía Dual: la dramaturgia de Jacinto Cordeiro <i>Isabel Muguruza Roca, Elena Muñoz Rodríguez</i>	195
La recepción del impreso teatral español en Francia (siglo XVII) <i>Christophe Couderc</i>	207
L’impatto della <i>comedia</i> in Francia nel primo Seicento: nuovi personaggi, nuove storie, nuove pratiche drammatiche <i>Enrica Zanin</i>	225
La <i>comedia</i> in scena al teatro del Palais-Royal: adattamenti al femminile nella Parigi della seconda metà del Seicento <i>Monica Pavesio</i>	237
<i>Peor está que estaba</i> de Calderón y <i>Don César Ursin</i> de Lesage: un análisis comparativo <i>Sara Pezzini</i>	249

LA COMEDIA NUEVA EN INGLATERRA Y HOLANDA

La difusión del teatro del Siglo de Oro en la Inglaterra de los Tudor y los Estuardo: lista inicial de obras para la base de datos EMOTHE de teatro europeo <i>Jesús Tronch Pérez</i>	265
Lope de Vega's <i>La hermosa Ester</i> : a heroine on the Dutch stage <i>Frans Blom, Olga van Marion</i>	281
Índice de nombres	293

Introducción

Fausta Antonucci, Salomé Vuelta García¹

1. Los ensayos que conforman este volumen dedicado a la recepción del teatro clásico español en Europa durante los siglos XVII y XVIII constituyen la continuación de un proyecto iniciado hace al menos ocho años, cuyo primer resultado vio la luz en 2020, cuando se publicó, en esta misma editorial, el libro *Ricerche sul teatro classico spagnolo in Italia e oltralpe (secoli XVI-XVIII)*. En aquel momento subrayamos dos aspectos que merece la pena recordar aquí: la importancia (la necesidad, incluso) de la colaboración entre especialistas de disciplinas diferentes (musicólogos, historiadores del teatro y expertos de las literaturas europeas en donde circuló la Comedia Nueva) para una comprensión adecuada del alcance europeo que tuvo el teatro áureo español durante la época moderna y la pertinencia de reunir este esfuerzo investigativo en un volumen colectivo que facilite la reflexión y la individuación de líneas comunes y discontinuas en este vasto ámbito de estudio, muy vivo hoy en día.

Los veinte estudios de este nuevo libro demuestran la fidelidad a estas dos premisas, pues son el fruto de un diálogo interdisciplinar realmente enriquecedor que pone en común, por primera vez, datos y análisis textuales provenientes de cinco países europeos, Francia, Italia, Inglaterra, Holanda y Portugal, alargando con ello el horizonte de nuestro conocimiento. Buen ejemplo de ello lo constituye el trabajo con el que se abre el volumen, dedicado a la presentación de una Base de Datos, *TespaTrad*, basada en tecnología de código y acceso abierto, que tiene el objetivo de recoger las traducciones del teatro clásico español desde el siglo XVII hasta la actualidad. Sus coordinadores, Marco

¹ Se atribuya a Salomé Vuelta García el primer párrafo y a Fausta Antonucci, el segundo.

Presotto y Salomé Vuelta García, han partido de una reflexión sobre el concepto de traducción teatral y su evolución a lo largo de los siglos, así como de una necesaria delimitación de la amplia variedad de tipologías textuales presentes. Esto les ha llevado a formular un modelo de ficha que, junto al registro bibliográfico estándar, contiene un apartado en el que se incluyen numerosos datos adicionales centrados en el modelo formal y la tipología de traducción, de fundamental importancia por lo que atañe a las denominadas traducciones antiguas (anteriores al 1801), que presentan una complejidad mayor respecto a aquellas más cercanas a nosotros. Aunque los resultados todavía son parciales, los datos disponibles actualmente en *TespaTrad* arrojan luz sobre aspectos fundamentales en este ámbito de estudio, como, por ejemplo, la formación y definición del canon, que difiere en época moderna del que se instaurará a partir del siglo XIX, o la incidencia que tienen determinadas prácticas de escritura teatral y de representación en la adaptación de las piezas españolas; informaciones que podrán ser implementadas gracias a la colaboración entre los especialistas de las áreas y disciplinas implicadas.

Una parte consistente de los textos del volumen está centrada en el estudio de la recepción italiana del teatro clásico español a nivel textual, cultural y artístico. De acuerdo con el criterio cronológico adoptado, los cinco primeros están dedicados al dramaturgo florentino Giacinto Andrea Cicognini, famoso promotor del teatro italiano de derivación española durante el siglo XVII del que se aportan novedades significativas. Salomé Vuelta García identifica el hipotexto español del célebre *Don Gastone di Moncada*. Se trata de *La paciencia en la fortuna*, una comedia anónima, atribuida actualmente a Andrés de Claramonte, de la que se conservan dos ejemplares manuscritos. La estudiosa proporciona una sinopsis detallada de esta pieza española poco conocida que se configura como único hipotexto de la traducción italiana, lo que revoluciona el concepto que se tenía hasta el momento sobre el *modus operandi* de Cicognini, caracterizado, según la crítica, por la tendencia a retomar secuencias de varias comedias españolas más que a la traducción propiamente dicha, y señala a grandes rasgos los cambios aportados por el dramaturgo a la hora de adecuar su traducción al contexto teatral para el que se escribió, el vivaz mundo de las cofradías florentinas de la primera mitad del siglo XVII. *Don Gastone di Moncada* es también el objeto de estudio de Simona Morando, que se detiene en el personaje de Donna Violante, esposa del protagonista, rastreando en sus palabras las huellas del tacitismo de Lipsio, muy apreciado en Florencia, y de la novela *La Pudicizia schernita* del académico Incognito Ferrante Pallavicino, publicada en 1638, pocos años antes de la escritura del *Don Gastone*. Examinando las citas clásicas sobre el suicidio de Lucrecia después de haber sido violada por Tarquinio que aparecen en el texto de Pallavicino y en la comedia de Cicognini, la estudiosa demuestra que en esta última se retomaron fragmentos enteros de la novela, mucho más consistentes en la rama textual procedente del manuscrito Baldovinetti y la consiguiente edición veneciana de 1658 respecto a aquella que deriva del manuscrito apógrafo conservado en la Biblioteca Laurenziana, relacionado con la puesta en escena de la pieza en 1642.

Fausta Antonucci, en cambio, analiza las estrategias de adaptación empleadas en *La vita è un sogno*, obra de dudosa atribución publicada por primera vez en 1663, catorce años después de la muerte de Giacinto Andrea Cicognini. Tras indicar la sustancial fidelidad a la fábula dramática del hipotexto y la traducción casi literal de algunas escenas (aspectos presentes también en *Don Gastone di Moncada*), Antonucci examina los cambios introducidos en la adaptación italiana –teniendo en cuenta las diferencias textuales que presentan las dos principales ediciones del hipotexto calderoniano–, que atañen tanto a la configuración de los personajes (la menor agresividad de Segismundo y negatividad del rey Basilio) como a la estructura dramática, con el desarrollo de la acción de la segunda pareja protagonista, Astolfo y Estrella, en detrimento de la de Segismundo y Rosaura, y subraya la inserción de algunas escenas de carácter edificante que, junto a las modificaciones anteriores, desvirtúan la carga potencialmente transgresora del drama calderoniano.

Los dos últimos estudios dedicados a Cicognini evidencian la importancia de este dramaturgo en el panorama teatral de su tiempo. Tras constatar el interés que la denominada comedia de secretario suscitó en Italia, Ilaria Resta centra su interés en algunas adaptaciones y reelaboraciones: *Il can dell'ortolano* de Teodoro Ameyden, llevada a escena en 1642 en Roma y publicada sin fecha en Viterbo, que deriva de la comedia homónima de Lope, y *La moglie di quattro mariti* de Giacinto Andrea Cicognini, impresa en 1656, en donde se retoman *El perro del hortelano* y *El vergonzoso en palacio* de Tirso de Molina. La estudiosa se concentra en algunas secuencias protagonizadas por la dama principal con vistas a seducir a su secretario (la caída fingida, la petición de ayuda para calzarse un guante y el sueño fingido que permite revelar los sentimientos amorosos) y muestra las diferencias en las estrategias de adaptación de estos dos autores. Frente a la cercanía al hipotexto que se observa en la pieza de Ameyden, en *La moglie di quattro mariti* Cicognini reescribe, en cambio, las dos comedias citadas mediante algunas hibridaciones que afectan a la estructura global de la obra. Además, Resta se detiene en las similitudes que se observan entre la secuencia del sueño fingido de *Il can dell'ortolano* de Ameyden –que aparece en el apéndice de la edición de la pieza, como alternativa a una escena presente en el texto, y deriva de *El vergonzoso en palacio* de Tirso– y otra muy parecida de *La moglie di quattro mariti*, constatando que el pasaje añadido en la edición de Ameyden no proviene directamente de Tirso, sino de la versión de Cicognini.

Por su parte, Nicola Badolato analiza la presencia de la trama de la comedia en prosa *Le gelosie fortunate del principe Rodrigo* –comedia de Cicognini inspirada en el teatro español de la que todavía no se ha identificado el hipotexto, compuesta durante la estancia veneciana del autor– en la redacción de *L'Argia*, libreto de Filippo Apolloni puesto en música por Antonio Cesti que se estrenó en Innsbruck el 4 de noviembre de 1655 para celebrar la conversión al catolicismo de la reina Cristina de Suecia. El texto de esta exitosa ópera fue sometido a cortes y otras modificaciones en el curso de sus muchas representaciones en los teatros italianos de la época, entre las que cabe subrayar la puesta en escena en el Teatro S. Salvatore de Venecia durante el carnaval de 1669. Tal y como se ha

venido afirmando en los últimos años acerca del influjo de la Comedia Nueva en los *drammi per musica* italianos del siglo XVII, filtrado a menudo a través de precedentes adaptaciones en prosa, en *L'Argia* se reconocen solo algunos motivos de la fábula de la comedia cicogniniana, camuflados dentro de la particular estructura dramática que exige la redacción de una pieza musical.

El ensayo de Elena E. Marcello nos traslada a la Nápoles virreinal de la segunda mitad del siglo XVII. La estudiosa analiza tres adaptaciones, haciendo hincapié en el modo en que se trasplanta al contexto cultural y teatral napolitano el personaje del gracioso y la comicidad que lo caracteriza. Se trata de *Il finto incanto* (1674) de Cesare de Leonardis, derivada de *El hechizo imaginado* de Juan de Zabaleta; *Proteggere l'inimico* (1664) de Carlo Celano (y, de paso, *Difender l'inimico* de Andrea Belvedere, refundición de la adaptación de Celano compuesta a principios del siglo XVIII), inspirada en *Amparar al enemigo* de Antonio de Solís; y *Amare e fingere* (1675) de Domenico Antonio Parrino, adaptación de *Fingir y amar* de Agustín Moreto. Tras constatar el atractivo que suscitaba el enredo cómico español en los dramaturgos napolitanos de la época, Marcello examina las formas diferentes de domesticación de los roles bajos en estas piezas, que oscilan entre el recurso a la amplificación mediante el uso de un registro más coloquial que potencia el efecto humorístico y, a la inversa, una consistente reducción de las intervenciones cómicas del gracioso. Como apunta la investigadora, sería interesante alargar el campo de análisis adoptado a la entera dramaturgia de estos autores (y de sus muchos compañeros) para definir tanto su *modus operandi* como el de la comedia *spagnoleggiante* en la Nápoles virreinal a caballo entre los siglos XVII y XVIII, un territorio que favoreció con gran vitalidad el cruce de tradiciones escénicas diferentes.

El estudio de Renzo Guardenti, que analiza la figura del *capitano* de la *Commedia dell'arte* en la iconografía teatral de época moderna, se configura como una bisagra ideal entre los siglos anteriores y el XVIII. Aunque, como advierte el estudioso, la representación iconográfica de este personaje es netamente inferior a la de otras célebres máscaras (Arlecchino, Pantalone y Pulcinella), el centenar de imágenes conservadas nos ayuda a delinear el desarrollo teatral de esta figura a lo largo del tiempo, que se va afirmando y ennobleciendo a medida que avanza el siglo XVII para adquirir, en el siguiente, una imagen grotesca o, por el contrario, banalizada a través de la figura de un anodino espadachín. Para ello, Guardenti toma en consideración algunos ejemplos significativos: el ciclo de pinturas realizado por Alessandro Scalzi, «il Padovano», y Antonio Ponzano en el Castillo de Trausnitz, fechable en 1568; el retrato del célebre actor Francesco Andreini –autor de *Le bravure del Capitano Spavento*– que el pintor Bernardino Poccetti incluyó en un fresco de principios del siglo XVII conservado en el claustro del convento de la Santissima Annunziata de Florencia; los aguafuertes de los *Balli di Sfessania* de Jacques Callot, publicados en Nancy en los primeros años veinte del XVII; los doce grabados alemanes contenidos en el volumen *Amor, vehementer quidem flagrans; artificiose tamen celatus, de Pantalonis custodiaque triumphans*, impreso en 1729, y, siempre en este último año, los diecisiete grabados incluidos en la segunda edición de la *Histoire du Théâtre Italien* de Luigi Riccoboni.

Ya en el siglo XVIII, Paula Gregores Pereira examina la comedia *La Cleomira ovvero Tra i perigli la sicurezza* del monje benedictino Placido Adriani, conservada manuscrita en la Biblioteca de San Pietro de Perugia y compuesta probablemente en torno al 1726. La estudiosa individúa eficazmente las similitudes que presenta esta pieza con *La carbonera* de Lope de Vega, su posible hipotexto, y muestra las estrategias de adaptación adoptadas, contribuyendo con ello al mejor conocimiento de la producción dramática de Adriani, conocido mayormente por su *Selva, ovvero zibaldone di concetti comici*, donde se hallan asimismo *canovacci* derivados del teatro áureo español que requerirían un análisis detallado.

Por los mismos años, Pietro Metastasio compuso el *Ezio*, un *dramma per musica* que se representó en 1728 en el teatro San Giovanni Grisostomo de Venecia y, el año después, en el Teatro delle Dame de Roma. Francesco Cotticelli lo analiza a la luz de las reminiscencias que evoca la fábula de este libreto con la historia de Belisario, general destacado del ejército del emperador Justiniano I, que como consecuencia de la venganza de la emperatriz, cae en desgracia, convirtiéndose en un mendigo ciego, símbolo viviente de los caprichos de la fortuna, tal y como aparece en *El ejemplo mayor de la desdicha* de Antonio Mira de Amescua, que Metastasio, lector asiduo de comedias áureas, pudo quizás llegar a leer. El estudioso resalta también la plena consciencia que tenía Metastasio de la fascinación que, a finales de los años veinte del Setecientos, suscitaba todavía la trama de esa pieza, adaptada al italiano en numerosas ocasiones durante el siglo precedente, y, al mismo tiempo, su necesidad de reescribirla para convertir a *Ezio* en un *exemplum*, un modelo de comportamiento, como dictaban los preceptos reformistas.

Los dos últimos ensayos de esta extensa parte dedicada a las relaciones entre el teatro áureo español y el italiano atañen al dramaturgo veneciano Carlo Gozzi. Javier Gutiérrez Carou, a quien se deben estudios de gran espesor sobre el teatro «spagnolesco» de Gozzi, examina los cuatro primeros testimonios existentes (un manuscrito y tres ediciones: dos de la *Cuarta parte de comedias* de Calderón y, la última, derivada de la *Cuarta parte de comedias* calderonianas editadas por Vera Tassis) de *Eco y Narciso* de Calderón, hipotexto de la pieza homónima de Gozzi, compuesta entre 1770 y 1771 y, tras un detallado cotejo que tiene en cuenta también otras fuentes documentales, determina que Gozzi manejó muy probablemente alguna suelta derivada de la citada edición de Vera Tassis. Por su parte, Arianna Fiore se concentra en la obra *La Donna innamorata da vero*, compuesta asimismo en 1771, que, según afirma Gozzi, se inspira en la anónima comedia española *Don Pedro de Urdimalas*, manejada a través de una suelta del 1750. La estudiosa toma en cuenta las tres piezas conocidas que giran en torno a la leyenda de este personaje folclórico: *Pedro de Urdemalas* de Miguel de Cervantes, compuesta entre 1614 y 1615; una homónima comedia palatina con problemas de autoría debidos a la existencia de algunas sueltas que la atribuyen tanto a Lope de Vega como a Juan Pérez de Montalbán; y la última, más tardía, también de dudosa atribución, con un ejemplar manuscrito que remite a Juan Bautista Diamante y otro a José de Cañizares. A continuación, Fiore analiza la adaptación de Gozzi, tomando en consideración la versión parcial contenida en

un manuscrito de la Biblioteca Marciana de Venecia, y subraya cómo Gozzi, a la hora de adaptar los textos españoles, tenía muy presentes a los actores que la llevarían a escena, la bien conocida compañía del Sacchi en donde se hallaba la actriz Teodora Ricci, que dio buena muestra de su extraordinaria habilidad en la interpretación de su papel en la obra.

2. El panorama de los estudios dedicados en este volumen a distintas facetas de la relación entre teatro italiano y teatro áureo español en los siglos XVII y XVIII se enriquece con un conjunto de aportaciones que investigan varios aspectos de la circulación del teatro áureo en Portugal, Francia, Inglaterra y los Países Bajos. Consideramos especialmente importante la amplitud del área lingüístico-cultural explorada, porque, mientras la recepción del teatro español del XVII en la Francia coetánea siempre ha suscitado mucho interés, se suele prestar menor atención – al menos, en Italia – a lo que sucede en otros países e idiomas. Las formas de abordar el tema son muy variadas, pero todas de gran interés.

Un extenso panorama sobre la situación del teatro portugués, en su relación constante –desde Gil Vicente– con el teatro español en castellano, es el que ofrece José Camões. Dicha relación se intensificó después de 1580, con la aneación de Portugal a la corona española, y se vio propiciada por la construcción en Lisboa, en 1593, de un corral de comedias que fue el foco de irradiación del teatro en lengua castellana. Un teatro cuya presencia, sostenida por un flujo constante de compañías teatrales españolas, tuvo como consecuencia una producción autóctona muy reducida, bilingüe o directamente en castellano (como en los casos de Cordeiro, Melo, Azevedo...). Esta situación se rompe en 1640 con la independencia, que genera un nuevo afán por definir «lo nacional» y alienta, al menos en teoría, una producción teatral en lengua portuguesa, que sin embargo sigue ajustándose dramáticamente a los cánones de la Comedia Nueva. En cuanto al público, a pesar de la ausencia de compañías españolas en los tablados portugueses en los casi treinta años que duró la guerra con España (1640-1668), seguía añorando el tipo de diversión que le proporcionaba el repertorio del teatro áureo español. Y así fue que, cuando se firmó la paz, el gobierno invitó a una compañía española para que representara, en ocasión del cumpleaños de la princesa heredera, *El desdén con el desdén* de Moreto; a partir de allí, se reanuda la presencia en Lisboa de compañías españolas, que duró hasta al menos 1750. En los cerca de cincuenta años que van desde finales del siglo XVII hasta ya bien entrada la segunda mitad del siglo XVIII, coexiste en Portugal, como en España, una crítica al teatro barroco inspirada por los teóricos franceses, con la persistencia en el gusto del público y, por consiguiente, en la programación de los teatros, del repertorio áureo. No faltaron por otra parte teóricos que esgrimieran su preferencia por el teatro español, en función antineoclásica y antifrancesa, como es el caso del Marqués de Valença con su *Discurso apologético em defesa do teatro espanhol* (1739) y con su crítica (1747) a *Le Cid* de Corneille. Mientras las polémicas teóricas se centran en blancos ya bastante añejos, recuerda Camões que alrededor de 1730 empiezan a entrar en Portugal compañías que representan obras francesas (Voltaire, Molière) e italianas (Goldoni, Metastasio), renovando y enriqueciendo así un repertorio

teatral que, desde hace más de un siglo, se venía centrando casi exclusivamente en el repertorio español.

Por su parte, Isabel Muguruza Roca y Elena Muñoz Rodríguez se centran en una presentación general de la producción dramática de Jacinto Cordeiro, cuya comedia *La entrada del Rey en Portugal* (1621) es la primera obra escrita en Portugal siguiendo la fórmula de la Comedia Nueva. Tras repasar la producción de Cordeiro, autor de diecisiete comedias conservadas, casi todas ellas palatinas, las autoras se interesan especialmente por el sistema de su métrica dramática, analizándolo en detalle para comprobar su consonancia con los usos del período y, señaladamente, con los de Calderón.

A Francia, cuya presencia ya se anuncia en el estudio de Camões con las polémicas neoclásicas, se le dedican en este volumen cuatro estudios de diferente alcance: dos más amplios en su enfoque, los de Couderc y Zanin, otros dos, los de Pavesio y Pezzini, basados en algunos casos específicos de adaptación. Christophe Couderc, que ha dedicado una parte importante de su investigación a la irradiación del teatro áureo en la Francia coetánea, se propone aquí abandonar la perspectiva comparatista clásica (el influjo de una obra ‘fuente’ en la obra ‘derivada’) para centrarse en las vías de entrada del teatro español en Francia, estudiando el fenómeno de la apropiación francesa de algunos títulos en términos de movilidad textual. A pesar de que, como recuerda Couderc, hay consenso en que el teatro español circula en Francia principalmente como texto leído, no representado, mucho queda todavía por estudiar acerca de la bibliografía material y de la historia del impreso español en el país transpirenaico. Tras recapitular las razones del escaso desarrollo de la imprenta en España, Couderc, en lo que atañe específicamente al libro de teatro, aporta más argumentos que prueban su escasa circulación, examinando las elecciones de los dramaturgos franceses que empezaron a adaptar obras del teatro español, elecciones que muestran su reducido acceso a las fuentes. Por otra parte, observa Couderc que la moda de las adaptaciones teatrales (que ocupa el período 1635-1642) se asienta en la difusión de novelas españolas del XVI y primeros del XVII que se habían venido traduciendo al francés entre 1610 y 1630. Recuerda al respecto que muchas obras de teatro ‘hispanizantes’ (como las de Hardy) son, en realidad, adaptaciones de novelas: algunas novelas ejemplares de Cervantes y episodios de la *Diana* de Montemayor. Al mismo Lope se le conoce más como autor de novelas (*El peregrino en su patria*, *La Arcadia*) que de teatro. En este dato radica, según Couderc, la crítica que se le mueve por la ‘irregularidad’ de su teatro tragicómico, al que se le considera como una «novela disfrazada de obra dramática, antes que verdadera mimesis propiamente teatral».

El nudo de la relación pragmática y teórica entre la dramaturgia áurea española y la francesa preocupa asimismo a Enrica Zanin, quien, con un enfoque muy original, se propone estudiar el posible influjo del teatro español en la tragedia francesa, a la que se suele considerar como el género más ‘clásico’, inmune a la influencia española. Dicho influjo se manifestaría en la duplicación de la pareja de enamorados, muchas veces completada con un quinto elemento (el «esquema pentagonal» que estudia Couderc en una importante monografía de 2006).

Este rasgo estructural –que sirve para complicar la trama y hacer menos previsible el desenlace– no se encuentra solo, según Zanin, en comedias adaptadas del español, sino en producciones originales francesas, y, sobre todo, en las tragedias, señaladamente las de Corneille. Sin embargo, llega un momento, en la década de los 70, en el que la presencia de este rasgo estructural ya no garantiza el éxito de las obras, y el sistema de los personajes, sobre todo con Racine, vuelve a simplificarse. Consciente de lo vidrioso de la cuestión, a Zanin no se le escapa que la duplicación de la pareja protagonista con, en ocasiones, la presencia de un quinto elemento, puede que se originara primeramente en las dinámicas amorosas de la novela pastoril, como muestra su presencia en algunas obras de Shakespeare; al mismo tiempo, sigue declarándose convencida de que este recurso diegético y dramático se estructura en el teatro áureo pasando, de allí, no solo a porciones del teatro francés sino a la novela moderna, como muestra el ejemplo de Congreve.

El ensayo de Monica Pavesio se concentra, en cambio, en el análisis de tres adaptaciones cómicas escritas en la segunda mitad del siglo XVII por algunas interesantes dramaturgas: *L'inganno fortunato* (1659) de la actriz italiana Brigida Bianchi, derivada de *La despreciada querida* de Juan Bautista de Villegas; *La bella brutta* (1665), de otra famosa actriz italiana, traducción de *La hermosa fea* de Lope; y, por último, *La Coquette ou Le Favori*, escrita por Marie-Catherine Desjardins (conocida como Mme de Villedieu), en el mismo 1665, inspirada en *El amor y la amistad* de Tirso de Molina. La estudiosa destaca algunas similitudes entre ellas: fueron escritas por mujeres; compartieron un mismo *entourage* teatral, siendo recitadas por dos *troupes* que cohabitaron en el teatro del Palais Royal de París durante los mismos años; y reflejan, además, una clara preferencia por el subgénero teatral de la denominada comedia palatina.

Cierra el apartado dedicado a Francia el estudio de Sara Pezzini, que se centra en la adaptación de *Peor está que estaba* que realiza Lesage en 1707, y destaca sus características: depuración estilística; fragmentación de los monólogos largos con intervenciones cómicas de los criados; eliminación de los rasgos cómicos del protagonista don César. En la adaptación francesa muchas de estas modificaciones vienen dictadas por exigencias de decoro; por la misma razón, destaca Pezzini cómo la iniciativa del enredo pasa de la dama protagonista a la criada. Aunque Lesage admira la capacidad española de construir enredos ricos en lances, en su *César Ursin* opta por reducir al mínimo las peripecias del original, eliminando las secuencias de acción en las que el protagonista masculino queda peor parado. El trabajo se cierra con una útil tabla que da cuenta de todas las adaptaciones italianas, previas a la francesa de Lesage, de *Peor está que estaba*.

Los dos últimos ensayos abordan la recepción del teatro español en Inglaterra y Holanda. Jesús Tronch, para Inglaterra, escoge una visión panorámica y, en concreto, bibliográfica: aprovecha su trabajo de coordinación de la Base de Datos EMOTHE para ofrecer una recopilación de obras de teatro españolas que dieron lugar a adaptaciones inglesas, desde el inicio de la dinastía Tudor en 1485 hasta el final de la dinastía Estuardo en 1714. Aprovechando estudios previos pero ordenando los datos y revisándolos, Tronch clasifica el tipo de relación entre

la obra original y su derivada, no sin comprobar directamente todas las ediciones inglesas mencionadas. El cuadro que emerge de su catálogo es sumamente interesante: aparte de las adaptaciones derivadas de *La Celestina*, obra que queda fuera del marco temporal asignado al teatro áureo, los dramaturgos ingleses del XVII tuvieron verdadera predilección por Calderón, del que adaptaron 23 títulos, la mayoría cómicos. El resto de dramaturgos queda muy por debajo de él: baste pensar que de Lope solo se adaptan cinco títulos (uno de los cuales falsamente atribuido) y que Guillén de Castro, Tirso de Molina, Rojas Zorrilla y Agustín Moreto lo siguen muy de cerca con tres títulos cada uno (alguno, como *El burlador de Sevilla*, también falsamente atribuido).

Blom y van Marion, por el contrario, ofrecen un estudio puntual sobre la adaptación holandesa (1659) de *La hermosa Ester* de Lope por parte de Johannes Serwouters, uno de los directores del Schouwburg, el gran teatro de Amsterdam. Su investigación muestra de forma meridiana cómo las razones de que se eligiera para la adaptación un texto específico iban ligadas a las peculiaridades de la cultura receptora y del mundo teatral que le daría nueva vida en otro idioma. El ensayo ilumina la importancia de la figura de Jacob Barocas, productor de la representación de la adaptación de Serwouters: este judío hispano-holandés fue el trámite gracias al cual el mundo teatral de Amsterdam había podido conocer muchas obras de teatro áureo, traducidas por el mismo Barocas y representadas por actores famosos de la época. Blom y van Marion suponen que posiblemente fuera Barocas quien sugirió a Serwouters la posibilidad de adaptar la comedia bíblica de Lope. Como muestran los estudiosos, la adaptación holandesa modifica algunos aspectos del texto original para realzar el triunfo de Ester y, con ella, de su pueblo: un elemento que no solo encontraría profundas resonancias en los espectadores judíos, sino que podría también leerse como celebración del triunfo holandés contra la corona española. En todo caso, es significativo que la adaptación sea sucesiva a 1655, fecha en la que por primera vez se contrató a mujeres casadas para representar en los tablados de los Países Bajos. De hecho, *Hester, oft Verlossing der Jooden* necesitaba una protagonista capaz de encarnar satisfactoriamente la valentía y la belleza de Ester, y esa protagonista fue la joven y ya famosa actriz Susanna van Lee.

TespaTrad: un proyecto de catalogación de las traducciones del teatro áureo español¹

Marco Presotto, Salomé Vuelta García

El contexto

La extraordinaria difusión que ha conocido el teatro clásico español confirma su pertenencia a un patrimonio cultural y artístico que supera los confines territoriales donde se produjo. Las modalidades de irradiación de esta práctica escénica son muy variadas y responden a las distintas evoluciones estéticas, culturales, sociales y económicas de los contextos históricos y geopolíticos. En este panorama tan complejo, no cabe duda de que el estudio de la labor de divulgación de los textos dramáticos en los varios idiomas juega un papel fundamental. El intento ambicioso de recoger todas las traducciones conocidas que se realizaron desde el siglo XVII hasta hoy puede llegar a ofrecer un instrumento importante para la interpretación de tal patrimonio, la delineación de trayectorias y una mejor definición de su presencia en el contexto europeo y global.

El proyecto ha tenido que enfrentarse, en primer lugar, con la definición misma del objeto de catalogación ante la peculiaridad de la expresión artística

¹ Este trabajo es uno de los resultados de la investigación realizada en el ámbito del proyecto PRIN 2022 - Prot. 2022SA97FP *Il teatro spagnolo (1570-1700) e l'Europa: studio, edizione di testi e nuovi strumenti digitali*, financiado por el MUR y la Unión europea, y dirigido por Fausta Antonucci. Se atribuyan a Marco Presotto los dos primeros párrafos; a Salomé Vuelta García, el tercero.

Marco Presotto, University of Trento, Italy, marco.presotto@unitn.it, 0000-0002-7781-5545

Salomé Vuelta García, University of Florence, Italy, salome.vueltagarcia@unifi.it, 0000-0003-1541-5674

Referee List (DOI 10.36253/fup_referee_list)

FUP Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup_best_practice)

Marco Presotto, Salomé Vuelta García, *TespaTrad: un proyecto de catalogación de las traducciones del teatro áureo español*, © Author(s), CC BY 4.0, DOI 10.36253/979-12-215-0857-4.03, in Fausta Antonucci, Salomé Vuelta García (edited by), *La recepción del teatro clásico español en Europa (siglos XVII-XVIII)*, pp. 19-27, 2026, published by Firenze University Press, ISBN 979-12-215-0857-4, DOI 10.36253/979-12-215-0857-4

a la que se refiere. ¿Qué entendemos por traducción teatral? ¿Cómo evoluciona este concepto con el tiempo? ¿Cómo relacionar refundiciones, reescrituras y traducciones parciales dentro de otros textos? ¿Y cómo configurar, en esta complejidad, la relación con el texto-espectáculo? Es un tema realmente intrincado, ya que cualquier selección elimina referencias potencialmente útiles, pero al mismo tiempo se impone una diferenciación ante la multitud de tipologías textuales. Para ello, hemos contado con el apoyo autorizado y muy sólido de dos proyectos anteriores que no sólo constituyen la base metodológica, sino también concretamente el primer *corpus* de datos que ha servido de base a nuestro catálogo. Nos referimos a *Artelope* (2011-2025), esa inmensa recolección de argumentos del teatro de Lope de Vega creada por Juan Oleza, que se publica desde hace más de diez años. La parte bibliográfica, a la que colaboramos en su fase de construcción, contiene referencias a las traducciones. El segundo proyecto fundamental ha sido *Calderón digital* (2017-2025), creado por Fausta Antonucci y publicado a partir de 2017, que desarrolla el modelo de *Artelope* con algunas nuevas funciones, convirtiéndose en una continuación ideal del mismo. En esta base de datos, la atención a las traducciones es decididamente mayor, si tenemos en cuenta la cantidad de información que contiene; se incluye también, por ejemplo, la traducción de fragmentos dentro de artículos de revistas.

La realización de *TespaTrad*

Partiendo de estas referencias imprescindibles, se ha creado la Base de Datos *TespaTrad*², una herramienta digital basada en tecnología de código y acceso abierto, cuyo objetivo es facilitar la recopilación y circulación de información para la investigación, que se está realizando en el marco del proyecto italiano «Early Modern Spanish Theater (1570 - 1700): textual transmission, european circulation, new digital resources», cuya coordinadora nacional es la misma Fausta Antonucci.

Las fuentes utilizadas para completar las informaciones son muy variadas, en consideración de la heterogeneidad de los contextos culturales y lingüísticos interesados. Por este motivo, tenemos el objetivo de ofrecer, para cada traducción presente en la Base de Datos, una o más referencias bibliográficas concretas que autoricen su inserción. En cuanto a las traducciones que hemos llamado «modernas» (es decir, realizadas a partir de 1801), estamos realizando eventos congresuales, o seminarios, para crear una comunidad ideal en la que podamos debatir los problemas metodológicos apuntados, pero también recoger directamente noticias útiles por parte del hispanismo de cada distinta realidad lingüística y nacional. Con este fin, organizamos un primer congreso en Bolonia en 2019, que dio lugar a un libro de cierto interés por la cantidad de datos que aporta (Demattè *et al.* 2020); en 2024 se celebró otro encuentro en

² Enlace: <https://tespatrad.tespasiglodeoro.it/>

Trento, y los resultados se han publicado recientemente (Demattè *et al.* 2025). Es nuestra intención continuar con esta actividad en el futuro, ya que resulta indispensable para actualizar y perfeccionar *TespaTrad* directamente gracias a una colaboración colectiva.

Las traducciones que parecen menos problemáticas en cuanto a su catalogación son las modernas e impresas. Por lo común, estas obras presentan de forma explícita su relación con el hipotexto, aunque a menudo es difícil distinguir las varias reediciones, que a veces implican verdaderas revisiones y, por lo tanto, representan dos o más objetos bibliográficos independientes. En estas ocasiones, tan sólo un conocimiento directo de los textos puede resolver realmente la duda, y aún queda mucho por hacer.

Aunque se trata de un trabajo inicial, y ciertamente desequilibrado en torno a Lope de Vega, Pedro Calderón de la Barca y algunas áreas lingüísticas y geográficas cuyos datos estaban más asequibles por parte de nuestro equipo de trabajo, los resultados, totalmente parciales, empiezan a ofrecer algunas indicaciones interesantes. Actualmente³ hemos recogido 1635 traducciones en 36 lenguas: 1375 traducciones modernas (siglos XIX-XXI) y 260 traducciones antiguas (siglos XVI-XVII). Se trata de un total de 300 obras traducidas: 135 de Lope de Vega (en 532 traducciones), 86 de Calderón (en 846 traducciones), 82 de otros autores (en 257 traducciones).

Entre los primeros indicios dignos de nota, vale la pena señalar, a modo de ejemplo, la impresionante actividad de traducción al alemán en los siglos XIX y XX, con proyectos monumentales de gran envergadura (Kroll 2020). Muchos traductores se repiten, pero no siempre se trata de simples reediciones; habría que estudiar también la relación con las representaciones teatrales, un tema poco explorado y que ahora es objeto de investigación doctoral en la Universidad Complutense por Gonzalo Cantarero de Salazar, que se cuenta entre los colaboradores de *TespaTrad*. En el contexto inglés, es interesante la actividad de traducción y retraducción dentro de las revistas en el siglo XIX, que produce no pocos quebraderos de cabeza para la catalogación; entre otros, Eugenio Maggi está estudiando el asunto⁴. También es muy relevante el contexto de la Rusia soviética, estudiado por Veronika Ryjik (2019; 2020; 2025), que produce una moda de traducción de algunas obras concretas en las lenguas del llamado bloque del Este en un periodo histórico determinado. Para apreciar la trayectoria de ciertas irradiaciones en determinadas áreas geográficas, el mapa que proponemos en una versión inicial en la página web (Figura 1), permite algunas búsquedas avanzadas por época, obra, lengua, autor, etc. Su utilidad de momento es limitada, aunque ya ofrece notables sugerencias; podrá aumentar en cuanto se consiga ampliar los datos recogidos.

³ Los datos están actualizados al 18 de septiembre de 2025; las referencias aumentan periódicamente.

⁴ Un primer resultado de sus pesquisas se encuentra en Maggi (2020).

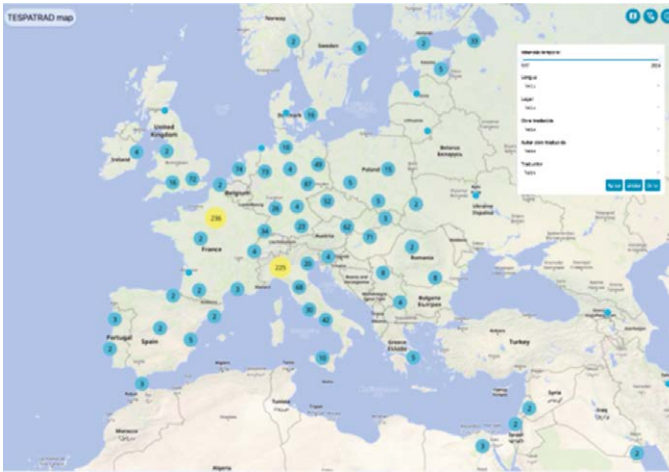


Figura 1 – Mapa de *TespaTrad*, particular (actualizado el 18.09.2025).

TespaTrad empieza a proporcionar indicaciones también sobre la formación y definición del canon. Por poner unos ejemplos referidos a Pedro Calderón de la Barca, la obra traducida a más idiomas es, sin duda, *La vida es sueño*; actualmente se han recogido traducciones en 29 idiomas (Coenen 2020), pero antes del siglo XX sólo se conoce un número muy reducido de ellas. También es interesante la atención prestada a *El mágico prodigioso* en época moderna, con 49 traducciones en 14 idiomas, aspecto que merece un estudio detallado. Por su parte, la presencia de *El alcalde de Zalamea*, con sus 92 traducciones en 20 idiomas, parece no haberse interrumpido nunca en el interés del traductor y, suponemos, del lector y del público a lo largo de los siglos, al igual que ocurre con *La dama duende* (65 traducciones en 11 idiomas) sobre todo en el contexto alemán, donde resulta constantemente retraducida.

Como es bien sabido, existe una enorme diferencia entre las traducciones modernas y las denominadas «antiguas», como hemos definido por comodidad las anteriores a 1801. Esta gran diversidad plantea bastantes problemas en el intento de reunir ambas referencias en una única base de datos, pero consideramos oportuno disponer de una visión de conjunto que comprenda todas las épocas. Conscientes de la complejidad del tipo de reescritura que caracteriza a la Modernidad temprana, y sabiendo el enorme trabajo que se ha llevado a cabo a lo largo de los años, hemos añadido a cada ficha una cantidad considerable de «datos adicionales», actualmente no cumplimentados en la mayoría de los casos, pero que permitirán incluir detalles especialmente necesarios para las reescrituras de los siglos XVII y XVIII. En primer lugar, está la información que hemos definido como «Modelo formal». A este respecto, proponemos una distinción entre: «Soggetto»; «Escenario»; «Libreto»; «Programa de sala»; «Parti scannate» y «Argomento». Otro aspecto muy peculiar en los textos antiguos

es la «Tipología de traducción», que hemos simplificado arbitrariamente, por una evidente necesidad de síntesis catalográfica, en las opciones: «literaria», «escénica», «reescritura» e «intertexto», esta última para referirnos a traducciones de fragmentos de obras presentes en otras piezas. Solamente la práctica de la inserción de los datos nos confirmará la funcionalidad de estas opciones y su oportunidad.

Las traducciones antiguas

Las 260 traducciones antiguas presentes actualmente en *TespaTrad* se subdividen en 134 versiones italianas, 48 francesas, 36 alemanas, 29 neerlandesas, 9 inglesas, 2 polacas, 1 sueca y 1 en lengua náhuatl. Se trata, sin duda, de un número reducido, que comprende una mínima parte de las traducciones y refundiciones antiguas señaladas y analizadas en numerosos congresos y estudios sobre todo a partir de las últimas décadas del siglo pasado, cuando resurgió con fuerza el interés por este argumento en varios países europeos. Faltan, en efecto, muchas traducciones francesas, a cuyo estudio, muy vivo todavía, han dedicado tiempo y esfuerzo numerosos investigadores; lo mismo sucede con las traducciones alemanas y neerlandesas, que precisan de estudiosos especializados en la lengua y la cultura donde se llevaron a cabo. El panorama inglés aparece delineado mínimamente y el portugués ni siquiera consta en el elenco, una deficiencia que es necesario reparar para poder evidenciar en su justa medida la gran difusión que tuvo el teatro áureo español en esta área. Por lo que respecta a las traducciones italianas, las 134 versiones disponibles son pocas en relación al vasto patrimonio de versiones italianas de la época. Hemos comenzado por los dos valiosos catálogos que Carmen Marchante Moralejo dedicó a la recepción italiana de Calderón de la Barca (2002) y Lope de Vega (2009), pero quedan por integrar las numerosas informaciones contenidas en la pionerística colección *Commedia aurea spagnola e pubblico italiano*, dirigida por Maria Grazia Profeti entre 1996 y 2009, en la que colaboraron por primera vez hispanistas, francesistas, musicólogos e historiadores del espectáculo con resultados notables (Profeti 1996a, 1996b, 1997, 2000, 2009a, 2009b; Antonucci 2007), así como otros relevantes estudios, entre los que se halla, por ejemplo, el catálogo que Javier Gutiérrez Carou (2011) ha dedicado al teatro *spagnolesco* de Carlo Gozzi, o el volumen de Fausta Antonucci y Anna Tedesco (2016) sobre la difusión de la Comedia Nueva en la Italia del siglo XVII, entre otros. Este déficit de fichas dedicadas a las traducciones europeas antiguas será colmado en parte gracias a la próxima inserción en la Base de Datos de las noticias procedentes de dos congresos internacionales dedicados a la circulación europea del teatro clásico español en época moderna, celebrados en Florencia en septiembre de 2018 y febrero de 2025 y coordinados por Fausta Antonucci y Salomé Vuelta García en el marco del proyecto *Il teatro spagnolo (1570- 1700) e l'Europa: studio, edizione di testi e nuovi strumenti digitali* (PRIN 2015 – Prot. 201582MPMN) y de su actual continuación (PRIN 2022SA97FP), ambos dirigidos por Fausta Antonucci. La celebración de estos dos encuentros florentinos ha propiciado un enriquecedor

diálogo de carácter interdisciplinar entre especialistas de varios países, con la puesta al día de un relevante caudal de datos y el análisis de nuevas traducciones que amplían y profundizan adecuadamente este prolífico campo de estudio. El fruto del primer encuentro salió a la luz hace cinco años (Antonucci y Vuelta García 2020) mientras que los resultados del segundo conforman el presente volumen. Dada la validez científica y la utilidad de estas jornadas de estudio, se auspicia que puedan celebrarse otras de este tenor en un futuro cercano.

A pesar del número limitado de fichas de traducciones antiguas presentes hoy en día en *TespaTrad*, cabe decir que los datos de los que disponemos en estos momentos son relevantes, pues, por un lado, permiten reflexionar sobre algunos aspectos concretos que diferencian estos textos de las traducciones llevadas a cabo a partir del siglo XIX, y que apuntan a la necesidad de una colaboración interdisciplinar; por el otro, ayudan a entender cómo y hasta qué punto el teatro del Siglo de Oro constituye un momento fundamental de la cultura europea (Profeti 2009b, 36). El olvido o el descuido al que han sido sometidas durante siglos estas traducciones antiguas nos ha impedido comprender este hecho en toda su magnitud. Cabe resaltar al menos los siguientes datos:

1. Contamos ya, por ejemplo, con un corpus heterogéneo de autores y piezas españolas: 19 dramaturgos áureos y 108 comedias españolas traducidas. La presencia masiva de Calderón, con 137 traducciones, seguido de Lope de Vega, con 57, es reflejo no solo del indiscutible magisterio de ambos autores, sino también del ya recordado trasvase de las informaciones sobre traducciones contenidas en las bases de datos *Artelope* y *Calderón Digital*. Pero junto a Lope y Calderón, aparecen otros, como Juan Pérez de Montalbán, con 10 traducciones, que evidencian un interés variado (y muy vivo en Italia) por su producción dramática, real o atribuida (*La doncella de labor*, *El valiente nazareno Sansón*, *Lo que son juicios del cielo*, *El hijo del Serafín*, *san Pedro de Alcántara*, pero también *Amor, lealtad y amistad* y *Despreciar lo que se quiere*), y presencias más inusitadas y por ello muy interesantes, como Jacinto de Herrera y Sotomayor, Juan de Zabaleta o Francisco de Bances Candamo, que no se hallan, según los datos actuales de *TespaTrad*, entre los autores de las traducciones decimonónicas y contemporáneas, y que resultaron accesibles gracias, en gran parte, a la amplia circulación europea de las colecciones de comedias *Diferentes autores* y *Nuevas escogidas*.

2. Por otra parte, el número de traductores es alto (127), lo que demuestra no solo el interés de los autores europeos de los siglos XVII y XVIII, sino también la capilaridad de la penetración europea del teatro español en este período, porque los traductores provienen de los más variados ámbitos y profesiones (nobleza, religión, artesanos y comerciantes, escritores de profesión, aficionados, actores y actrices...). Cabe subrayar que en 57 de estas fichas se declara que el traductor es anónimo, un dato que emerge preponderantemente en las traducciones italianas (54) por el complejo panorama teatral de la época y la existencia de prácticas escénicas propias que dejaban de lado la cuestión autorial y privilegiaban una escritura y puesta en escena colectivas. Es el caso, por ejemplo, de los *scenari* de los actores profesionales italianos, que retomaron pronto y con asiduidad los textos de sus compañeros de profesión españoles, con los que a menudo cola-

boraron en compañías mixtas recorriendo a lo largo y ancho la península e incluso fuera de ella, pues, como sabemos, las compañías italianas circularon por toda Europa hasta bien entrado el siglo XVIII, manteniendo vivo el interés por el teatro clásico español y propiciando nuevas versiones francesas, alemanas y rusas, entre otras, que es necesario incluir en la Base de Datos. En *TespaTrad* se hallan registrados ya varios *scenari*, algunos muy célebres, como *Il convitato di pietra* y *L'ateista fulminato*, derivados de *El burlador de Sevilla*, aunque también comparece *Il nuovo risarcito convitato di pietra*, la monumental y fastuosa refundición escrita por el famoso actor Giovan Battista Andreini a mediados del siglo XVII, que demuestra cómo los cómicos del arte fueron, en no pocas ocasiones, también escritores interesados en la traducción o reescritura de piezas españolas (Carandini y Mariti 2003).

Otras piezas italianas anónimas provienen del ámbito académico, que compartía con el precedente los métodos de escritura y técnicas escénicas como la de la improvisación. Muchas de las que están actualmente disponibles en la Base de Datos derivan de la actividad teatral académica que promovió el marqués Giovan Gioseffo Orsi en Bolonia y Módena entre finales del siglo XVII y principios del XVIII, conservadas en un fondo manuscrito de la Biblioteca Estense de Módena en forma de *argomento* (resumen veloz de la trama), *soggetto* (plan en prosa con finalidad escénica) o comedia *distesa*, escrita con todos los diálogos (Vuelta García 2020). Porque, efectivamente, hay que recordar que son muy numerosas las traducciones italianas que han llegado a nosotros en forma exclusivamente manuscrita, si bien de otras, nacidas igualmente en el ámbito de las academias y congregaciones religiosas, tenemos una explosión de reediciones, como en el caso de las obras de Giacinto Andrea Cicognini (Cancedda y Castelli 2001).

Un ulterior ambiente teatral italiano que privilegiaba el anonimato –poco indagado hasta el momento–, era el de los colegios de nobles regentados por los jesuitas. Entre finales del siglo XVII y las primeras décadas del XVIII, los jesuitas promovieron la traducción y puesta en escena de piezas francesas y españolas con fines pedagógicos en lugares como Bolonia o Parma, pero también al sur, en Nápoles, por ejemplo (Vuelta García 2022; Vuelta García 2023). Se han conservado algunas decenas de programas de sala impresos de estas representaciones que contienen el *argomento* y el *scenario* de las traducciones; todos son anónimos, aunque, gracias a documentos de archivo, a veces se ha podido descubrir el nombre del traductor, como consta ya en *TespaTrad*.

Este complejo panorama italiano de escritura teatral y práctica escénica hace que sea particularmente arduo definir la tipología de traducción de estos textos, pues, junto a la pervivencia de un concepto y de una práctica traductiva muy diferente de la que se fue codificando a partir del siglo XIX, lleva a difuminar a menudo los confines entre lo que se puede considerar como una traducción escénica y lo que entendemos, en cambio, como reescritura. ¿Y qué decir de los casos en los que las traducciones italianas derivan de una precedente versión francesa de un texto español (el *Cid* de Corneille, por ejemplo), nada raras en las últimas décadas del siglo XVII y en el XVIII? ¿Y de las adaptaciones *distese* que los cómicos italianos llevaron consigo por tierras alemanas y más tarde ru-

sas, modificándolas en buena parte y suscitando a partir de ello adaptaciones escritas en otras lenguas?

Para responder a estas y otras preguntas que irán surgiendo por el camino es de fundamental importancia la colaboración entre los especialistas de teatro moderno europeo. El valor, autoridad y fiabilidad de *TespaTrad* –que aspira a convertirse en un recurso fácilmente accesible con miras a restablecer la relación dinámica entre las culturas nacionales que el teatro del Siglo de Oro ha promovido con éxito a lo largo de los siglos– dependen en gran medida de la voluntad de la comunidad científica de contribuir a su mejoría.

Referencias bibliográficas

- Antonucci, Fausta ed. 2007. *Percorsi del teatro spagnolo in Italia e Francia*. Firenze: Alinea (“Commedia aurea spagnola e pubblico italiano” vol. V).
- Antonucci, Fausta y Anna Tedesco eds. 2016. *La Comedia nueva e le scene italiane nel Seicento. Trame, drammaturgie, contesti a confronto*. Firenze: Olschki.
- Antonucci, Fausta y Salomé Vuelta García eds. 2020. *Ricerche sul teatro classico spagnolo in Italia e oltralpe*. Firenze: Firenze University Press.
- Artelope. 2011-2025. *Artelope. Base de datos y argumentos del teatro de Lope de Vega*, dir. Joan Oleza Simó. <<https://artelope.uv.es/>> (05.04.2025)
- Calderón Digital. 2017-2025. *Calderón Digital. Base de datos, argumentos y motivos del teatro de Calderón*, dir. Fausta Antonucci. <<https://calderondigital.tespaiglodeoro.it/>> (05.04.2025)
- Cancedda, Flavia y Silvia Castelli. 2001. *Per una bibliografia di Giacinto Andrea Cicognini. Successo teatrale e fortuna editoriale di un drammaturgo del Seicento*. Firenze: Alinea.
- Carandini, Silvia y Luciano Mariti. 2003. *Don Giovanni o l'estrema avventura del teatro: Il nuovo risarcito invitato di pietra di Giovan Battista Andreini: studio e edizione critica*. Roma: Bulzoni.
- Coenen, Erik. 2020. “Medio siglo largo de traducciones de *La vida es sueño*”. *Hipogrifo*, 8.2: 533-41. <https://doi.org/10.13035/h.2020.08.02.31>
- Demattè, Claudia, Eugenio Maggi y Marco Presotto eds. 2020. *La traducción del teatro clásico español (siglos XIX-XXI)*. Venezia: Edizioni Ca' Foscari. <https://doi.org/10.30687/978-88-6969-490-5>
- Demattè, Claudia, Eugenio Maggi y Marco Presotto eds. 2025. *El teatro clásico español en su traducción entre texto literario y práctica escénica*. Venezia: Edizioni Ca' Foscari. <http://doi.org/10.30687/978-88-6969-948-1>
- Gutiérrez Carou, Javier ed. 2011. *Metamorfosi drammaturgiche settecentesche. Il teatro 'spagnolesco' di Carlo Gozzi*. Venezia: lineadacqua.
- Kroll, Simon (2020). “El teatro clásico español en Alemania. Cuatro siglos y veinte años de recepción”. En *La traducción del teatro clásico español (siglos XIX-XXI)*, eds. Claudia Demattè, Eugenio Maggi y Marco Presotto, 81-99. Venezia: Edizioni Ca' Foscari. <https://doi.org/10.30687/978-88-6969-490-5/005>
- Maggi, Eugenio. 2020. “Las dos traducciones de *El purgatorio de San Patricio* por Denis Florence MacCarthy (1853 y 1873). Primeras calas”. En *La traducción del teatro clásico español (siglos XIX-XXI)*, eds. Claudia Demattè, Eugenio Maggi y Marco Presotto, 275-289. Venezia: Edizioni Ca' Foscari. <http://doi.org/10.30687/978-88-6969-490-5/017>

- Marchante Moralejo, Carmen. 2002 [1 ed. 1996]. "Calderón en Italia. Traducciones, adaptaciones, falsas atribuciones y *scenari*." En *Calderón en Italia, la Biblioteca Marucelliana, Firenze*, ed. Maria Grazia Profeti, 43-93. Firenze: Alinea.
- Marchante Moralejo, Carmen. 2009. "Lope en Italia. Traducciones, adaptaciones, falsas atribuciones y *scenari*." En *Commedia e musica tra Spagna e Italia*, ed. Maria Grazia Profeti, 7-58. Firenze: Alinea ("Commedia aurea spagnola e pubblico italiano" vol. VI).
- Profeti, Maria Grazia. 1996a. *Materiali variazioni invenzioni*. Firenze: Alinea ("Commedia aurea spagnola e pubblico italiano" vol. I).
- Profeti, Maria Grazia ed. 1996b. *Tradurre riscrivere mettere in scena*. Firenze: Alinea ("Commedia aurea spagnola e pubblico italiano" vol. II).
- Profeti, Maria Grazia ed. 1997. *Percorsi europei*. Firenze: Alinea ("Commedia aurea spagnola e pubblico italiano" vol. III).
- Profeti, Maria Grazia ed. 2000. *Spagna e dintorni*. Firenze: Alinea ("Commedia aurea spagnola e pubblico italiano" vol. IV).
- Profeti, Maria Grazia ed. 2009a. *Commedia e musica tra Spagna e Italia*. Firenze: Alinea ("Commedia aurea spagnola e pubblico italiano" vol. VI).
- Profeti, Maria Grazia. 2009b. *Commedie, riscritture, libretti: la Spagna e l'Europa*. Firenze: Alinea ("Commedia aurea spagnola e pubblico italiano" vol. VII).
- Ryjik, Veronika (2019). '*La bella España': el teatro de Lope de Vega en la Rusia soviética y post-soviética*. Madrid / Frankfurt: Iberoamericana / Vervuert.
- Ryjik, Veronika (2020). "Los vaivenes del canon. Traducción y puesta en escena de la comedia áurea en Rusia". En *La traducción del teatro clásico español (siglos XIX-XXI)*, eds. Claudia Demattè, Eugenio Maggi y Marco Presotto, 117-35. Venezia: Edizioni Ca' Foscari. <https://doi.org/10.30687/978-88-6969-490-5/007>
- Ryjik, Veronika (2025). "Los cánones traductológicos y la puesta en escena: reflexiones desde las escenificaciones de la comedia áurea en Rusia". En *El teatro clásico español en su traducción entre texto literario y práctica escénica*, eds. Claudia Demattè, Eugenio Maggi y Marco Presotto, 43-64. Venezia: Edizioni Ca' Foscari. <http://doi.org/10.30687/978-88-6969-948-1/003>
- TespaTrad (2023-2025). *TespaTrad. Las traducciones del Teatro español del Siglo de Oro (base de datos)*, dirs. Marco Presotto y Salomé Vuelta García. <<https://tespatrad.tespasiglodeoro.it/>> (18.09.2025)
- Vuelta García, Salomé. 2020. "El teatro del Siglo de Oro en el fondo Orsi de la Biblioteca Estense de Módena". En *Ricerche sul teatro classico spagnolo in Italia e oltralpe*, eds. Fausta Antonucci y Salomé Vuelta García, 399-420. Firenze: Firenze University Press.
- Vuelta García, Salomé. 2022. "Il repertorio teatrale spagnolo del Collegio dei Nobili di Parma edito da Giuseppe Rosati (1706-1722)". En *Stampa e autorialità tra Italia e Penisola iberica*, eds. Michela Graziani y Salomé Vuelta García, 53-75. Firenze: Olschki.
- Vuelta García, Salomé. 2023. "I gesuiti e il teatro del Siglo de Oro nell'Italia di primo Settecento: le traduzioni di Antonfrancesco Bellati al Collegio dei Nobili di Parma". En *Il canone letterario gesuitico italo-iberico (secc. XVII-XVIII): nuove indagini*, eds. Michela Graziani y Salomé Vuelta García, 59-77. Firenze: Olschki.

La Comedia Nueva en Italia

El modelo español del *Don Gastone di Moncada* de Giacinto Andrea Cicognini¹

Salomé Vuelta García

Don Gastone di Moncada de Giacinto Andrea Cicognini es una de las obras más emblemáticas de la recepción del teatro clásico español en la Italia del siglo XVII. Compuesta a principios de los años cuarenta, como se desprende del manuscrito apógrafo *Il gran traditore con la più costante tra le maritate* de la Biblioteca Laurenziana de Florencia (fondo Antinori 33, f. 1r-77v) en el que se señala su representación en 1642 en la cofradía religiosa del Vangelista, sede de la academia de los Instancabili (Michelassi 2000, 318; Cancedda y Castelli 2001, 164-6; Michelassi y Vuelta García 2004, 20), esta célebre adaptación en prosa se imprimió póstumamente en 1658 en tres ciudades diferentes, Perugia, Roma y Venecia, y fue reeditada hasta finales del siglo XVII (Cancedda y Castelli 2001, 164-84)².

En los años cuarenta, *Don Gastone* circuló en el ámbito de las cofradías religiosas y academias florentinas de las que formaba parte Cicognini, como la citada del Vangelista, en 1642, y la cofradía dell'Arcangelo Raffaello, dos años más

¹ Este trabajo es uno de los resultados de la investigación realizada en el ámbito del proyecto PRIN 2022 - Prot. 2022SA97FP *Il teatro spagnolo (1570-1700) e l'Europa: studio, edizione di testi e nuovi strumenti digitali*, financiado por el MUR y la Unión europea, y dirigido por Fausta Antonucci.

² Las dos ramas textuales en las que se dividen los numerosos testimonios que se conservan de esta pieza, ya apuntadas por Fausta Antonucci (1996, 67-70), han sido ilustradas en Michelassi y Vuelta García (2004).

tarde (Castelli 1996). A finales de la década siguiente, sin embargo, la obra ya formaba parte del repertorio de compañías profesionales que la llevaron a escena a lo largo y ancho de la península durante todo el siglo e incluso más allá, como muestra el hecho de que fuera retomada por Luigi Riccoboni poco después de su llegada a Francia en 1716 (De Luca 2011, 124; Vuelta García 2024, 7-8). En Florencia siguió representándose en academias y casas nobiliarias hasta el 1709 (Michelassi y Vuelta García 2013, 23-31).

En razón de las dinámicas conflictuales que vertebran la pieza, Antonucci (1996, 73-84; 2012) ha señalado como posibles hipotextos españoles *La corona merecida* de Lope de Vega, *Cómo han de ser los amigos* de Tirso de Molina y, sobre todo, dos dramas de Calderón, *Gustos y disgustos son no más que imaginación* y *Saber del mal y del bien*, que se acercan en buena parte a la versión de Cicognini, aunque sin comprenderla por entero. La estudiosa ha subrayado también la cercanía del texto a la dramaturgia de Guillén de Castro por el tratamiento político de la resistencia ante la tiranía, el empleo de los mecanismos del horror, la caracterización moral de los personajes y un desarrollo trágico que, bajo el influjo de la tragedia de final feliz de Giovanbattista Giraldi Cinzio, se resuelve felizmente solo en el final. Todo ello la ha llevado a considerar que en la redacción del *Don Gastone*, en línea con lo que la crítica ha venido afirmando desde principios del siglo pasado, Cicognini retomó secuencias y situaciones de diferentes piezas españolas adaptándolas a un modelo dramático que era deudor de la tragedia renacentista y del pensamiento italiano del siglo XVII sobre el uso político de la disimulación, para concluir definiendo la obra como «un singular ejemplo de cruce de experiencias dramáticas y de herencias culturales, tanto italianas como españolas» (Antonucci 2012, 13).

Por un golpe de fortuna, podemos hoy declarar con certeza cuál fue la pieza española que propició la escritura de esta célebre obra de Cicognini³. Se trata de *La paciencia en la fortuna*, un drama anónimo que Cicognini reproduce siguiendo muy de cerca la acción dramática, aunque introduce modificaciones debidas a la adecuación a la práctica escénica italiana de la época y a la tradición de las cofradías religiosas que en tiempos de carnaval propiciaban la representación de obras morales y educativas para contrastar los vicios en los que podían caer los jóvenes durante esos días festivos (Castelli 1996).

Se han conservado dos manuscritos anónimos de esta pieza: uno en la Biblioteca Nacional de España (Ms. 16459), con dos licencias de representación fechadas en Valencia, el 31 de enero de 1615, y en Madrid, el 9 de septiembre del mismo año, que lo vincularían a los autores de comedias Francisco Hernández Galindo y Pedro Cerezo de Guevara, con representaciones hasta al menos el 1623; y el otro en la Biblioteca Palatina de Parma (CC* IV 28033, t. 74, II, f.

³ Lo he podido identificar gracias a mi participación en el tribunal de la tesis doctoral del doctor Jorge Ferreira Barrocal, que se defendió el 17 de enero del 2025 en la Universidad de Valladolid con el título *Estudio y edición de una comedia del siglo XVII: La paciencia en la fortuna*.

99r-153r), una copia en limpio que difiere del anterior en algunos pasajes de la tercera jornada e incluye en el último folio un elenco de actores que debieron poner en escena la obra hacia finales de los años treinta, sin falta antes de 1644, fecha de muerte de uno de ellos (Ferreira Barrocal 2025, 11-7)⁴. La comedia se editó como suelta, con dos títulos: el ya citado, y *Valor de los Cerdas y Moncadas* (o *Cerdas y Moncadas*), pero no constan ejemplares (Ferreira Barrocal 2023, 200). No sabemos si esta suelta perdida circuló en Italia, aunque tenemos noticias de la presencia de Francisco Hernández Galindo en Nápoles en 1626⁵. Cabe recordar, además, que en 1639 una compañía de actores españoles de la que no tenemos datos concretos representaba sus obras en Florencia, con el disgusto de los cómicos Confidenti, que veían peligrar sus ganancias (Castelli 1997, 389-93) y que en 1641, justo un año antes de la fecha del citado manuscrito apógrafo laurenziano, se representó en el teatro de Baldracca de Florencia un *Don Gastone di Moncada* del que no ha quedado huella (Bianconi-Walker 1975, 450). Aunque no puede descartarse que este último fuera precisamente el texto de Cicognini, cabe pensar, más bien, que quizás fue en una de estas ocasiones cuando el dramaturgo se interesó por esta pieza y logró obtener el texto para traducirlo y representarlo en las cofradías y academias florentinas, como ya hizo otras veces (Michelassi y Vuelta García 2004, 24).

Aunque se representó durante más de veinte años, *La paciencia en la fortuna* ha recibido muy poca atención crítica. Recientemente, Francisco Gómez Martos (2019) le ha dedicado un ensayo en el que la define como una comedia de privanza y la atribuye a Lope de Vega, mientras que Jorge Ferreira Barrocal (2021; 2023; 2025) defiende, en cambio, la autoría de Andrés de Claramonte, corroborada por Álvaro Cuéllar y Germán Vega García-Luengos (2023) en el análisis estilométrico de la pieza, y la fecha, en razón de la métrica, entre 1604 y 1612, en la primera etapa dramática del autor. En cuanto al género, estaríamos ante un drama de hechos particulares de la honra ambientado en el reinado de Pedro IV de Aragón en el que el elogio a los Cerda y Moncada quizás denote una estrategia del anónimo autor para ganarse los favores del duque de Lerma, casado con Catalina de la Cerda, hija del duque de Medinaceli (Gómez Martos 2019, 73-80; Ferreira Barrocal 2023, 207-8).

⁴ Restori (1893, 143) fecha este manuscrito en la primera mitad del siglo XVII y señala que los actores elencados eran activos «intorno la metà del secolo XVII». Cacho (2009, 109-10) se pregunta si se trata de un autógrafo pero Margaret Greer, en el marco del proyecto *Manos* (Greer y García Reidy 2022), afirma que es una copia en limpio de cuatro manos, sin enmiendas, y ha intentado reconstruir la compañía sobre la base del elenco de actores presente al final del manuscrito, sin llegar a identificarla, pero proporcionando un término *ante quem* para su datación, debido al fallecimiento en 1644 del actor Juan Mazana, presente en la lista (<https://manos.net/manuscripts/bpp/cc-iv-28033-vol-74-ii-paciencia-la-en-la-fortuna> [31/1/2025]).

⁵ Véase la actividad de Hernández Galindo en 1626, recogida en <https://dicat.uv.es/consulta/busqueda/registro/1228/2> [30/3/2025] (Ferrer Valls 2011-2025) y Megale (2020, 212-13).

El *dramatis personae* y la sinopsis detallada de ambas piezas no deja lugar a dudas sobre el hecho de que *La paciencia en la fortuna* sea el hipotexto español del *Don Gastone*, y, al mismo tiempo, nos permite observar algunos interesantes cambios que Cicognini introdujo en su adaptación. Los trazaremos a grandes líneas, dejando para otra ocasión un estudio pormenorizado⁶:

La paciencia en la fortuna

El rey Pedro de Aragón
La reina María
Don Gastón de Moncada

Doña Violante de la Cerda, mujer de Gastón
Gastón, hijo de don Gastón y Violante
Don Manrique
Pantoja, criado de Gastón
Don Juan, hermano de Manrique
Don Vasco
Don Martín
Bernardo, criado de la pareja
María, criada de la pareja
Ramón, alcaide

El gobernador
Cazadores
Soldados
Criados

Músicos

PRIMERA JORNADA:

Un joven hambriento de nombre Manrique, que ha robado un trozo de pan de la boca de un perro de caza, es perseguido por Pantoja y otros criados de don Gastón de Moncada, gran senescal de Aragón, que vive retirado en el condado de Teruel junto a su mujer, Violante de la Cerda, y a su pequeño hijo. Cuando llega don Gastón, Manrique le narra su trágica historia: él y su hermano Juan, con el que viaja, son dos nobles navarros que mataron a su madre al sorprenderla, tras la muerte del padre, en brazos de otro hombre. Perseguidos por la justicia, huyeron a Portugal pero han decidido volver a entrar en España para dirigirse por caminos

Don Gastone di Moncada

Pietro re d'Aragona
Eleonora regina sua moglie
Don Gastone di Moncada, cavaliere spagnolo e Duca di Tirolo

Donna Violante di Moncada sua moglie
Celio, lor figliuolo di anni cinque
Don Meriches di Buccoi, cavaliere spagnolo
Scappino, servo di don Gastone

Tiberio >
Odoardo > Consiglieri [del Rey]

Rosetta, damigella di donna Violante

Parasacco, semplice servo in Corte

IV cacciatori del Re
IV soldati della guardia del Re
IV paggi del Re
IV damigelle della regina
IV cacciatori di don Gastone

PRIMER ACTO:

Un joven hambriento de nombre Meriches, que ha robado un trozo de pan de la boca de un perro de caza, es maltratado por Scappino, criado de don Gastone de Moncada, noble español che vive plácidamente en el condado del Tirolo junto a su esposa Violante y su pequeño hijo Celio. Cuando llega Gastone, Meriches le narra su trágica historia: es don Meriches de Buccoi, hijo de Anselmo; en el lecho de muerte, su padre le pidió que preservara el honor familiar vigilando a su esposa, madrastra de Meriches. Tras sorprender a esta última en brazos de su amante, Meriches la mata y escapa de la justicia; en el camino lo asaltan unos bandidos,

⁶ Las citas de la pieza española provienen de la edición de Ferreira Barrocal (2025), mientras que el texto de Cicognini se cita a partir de la versión del manuscrito de la Biblioteca Laurenziana de Florencia.

secundarios a Francia. Gastón los ampara invitándolos a descansar en su palacio.

El rey don Pedro de Aragón, que está cazando con Vasco y Martín, va a parar a las tierras de Gastón en el momento en que se está celebrando, con cantos, bailes y juegos campestres, la boda entre dos criados, Bernardo y María, a los que acompaña doña Violante. Nada más verla, el rey se enamora de ella. Llega Gastón y consigue que el monarca premie con dinero y encargos cortesanos a Manrique y Juan. Agradecidos, los dos hermanos juran ser leales al generoso senescal. Movido por la envidia y el deseo de gozar de Violante, el rey pide a Martín que hable con la dama y le refiera su amor. Cuando lo hace, Violante, indignada, le da una bofetada. Martín informa al rey de la firme resistencia de la mujer, y este, furioso, decide vengarse de la pareja.

SEGUNDA JORNADA:

En la corte, el rey Pedro rehuye a su esposa. Cegado por la lujuria, entrega a Manrique una carta en la que le ordena que destruya las posesiones de Gastón y lo traiga preso a Zaragoza, acusándolo de traición. En un monólogo, Manrique muestra su angustia, pues obedecer al rey significa traicionar su amistad con el senescal. Mientras tanto, en el condado de Teruel, Gastón, Violante y su hijo disfrutan de la vida campestre y de la armonía familiar. Esta última, sin embargo, se rompe bruscamente cuando llega el alcaide Ramón y cuenta que el ejército real ha destruido su castillo. Poco después, el gobernador de Aragón le anuncia a Gastón la confiscación de todos sus bienes y la orden de llevar presos a la corte a Violante y al niño. El senescal, que ha aceptado con estoicismo la pérdida de sus posesiones, se resiste a dejar ir a su familia pero Violante lo reprende dulcemente, instándolo a mostrarse firme y sereno ante las adversidades. La llegada de Manrique turba y enoja todavía más a Gastón pues este, cumpliendo las órdenes del rey, encierra al senescal y a su criado Pantoja en una torre.

Satisfecho, el rey otorga a Manrique los cargos y posesiones de Gastón y este le promete vencer la resistencia de Violante, que ha sido alojada como prisionera en casa de Bernardo y María. Manrique visita a Violante e, incapaz de vencer su honrada firmeza, amenaza con matar a

dejándolo desnudo y hambriento. Gastone lo acoge en su palacio.

En un jardín no lejos de su casa, Violante suspira por la ausencia de su esposo, que está cazando en un bosque cercano; allí mismo se halla el rey que ha ido de caza acompañado de sus consejeros Odoardo y Tiberio y de su criado Parasacco. Se topan con Scappino, criado de Gastone, y tiene lugar una escena cómica entre este y Parasacco, a quien el rey ha pedido que se haga pasar por él. El monarca se encapricha de Violante nada más verla cantando y bailando con su criada Rosetta, pero la dama se muestra inflexible. Llega Gastone y consigue que el rey premie a Meriches con dinero y un encargo en la corte. Movido por la envidia y el deseo de gozar de Violante, el rey, que ha nombrado a Violante dama de compañía de la reina, pide a Odoardo que hable con ella y le refiera su amor. Este así lo hace pero Violante, indignada, le da una bofetada.

SEGUNDO ACTO:

En la corte, la reina se lamenta de que su esposo prefiera ir de caza a estar con ella. Parasacco, que se ha adelantado a la comitiva real, la avisa del inminente regreso del rey Pietro y del interés que este muestra por una dama de nombre Violante. Aparece el monarca junto con Meriches, Gastone, Violante y el niño Celio y anuncia a la reina los cargos que les ha otorgado. A solas con Violante, la reina tanea su virtud y la dama se muestra leal al marido e incorruptible. Por su parte, el rey se queja de que Gastone se muestre liberal y piadoso con sus súbditos y del violento rechazo de Violante a la propuesta amorosa que en su nombre le ha hecho Odoardo. El monarca entrega una carta a Meriches en la que le ordena que destierre a Gastone y consiga que Violante acepte sus pretensiones amorosas.

Meriches informa a Gastone de las órdenes del rey, le quita las armas y le ordena que salga del reino; Gastone, indignado, lo tacha de traidor. Llegan Violante y el niño Celio. Gastone se desespera por las afrentas recibidas y por tener que abandonar a su familia pero Violante lo consuela y lo anima a mostrarse firme y sereno ante las adversidades al mismo tiempo que evidencia su dolor por el exilio del marido y su ternura como madre. Gastone parte con Scappino para preparar su inminente destierro. Mientras tanto, Violante se prostra ante el

su hijo y se lo lleva consigo; por su parte, el rey pide a Bernardo que haga lo posible para convencer a Violante de que se le entregue. Manrique informa al monarca de la reiterada negativa de Violante y este le ordena que mate al niño y haga lo mismo con Gastón.

TERCERA JORNADA:

El día después, Manrique invita a Gastón a una comida a la que acude también Violante. En el banquete les presenta el corazón y la sangre de su hijo, lo que provoca el dolor y la ira del noble. Violante, en cambio, no se derrumba y pide a su esposo que se comporte igualmente. Por si fuera poco, Manrique lee la sentencia del rey en la que se ordena que Gastón abandone el reino. Pese al destierro del marido, Violante no se rinde y se niega a encontrarse con el rey. Para ayudar a sus señores, Bernardo decide disfrazar a su esposa María con los hábitos de Violante y que sea ella la que acuda a la cita con el rey para después matarse. Refiere, por ello, a un incrédulo Manrique que Violante ha decidido aceptar el amor del rey.

Camino del destierro, Gastón encuentra a su criado Pantoja, que intenta ayudarlo. Se topan con Juan, el hermano de Manrique, que vuelve victorioso de la guerra. Gastón le pide ayuda, recordándole que la fortuna es caprichosa y muda repentinamente, pero Juan lo trata con rigor e informa de su presencia a Manrique, que lo arresta.

El rey Pedro, feliz tras haber gozado de Violante, concede nuevas mercedes a Manrique por su lealtad. El caballero le pide que le firme un papel y el monarca accede. En ese momento llega Bernardo y refiere que la mujer del encuentro era su esposa María, que aparece en escena al unísono junto a Violante. Manrique revela entonces que la dama encerrada en el aposento era, en realidad, la reina María de Aragón, que declara haber participado en el engaño. El rey quiere castigar a Manrique pero ha sellado con

rey rogándole que perdone a su esposo y no lo obligue a alejarse de la corte. Aprovechando la ocasión, el monarca intenta acercarse a ella pero la dama lo rechaza con dureza.

Poco después, Scappino, que junto a su amo no ha podido salir de la ciudad antes de que se cerraran las puertas, se encuentra con Rosetta. Esta lleva consigo un collar que le ha donado Violante para que le consiga un alojamiento donde poder retirarse y se lo da al criado. Meriches aconseja a Violante que complazca al rey, asegurándole mantener el secreto. La dama lo rechaza con fiereza por lo que Meriches toma a su hijo y la amenaza con matarlo si no cede. Con extremo dolor, pero firme, Violante antepone su honor a la vida del hijo.

ACTO TERCERO:

Es de noche. Scappino pide a Rosetta que vaya a la corte y vuelva con Violante para conducirla a la nueva casa. Aparece Gastone y, tras una breve escena cómica, el criado le cuenta que está esperando a Violante. Llega Meriches y, por orden del rey, lo invita a cenar junto con su esposa. Meriches ofrece a la pareja un recipiente lleno de sangre para que se laven las manos y, como manjar, un corazón humano en una bandeja, revelándoles que son de su hijo. Mientras Violante regresa desmadrada a la corte, Gastone se lamenta amargamente de la lujuria y tiranía del rey Pietro y de la traición de Meriches. Gastone parte; llega Parasacco e informa a Meriches de que el rey quiere gozar de Violante aunque sea con la fuerza. Enigmáticamente, Meriches le pregunta por una mujer, aludiendo a un anillo y unas llaves. Aparece el rey y el joven le dice que ha urdido un engaño para que pueda conseguir a Violante. Esta acudirá esa misma noche a unas habitaciones cercanas al jardín real para poder hablar con su esposo, que le dará un anillo como contraseña. Meriches entrega el anillo al rey y lo invita a hacerse pasar por Gastone cubriéndose con la capa y el sombrero que el caballero ha abandonado allí. Parasacco lo introducirá en el jardín por una puerta externa de la que tiene la llave. Una vez esté en presencia de Violante, el rey podrá revelar su identidad y convencer a la dama para que se le entregue.

Está a punto de amanecer. Meriches y Parasacco se hallan a las puertas del palacio real. Aparece el rey muy satisfecho porque, gracias al plan de Meriches, ha conseguido pasar la

su firma un papel en blanco por lo que se rinde ante el ingenio del caballero. Este pide la restitución de los títulos nobiliarios de Gastón y la condena de su hermano y de Martín, explica el embuste del banquete y cuenta a los padres que su hijo está vivo, mostrándose como un amigo leal y ejemplar. La alegría se restablece con la celebración de fiestas en el reino de Aragón.

noche con Violante. Como premio, concederá al joven lo que quiera. Meriches le pide que le firme un papel en blanco y una vez obtenido, se aleja unos pasos e inicia a escribir en él. Mientras tanto, Parasacco revela al rey que la dama a la que ha seducido no era Violante, sino una prostituta enviada por Meriches para suplantarla. Airado, el rey quiere saber si lo que dice el criado es verdad pero el caballero consigue tranquilizarlo. Entran los tres en palacio y el rey descubre que la dama encerrada en el aposento era la reina, que declara haber participado en el engaño urdido por Meriches. El rey quiere castigarlo pero este se defiende declarando su lealtad a la corona, pues de este modo ha garantizado un heredero al reino de Aragón, impidiendo al mismo tiempo que el monarca atentara contra el honor de su amigo Gastone, vasallo ejemplar. El rey se arrepiente de sus actos y pide que Meriches restituya todos sus bienes y cargos a Gastone. No quiere renunciar al destierro que le ha decretado pero Meriches hace valer el papel firmado y de este modo Gastone obtiene la gracia. Este, que ha escuchado todo sin ser visto, lo abraza. Meriches pide a Scappino que vaya a un cuarto vecino y traiga consigo a quien está escondido allí y de este modo se descubre que Celio no ha muerto. Con vítores a Meriches y el arrepentimiento del rey se concluye la obra.

Junto a la ambientación, la corte de Aragón y un Tirol que ahora sabemos que pretendía aludir a Teruel, en *Don Gastone* Cicognini mantiene los nombres de los personajes principales, italianizándolos. Cambia, sin embargo, el del hijo de Gastón y Violante, a quien llama Celio –será, como es sabido, el protagonista de su primer libreto (Cicognini 1646)–, y modifica también los nombres de los caballeros del séquito del rey, que aparecen como Odoardo y Tiberio. Elimina, además, a algunos personajes secundarios: Juan, hermano de Manrique, que no ayuda a Gastón cuando este ha caído en desgracia, por lo que será castigado al final de la comedia (vv. 2819-926, 3194-6); así como el alcaide Ramón y el gobernador, que comparecían en una única secuencia de la segunda jornada (vv. 1433-629). No obstante, los cambios más consistentes atañen a los criados, que tanto por el nombre cuanto por la configuración escénica remiten a la dramaturgia de la comedia del arte: Pantoja, criado de Gastón, se transforma en el activo Scappino, y al rey Pedro se le añade un criado ridículo de nombre Parasacco que absorbe en cierto modo el papel de Bernardo cuando al final de la obra revela el engaño al rey, ya que Cicognini anula la secuencia del matrimonio campestre entre Bernardo y María, presente en la primera jornada de la

pieza española (vv. 1294-317)⁷, y con ello, el plan final de Bernardo de cambiar a Violante con su propia mujer (vv. 2570-663). De hecho, Rosetta, la criada de Violante, no está casada y Bernardo como tal desaparece del texto italiano. En lugar de la fiesta rústica, Cicognini introduce una secuencia cómica (I, 8) en la que Parasacco engaña a Scappino fingiendo ser el rey Pietro, con una comicidad ajena a la que se halla en *La paciencia en la fortuna*, que recuerda los *scenari* centrados en el juego cómico del *finto principe* y del *finto re*⁸.

El primer acto del *Don Gastone* mantiene la acción dramática del modelo, concluyéndose con la bofetada que Violante da a Odoardo, quien, a diferencia del Martín español, muestra mayores reparos a la hora de manifestar los lascivos deseos del rey. Además de caracterizarla como una mujer de honor intachable, como exige el hipotexto, Cicognini nos muestra a Violante profundamente enamorada de su marido, incapaz de vivir alejada un instante de él; subraya su faceta de esposa feliz y devota, como se observa en el diálogo que entabla con su criada en la escena V, totalmente nuevo, del que reproducimos un pequeño fragmento:

D. VIOLANTE Oh Dio! Ove non è don Gastone, mi rassembra un inferno; le delizie, tormenti; il diletto, la morte; e mi par che ogni cosa me ne privi, a me lo tolga, me l'involi.

ROSETTA Oh fosse egli un bambino, che non credo che tanto temeresti di perderlo! E di che avete paura?

D. VIOLANTE E di che non devo temere lontana da lui? Vedi, Rosetta, il Cielo mi condusse a don Gastone, e con affetti di divina potenza, trasformò l'uno nell'altro, anzi di due cori formando un solo core, e unita l'anima mia a quella di don Gastone, ne seppe formare una sola [...] (I, V)

El segundo acto se abre, en cambio, con el lamento de la reina Eleonora, a la que el consorte Pietro descuida. Cicognini añade, al principio, algunas escenas que muestran la diferente situación amorosa de estas dos mujeres. La reina, sospechosa de la llegada de Violante a la corte por deseo del rey, la somete a un interrogatorio (II, 6) para descubrir si es honrada y leal; la dama lo supera con creces, por lo que se convierte en su confidente⁹. Cabe subrayar también que, a diferencia de cuanto sucede en la segunda jornada de *La paciencia en la fortuna*, donde la acción oscila entre la corte de Aragón y el condado de Teruel, en *Don*

⁷ Durante la celebración del matrimonio, los presentes se divierten con juegos de corte pastoril en los que tienen que interpretar sentimientos amorosos, como, por ejemplo, los celos. Secuencias de este tipo aparecen en varias piezas tempranas de Lope (Vuelta García 2021, 38-40).

⁸ Como *Il creduto principe*, de la colección *Ciro Monarca dell'Opere Regie* (Gutiérrez Carou 2023, 353-60), o los siguientes, de la colección del Conte di Casamarciano: *Il finto principe* (I, 48); *Il finto re* (I, 49) y *Nuovo finto principe* (II, 11) (Cotticelli 2001, 163-65; 166-7 y 328-31, respectivamente).

⁹ Sobre este diálogo entre la reina y Violante, véanse las consideraciones de Simona Morando en este volumen.

Gastone esta se desarrolla exclusivamente en la corte, lo que ayuda a comprimir la acción respetando la unidad de tiempo¹⁰. Desaparece, así pues, la armoniosa escena familiar campestre de la pieza española, con una alabanza de la vida retirada, ajena a los tumultos de la corte, que encontramos en tantas otras comedias de la época, muy cuidada líricamente (vv. 1294-432). Se castiga, además, a *Gastone* con el destierro, sin alusión a la destrucción de sus posesiones. Cicognini amplía, en cambio, la presencia escénica de *Violante*. Frente a la violencia de *Meriches*, que (aparentemente) cumple las órdenes del rey, desterrando a su marido y quitándole al hijo con la amenaza de matarlo¹¹, *Violante* se muestra como una mujer fuerte capaz de soportar los peores males para conservar su virtud; consuela a su marido y se enfrenta con firmeza al rey (esto último no sucede en la pieza española), pero al mismo tiempo es una madre tierna y una esposa afligida. Cicognini la configura como un modelo de perfección moral y humana, un modelo educativo.

El cambio más llamativo introducido en el tercer acto se constata en la secuencia final del engaño al rey, derivada de una *novella* de Matteo Bandello¹². Respecto al texto español, Cicognini dilata el proceso que conduce al engaño a través de algunas detalladas recapitulaciones de *Meriches* (IX, f. 61r-64r) y de breves escenas en las que el caballero recibe la ayuda de *Scappino* y *Parasacco*, incrementando así la tensión dramática, una habilidad reconocida y apreciada por el público y la crítica de su época¹³. Además, *Parasacco* revela al rey que no ha transcurrido la pasada noche de amor con *Violante*, sino con una prostituta, un dato que demuestra el reconocimiento por parte de Cicognini de la citada fuente novelística, a la que se acerca en mayor grado que el hipotexto español, donde Bernardo le anunciaba que había yacido con su mujer. *Meriches*, sin embargo, rebate afirmando que ha engañado al criado para mantener en secreto el plan urdido a favor del rey y consigue que el monarca le rubrique un papel en blanco. Solo entonces, con un gran golpe de escena, se destapa el embuste que ya conocemos: el rey *Pietro* ha yacido con la reina, que dará así un heredero a la corona de Aragón, y todo ha sido propiciado por *Meriches*, que ha fingido secundar la lascivia del rey para evitar que otro menos recto y leal que él pudiera dañar a don *Gastone*.

¹⁰ En los preliminares del manuscrito laurenziano (f. 11r-12r), se demostraba que la obra duraba menos de veinticuatro horas.

¹¹ Cuando *Meriches* anuncia a *Gastone* las disposiciones del rey, el noble lo insulta, llamándolo traidor (*Il gran traditore...*, II, f. 43v-44r). En el hipotexto, esto aparece solo en la versión de la Biblioteca Nacional de Madrid (Ferreira Barrocal 2025, 104-5, vv. 2479-508), relacionada con la compañía de Hernández Galindo, que estuvo en Italia, lo que quizás podría llevar a hipotetizar que fue un texto proveniente de esta versión el que llegó a manos de Cicognini.

¹² Se trata de la *novella* 43 (“Inganno della reina Maria di Ragona al re Pietro, suo marito, per aver da lui figlioli”) de la segunda parte de *novelle* de Bandello (Antonucci 1996, 75).

¹³ Es bien conocido el pasaje de las memorias de Carlo Goldoni (1993, 29-30) en el que se celebra la habilidad de Cicognini en dosificar la tensión dramática hasta el final.

Cicognini, por tanto, sigue muy de cerca la trama del modelo español, reproduciendo incluso literalmente algunos parlamentos, pero no renuncia a aportar cambios que se acomoden a su concepción teatral y a su público. *La paciencia en la fortuna* era, desde este punto de vista, una obra perfecta por su intriga trepidante y el alto contenido moral de sus personajes principales. Su individuación como único hipotexto del *Don Gastone* supone una novedad importante en lo que atañe al modo en que Cicognini trabajaba con los textos españoles: frente a la extrema libertad que se le achaca a la hora de adaptar el teatro áureo (Antonucci 1996, 83-4; Antonucci 2012; Símini 2012, 47-50; Tedesco 2012, entre otros), el autor florentino parece decantarse por más de una dirección, incluida, como en este caso, la traducción propiamente dicha, tal y como esta se entendía, obviamente, en la época. Quién sabe si otras comedias de Cicognini «tolte dallo spagnolo», aparentemente fruto de un mixto de secuencias extraídas de varias piezas áureas, no escondan, en cambio, un determinado hipotexto todavía no identificado.

Referencias bibliográficas

- Antonucci, Fausta. 1996. "Spunti tematici e rielaborazione di modelli spagnoli nel *Don Gastone di Moncada* di Giacinto Andrea Cicognini". En *Tradurre, riscrivere, mettere in scena*, ed. Maria Grazia Profeti, 67-86. Firenze: Alinea editrice.
- Antonucci, Fausta. 2012. "Las operaciones de adaptación y reescritura del teatro áureo en la Italia del siglo XVII: el caso de Giacinto Andrea Cicognini". En *Rumbos del hispanismo en el umbral del Cincuantenario de la AIH*, IV, ed. Debora Vaccari, 13-9. Roma: Bagatto Libri.
- Bianconi, Lorenzo y Thomas Walker. 1975. "Dalla 'Finta Pazza' alla 'Veremonda': storie di Febiarmonici". *Rivista Italiana di Musicologia*, 10: 379-454.
- Cacho, María Teresa. 2009. *Manuscritos hispánicos de las Bibliotecas de Parma y Bolonia: Biblioteca Palatina de Parma, Biblioteca Universitaria de Bolonia y Biblioteca del Archiginnasio de Bolonia*. Kassel: Reichenberger.
- Cancedda, Flavia y Silvia Castelli. 2001. *Per una bibliografia di Giacinto Andrea Cicognini. Successo teatrale e fortuna editoriale di un drammaturgo del Seicento*. Firenze: Alinea editrice.
- Castelli, Silvia. 1996. "Il teatro e la sua memoria: la Compagnia dell'Arcangelo Raffaello e il *Don Gastone di Moncada* di Giacinto Andrea Cicognini". En *Tradurre, riscrivere, mettere in scena*, ed. Maria Grazia Profeti, 85-94. Firenze: Alinea editrice.
- Castelli, Silvia. 1997. "Comici spagnoli a Firenze: notizie e documenti (1621-1639)". *Medioevo e Rinascimento*, XI / n.s. VIII: 387-93.
- Cicognini, Giacinto Andrea. 1646. *Celio*. Firenze: Luca Francesco e Alessandro Logi.
- Cotticelli, Francesco, Anne Goodrich Heck y Thomas F. Heck. 2001. *The Commedia dell'arte in Naples: a Bilingual Edition of the 176 Casamarciiano Scenarios. La commedia dell'Arte a Napoli: Edizione Bilingue dei 176 Scenari Casamarciiano*, vol. I y II. Londres: The Scarecrow Press.
- Cuéllar, Álvaro y Germán Vega García-Luengos. 2023. "Un nuevo repertorio dramático para Andrés de Claramonte". *Hipogrifo*, 11.1: 117-72.
- De Luca, Emanuele. 2011. *Il repertorio de la Comédie-Italienne di Parigi (1716-1762) / Le répertoire de la Comédie-Italienne de Paris (1716-1762)*. Paris: IRPMF («Les savoirs

- des acteurs italiens», collection dirigée par Andrea Fabiano; www.irpmf.cnrs.fr/IMG/pdf/Repertorio.pdf [20/06/2025]).
- Ferreira Barrocal, Jorge. 2021. "Nobleza y comedia genealógica: *La paciencia en la fortuna*". *Anagnórisis. Revista de investigación teatral*, XXIII: 89-115.
- Ferreira Barrocal, Jorge. 2023. "*La paciencia en la fortuna*: una obra de Claramonte erróneamente atribuida a Lope de Vega". *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, XXIX: 199-233.
- Ferreira Barrocal, Jorge. 2025. *Estudio y edición de una comedia del siglo XVII: La paciencia en la fortuna*. Tesis doctoral dirigida por Héctor Urzáiz Tortajada. Universidad de Valladolid.
- Ferrer Valls, Teresa dir. 2011-2025. *Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español (DICAT)*. < <https://dicat.uv.es/elproyectodicat> >.
- Goldoni, Carlo. 1993. *Memorie*. Milano: Mondadori.
- Gómez Martos, Francisco. 2019. "*La paciencia en la fortuna*: an Unprinted Play by Lope de Vega". *Artenuovo*, 6: 57-89.
- Greer, Margaret R. y Alejandro García Reidy. 2022. *Manos. Base de datos de manuscritos áureos* <<http://www.manos.net>>
- Gutiérrez Carou, Javier ed. 2023. *Ciro Monarca dell'Opere Regie*, con la collaborazione di Irina Freixeiro Ayo y Paula Gregores Pereira. Roma: Bulzoni.
- Megale, Teresa. 2020. "L'ombra di don Juan Tenorio sulla scena barocca partenopea: indizi d'archivio e canoni drammaturgici". En *Ricerche sul teatro classico spagnolo in Italia e oltralpe (secoli XVI-XVIII)*, eds. Fausta Antonucci y Salomé Vuelta García, 205-18. Firenze: Firenze University Press.
- Michelassi, Nicola. 2000. "La 'Finta Pazza' a Firenze: commedie 'spagnole' e 'veneziane' nel teatro di Baldracca (1641-1665)". *Studi Secenteschi*, 41: 313-53.
- Michelassi, Nicola y Salomé Vuelta García. 2004. "La fortuna del teatro spagnolo a Firenze: il *Don Gastone di Moncada* di Giacinto Andrea Cicognini". En *Teatri del Mediterraneo. Riscritture e ricodificazioni tra '500 e '600*, ed. Valentina Nider, 19-43. Trento: Editrice Università degli Studi di Trento (Dipartimento di Scienze Filologiche e storiche).
- Michelassi, Nicola y Salomé Vuelta García. 2013. *Il teatro spagnolo a Firenze nel Seicento. Vol. I: Giacinto Andrea Cicognini, Giovan Battista Ricciardi, Pietro Susini, Mattias Maria Bartolommei*. Firenze: Alinea.
- Restori, Antonio (1893). "La collezione CC*IV.28033 della Biblioteca Palatina Parmense. Comedias de diferentes autores". *Studi di Filologia Romanza*, 6: 1-156.
- Simini, Diego. 2012. *Il corpus teatrale di Giacinto Andrea Cicognini. Opere autentiche, apocrife e di dubbia attribuzione*. Bari: Pensa multimedia.
- Tedesco, Anna. 2012. "Il metodo compositivo di Giacinto Andrea Cicognini nei suoi drammi per musica veneziani". En *Il prisma di Proteo. Riscritture, ricodificazioni e traduzioni tra Italia e Spagna (sec. XVI-XVIII)*, ed. Valentina Nider, 31-59. Trento: Università degli Studi di Trento.
- Vuelta García, Salomé. 2021. "La máscara de Botarga en el teatro del primer Lope". En *L'autore e le sue maschere*, eds. Michela Graziani y Salomé Vuelta García, 17-41. Firenze: Olschki.
- Vuelta García, Salomé. 2024. "El repertorio español de la *Comédie-Italienne* en tiempos de Luigi Riccoboni (1716-1729)". *Crisol*, 36: 1-26.

Una questione di costanza. Ferrante Pallavicino nel *Don Gastone di Moncada* di Giacinto Andrea Cicognini

Simona Morando

Propongo alcune tessere per l'interpretazione del *Don Gastone di Moncada* di Giacinto Andrea Cicognini, opera che in questo volume riceve giusta attenzione e il privilegio della scoperta dell'ipotesto spagnolo *La paciencia en la fortuna*. Ciò modifica sensibilmente la nostra prospettiva sul testo (che ora richiede una solida edizione critica) e sul *modus operandi* dell'autore. Sebbene il termine «autore» sia alonato di precarietà in Cicognini, i lettori più attenti cominciano a riconoscerne tratti stilistici, tipologie drammaturgiche, tensioni verso la scena, marche autoriali. Restano tuttavia i nodi irrisolti delle stampe spurie e delle diverse versioni. Il presente contributo non intende sciogliere tali nodi, anzi; sostiene però l'ipotesi ormai acquisita della scrittura con «tecnica di montaggio» (Tedesco 2012, 31).

Gli anni fiorentini dell'autore assumono ormai un certo nitore. Particolarmente rilevanti per le tessere di cui ho detto sono le date alte del primo allestimento al Teatro di Baldracca, 1641 (Michelassi-Vuelta García 2004, 23, con dubbi sull'autorialità), e del 1642, indicata nel codice Antinori 33 della Biblioteca Laurenziana di Firenze (Michelassi 2000; Antonucci 1996; Cancedda e Castelli 2001; Símini 2012). Il manoscritto attesta una rappresentazione con la compagnia del Vangelista, nell'ambito della Accademia degli Instancabili (Tarrallo 2024, 298-99). Una terza rappresentazione è documentata nel 1644 con la Compagnia dell'Arcangelo Raffaello detta della Scala (Castelli 1996). Non databile è il secondo manoscritto, cod. Baldovinetti 160 della Biblioteca Na-

Simona Morando, University of Genova, Italy, simona.morando@unige.it, 0000-0003-0123-4514

Referee List (DOI 10.36253/fup_referee_list)

FUP Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup_best_practice)

Simona Morando, *Una questione di costanza. Ferrante Pallavicino nel Don Gastone di Moncada di Giacinto Andrea Cicognini*, © Author(s), CC BY 4.0, DOI 10.36253/979-12-215-0857-4.06, in Fausta Antonucci, Salomé Vuelta García (edited by), *La recepción del teatro clásico español en Europa (siglos XVII-XVIII)*, pp. 43-55, 2026, published by Firenze University Press, ISBN 979-12-215-0857-4, DOI 10.36253/979-12-215-0857-4

zionale Centrale. Michelassi e Vuelta García (2004, 36-7) hanno stabilito che dall'Antinori L derivano le prime stampe P e R del 1658 (*Il grande tradimento contra la più costante delle maritate*, Perugia, Zecchini, 1658; *Il D. Gastone ovvero La più costante tra le maritate*, Roma, Angelo Bernabò del Verme, 1658), mentre la versione più completa V (*Il Don Gastone di Moncada [...]*, Venezia, Pezzana, 1658) deriva dal Baldovinetti N, di dubbia autografia. Mantengo le stesse sigle.

Ormai si concorda sul fatto che la lettura più corretta dell'«opera scenica» sia quella che individua la *gravitas* predominante sulla *dicacitas*, e l'intento insegnativo intorno alle *virtutes* della fedeltà e della costanza sulla comicità. L'intento è compatibile con un teatro educativo di accademia e di confraternita e con la *Comedia Nueva* combinata con le teorie sulla tragedia a fine lieto di Giraldo Cinzio, considerando anche che dell'*Orbecche* giraladiana Cicognini non si fa sfuggire la citazione della scena madre di stampo seneciano dell'ostensione dei resti figlioli. Anche il trattamento delle parti comiche (atto I e III) dei due servi Scappino e Parasacco dimostra l'inclinazione alla *gravitas*. La parte di Parasacco, revisionata in sede N-V a correzione di L-P-R, è sempre da attribuire al cerusico Luigi Ceccherelli, presente nelle commedie fiorentine di Cicognini, ma ha una nuova funzione, trasformato da macchina comica a strumento di Merichex nell'attuazione del piano che castiga il Re e i suoi illeciti desideri. La priorità è dunque assegnata alla tesi e all'azione. La beffa finale dello scambio della donna che giace con il Re (la Regina invece che Donna Violante) è una citazione della novella II.43 di Matteo Bandello (già Antonucci 1996) e dunque applicazione di uno schema noto che deve unicamente risolvere il dramma, lasciando intoccato il suo sistema di valori.

Si diceva di fedeltà e costanza. Esse sono incarnate in Donna Violante, esempio di donna onesta, che ricorre all'eloquenza e al sacrificio per non cedere alle angherie di Re Pietro; e in Don Merichex, esempio di fedeltà amicale e politica che ricorre alla dissimulazione per far prevalere la giustizia. Si tratta di una doppia azione che ha come unico destinatario Don Gastone, simbolo dell'uomo di corte di stoica virtù, che affronta l'isolamento politico con serena determinazione e con lealtà. Cicognini (o chi per esso e con esso) costruisce questi personaggi con consapevole ricorso a fonti non teatrali.

Se su Don Merichex vincono la tradizione spagnola (per cui rimando a Antonucci 1996) e i riferimenti religiosi, nel soliloquio di II.9 in cui dibattono le teologiche facoltà dell'anima Memoria, Intelletto e Volontà, come nel romanzo *El peregrino en su patria* libro primo di Lope de Vega (1604), e in Juan de la Cruz nell'*Essercitio d'amore fra l'Anima e Christo suo sposo*, commento al *Cantico dei cantici*, come si legge in *Opere spirituali* (1627 e 1634), Donna Violante è invece personaggio che si iscrive in una drammaturgia fiorentina tragica (Cosentino 2003 e 2012). Ella ostenta costanza: e dico della *costanza* e non dell'onestà e della pudicizia, perché questa è la virtù con cui viene connotata e si auto-connota in diversi passi del testo e perché trattasi di virtù civile, perché resiste alla superbia del potere e rivendica giustizia. Non è perciò peregrino richiamarne il dibattito nella trattatistica politica e stoica del primo Seicento, sapendo Firenze una delle capitali della ricezione del tacitismo di Giusto Lipsio, come si documenta nei *Discorsi su Tacito* (1594) dello storico di casa Medici, Scipione Ammirato.

Si vedano perciò i *Due libri della costanza* di Giusto Lipsio tradotti da Giacomo Scaglia (1621) in cui troviamo una definizione della virtù utile a Cicognini:

Chiamo qui la costanza una fortezza retta, ed istabile dell'animo non insuperbito, né depresso per le cose esterne, ovvero fortunate: dissi fortezza, et intendo la fermezza innestata nell'animo, non dalla opinione, ma dal giuditio, et dal diritto della ragione, perché voglio che sopra tutto sia scacciata la ostinatione, ovvero pertinacia; se così vien meglio detta; la quale è fortezza anch'ella di animo ostinato, ma dal vento della superbia, ovvero della gloria. [...]. Ma la vera madre della Costanza è la pazienza, e la humiltà dell'animo, la quale io definisco patimento volontario, e senza contrasto delle cose, che esse si siano, che d'altronde avvengano, o incorrano all'uomo [...]. (Lipsio 1621, 34-5)

Donna Violante è costante non perché ostinata ma perché nel suo animo è radicato il «giuditio», il discernimento della virtù. In quanto personaggio teatrale, Violante compie una scelta in base al carattere, come prescriveva Aristotele: la sua costanza è deliberata e derivata dall'«humiltà», condivisa col marito, che le permette di *patire* e di pazientemente resistere agli attacchi della fortuna che ha preso le sembianze del Re. Che Donna Violante sia un personaggio tacitano lo vediamo anche dallo stile con cui sono scritte le sue battute. La sua eloquenza è infatti improntata al laconismo, allo stile spezzato proposto da Agostino Malvezzi nei *Discorsi sopra Cornelio Tacito* (1622; García López 2001, Carminati 2002, Bellini 2002, Battistini 2014, Bucchi e Zucchi 2025). Si veda ad esempio questo inizio della battuta di Violante:

Donna Violante. E che può farvi il Re? vi priva delle facultà, fortuna ve le diede, fortuna ve le toglie. Vi scaccia del Regno? Vi manda in luogo, ove non vederete un mostro d'empietà, e d'ingiustitia. Vorrà torvi la vita? Aspetterà il Cielo vendicatore. (V, II.13, 60)

Ugualmente moderna è la citazione che Violante fa, nel momento più tragico in cui sta perdendo il figlio, dell'archetipo della costanza, cioè Lucrezia romana, in II.17. Essa rimanda direttamente sia a Tito Livio sia alla *Mandragola* di Machiavelli. La celeberrima battuta con cui Fra Timoteo tenta di convincere Lucrezia a commettere adulterio («Quanto allo atto, che sia peccato, questo è una favola, perché la volontà è quella che pecca, non el corpo» in III.11) ha alle spalle Livio, *Ab urbe condita*, I, 58, 7: «ceterum corpus est tantum uiolatum, animus insons» («del resto solo il corpo è stato violato, l'animo è innocente»). E Donna Violante ne consegue (corsivi miei):

Donna Violante. [...] mio core, che mi consigli? s'io non compiaccio il Re, il figlio è morto: potrà ben il Re godere quest'abbracciamenti, mentr'io lo permetta ma l'animo non vi concorrerà; lieve sarebbe l'orrore perché non è peccato, ove non concorrerà la volontà. Ma come non concorre la volontà? se in me sta il commetterlo, o non lo commettere bene; ma la minacciata morte del figlio mi serve per violenza. *Lucretia contaminò la fede al marito, e pure fu pudica? Sì ma lo fe' per sottrarsi dall'infamia, con la quale non ha la morte proporzione alcuna.* (V, II.17, 72-3)

Il parere su Lucrezia, con il riferimento all'infamia che non c'è in Livio, è quello di Sant'Agostino nel *De Civitate Dei* I, 17-23 che getta dubbi sulla coscienza di Lucrezia: se davvero fosse stata indifferente a Tarquinio, non avrebbe commesso il suicidio, gesto che cerca di cancellare una colpa e di evitare l'infamia (cito solo la traduzione):

I, 19,3 Ma se si uccise non come adultera, avendo subito l'adulterio, fu per la debolezza della vergogna, più che per amor della castità. Infatti si vergognò dell'oltraggio commesso su di lei senza la sua partecipazione, e come ogni matrona romana, avida di considerazione, temette, rimanendo in vita, che altri pensassero che aveva tollerato volentieri ciò che in realtà era stata una violenza. Per questo pensò che dovesse manifestare agli uomini, ai quali non poteva esibire la propria coscienza, quella morte come una testimonianza del suo spirito. Sopportare con pazienza ciò che in maniera oltraggiosa era stato commesso su di lei equivaleva ad essere considerata complice del fatto, ed ella se ne vergognò. (Agostino 2001, 109)

Lucrezia e il suo suicidio sono al centro di esercizi retorici tra Umanesimo e Rinascimento di portata europea, dalla *Declamatio Lucretiae* di Coluccio Salutati, ispiratrice di un filone argomentativo fino a Erasmo da Rotterdam e alle traduzioni in castigliano (Weaver 2008, Thoen e Tournoy 2007, Muñiz Muñiz 2011; cfr. Cappiello 2025). Non stupisce l'utilizzo di questa controversistica all'interno di un'opera didattica. Il preciso rimando all'infamia è anche più raffinato della posizione agostiniana di un altro grande drammaturgo fiorentino, Giovan Battista Andreini in *Amor nello specchio* (Parigi, 1622), dove Lelio cerca di sedurre Florinda ricorrendo agli esempi di Cleopatra e di Lucrezia. Quest'ultima «stimata un tempo di pudicizia, e pur acconsentì al suo amante, e nondimeno nella memoria degli uomini non è vergognosa» (Andreini 1997, II.1, 78).

Inserisco un elemento pittorico in questo dibattito fiorentino: lo stupefacente quadro, oggi all'Accademia San Luca di Roma, che nel 1640 ca. Felice Ficherelli, detto il Riposo, dipinse su *Tarquinio e Lucrezia*, accentuando violenza ed eros nella scena centrale e raffigurando in secondo piano un servo immobile (Gregori 1986, 382). Il dipinto era legato alla famiglia dei conti Bardi di Vernio, nota per il ruolo nella scena teatrale e musicale fiorentina del Seicento, legata anche a Iacopo Cicognini (cfr. Cancedda e Castelli 2001, 45). Sembra parte della discussione in cui la battuta di Violante su Lucrezia è anche la spia di un aggiornamento in tempo reale di Firenze rispetto ad un concerto di voci in seno all'Accademia degli Incogniti di Venezia. E siamo ad un punto tanto intrigante quanto misterioso.

Lucrezia è infatti oggetto di studio dichiarato di una triade di autori: Francesco Pona nella *Galleria delle donne illustri* (1635), Gio. Francesco Loredan negli *Scherzi geniali* (1637), Ferrante Pallavicino nella *Pudicizia schernita* (1638). Pona racconta *Lucretia Romana* in *La galleria delle donne celebri*, uscita prima a Verona (Merlo, 1633) e a Bologna da Cavalieri (1633) e poi nel 1635 e nel 1641 a Roma (Corbelletti e Mascardi), oltre a Venezia, 1636 e Milano, 1637. Insomma, un testo fortunato. Se dovessi indicare la fonte del quadro di Ficherelli, non avrei dubbi: è questa. A Lucrezia che racconta come nel sonno avesse frainteso gli abbracci

improvvisi, li avesse scambiati per quelli del marito, ricambiandoli, Tarquinio minaccia disonore e infamia: «Questi saranno gli elogi, che ti comporranno i Poeti; questi i panegirici, che ti canterà la Fama; questi gli Epitaffi, che t'appresterà Roma nostra, a sempiterno biasimo del tuo nome» (Pona 1635, 103). Anche in *De li scherzi geniali* di Loredan, nel capitolo *Lugretia Violata*, il tema dell'infamia è ben argomentato ma non vedo grandi nessi con Cicognini. Ma ve ne sono molti con il romanzo breve di Ferrante Pallavicino, *La Pudicizia schernita*.

Il romanzo, che si propone a sua volta come didattico (Pedullà 2020, 84), illustra la storia di due giovani, Decio e Paolina. Decio desidera l'onesta Paolina e ricorre ad una mezzana che corrompe i sacerdoti del tempio di Anubide; Paolina dovrà credere che il dio stesso vuole congiungersi a lei e a tal fine prenderà sembianze umane. Lusingata, Paolina accetta, ma sarà ovviamente Decio a fingersi Anubide e a consumare l'atto sessuale. Schernirà poi la ragazza rivelando tutto. Paolina riuscirà a far comminare l'esilio a Decio e a far uccidere i sacerdoti. La fonte è nelle *Antichità giudaiche* di Flavio, ma anche in un'altra novella di Bandello, la III. 19 (Piantoni 2018). Il romanzo riceve alcune edizioni veneziane ma finisce subito all'Indice. Non so in quale misura potesse interessare i circoli fiorentini – Pietro Susini anni dopo ne fa una riscrittura scenica nella *Paolina violata nel tempio* (Piantoni 2018; Vuelta García 2013, 118-19) – ma certamente la parte scritta di Donna Violante lo recepisce alla lettera. I passi che metterò a confronto dimostrano anche il lavoro sul romanzo tra L-P-R e N-V. Possiamo dire che N-V discute maggiormente i passi del romanzo, presenti però anche più sinteticamente in L-R. C'è quindi un'urgenza databile al 1642 ma c'è anche una revisione successiva, più direttamente correlata al romanzo. Cito il romanzo secondo Pallavicino 2009 e con sigla PS e lo raffronto con R e V senza riportare anche la tradizione manoscritta. Segnalo in neretto le parti equivalenti.

Atto I. La tesi di PS è che chiunque è corruttibile e comprabile con oro, compresa la castità; così anche pensa il Re del *Don Gastone*.

PS, 72

Non giudico similmente che faccia di mestieri l'esaggerare la possanza dell'oro in un cuor femminile, il quale non prende respiro altronde che dall'aura dell'interesse. Al godimento di Danae, fatto impossibile dalla rigorosa custodia del padre, si condusse **Giove in pioggia d'oro per insegnarci che con questo metallo si supera ogni qualunque difficoltà che possa contenderci il possesso di donna amata.**

R, I.7, 23

Re. Non fu mai porta d'honestà così ben serrata, che con **chiave d'oro** non s'aprisse.

V, I.7, 17

Re. Non fu mai porta di honestà così ben serrata, che con **chiave d'oro non s'apprisse**, indarno presumono gli Acrisii in adamantina rocca preservare la pudicizia delle Donne, **se Giove in pioggia d'oro si transforma.**

In Ril riferimento a Pallavicino non è intelleggibile. Il tema della chiave d'oro solo in V si integra con il mito di Danae. Non è di per sé passaggio probante. I prelievi da Ferrante si fanno più evidenti, infatti, nelle parti argomentative ed ideologiche dell'opera scenica. Recuperiamo dunque II. 6, dialogo tra la Regina e Violante. Nel romanzo Decio scrive una lettera a Paolina. La stessa lettera è citata da Cicognini nel modulo del discorso *fictus*:

PS, 98

Quindi, improntando ne' caratteri i sentimenti dell'animo, invioli all'amata in una lettera del seguente tenore. *Se potessi non amarvi, o Signora, saprei anco non fastidirvi col moltiplicare le dimostrazioni del mio affetto. Se, come voi sete cieca per scorgere i continuati segni del mio amore, fossi anch'io stato cieco per rimirare le vostre bellezze, né io sarei importuno, né voi avreste occasione di mostrarvi crudele. **La necessità con cui il vostro volto mi sforzò ad idolatrarne il bello deve spronarvi a compatirmi e il cuore, che volontario prosegue il sacrificio di se stesso tra gli amorosi ardori, v'obbliga a riamarmi. Se non v'aggrada aver amanti che v'adorino, celate la divinità del sembante, perché volendo far pompa de' vostri raggi, ricusar non dovete di sollevare alla vostra grazia quegli affetti che sono attratti dalla forza de' vostri splendori. Tra tante dame di questa città fa di mestieri che da voi sola io vada mendicando le ricchezze de' miei contenti, perché la natura ha compendiati in voi tutti i tesori d'amore.** Non m'estendo nelle vostre lodi perché, vergando il cuore questa carta, non vuole ritoccar le sue piaghe col rammentare quelle qualità che l'hanno ferito. Chi va mercando corrispondenza dall'amata con abbondanza d'encomi mostra d'esser povero d'affetto. **Ha sufficiente capitale di merito per esser riamato chi ama.** Pretenderei però per giustizia il vostro amore se l'eccesso delle vostre bellezze, facendo mio debito l'amarvi, non mi vietasse il presumermi creditore appresso voi di mercede. **Supplicarò dunque che con le vostre divine condizioni concordiate anco la pietà, agli eccessi della quale rimettendomi, sperarò che siano compatiti i miei ardori, se non favoriti i miei desideri.***

R II. 6, 53-54

Regina. Ditemi in cortesia D. Violante; se leggiadro Cavaliero Nobile per i natali, riguardevole per l'attioni, ammirabile per la bellezza, amabile per la gratia, desiderato da molte, da nessuna ottenuto, supplichevole venisse a voi, e così vi dicesse: *Duchessa eccomi ai vostri piedi, amo la vostra bellezza, m'inchino al vostro merito, tra le dame di questa città da voi sola vo mendicando le ricchezze de' miei contenti, perché Natura ha compendiato in voi tutti i tesori d'amore, **la necessità con la quale il vostro volto mi forzò ad idolatrare il bello, deve spronarvi alla pietà, quale se mi sarà negata da voi, sarà un'ingiusta sentenza della mia morte, poiché ha sufficiente capitale di merito, chi ama perfettamente.*** Ditemi, che rispondereste.

V II. 6, 44-45

Regina. Uditemi in cortesia, e notando le mie parole con attenzione, rispondetemi con la lingua e con il core. Ditemi se leggiadro cavaliere nobile per natale, conspicuo per le azioni, riguardevole per i beni di fortuna, ammirabile

per la bellezza, amabile per la grazia, desiderato da molte, da nessuna ottenuto venisse da voi, Donna Violante, e così vi diceste: *Duchessa, eccomi ai vostri piedi, amo la vostra bellezza, m'inchino al vostro merito, la necessità, con la quale il vostro volto mi sforzò a idolatrare il bello, deve spronarvi a compatirmi, se non volete gradire chi vi adora dovevi celare la divinità del sembiante. Fra le dame di questa città, fa di mestieri, che da voi sola io vada mendicando le ricchezze dei miei contenti, perché Natura ha compendiato in voi tutti i tesori d'amore. Vi supplico dunque, che con le vostre divine condizioni concordi ancora la pietà, quale se mi sarà negata da voi, sarà una giusta sentenza della mia morte, poiché ha sufficiente capitale di merito colui, che ama perfettamente: pietà, dunque, signora, che ben conviensi una stilla di pietade a un mar di duolo.* Ditemi, D. Violante, che li risponderesti?

Nella risposta di Violante:

R, II, 6, 54

Donna Violante. Risponderei in questa guisa. **Per non avvalorare indarno le vostre speranze, o Cavaliero, col mio silenzio**, e acciò non paia, che io tacendo confermi ciò che voi dite, sono disposta a rispondervi. *L'affetto che da me chiedeste, non è in mio arbitrio, poiché il Cielo, che me lo diede, mi fe' collocarlo nel marito.* Chi desidera contaminare un affetto maritale, malamente si veste di nome di Cavaliero. *Che queste parole siano l'ingiusta sentenza della vostra morte, si legge ne' libri del vostro disordinato appetito, ma non si cava dal processo d'amorosa Astrea. Pure, se così volete, che sia, essequiscasi ogni volta la sentenza, contro di voi, rammentandovi però che di vostra morte non speriate da me alcuna pietade, perché non si celebrano col pianto l'essequie di chi volontariamente si precipita.* Così risponderai, o mia Signora.

V, II, 6, 45

Donna Violante. Risponderei in questa guisa. **Per non avvalorare indarno le vostre speranze, o cavaliero, con il mio silenzio**, con il quale pare che tal hora si confermi ciò, che altrui disse o chiede **son disposta a rispondervi**: siccome **anco non vi vantassi pazzamente, che l'incanto delle vostre m'havesse, come a un aspide, assordato l'orecchie.** *Quell'affetto che da me chiedete non è in mio arbitrio, poiché il cielo, che me lo diede me lo fa collocare nel marito.* Chi desidera contaminar letto maritale, malamente si veste di nome di cavaliero. [...] pure se volete che così sia, essequiscasi ogni volta la sentenza contro di voi, lamentandovi però che di vostra morte non speriate da me alcuna pietà, **perché non si celebrano l'essequie col pianto, a chi in volontario preceptio s'estingue.** Così li risponderai, o mia Signora.

Le due forme del passo riprendono:

PS, 59

Non **per avvalorare indarno le vostre speranze col silenzio**, col quale pare che si confermi ciò che altri o dice o chiede, mi sono appigliata alla risoluzione di rispondervi. Oltre che non voglio confessar così possente **l'incanto de' vostri amori che sia necessitata al mostrarmi, quasi aspide, assordati gli orecchi.**

Sono penetrati in me tutti gli affettuosi vostri scongiuri, ma non avendo forza di commovere un minimo pure de' miei pensieri, m'obligano a disingannare quel credito con cui forse stimate che con debolezza di donna io debba arrendermi a frequenti, anzi importuni assalti delle vostre amoroze dimostrazioni. [...] La corrispondenza però a chi ama è sempre dovuta, quando non la neghi l'ingratitude. Quindi per debito dono a voi tutto quell'affetto di cui può disporre la libertà del mio **arbitrio, astretta a collocarlo prima ne' dei e poscia nel marito.** [...] Alla richiesta in somma di compatire i vostri ardori non posso condescendere con una prontissima volontà, come che non v'è male che dall'umanità meriti maggior compassione della **folia** d'un amante. [...]. **Vi rammento però che non si celebrano l'esequie col pianto a chi in volontario precipizio s'estingue.**

Sempre nella scena II.6 nelle parole di Violante vengono riconsiderate quelle della mezzana che nel romanzo di Pallavicino prova a convincere Paolina a concedersi a Decio:

PS, 73

So che la viltà del tuo stato e l'infamia della tua professione non t'obligano a penetrare le condizioni riguardevoli d'una donna pudica. Se la tua mente avesse occhi per questa luce, vedrei confusa la tua temerità nel solo pensiero d'aver stimato possibile il rimuovermi co' tuoi vani tentativi da così glorioso stato. Affidati all'esperienza presente in altre occorrenze per aver fondamento con cui tu assicuri della fallacia delle loro speranze chi ardirà altra volta sollecitarti a tentare la mia constanza. **Saranno svenati dal coltello della disperazione quei cuori che, prendendomi per loro idolo, pretenderanno d'impetrare le mie grazie col sacrificio di se stessi.** Sia pur sicuro Decio che né le sue ricchezze né le sue qualità, né quanto puote giamai allettare affetto di donna o violentarne l'ostinazione, avranno forza per felicitare i suoi amori, quando non aspirino ad altro Paradiso che a quello del mio seno.

R, II.6, 55

Violante. [rispondendo alla Regina che la provoca con l'ipotesi di un innamorato disposto a comprarla con qualunque spesa] Quel che risponderai? **Udite. Io so molto bene, o indegno, che la viltà del tuo stato non t'obliga a penetrare le condizioni riguardevoli di una donna pudica.** Sappi dunque, che questa richiesta ti pone in stato di meritar castigo anche dall'istessa pietade, poichè le piaghe formate per l'offesa dell'onore sono insanabili, e hanno per correlativo una vendetta inevitabile. **Saranno svenati dal coltello della disperatione quei cuori, che prendendomi per loro idolo, pretenderanno impetrare le mie gratie col sagrificio dell'oro.** Tu cavaliere? *Mente chi'l dice. Non è cavaliere, chi nutre nell'anima infamità di pensieri diretti all'estermio dell'altrui riputatione. Partiti da me, o infame, fuggi, dileguati e più non tornare.* Questo gli risponderai, o Signora.

V, II.6, 46

D. Violante. Quel, ch'io risponderai udite, e fatte conto d'essere voi il cavaliere: **Io so bene, o indegno, che la viltà del tuo stato non t'obliga a penetrare le conditioni**

riguardevoli d'una donna pudica, se la tua mente avesse occhi, a questa luce vederei confusa la tua temerità nel sol pensiero d'aver creduto possibile il rimovermi con i tuoi vani tentativi di così glorioso stato. Saranno svenati dal coltello della disperazione quei cuori, che prendendomi per loro Idolo, pretenderanno impetrare le mie grazie col sacrificio dell'oro. Ricordati che questa proposta ti pone in stato di meritar castigo dall'istessa pietade. Le piaghe insanabili formate per l'offese nell'honore, hanno per correlativo una vendetta inevitabile. Tu Cavaliere? mente chi lo dice; non è atto di Cavaliere nutrire nell'anima insanità di pensieri diretti all'estermio dell'altrui riputatione. Partiti da me, o infame, fuggi, dileguati, e più non torna. Questo le risponderai, o mia Signora.

La scena II.6 è dunque scritta per rovesciare la retorica libertina di PS. R è più sintetico di V. Ci dice qualcosa sull'autorialità? Non so. Se L-P-R sono in prossimità del presunto autografo, dobbiamo dedurre che per la recita del Vangelista pochi ma riconoscibili lasciti del romanzo, condivisi in accademia, potessero essere sufficienti. Non così in N-V. Il che però manifesterebbe un processo strano, per cui prima si sintetizzano e poi si ampliano le citazioni. Normalmente si fa il contrario, si cita a piene mani e poi si opera in levare. Si tratta di una questione per la quale urge il consulto di chi studia Cicognini con documentata filologia. Ciò che mi sento di dire è che necessariamente le citazioni del romanzo sono una marca autoriale. Anzi. Resta in campo l'ipotesi di Michelassi-Vuelta (2004, 42) secondo la quale quelle che apparivano come «pesanti aggiunte di carattere retorico» nelle battute dei personaggi nobili, e che adesso sappiamo essere prelievi del romanzo di Pallavicino, potrebbero testimoniare l'intervento di drammaturghi «operanti all'interno di accademie nobiliari». L'idea di un lavoro collettivo per fini pedagogici mi pare sia da perseguire. Suggestivo solo di avvertire il lavoro di N come temporalmente non distante dalla stesura di L.

I raffronti non finiscono con II.6. Un altro dialogo dirimente per il tema della costanza è quello tra Merichex e Violante. Lui dissimula l'obbedienza al Re e cerca di corrompere Violante, lei rimane fedele ai suoi principi. Torna Lucrezia. In questo caso R e V (riporto V) sono pressoché equivalenti, ma disposte diversamente nel corso dell'atto II (R, II.21).

V II, 17, 67-68

D. Merichex. Udite D. Violante voi non mi negherete al sicuro, che l'honore nell'opinione dell'universale consiste. Se Lucretia non compiacenza a Sesto Tarquinio, esso uccidendo, e lei, e uno schiavo appresso lei nel letto, la pubblicava per adultera, e per tale sarebbe stata riputata, benché fosse stata innocente, e questo timore così penetrò l'anima di Lucretia, che compiacque all'amante; si che l'honore, come dissi nell'opinione consiste.

In PS la citazione di Lucrezia è più sommersa ma pur sempre legata al tema dell'infamia. Siamo nella conclusione del romanzo e il desiderio di Paolina di uccidersi viene assimilato a quello di Lucrezia che parafrasa e non riporto «volle usurpare quella fama che predica come singolare la pudicizia di Lucrezia». Cioè, come Sant'Agostino e come la tradizione che abbiamo già riattraversato, anche Pallavicino non ritiene Lucrezia una eroina e una campionessa di virtù.

Nello stesso dialogo tra Merichex e Violante, la risposta di Violante, una tirata morale, è calibrata sulla simile tirata di Paolina che confessa tutto al marito nel finale del romanzo. Isolo solo i passi interessati (si tratta comunque di una bellissima pagina di Pallavicino).

PS, 108

«Son viva, o marito, perché m'alimenta la speme di veder sepolte le mie ignominie dalla generosità delle vostre risoluzioni. [...] Abborisco la rimembranza delle passate grandezze, della vita medesima, **perché più avrei aggradito il non vivere che riserbarmi finalmente alla perdita della pudicizia. Sto quasi per maledire quelle qualità che, donatemi dalla natura, sollicitar** puotero altri ad impuramente desiderarmi non che godermi. **So che i pregi del nostro sesso, quando alla luce della purità non si rendano visibili, nell'oscurità di mille imperfezioni giacciono sepolti.** [...]

Quando non siate una fiamma vorace per ardere e incenerire chi ha **machinati i nostri disonori, non meritarete d'avere per sfera la sublimità della gloria. Accuso la debolezza del mio sesso da cui non posso ricever vigore per inoltrar me stessa a queste vendette. M'ammantarei di rossore il volto, quando non tantosto corressi ad imporparmi nel sangue** di chi m'avesse offesa. Giudicarei rimproveri le altrui persuasioni, come che rassemblerai o senza sentimenti di nobiltà o senza stimoli di riputazione.

Su, dunque, o marito, sottraetevi a questi rimproveri de' quali già vi fa meritevole così longa tardanza. Correte, volate, anzi precipitate al castigo di coloro che hanno macchiato **il foglio di quell'onore in cui solo stanno descritte per l'immortalità le condizioni più riguardevoli di famiglia illustre.** [...] Non deve darci a vedere irragionevoli quello sdegno ch'è comandato dalla ragione. Disse però di voler rimettere alla giustizia que' castighi che, dovendo esser conformi all'infamia de' delinquenti, **ricercavano la manaia d'un carnefice più tosto che la spada d'un cavaliere.** L'insanguinar le proprie mani è proprietà di fiera che non sa immerger le fauci nel sangue senza imbrattarsi le zanne. [...]

Ed ecco Violante.

R, II.21, 84-85

D. Violante. E tanto ho sofferto? O scelerato apportatore d'infamissime preghiere. O vilissimo sollicitatore dell'altrui pudicizia! Sappi, o indegno, che l'honestà fatta da me inseparabile, è **consegata da me in tributo alle glorie del mio sesso, nel quale ogni più riguardevole pregio della purità vien disanimato.** Sappi che mille e mille volte **eleggerei il non vivere, anzi che riserbarmi alla perdita dell'honore, e che io sto quasi per maledire quelle qualità, che donatemi dalla Natura poterono sollicitare l'animo** del re solo ad impuramente desiderarmi, quel cuore, che ha per corrispondenza con la vita della ragione, non ha spiriti vitali di quelli dell'honore? Quando io non fossi una fiamma vorace per ardere, e incenerire **chi machina le mie vergogne, non meriterei haver per sfera la sublimità della gloria. Accuso per hora la debolezza del mio sesso, da cui non posso ricever vigore per inoltrarmi a**

queste vendette. Oh nemico dell'honore, o tradimento, oh affamato infame, che perdendo la memoria delle obbligazioni con Don Gastone, hai conservato la perfidia, a che t'indusse la viltà dei tuoi costumi. Se queste mie voci figlie di mia riputazione non sono intese da te, che hai il volto, e l'animo avvezzo a' vituperii, e alle vergogne, ascolta almeno le voci de' miei cani, che latrando contro di te e rimproverandoti il pane, che loro rubbasti t'additano per ladro. Per significarti i miei sentimenti, so che **si richiederebbono più l'armi**, che levasti a Don Gastone, che le parole della moglie, ma per castigare l'atrocità de' tuoi delitti, si ricerca **la mannaia d'un carnefice che la spada d'un cavaliere.** Partiti dalla mia vista, o reo di mille morte, peste de' viventi, pessimo tra gli huomini, huomo maggiore peggior delle fiere, fiera peggior de' mostri, mostro peggior delle furie, furia peggior dell'inferno. Ma già che l'infamia de' tuoi pensieri ti rese di tal faccia, ch'avezza agli affronti non arrossisce per l'ingiurie, partirò io per non vedere così abominato oggetto, e ogni luogo, ove tu non sia, rassembra a me un Paradiso.

V, II. 17, 69-70

D. Violante. E tanto ho sofferto? O scellerato apportatore d'infamissimi pensieri, o vilissimo sollecitatore dell'altrui pudicizia. Sappi, o indegno, che l'honestà fatta da me inseparabile è **consacrata in tributo alle glorie del mio sesso, nel quale ogni più riguardevole pregio della purità vien disanimato.** Sappi che mille volte **eleggerei il non vivere, che riserbarmi alla perdita dell'honore; e ch'io sto quasi per maledire quelle qualità, che donatemi dalla natura poterono sollevar l'animo** del Re solo a impuramente desiderarmi; quel core, che ha corrispondenza con la vita della ragione, non ha spiriti più vitali di quelli dell'honore. Quando io non fossi una fiamma vorace per ardere, ed incenerire chi machina a miei dishonori, non meriterei d'havere per sfera la sublimità della gloria. **Accuso per hora la debolezza del mio sesso, da cui non posso ricevere vigore per inoltrarmi a queste vendette con precipitare il castigo di chi cerca macchiare il foglio di quella honestà, in cui solo stanno descritte per mano dell'immortalità le condizioni più riguardevoli di famiglie illustri.** O nemico dell'honore, o traditore: se perdendo la memoria delle obbligazioni con Don Gastone hai conservata la perfidia a che t'indusse la viltà del tuo sangue. Se queste, mie voci figlie della propria riputazione non sono intese da te, che hai il volto avvezzo all'infamie, e alle vergogne, ascolta almeno le voci de' miei cani, che latrando contro di te, e rimproverandoti il pane che li rubbasti ti additano per ladro. Per significarti i miei sentimenti si richiederebbono più l'armi, che levasti a Don Gastone, che le parole della moglie, ma per **castigare l'infamia de' tuoi delitti si ricerca più la mannara d'un carnefice, che l'armi d'un Cavaliere.** Partiti dunque dalla mia vista, o reo di mille morti, peste de' viventi, pessimo tra gl'huomini, huomo peggior delle fiere, fera peggior de' mostri, mostro peggior delle furie, furia peggiore dell'Inferno. Ma già che l'atrocità de' tuoi pensieri ti rese di tal complessione, che avezzo a gl'affronti non arrossisci per l'ingiurie, partirò io da te per non vedere così abominato oggetto, ed ogni luogo, ove tu non sei mi rassembra un Paradiso.

Vado alle conclusioni. Il rapporto del *Don Gastone* con la *Pudicizia schernita* pone alcuni problemi, oltre a destare interesse per il fascino di una ripresa tanto letterale quanto rovesciata. Non posso che lasciare appuntate, per i prossimi approfondimenti, molte domande. Siamo in presenza di una marca autoriale o di una discussione d'accademia a più mani? Quali le personalità a Firenze interessate a movimentare tale dibattito? L'interesse per gli Incogniti è già da leggersi in funzione del trasferimento di Cicognini in Laguna? Inoltre: quale il rapporto tra R, più schematico, e V, più fedele al romanzo? Quale il rapporto con l'ipoteso spagnolo? Insomma, siamo dinnanzi ad un bel capitolo drammaturgico di doppi innesti, tra ipotesti spagnoli e rimandi romanzeschi militanti. *Don Gastone* non ci ha ancora detto tutto, evidentemente.

Riferimenti bibliografici

- Agostino, Aurelio. 2001. *La città di Dio*, a cura di Luigi Alici. Milano: Bompiani.
- Andreini, Giovan Battista. 1997. *Amor nello specchio*, a cura di Salvatore Maira e Anna Michela Borracci. Roma: Bulzoni.
- Antonucci, Fausta. 1996. "Spunti tematici e rielaborazione di modelli spagnoli nel *Don Gastone di Moncada* di Giacinto Andrea Cicognini". In *Tradurre riscrivere mettere in scena*, a cura di Maria Grazia Profeti, 65-84. Firenze: Alinea.
- Battistini, Andrea. 2014. "La prosa del Seicento". In *I cantieri dell'italianistica. Ricerca, didattica e organizzazione agli inizi del XXI secolo. Atti del XVII congresso dell'ADI*, a cura di Beatrice Alfonzetti, Guido Baldassarri e Franco Tomasi. Roma: Adi editore. http://www.italianisti.it/AttidiCongresso?pg=cms&text=p&cms_codsec=14&cms_codcms=581 [data consultazione: 27/06/2025].
- Bellini, Eraldo. 2002. *Agostino Mascardi tra "ars poetica" e "ars historica"*. Milano: Vita e Pensiero.
- Bucchi, Gabriele e Enrico Zucchi (a cura di). 2025. «Sotto breve giro di parole». *Aspetti della ricezione e del riuso di Tacito tra Cinque e Seicento*. Padova: UP Padova.
- Cancedda, Flavia e Silvia Castelli. 1996. *Per una bibliografia di Giacinto Andrea Cicognini. Successo teatrale e fortuna editoriale di un drammaturgo del Seicento*. Firenze: Alinea.
- Cappiello, Rosanna, *La Lucretia Romana di Giovan Francesco Busenello. Edizione critica e commentata*, tesi di dottorato, tutor prof. Sebastiano Valerio, Università degli Studi di Foggia, discussa il 30 giugno 2025.
- Carminati, Clizia. 2002. "Alcune considerazioni sulla scrittura laconica nel Seicento". *Aprosiana*, X: 91-112.
- Castelli, Silvia. 1996. "Il teatro e la sua memoria'. La compagnia dell'Arcangelo Raffaello e il *Don Gastone di Moncada* di Giacinto Andrea Cicognini". In *Tradurre riscrivere mettere in scena*, a cura di Maria Grazia Profeti, 85-94. Firenze: Alinea.
- Cosentino, Paola. 2003. *Cercando Melpomene: esperimenti tragici nella Firenze del primo Cinquecento*. Manziana: Vecchiarelli.
- Cosentino, Paola. 2012. *Le virtù di Giuditta: il tema biblico della "mulier fortis" nella letteratura del '500 e del '600*. Roma: Aracne.
- Della Croce, Giovanni. 1627. *Opere spirituali che conducono l'anima alla perfetta unione con Dio. Composte dal Ven. P.F. Giovanni Della Croce [...]*. Roma: Francesco Corbelletti.
- García López, Jorge. 2001. "El estilo de una corte: apuntes sobre Virgilio Malvezzi y el laconismo hispano". *Quaderns d'Italiá*, VI: 155-69.

- Gregori, Mina. 1986. Scheda su Felice Ficherelli, *Lucrezia e Tarquinio*. In *Il Seicento fiorentino. Arte a Firenze da Ferdinando I a Cosimo III. Pittura*, catalogo della mostra (Palazzo Strozzi, 21 dicembre 1986-4 maggio 1987), 382. Firenze: Cantini.
- Lipsio, Giusto. 1621. *I due libri della Costanza composti da Giusto Lipsio vulgarizzati da Giacopo Scaglia*. Venezia: Giacomo Scaglia.
- Michelassi, Nicola. 2000. "L'amistad pagada' di Lope e l'Accademia Fiorentina dei Sorgenti". In *Otro Lope no ha de haber: atti del Convegno Internazionale su Lope de Vega*, a cura di Maria Grazia Profeti, 239-55. Firenze: Alinea.
- Michelassi, Nicola e Salomé Vuelta García. 2004. "La fortuna del teatro spagnolo a Firenze: il *Don Gastone di Moncada* di Giacinto Andrea Cicognini". In *Teatri del Mediterraneo. Riscritture e ricodificazioni tra '500 e '600*, a cura di Valentina Nider, 19-43. Trento: Editrice Università degli Studi di Trento.
- Loredano, Gio. Francesco. 1639. *Scherzi geniali di Gio. Francesco Loredano nobile veneto*. Macerata: Agostino Grisei.
- Muñiz Muñiz, María de las Nieves. 2011. "La *Declamatio Lucretie* di Coluccio Salutati e la sua traduzione castigliana". In *Gli antichi e i moderni. Studi in onore di Roberto Cardini*, a cura di Lucia Bertolini e Donatella Coppini, t. II, 893-928. Firenze: Edizioni Polistampa.
- Pallavicino, Ferrante. 2009. *Romanzi e parodie*, a cura di Anna Maria Pedullà. Torino: UTET.
- Pedullà, Anna Maria. 2020. "Da Boccaccio a Ferrante Pallavicino, da Tirso a Molière: la pudicizia schernita". *Critica letteraria* 186, 1: 79-94.
- Pona, Francesco. 1635. *La Galeria delle Donne celebri del Sig. Francesco Pona. All'illustriss. mo e Rever.mo Signore Monsignor Farnese*. Roma: Corbelletti.
- Simini, Diego. 2012. *Il corpus teatrale di Giacinto Andrea Cicognini. Opere autentiche, apocrife e di dubbia attribuzione*. Lecce: Pensa.
- Tarallo, Claudia. 2024. "Accademia degli Instancabili". In *Dizionario storico delle accademie toscane secoli XVI-XVIII, vol. I Firenze*, a cura di Jean Boutier, Maria Pia Paoli e Claudia Tarallo, 298-9. Pisa: Pacini.
- Tedesco, Anna. 2012. "Il metodo compositivo di Giacinto Andrea Cicognini nei suoi drammi per musica veneziani". In *Il prisma di Proteo. Riscritture, ricodificazioni, traduzioni fra Italia e Spagna (sec. XVI-XVIII)*, a cura di Valentina Nider, 31-60. Trento: Università degli Studi di Trento.
- Thoen, Paul e Gilbert Tournoy. 2007. "Lucretia Lovaniensis. The Louvain humanists and the motif of Lucretia's suicide". *Humanistica Lovaniensia* 56: 87-119.
- Vuelta García, Salomé. 2013. *Il teatro di Pietro Susini. Un traduttore di Lope e Calderón alla corte dei Medici*. Firenze: Alinea.
- Weaver, William P. 2008. "'O teach me how to make mine own excuse': Forensic Performance in *Lucrece*". *Shakespeare Quarterly*, 59, 4: 421-49.

Estrategias de adaptación del texto calderoniano en *La vita è un sogno* atribuida a Giacinto Andrea Cicognini¹

Fausta Antonucci

1. Como muchos títulos atribuidos a Cicognini, *La vita è un sogno* no figura en la lista de obras auténticas del dramaturgo florentino que Mattias Maria Bartolommei incluye en 1668 en el prólogo a su comedia *Amore opera a caso*². Los pareceres acerca de la autoría de esta pieza varían, desde Marchante (1985) que se decanta por la autenticidad, a Símini (2012, 99) que la considera improbable³. Mi propósito hoy no es el de abordar esta cuestión, sino el de observar qué es lo

¹ Este trabajo es uno de los resultados de la investigación realizada en el ámbito del proyecto PRIN 2022 - Prot. 2022SA97FP *Il teatro spagnolo (1570-1700) e l'Europa: studio, edizione di testi e nuovi strumenti digitali*, financiado por el MUR y la Unión europea, y dirigido por Fausta Antonucci.

² Para el texto de este prólogo, y para unas detenidas consideraciones acerca de su fiabilidad, ver Símini (2012, 27-9; 35-50).

³ No he podido ver la memoria de licenciatuara de Marchante (1985), en la que la estudiosa editaba el texto italiano y lo comparaba con el original calderoniano; la referencia a su trabajo la tomo de Símini (2012). Entre los argumentos que llevan a Símini a dudar de la autoría cicogniniana se menciona «la vicinanza del testo di arrivo con il testo-fonte», un rasgo que no le parece propio de Cicognini, pues algunos estudios previos, entre ellos el de Antonucci (1996) sobre *Don Gastone di Moncada*, consideraban propio del quehacer dramático de este autor la taracea de distintos hipotextos. Sin embargo, el descubrimiento de la desconocida fuente española que le sirvió a Cicognini para articular la intriga del *Don Gastone*, del que da cuenta Salomé Vuelta en este mismo volumen, debe hacernos reconsiderar toda la cuestión.

Fausta Antonucci, Roma Tre University, Italy, fausta.antonucci@uniroma3.it, 0000-0002-3135-5395

Referee List (DOI 10.36253/fup_referee_list)

FUP Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup_best_practice)

Fausta Antonucci, *Estrategias de adaptación del texto calderoniano en La vita è un sogno atribuida a Giacinto Andrea Cicognini*, © Author(s), CC BY 4.0, DOI 10.36253/979-12-215-0857-4.07, in Fausta Antonucci, Salomé Vuelta García (edited by), *La recepción del teatro clásico español en Europa (siglos XVII-XVIII)*, pp. 57-69, 2026, published by Firenze University Press, ISBN 979-12-215-0857-4, DOI 10.36253/979-12-215-0857-4

que se retiene del texto calderoniano en esta que, por lo que sabemos, debió de ser la primera adaptación italiana de *La vida es sueño*. Si su autor fue Cicognini, la escribió antes de su muerte en 1649; en todo caso, su publicación es anterior a la de otra adaptación italiana de la misma obra, *La falsa astrología* de Raffaele Tauro, que vio la luz en 1669.

La primera edición fechada data de 1663, y se imprimió en Bolonia por Carl'Antonio Peri; según afirman Franchi (1994, 457) y Ruggiano (2017, 90), esta primera edición boloñesa encabeza una rama de transmisión textual que comprende solo otra edición de 1669 (Bolonia, Heredi del Peri); una segunda rama la encabeza una edición impresa en Venecia con dedicatoria de Bartolomeo Lupardi, librero romano, sin indicación de impresor ni año, pero que según Franchi debe situarse entre 1662 y 1663 y sería, por lo tanto, la edición príncipe. De esta rama derivan todas las demás ediciones sucesivas, entre ellas la de Venecia, Pezzana, 1664⁴. Siguiendo el ejemplo de Ruggiano, quien esboza una comparación entre algunos aspectos de la adaptación italiana y el original calderoniano, trabajaré con el texto de la edición boloñesa de 1663, que, según el estudioso, mantiene «un impianto pulitamente fiorentino, con qualche inflessione popolareggiante, sempre fiorentina, e rare interferenze riconducibili all'ambiente veneziano (ma solo nelle battute del servo Piccariglio)» (2017, 90); por lo tanto, parece ser más cercana a los hábitos lingüísticos de Cicognini, de cuya autoría el estudioso no duda nunca. En su comparación, Ruggiano (2010, 2017) hace hincapié básicamente en dos fenómenos: la reducción drástica del capital poético y retórico del original, y la diferente declinación de la comicidad en el personaje de Piccariglio, mucho más soez y vulgar que la del Clarín calderoniano. Aunque aporta observaciones interesantes, su análisis es un tanto disperso y se limita a examinar el primer acto de la pieza. Mi ambición es al contrario extender la mirada a la totalidad de la adaptación, para mostrar cómo las modificaciones aportadas por el dramaturgo italiano inciden también en el significado global de la obra.

2. Digamos de entrada que la adaptación italiana es bastante fiel al texto calderoniano, si por «fidelidad» entendemos el respeto de la fábula dramática y la traducción casi literal de algunas escenas. Por otra parte, *La vita è un sogno* se aleja del original en al menos cuatro aspectos fundamentales: 1) diluye la actitud transgresiva y rebelde de Segismundo y su disposición apasionada; 2) paralelamente, suaviza o elimina los rasgos negativos de Basilio; 3) intensifica o crea *ex novo* momentos y situaciones de edificación moral; 4) amplía notablemente la presencia escénica de Astolfo y Estrella, y su relación con Rosaura, en detrimento de la relación entre Rosaura y Segismundo.

⁴ Es imprescindible, para orientarse en la bibliografía cicogniniana, el catálogo de Cancedda y Castelli (2001). La existencia de ramas divergentes en la transmisión póstuma de las obras de Cicognini es un fenómeno que se observa asimismo en la historia textual del *Don Gastone di Moncada*; ver al respecto Antonucci (1996) y las pertinentes rectificaciones de Michelassi y Vuelta García (2004).

Veamos algunos ejemplos que considero especialmente significativos. En la segunda escena del primer acto, cuando Sigismondo, en la cárcel, se percata de que alguien ha escuchado sus quejas y ve a Rosaura, también queda deslumbrado como en el texto calderoniano, pero manifiesta su admiración en pocas frases escuetas: «Ma che vago aspetto! Oh Dio, la tua bellezza a sé trae l'anima mia, gode il cuor mio della tua gradita vista. Oh quanto mi diletta la tua amata conversatione!» (Cicognini 1663, 9). Casi nada queda aquí de la expansión lírica del Segismundo calderoniano, en un largo pasaje en décimas que retoma caracteres estilísticos propios de la poesía cancioneril:

Tu voz pudo enternecerme,
tu presencia suspenderme
y tu respeto turbarme.

[...]

tú, solo tú, has suspendido
la pasión a mis enojos,
la suspensión a mis ojos,
la admiración al oído.
Con cada vez que te veo
nueva admiración me das,
y cuando te miro más,
aún más mirarte deseo.
Ojos hidrónicos creo
que mis ojos deben ser,
pues, cuando es muerte el beber,
beben más, y desta suerte,
viendo que el ver me da muerte,
estoy muriendo por ver.
Pero véate yo y muera;
que no sé, rendido ya,
si el verte muerte me da,
el no verte qué me diera.
Fuera más que muerte fiera,
ira, rabia y dolor fuerte:
fuera muerte; desta suerte
su rigor he ponderado,
pues dar vida a un desdichado
es dar a un dichoso muerte

(vv. 190-242)

En paralelo con esta drástica reducción, el diálogo que entabla a continuación Sigismondo con Rosaura no tiene nada de la pasión amorosa que latía en los versos calderonianos y se parece más a una edificante *moralidad* que sirve para introducir en la pieza el tema del desencanto y de la vanidad de las cosas humanas. Sigismondo se nos presenta aquí con toda la ingenua curiosidad de quien lo ignora todo del mundo y, sobre todo, de las dinámicas sociales; a sus pregun-

tas, Rosaura contesta con una visión radicalmente pesimista de las relaciones humanas, que insiste sobre todo en lo insegura que es la vida de los poderosos, acechada por traiciones e infidelidades:

- SIGISMONDO: Ma trovansi nel mondo fra' viventi contentezze?
 ROSAURA: Rare, e queste più negl'animi bassi che ne' grandi.
 SIGISMONDO: E tra le Reggie non vi son dilette?
 ROSAURA: Non già fuor che mascherati, i quali si scorgon dipoi tradimenti.
 SIGISMONDO: È fra i congiunti la fedeltà?
 ROSAURA: Nascosta sì bene, però non si trova.
 SIGISMONDO: Fra i parenti è l'amore?
 ROSAURA: Sì, ma in odio convertito, che in compagnia della simulatione alla vita dei Regii conspira.
 SIGISMONDO: La servitù non è fida?
 ROSAURA: Con la ragion di stato adombrata s'è ai partigiani unita; onde la fedeltà in tradimento si cangia.
 SIGISMONDO: Sì che non trovasi fedeltà alcuna?
 ROSAURA: Poca, ma breve, rara, ma sospirata.
 SIGISMONDO: Le tue dolci note fra i travagli mi danno contenti.
 ROSAURA: Nel mondo non v'è contento, e se pur se ne trova, è un'ombra apparente, perché occulta sotto le sue disgratie, che con i pretesti del godere ingannano l'uomo.

(Cicognini 1663, 10-1)

Se prepara de esta forma el momento final de la segunda jornada, cuando, habiendo vuelto Segismundo a la cárcel, duda si lo que vivió fue realidad o sueño, y, en el diálogo con Clotaldo, este le dice al príncipe «que aun en sueños / no se pierde el hacer bien» (vv. 2146-47). En la adaptación italiana el pasaje es bastante diferente, sobre todo porque ha desaparecido el largo soliloquio final de Segismundo. Esto podría llevar a conjeturar que el dramaturgo italiano tuviera delante el texto impreso en la *Parte XXX* de *Diferentes autores* (Zaragoza, 1636; de ahora en adelante *Z*) y no el de la *Primera parte de comedias* de Calderón (Madrid, 1636; de ahora en adelante *M*). Como es sabido, los dos textos difieren en muchísimos aspectos; sea cual fuere el motivo de esta divergencia⁵, lo cierto es que los volúmenes de *Diferentes autores*, que incluían textos no autorizados por los dramaturgos, tuvieron muchísima circulación en la Italia del siglo XVII, y sirvieron de base para otras adaptaciones en las que se pueden detectar diferencias con respecto a los textos autorizados⁶. A

⁵ Ruano (1992) aboga por considerar que el texto publicado en Zaragoza se corresponde con el de una primera versión autorial, que Calderón habría retocado con vistas a su inclusión en la *Primera parte* de sus comedias. Antonucci (2025, 93-9) discrepa de esta opinión, proponiendo una reconstrucción diferente, aunque asimismo hipotética, de la relación entre los dos textos.

⁶ Es el caso, por ejemplo, de algunas adaptaciones de *La dama duende*, que remiten a la versión no autorizada por Calderón publicada en la *Parte XXIX* y en la *Parte XXX* de *Diferentes autores* (Antonucci 1998).

continuación propongo una comparación entre el texto Z de la secuencia final de la segunda jornada de *La vida es sueño* y el de la escena veintitrés, última del segundo acto de *La vita è un sogno*. Antes, es necesario recordar que el personaje de Clotaldo se llama, en Z, Crotaldo, y, en la adaptación italiana, Gottardo o Grottardo⁷.

<p>CROTALDO: Pero en tu sueño también debieras honrar a quien te crio en tantos empeños, Segismundo, que aun en sueños no se pierde el obrar bien. (<i>Vase</i>)</p> <p>SEGISMUNDO: «Segismundo, que aun en sueños no se pierde el obrar bien». Es verdad, pues reprimamos esta fiera condición, esta furia, esta pasión, por si ya otra vez soñamos. Y sí haremos, pues tocamos que es la vida una ilusión, una sombra, una ficción, y el mayor bien es pequeño; que toda la vida es sueño, y los sueños, sueños son. (Ruano de la Haza 1992, 196-97)</p>	<p>GOTTARDO: Sigismondo, operate bene, che meglio dagli Dei haverete.</p> <p>SIGISMONDO: Ma se fu sogno?</p> <p>GOTTARDO: Anco sognando dovete ben operare, se aspirate alle glorie. [...]</p> <p>SIGISMONDO: Ma la vita?</p> <p>GOTTARDO: È un sogno, e qual nebbia al vento svanisce.</p> <p>SIGISMONDO: E chi ben opra?</p> <p>GOTTARDO: Gode, se non in terra, al fine in cielo.</p> <p>SIGISMONDO: Addio Gottardo.</p> <p>GOTTARDO: Restate, che in breve tornerò.</p> <p>SIGISMONDO: «Sigismondo operate bene, che meglio dagli Dei avrete; anco sognando dovete bene operare, se aspirate alle glorie; la vita è un sogno, e qual nebbia al vento sparisce». Opererà bene Sigismondo, sì, e giuro, il rimanente di mia vita, in ricompensa del male operato, sarà sempre far bene, anche agl'istessi nemici. (Cicognini 1663, 88)</p>
--	--

A título de comparación, y para que se valore la diferencia, reproduzco también el monólogo final de Segismundo en el texto M de *La vida es sueño*:

SEGISMUNDO: Es verdad; pues reprimamos
esta fiera condición,
esta furia, esta ambición,
por si alguna vez soñamos.
Y sí haremos, pues estamos
en mundo tan singular
que el vivir sólo es soñar;
y la experiencia me enseña
que el hombre que vive sueña
lo que es, hasta despertar.
Sueña el rey que es rey, y vive

⁷ El nombre de Grottardo aparece en la edición que posiblemente sea la príncipe, impresa en Venecia con dedicatoria de Lupardi.

con este engaño mandando,
 disponiendo y gobernando;
 y este aplauso que recibe
 prestado, en el viento escribe
 y en cenizas le convierte
 la muerte, ¡desdicha fuerte!
 ¡Que hay quien intente reinar
 viendo que ha de despertar
 en el sueño de la muerte!
 Sueña el rico en su riqueza
 que más cuidados le ofrece;
 sueña el pobre que padece
 su miseria y su pobreza;
 sueña el que a medrar empieza,
 sueña el que afana y pretende,
 sueña el que agravia y ofende;
 y en el mundo, en conclusión,
 todos sueñan lo que son,
 aunque ninguno lo entiende.
 Yo sueño que estoy aquí
 destas prisiones cargado,
 y soñé que en otro estado
 más lisonjero me vi.
 ¿Qué es la vida? Un frenesí.
 ¿Qué es la vida? Una ilusión,
 una sombra, una ficción,
 y el mayor bien es pequeño;
 que toda la vida es sueño,
 y los sueños, sueños son.

(vv. 2148-87)

Se observa que, en la versión italiana, así como en el texto Z de *La vida es sueño*, Segismundo repite las palabras de su alcaide al comienzo de su réplica final. Además, tras traducir el «Y sí haremos» con la promesa «Opererà bene Sigismondo», en la parte final del monólogo italiano el príncipe explica dicha promesa afirmando que, para compensar su comportamiento durante la estancia en palacio, siempre actuará bien, aun con sus enemigos; algo que falta en el texto español, tanto en el de Z como en el de M. Volvemos a encontrar en este pasaje esa organización del diálogo en preguntas y respuestas que ya hemos visto en el acto primero en el primer encuentro entre Sigismondo y Rosaura. Sigismondo pregunta, y sus preguntas dan pie a que su interlocutor conteste con afirmaciones apodícticas de contenido moral. A este respecto, es de interés otro pasaje de la misma escena, anterior al relato de Sigismondo de lo sucedido en palacio, que manifiesta la misma característica introduciendo consideraciones que en el texto original faltan por completo:

SIGISMONDO: Non so se sognai, o pur trasportato mi parve...
 GOTTARDO: E che ti parve?
 SIGISMONDO: Esser grande, dominar regni, soggiogar popoli e frenar regi.
 GOTTARDO: Vani effetti dell'immaginazione.
 SIGISMONDO: Dunque non potrebbe esser vero?
 GOTTARDO: Son sogni.
 SIGISMONDO: I sogni non hanno alcuna verità correlativa?
 GOTTARDO: Al fin son sogni, e qual nebbia al vento spariscono.
 SIGISMONDO: Ma le grandezze?
 GOTTARDO: L'apparenze mondane.
 SIGISMONDO: I domini e gl'imperi?
 GOTTARDO: Sognati svaniscono.
 SIGISMONDO: Il godere e il gioire?
 GOTTARDO: È un tormentarsi.
 SIGISMONDO: E la vita nella regia dignità?
 GOTTARDO: È un sogno aparente.

(Cicognini 1663, 86)

Lo que llama sobre todo la atención en estos pasajes, a mi modo de ver, es la insistencia en la inanidad de los placeres humanos que ya habían introducido las réplicas de Rosaura en la escena segunda del acto primero: la idea de que las alegrías son, en realidad, penas. Al paso que desautorizan los goces mundanos, las palabras de Gottardo mencionan abiertamente la perspectiva ultraterrena cuando contesta a Sigismondo que quien obra bien «Gode, se non in terra, al fine in cielo». Esta perspectiva religiosa, que no es tan explícita en el drama de Calderón⁸, en la versión italiana se da la mano con una exaltación continua de la infalibilidad del rey. Ya no hay rastro en *La vita è un sogno* de las dudas de Clotaldo ante las decisiones de Basilio (los versos «Razones no me faltaran / para probar que no aciertas», vv. 1150-1); al contrario, aparecen en la adaptación italiana dos consejeros del rey a los que el monarca explica sus proyectos acerca de Segismundo; de los dos, que se llaman Tiberio y Pandolfo (I, 5), es sobre todo el primero quien manifiesta la necesidad de aceptar como siempre válidas las decisiones del rey:

Non deve, Sire, l'huomo accorto porre in dubbio le risolutioni de' Grandi, perché si devono considerar prima ventilate e ponderate che eseguite; perciò sopra di questo non parlo, stante che scaturiscono dalla sapienza regia, oltre che devesi sempre lodare il pensato, massime quand'è ben fatto per inanimire a migliori operazioni.

(Cicognini 1663, 13-4)

Cuando en el tercer acto estalla la rebelión del pueblo polaco, que no quiere ser regido por un príncipe extranjero (Astolfo), tampoco se encuentra rastro

⁸ Insisto sobre ello en todos mis trabajos sobre *La vida es sueño*; el último, Antonucci (2025).

en la adaptación de la autocrítica de Basilio en el momento en que, ante el desastre de la guerra civil, reconoce que «Con lo que yo guardaba me he perdido: / yo mismo, yo, mi patria he destruido» (vv. 2458-9). En una interesante escena protagonizada por el rey y por Astolfo (III, 3), mientras este defiende la necesidad de castigar a los que critican las decisiones del monarca, el rey al contrario insiste en la clemencia como instrumento de gobierno justo. Una visión parecida se manifestaba también en esa escena del segundo acto (II, 22) en la que el rey va a ver a Segismundo en la torre y habla con Gottardo:

- RE: La vostra diligenza merita grande ricompensa.
 GOTTARDO: Son tenuto della vita al mio rege, signore.
 RE: Et io della vita e del regno a' vostri affetti.
 GOTTARDO: Non è tenuto il rege al servo, ma bensì il servo al suo rege.
 RE: È tenuto per il suddito il regnante.
 GOTTARDO: Et il suddito ha la vita obbligata al suo re, perché da lui la riceve.
 RE: Se riceve la vita, ha però libera la volontà.
 GOTTARDO: L'animo nobile anco l'arbitrio soggetta.
 RE: Tali sono i cuori de' grandi, ma non già quei de' vili.
 (Cicognini 1663, 82)

En este diálogo, mientras el vasallo expresa fidelidad incondicionada, el rey se muestra más consciente de las limitaciones que debería tener su poder. Interpreto esta innovación como una estrategia dirigida a ensalzar la figura del monarca, que difiere llamativamente de la construcción del personaje de Basilio en *La vida es sueño*. No extraña entonces, en este marco ideológico, la profunda diferencia en la escena final. Mientras en *La vida es sueño* Basilio se arrodilla delante de Segismundo, y este pronuncia su largo discurso a la corte de Polonia con el padre arrodillado a sus pies, reprochándole su forma de proceder, en la versión italiana Sigismondo levanta enseguida a su padre con estas palabras:

- SIGISMONDO: Alzatevi padre, queste umiliationi non convengono alla vostra grandezza, deve il figlio humiliarsi al genitore, perciò a voi m'inchino (*s'inginocchia, e pone il capo in terra*), né prima m'alzerò da questo luogo che non veda il mio collo dal vostro piede calcato; e se fuggendo gl'astri con il vostro ingegno cercaste liberarmi dal fiero mostro dell'inhumanità, acciocché regnante benigno dovessi con prudenza reggere lo scettro di questo regno, saggiamente operaste, e viva Dio che sempre loderò per ben fatto ogni vostro proponimento, né mai estrarrò l'animo mio da' vostri voleri, che vale a dire, che vivendovi soggetto, qual figlio obbediente, sarete da me riverito.
 (Cicognini 1663, 125-6)

En coherencia con esta presentación del personaje del monarca, falta en la adaptación italiana la muerte del bufón, que en el texto calderoniano se cons-

tituye como momento clave en la toma de conciencia, por parte de Basilio, de sus errores. He aquí como reacciona el rey, en *La vida es sueño*, a las últimas palabras de Clarín, que repite al comienzo de su réplica:

BASILIO: «Mirad que vais a morir
 si está de Dios que muráis.»
 ¡Qué bien, ay cielos, persuade
 nuestro error, nuestra ignorancia,
 a mayor conocimiento
 este cadáver que habla
 por la boca de una herida,
 siendo el humor que desata
 sangrienta lengua que enseña
 que son diligencias vanas
 del hombre cuantas dispone
 contra mayor fuerza y causa!
 Pues yo, por librar de muertes
 y sediciones mi patria,
 vine a entregarla a los mismos
 de quien pretendí librarla.

(vv. 3096-111)

Tampoco extraña que falte en el desenlace el tan polémico castigo que Segismundo inflige al soldado rebelde, lección de maquiavelismo que desentonaría con la visión del mundo reconciliada, y desde un comienzo muy poco conflictiva, que informa la adaptación italiana. Esta al contrario se cierra con la siguiente coletilla edificante pronunciada por Sigismondo: «*Passiamo dunque a render felici le nostre grandezze, operando bene, perché chiaro si conosce che le buone opere sono anco dopo morte remunerate, e che Sogno la vita termina in brevi hore, / e vive eterno chi ben oprando muore*» (Cicognini 1663, 128).

3. Hasta ahora ha quedado fuera de mi argumentación el cuarto punto que en mi opinión caracteriza *La vita è un sogno* frente al original calderoniano, o sea, la expansión de la porción de intriga protagonizada por Astolfo y Estrella. En líneas generales, y para no extenderme demasiado, puedo decir de entrada que la relación entre estos dos personajes se presenta en la adaptación italiana de forma muy diferente con respecto a lo que se observa en el texto calderoniano. En primer lugar, en su encuentro inicial no hay rastro de la desconfianza que marca las respuestas de Estrella en el segundo cuadro de la primera jornada calderoniana. Al contrario, los dos personajes manifiestan su amor recíproco como una pareja bien avenida, y el motivo del retrato de la otra dama solo aparece al final de la escena, sin dar pie a las observaciones sarcásticas de la princesa. Merece la pena, creo, comparar al menos el comienzo de las dos escenas:

ASTOLFO: Bien, al ver los excelentes rayos, que fueron cometas, mezclan salvas diferentes las cajas y las trompetas, los pájaros y las fuentes, siendo, con música igual y con maravilla suma a tu vista celestial, unos, clarines de pluma, y otras, aves de metal; y así os saludan, señora, como a su reina las balas, los pájaros como a Aurora, las trompetas como a Palas, y las flores como a Flora, porque sois, burlando el día que ya la noche destierra, Aurora en el alegría, Flora en paz, Palas en guerra, y reina en el alma mía.

ESTRELLA: Si la voz se ha de medir con las acciones humanas, mal habéis hecho en decir finezas tan cortesanías donde os pueda desmentir todo ese marcial trofeo, con quien ya atrevida luchó; pues no dicen, según creo, las lisonjas que os escucho con los rigores que veo. Y advertid que es baja acción, que solo a una fiera toca, madre de engaño y traición, el halagar con la boca y matar con la intención. (vv. 475-509)

ASTOLFO: Bellissima Stella, che risplendente illumina le tenebre offuscate dai notturni orrori dei tormenti amorosi, oggi per voi vedrassi arricchita la Pollonia de' tesori della bellezza; oggi vedrassi ornato quel crine, che dalle miniere degl'ori più pretiosi trasse il colore, di diadema reale tempestato co' diamanti della fedeltà de' popoli pollachi; oggi per voi il giubilo e colmo d'ogni contentezza saranno ripieno i cuori de' nostri genitori; per voi viverrà contento Astolfo, Anselmo nostro zio, la Pollonia e la Moscovia tutta, e con le forze di tre regni, con il triumvirato di perfetta amicitia risoneranno armoniosi gl'echi celesti, dal sussurrar della gente con accenti di lode e di gioia, in honor de' nostri sponsali, sotto vesillo della gradita dea, che di fronde d'ulivo si cinge le tempie e di gloriosa palma arricchisce la destra, e fra maggiori contenti vivendo, si eterneranno le nostre grandezze.

STELLA: Gradito Astolfo, felice incontro, bramato oggetto, la vostra facondia con honori troppo sublimi inalza le mie non meritate grandezze, ma ciò deriva solo dalla generosità dell'animo vostro regio.

ASTOLFO: Più vorrebbe mia signora articolare questa lingua, poichè le vostre bellezze sono degne di maggior merito.

STELLA: Astolfo, la corona del merito viene ad esser pregiata maggiormente quando viene dispensata da chi meritatamente la possiede, per arricchirne chi degnamente da lui la riceve, benchè degno non ne sia.

(Cicognini 1663, 17-8)

La pareja reaparece al comienzo del segundo acto, en una escena en la que el intercambio amoroso se caracteriza por la utilización frecuente de pareados insertados en el diálogo, de los que solo daré un ejemplo: «STELLA: Qual è questa bellezza, o amato cuore, / che languendo vi da pena e dolore? / ASTOLFO: Beltà, che se la veggio o miro a pena, / mi stringe il cuore, e l'alma m'incatena» (Cicognini 1663, 37). El dramaturgo italiano coloca a continuación la situación centrada en la entrega del retrato, con el reconocimiento entre Astolfo y Rosaura y su pelea (escenas 4-9); una situación que en *La vida es sueño* se dramatiza solo después de la experiencia palaciega de Segismundo, que abre la acción de la segunda jornada. Al contrario, en la adaptación se prefiere postergar el conjunto

de escenas protagonizado por el príncipe. El efecto es el de priorizar la intriga amorosa, que recibe consistentes ampliaciones dirigidas a mostrar el rechazo que Astolfo manifiesta abiertamente hacia Rosaura («e già che non siete Rosaura, benché di lei poco curi, sarà mio pensiero che non mi veniate più avanti»)⁹, la rabia homicida de Rosaura contra Astolfo («Dammi il mio ritratto, o con questo ferro t'uccido»)¹⁰, y lo bien avenidos que a pesar de todo quedan Stella y Astolfo después del incidente del retrato, creyendo Stella en las aseveraciones de Astolfo y quedando los dos muy contentos cuando, en II, 19, el rey les anuncia que los casará y serán reyes de Polonia:

ASTOLFO: Mia vita, vi vedrò più sdegnata?
 STELLA: No, mio bene, ma sempre soggetta affettuosa a' vostri desiri.
 ASTOLFO: Oh soavi concetti!
 STELLA: Oh graditi accenti!
 ASTOLFO: Stella, v'adoro.
 STELLA: Astolfo, vi bramo.
 ASTOLFO: Già son vostro.
 STELLA: Se siete mio, datemi la mano.
 ASTOLFO: Eccovi con la destra il cuore.

(Cicognini 1663, 77-8)

Así las cosas, el desenlace matrimonial, en el que Segismundo obliga a Astolfo a casarse con Rosaura, resulta mucho más forzado que en el original calderoniano, en el que los amores entre Astolfo y Estrella nunca han parecido nada diferente de lo que son, o sea, una operación política. Paralelamente, resulta bastante increíble en la adaptación italiana, tras tantas manifestaciones amorosas, la aceptación tranquila de Stella ante el matrimonio de su prometido («Vi benedica il cielo in felicità molt'anni»)¹¹.

Frente al abultamiento de la porción amorosa de la intriga, llama la atención la reducción radical de los parlamentos de Segismundo, tanto en los diálogos como en los soliloquios: desaparecen por ejemplo sus parlamentos ante Rosaura y ante Basilio en la segunda jornada, y sus largas reflexiones de la tercera jornada ante el desafío que representa para él la petición de ayuda de Rosaura. También llama la atención que el concepto de honor, en la adaptación, se mencione solo al comienzo de la obra, en un diálogo entre Rosaura y Piccariglio en el que el honor coincide con la integridad sexual de la mujer, para Rosaura, y en un *flatus vocis* sin consistencia para el criado¹². Al contrario, nunca se le menciona en bo-

⁹ Cicognini 1663, 52.

¹⁰ Cicognini 1663, 53.

¹¹ Cicognini 1663, 128.

¹² «ROSAURA: L'offese d'honore si vendicano con il sangue. Mi offese il Prencipe Astolfo, e con promessa d'essermi consorte, lusingatami a' suoi inganni, ottenne da me i frutti di quel fiore, che ben custodito in donna honesta risplende. PICCARIGLIO: Ah, ah, ah, mi fate ridere, siete pur semplice, che cos'è honore io non so per me che cosa sia, non l'ho mai veduto. ROSAURA: Li animi vili e pusillanimi come tu non lo prezzano» (Cicognini 1663, 4).

ca de Segismundo, mientras que su «conversión» definitiva, en la tercera jornada, está conectada en la obra de Calderón con la conciencia de que el príncipe debe ser dador de honor: un concepto, por tanto, más amplio y político, cuya asunción transforma a Segismundo de tirano en príncipe perfecto. El efecto de todos estos cambios es el de diluir el carácter político y polémico de la historia del príncipe de Polonia, con su crítica de la actuación de Basilio, para acentuar el carácter amoroso de la acción y sus mensajes edificantes. Aunque respetuosa de las coordenadas fundamentales del enredo, la adaptación desvirtúa la carga potencialmente transgresora del drama calderoniano, normalizándolo y reduciéndolo a unas intenciones moralizadoras que no eran ni mucho menos tan evidentes en el original calderoniano.

Referencias bibliográficas

- Antonucci, Fausta. 1996. “Spunti tematici e rielaborazione di modelli spagnoli nel *Don Gastone di Moncada* di Giacinto Andrea Cicognini”. En *Tradurre, riscrivere, mettere in scena*, ed. Maria Grazia Profeti, 67-86. Firenze: Alinea editrice.
- Antonucci, Fausta. 1998. “Nuevos datos para la historia de la transmisión textual de *La dama duende*: las traducciones italianas del siglo XVII y comienzos del XVIII”. En *Siglo de Oro. Actas del IV Congreso Internacional de la A.I.S.O. (Alcalá de Henares, 22-27 de julio de 1996)*, eds. María Cruz García de Enterría y Alicia Cordón Mesa, I, 173-84. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá, Servicio de Publicaciones. http://cvc.cervantes.es/literatura/aiso/pdf/04/aiso_4_1_014.pdf
- Antonucci, Fausta. 2025. “Introducción”. En Pedro Calderón de la Barca, *La vida es sueño*, ed. de Fausta Antonucci, 9-123. Madrid: Cátedra.
- Cancedda, Flavia y Silvia Castelli. 2001. *Per una bibliografia di Giacinto Andrea Cicognini. Successo teatrale e fortuna editoriale di un drammaturgo del Seicento*. Firenze: Alinea editrice.
- Cicognini, Giacinto Andrea. 1663. *La vita è un sogno*. Bologna: Carl'Antonio Peri.
- Franchi, Saverio. 1994. *Le impressioni sceniche. Dizionario biobibliografico degli editori e stampatori romani e laziali di testi drammatici e libretti per musica dal 1579 al 1800*. Roma: Edizioni di Storia e Cultura.
- Marchante, Carmen. 1985. “*La vita è un sogno*” di G. A. Cicognini: un rifacimento seicentesco della commedia calderoniana. Memoria de licenciatura. Madrid: Facultad de Filología, Universidad Complutense.
- Michelassi, Nicola y Salomé Vuelta García. 2004. “La fortuna del teatro spagnolo a Firenze: il *Don Gastone di Moncada* di Giacinto Andrea Cicognini”. En *Teatri del Mediterraneo. Riscritture e ricodificazioni tra '500 e '600*, ed. Valentina Nider, 19-43. Trento: Editrice Università degli Studi di Trento (Dipartimento di Scienze Filologiche e storiche).
- Ruano de la Haza, José María. 1992. *La primera versión de «La vida es sueño», de Calderón*. Liverpool: Liverpool University Press.
- Ruggiano, Fabio. 2010. “Tra *La vida es sueño* e *La vita è sogno*: il genere scomparso del rimaneggiamento”. En *XXVe Congrès International de Linguistique et de Philologie Romanes, Innsbruck, 3-8 septembre 2007*, eds. Maria Iliescu, Heidi Siller-Runggaldier y Paul Danler, I, 633-41. Berlin: De Gruyter.
- Ruggiano, Fabio. 2017. “Rimaneggiamenti di un'opera teatrale di derivazione spagnola: *La vita è un sogno*, di Giacinto Andrea Cicognini”. En *Generi letterari e costruzione di una lingua comune tra Cinque e Seicento*, ed. Fabio Rossi, 83-124. Roma: Artemide.

- Simini, Diego. 2012. *Il corpus teatrale di Giacinto Andrea Cicognini. Opere autentiche, apocrife e di dubbia attribuzione*. Bari: Pensa multimedia.
- Tauro, Raffaele. 1669. *La falsa astrologia, ovvero Il sognar vegghiando*. Napoli: Novello de Bonis.

La comedia de secretario de Lope y Tirso en la escena italiana del XVII: refundiciones, combinaciones y engarces¹

Ilaria Resta

1. Damas y secretarios en tránsito entre España e Italia

El subgénero de la comedia de secretario se inscribe, como es bien sabido, dentro de una constelación dramática que ahonda en el conflicto amoroso motivado por la desigualdad social entre una dama noble y su secretario; una disparidad que puede ser real o ficticia, por razones de ocultaciones y cambios de identidad. Esta arquitectura semántica, sustentada en la disyuntiva entre honor y amor, ha dado lugar a un amplio abanico de variantes textuales, con desenlaces que oscilan entre la restauración o la alteración del orden jerárquico, más o menos favorables para el personaje masculino².

Dentro de esta tradición, *El perro del hortelano*, de Lope de Vega, constituye el paradigma más logrado y emblemático, tanto por su peculiaridad estructu-

¹ Este trabajo se enmarca en el proyecto PRIN “Il teatro spagnolo della prima modernità (1570-1700): trasmissione testuale, circolazione europea, nuovi strumenti digitali” (Prot. 2022SA97FP), financiado por el MUR y la Unión europea, y dirigido por Fausta Antonucci.

² Para una aproximación a la comedia de secretario en Lope y Tirso, véanse, sin ánimo de exhaustividad, Sage (1973), Hernández Valcárcel (1993), Zugasti (1998) y Cattaneo (2003).

ral³ como por la amplia repercusión que alcanzó dentro y fuera de la Península. Su éxito se refleja en la abundante circulación editorial que conoció en España y en su temprana proyección internacional⁴. A este respecto, destaca el caso de Italia, donde la traducción del abogado flamenco Teodoro Ameyden constituye una de las primeras adaptaciones de la obra fuera de su contexto de origen⁵. Esta versión, publicada sin fecha en Viterbo, fue representada en 1642 «dalli Accademici Volubili», según se indica en la portada de la única edición que nos ha llegado⁶. El texto de Ameyden –a quien Bartolomeo Lupardi alude como «celebre traduttore» en la dedicatoria a Cesare Segà– se presenta como una versión bastante fiel al original (cfr. Profeti 1996 y Fiorellino 2007). No obstante, uno de los dos personajes alegóricos que intervienen en el prólogo de la obra aclara que, aunque «viene da Spagna [...] è però vestita all’italiana e l’abito le sta bene che le par naturale» (Ameyden s.f., 8).

El caso de *El perro del hortelano*, por otra parte, no es aislado. El estudio de la recepción en Italia del teatro aurisecular permite apreciar el atractivo que la comedia de secretario ejerció en sus *rifacitori*. Al margen de los casos de traducción o refundición completa, se detectan fenómenos más complejos de hibridación y ensamblaje narrativo que combinan motivos y fragmentos de distintas obras. Desde esta perspectiva, y partiendo de la estrecha conexión que la cons-

³ Arata y Antonucci (2006) han profundizado en el carácter híbrido de la pieza, cuya composición mezcla características de comedia palatina y de capa y espada.

⁴ En lo que respecta a la transmisión textual de la comedia, remitimos a Laskaris (2012, 67-88). La recepción italiana de Lope en su época ha sido examinada por Antonucci (2014).

⁵ Marchante (2009, 40-1) ha documentado otras tres reformulaciones de la obra lopesca: una pieza, titulada *Can del ortolano*, incluida en el repertorio de la actriz Eulalia con ocasión de unos espectáculos organizados para el Duque de Mantua en 1681; el *canovaccio* en tres actos *La femme amoureuse par envie* –cuyo título italiano es *Cane del ortolano*, representado el 6 de julio de 1716–; y, también en el ámbito de la *commedia dell’arte*, la comedia *Aurelia gelosa di se stessa*, que, fuera de Italia, fue representada en Varsovia el 22 de enero de 1749 y en Dresda el 12 de agosto del mismo año (cfr. Korneeva 2023, 141-42). Más recientemente, Gregores Pereira (2023) ha ampliado el listado de Marchante añadiendo otra reelaboración que se debe a la pluma de Giovanni Bonicelli y que, con toda probabilidad, se remonta a las últimas décadas del XVII: se trata de *Arlechino finto bassà d’Algeri, Vittoria, il cane dell’ortolano e Fichetto bullo per amore*, obra vinculada, también en este caso, con la *commedia dell’arte*.

⁶ Dada la presencia de Ameyden en Roma desde 1600, su obra se puso en escena verosímelmente en esa ciudad, aunque no se especifique en la portada. Maylender (1930, 486) documenta la existencia de una academia romana de los *Volubili*, «una delle tante che a mezzo il secolo XVII pullularono, per poi in breve spegnersi, in riva al Tevere». El Ms. 1028 de la Biblioteca Casanatense de Roma, titulado *Imprese ed emblemi delle Accademie d’Italia*, conserva el emblema de la academia (c. 30r), compuesto por una esfera armilar coronada por un festón con el lema «Mens agitat molem», y otro festón en la parte inferior con la inscripción «Gli Volubili di Roma». Una imagen de dicho emblema puede consultarse en el siguiente enlace: <<https://casanatense.contentdm.oclc.org/digital/collection/miniatrice/id/8151>> (2025-03-18).

trucción dramática de *El perro del hortelano* comparte con *El vergonzoso en palacio* y *El castigo del penseque*, de Tirso de Molina, nos proponemos examinar la presencia de estas tres piezas –o, mejor dicho, de algunos de sus segmentos– en el repertorio dramático italiano de la época, para así dar cuenta de su tránsito y asimilación en otros contextos receptivos.

2. Intertextualidades fragmentarias

La afinidad genérica y temática, así como la coincidencia de ciertos pasajes entre *El perro del hortelano* y *El vergonzoso en palacio* ha suscitado no pocos debates sobre su vínculo⁷. El tema, por otra parte, sigue abierto, puesto que de ninguna de las dos piezas se conserva el manuscrito autógrafo, ni disponemos de noticias fehacientes acerca de su composición⁸.

Más allá de la cuestión cronológica, puede afirmarse que su cercanía temática, a la que añadiremos también *El castigo del penseque*, es irrefutable, y no se ciñe de forma exclusiva a la traza, entendida con Oleza (2009, 43) como «un conjunto de funciones narrativas abstractas» que «se manifiestan a menudo como motivos muy concretos y característicos» repetidos «a lo largo y lo ancho de muchas obras». Esta proximidad, de hecho, también tiene que ver con situaciones escénicas puntuales; en particular, nos centraremos en tres de ellas para finalmente examinar su repercusión más allá de las lindes ibéricas.

La primera de estas secuencias remite a la célebre pantomima en la que la dama finge caer para que su secretario le tome la mano. Tanto en *El perro del hortelano* (acto I, cuadro 2) como en *El vergonzoso en palacio* (acto II, cuadro 5), esta escena resulta especialmente significativa, ya que invierte los roles de poder entre hombre y mujer no solo en el plano estamental, sino también en el social. Es la dama quien adopta una posición activa y toma la iniciativa en el juego de seducción, buscando un contacto físico que, aunque premeditado, se presenta bajo la apariencia de un accidente fortuito⁹:

⁷ Si bien Wilson (1972) argumenta que la comedia del Fénix encuentra su fundamento en el texto del mercedario, Vitse (1990) sostiene, por el contrario, que fue Tirso quien buscó superar al *magister*, lo que implicaría la anterioridad de *El perro*. Dixon (1995, 76), por su parte, minimiza las semejanzas, asumiendo, además, la imposibilidad de «saber quién se inspiró en quién, por problemas de datación».

⁸ Se han propuesto fechas cercanas para *El perro del hortelano* y *El vergonzoso en palacio*, aunque no hay consenso definitivo. Por nuestra parte, creemos que *Las burlas de amor*, comedia temprana del Fénix, podría ofrecer indicios relevantes sobre una posible anterioridad de *El perro*, cuestión que abordamos con mayor detenimiento en un estudio actualmente en preparación.

⁹ Todas las citas de *El perro del hortelano*, *El vergonzoso en palacio* y *El castigo del penseque* proceden, respectivamente, de la edición a cargo de Laskaris (Vega Carpio 2012), Oteiza (Molina 2012) y Zugasti (Molina 2013); en todos los casos, se indicará únicamente el título de la pieza y la numeración de los versos.

tocar la mano, señora,
 al sol, la luna, al aurora?
 Si nieve entre llamas toco,
 ¿no es justa mi turbación?
 (*El castigo del penseque*, vv. 2303-25)

La tercera secuencia en la que profundizaremos, procedente de *El vergonzoso en palacio*, ofrece una nueva estrategia de la dama Madalena para vencer el retraimiento del secretario Mireno (acto III, cuadro 2). En esta ocasión, la protagonista finge haberse dormido y, bajo ese pretexto, declara su amor de manera indirecta, articulando en voz alta un aparente diálogo onírico. A través de una serie de réplicas breves y encadenadas, Madalena construye una escena de alto contenido performativo donde el deseo se expresa de forma velada pero inequívoca. Este recurso dramático le permite eludir las normas del decoro impuestas por su género y su estatus social, al tiempo que desplaza la iniciativa amorosa al terreno del sueño, preservando así la ambigüedad de su gesto:

Siéntase en una silla; finge que duerme y sale Mireno
 MIRENO ¿Qué manda Vuestra Excelencia?
 ¿Es hora de dar lición? [...]
 MADALENA (En vano me resisto: *Aparte*
 yo quiero dar a entenderme
 como que dormida estoy.) [...] *Como que duerme*
 Don Dionís...

MIRENO ¿Llamome? Sí.
 ¡Qué presto que despertó!
 ¡Miren qué bueno quedara
 si mi intento ejecutara!
 ¿Está despierta? Mas no,
 que en sueños pienso que acierta
 mi esperanza entretenida,
 y quien me llama dormida
 no me quiere mal despierta. [...]

Ella misma se pregunta y responde como que duerme
 MADALENA Si esto es verdad, ¿para qué
 os avergonzáis así?
 ¿Queréis bien? — Señora, sí. [...]
 Días ha que os preferí
 al conde de Vasconcelos.
 (*El vergonzoso en palacio*, vv. 2749-915)

La eficacia y fuerza escénica de este segmento quedan demostradas por el hecho de que Tirso, por lo que hemos podido averiguar, lo reutilizó al menos en otra ocasión, concretamente en *La mujer que manda en casa*, una pieza de temá-

tica bíblica centrada en la figura de Jezabel¹⁰. Además, hemos identificado una secuencia del todo idéntica a la del falso sueño de Madalena también en *La manganilla de Melilla*, de Ruiz de Alarcón, obra de carácter histórico con trasfondo religioso (Resta 2024, 116-20), en la escena protagonizada por la mora Alima y el capitán cristiano Vanegas en los vv. 1338-414. Este proceso de reelaboración y recuperación de secuencias certifica un sistema de entrecruzamientos entre piezas de distintos autores, muy dispares desde el punto de vista temático y genérico. Es el mismo principio que, según iremos viendo en los siguientes apartados, propician los dramaturgos italianos del XVII en su práctica teatral, aunque, en los casos examinados, se circunscribe a fenómenos de recuperación de fragmentos dentro del mismo subgénero.

3. Del horizonte dramático ibérico al italiano

3.1. Hibridación secuencial: el falso sueño

El atractivo del recurso citado en último término –es decir, el del falso sueño de que la dama se sirve para declararse en *El vergonzoso en palacio*– no se circunscribe al ámbito hispánico. En la mentada edición de *Il can dell'ortolano* se incluye un apéndice en el que se propone esta misma escena como alternativa para la IV del segundo acto, «quando non piacesse quella che vi è», según acota el epígrafe que la encabeza (Ameijden s.f., 101). Profeti (1996) examinó en su momento la obra de Ameijden, a la que siguió el estudio de Fiorellino (2007), quien destacó las similitudes de este apéndice con la secuencia de *El vergonzoso en palacio*. Sin embargo, como señalé en otra ocasión (Resta 2017, 224-25), dicho fragmento no procede directamente del texto español, sino que guarda una relación más estrecha con *La moglie di quattro mariti*, comedia de Giacinto Andrea Cicognini cuya *princeps* se imprimió en Perugia por Zecchini en 1656¹¹, y que, a su vez, reelabora de forma muy libre *El vergonzoso en palacio* de Tirso. A continuación, citamos tan solo el íncipit de esta larga secuencia entre Diana y Virbio en Ameijden, y entre Ernelinda y Ferramondo en Cicognini¹²:

¹⁰ «JEZABEL Fingiré que estoy dormida, / porque de mi sueño advierta / lo que no osaré despierta / decirle. [...] / Que aquí se acerque le avisa, / pero que no me despierte, / mientras que el cristal que vierte / esta fuente toda risa / contempla. Esa silla acerca / y vete. [...] (Siéntase en una silla) [...] / Que oírme de ahí podrá, / pues la fuente está tan cerca. / (Finge que duerme y sale Nabot)», vv. 488-99 (Molina 1999, 399).

¹¹ Sobre la atribución de esta pieza al repertorio cicogniniano puede verse Símini (2012, 87-8).

¹² Para la edición perusina de *La moglie di quattro mariti* y la de Viterbo de *Il can dell'ortolano*, hemos consultado los ejemplares conservados en la Biblioteca Nacional de Roma, y que se encuentran disponibles en línea en Google Books: respectivamente, <https://books.google.it/books?vid=IBNR:CR000284615&redir_esc=y> y <https://books.google.it/books?vid=IBNR:CR000296075&redir_esc=y>. Hemos modernizado ortografía y puntuación de todo texto italiano antiguo citado y desprovisto de una edición crítica, preservando las peculiaridades fonéticas significativas.

Diana finge di dormire, e si fa dare una sedia, e vaneggiando in sonno. Virbio

DIANA Chiamate il segretario, e lasciatemi, e già che ivi la veglia de' miei gravi tormenti non oso confessar gl'errori miei, lasciatemi almeno che nel mezzo del sonno possa parlare a suo talento il cuore. Lasciatemi, noiosi miei pensieri, lasciatemi!

VIRBIO So' qui, Signora. Non risponde; dorme. Novo modo di affliggermi! S'incominciò a bear mi con le parole, ora vuol tormentarmi col silenzio. Io pur, Signora, ... Ma dorme... Oh, Dio, se potessi contemplare almeno fra le nubi del sonno li raggi di quel sole, che col suo splendore mi accecano.
(Ameyden s.f., 101)

Anticamera d'Ernelinda. Ernelinda, Ferramondo e, in fine, Gabinetto

ERNELINDA Oh là, chiamate il segretario. Noiosi miei pensieri, lasciatemi! E già che su la veglia de' miei lunghi tormenti non oso confessar gl'errori miei (*si pone a sedere sopra ad una sedia, finge di dormire*), lasciatemi almeno, perché nel mezzo del sonno possa parlare a suo talento il cuore. Lasciatemi, noiosi miei pensieri, lasciatemi!

FERRAMONDO Son qui, signora. Non mi risponde. Nuovo modo d'affliggermi! Se incomincia a bear mi con le parole, vuole ora tormentarmi con il silenzio. Signora, son qui. Ella dorme... Oh, Dio, se potessi contemplare almeno fra le nubi del sonno i raggi di quel sole che nel mezzogiorno del suo splendore mi accesero.

(Cicognini 1656, 52-3)

Si comparamos las dos escenas –la cuarta del segundo acto en ambas piezas–, observamos una coincidencia casi literal, con mínimas variaciones semánticas¹³. Fiorellino (2007, 83-4) ya expresó reservas sobre la atribución de la paternidad de este apéndice a Ameyden, aunque tampoco pudo descartarla. En efecto, resulta poco probable que este fragmento proceda de la pluma de Ameyden, si se considera el *usus scribendi* de este autor. No obstante, no nos detendremos aquí en la cuestión de la paternidad ni en la relación cronológica entre la secuencia de Cicognini y el apéndice atribuido a Ameyden, aspectos en los que profundizaremos en un trabajo actualmente en preparación.

Prescindiendo, pues, de las evidentes semejanzas entre ambas secuencias, quisiéramos, en cambio, centrar la atención en el modo peculiar en que Cicognini reescribe y combina *El perro del hortelano* y *El vergonzoso en palacio* en *La moglie di quattro mariti*, mediante hibridaciones que afectan no solo a la estructura global, sino también a la configuración secuencial¹⁴. Esta dinámica alcanza una expresión particularmente clara en la mentada escena del falso sueño:

¹³ Tenues ecos de esta secuencia se hallan en la escena XVII del primer acto de *L'amoroso segretario*, de Pietro Susini, reelaboración de *El secreto a voces*, de Calderón. En ella, la reina de Nápoles, Romilda, enamorada del secretario Orazio, protagoniza una secuencia estructurada en un escenario partido: la dama cree hablar sin ser escuchada, mientras que el criado Balocco, ahí presente sin que ella lo advierta en un primer momento, se mofa de sus palabras. Al comienzo de la escena, Romilda, en un monólogo introspectivo, suplica un descanso a sus pensamientos a causa del sentimiento que la oprime: «Acquietatevi per un poco, oh miei pensieri! Anima di Romilda, a qual cielo t'inanzi? Anzi, era meglio dire, spirti d'un regio cuore, a qual viltà vi abbassate?» (Susini 1695, 33).

¹⁴ Ya en un estudio anterior (Resta 2017) pudimos comprobar que la célebre pieza del Fénix funciona como un segundo hipotexto, sobre el cual la crítica no había reparado.

VIRBIO Eccomi, sempre al principio delle mie gioie infelice; ma ei dorme a' miei danni, benché gl'abbia chiusi gl'occhi Amore.

DIANA Quella bocca celestiale... Celestiale? Strano vocabolo e ha del poetico assai.

VIRBIO Virbio, tu perdi il senno, s'ella non perde il sonno, o sogna, vuol piccarmi con le parole ch'io dissi a Marcella, acciò ch'io viva tra il gelo e il fuoco.
(Ameyden s.f., 103)

ERNELINDA Quella bocca celestiale...

FERRAMONDO Eccomi, sempre al principio infelice; mai non dorme a' miei danni, benché abbia chiusi gl'occhi Amore.

ERNELINDA ...strano vocabolo, che ha del poetico assai.

FERRAMONDO Ferramondo, tu perdi il senno se ella non perde il sonno. O sogna, o vuol piccarmi con le parole; così men vivo tra'l gelo e'l fuoco.
(Cicognini 1656, 54)

Como se observa, las palabras con que Virbio interpreta que Diana pretende provocarlo remiten a los requiebros que antes dirigía a Marcella y que la condesa le obligó a confesar: en concreto, se refiere a la «bocca celestiale», que encontramos en Ameyden (acto I, escena XV)¹⁵ y que procede claramente del texto lopesco¹⁶. Es notable, además, cómo la reacción ante el término «celestiale» se formula con idéntica apreciación sobre su rareza y su sesgo poético: «Strano vocabolo e ha del poetico assai», en un caso, y «strano vocabolo, che ha del poetico assai», en otro. Sin embargo, esta referencia al adjetivo «poetico» se observa en *Il can dell'ortolano* más allá del apéndice, en la escena VI del acto I, en total coherencia con la obra de Lope, cuando Diana reflexiona sobre el verbo *trasladar*:

MARCELA Quiero decir que en saliendo o entrando, luego a la boca traslada sus pensamientos.

DIANA ¿Traslada?, término extraño.
(*El perro del hortelano*, vv. 258-61)

MARCELLA Voglio dire che sendo bell'umore nell'entrare e uscire che fa di casa, vedendomi, translata con quel vezzo in bocca il pensiero del cuore.

DIANA Translata? Strano vocabolo e ha del poetico assai [...].
(Ameyden s.f., 17)

Distinto es el caso de *La moglie di quattro mariti*, donde la expresión «Strano vocabolo, c'ha del poetico assai» no figura tan solo en la escena IV del segundo acto, sino también antes, en la escena XX del acto I, aunque en un contexto que reviste un significado diferente tanto con respecto a *Il can dell'ortolano* como a *El perro*. En este pasaje, en efecto, se mantiene la misma asociación de ideas

¹⁵ «DIANA Riferiscemi, per vita tua, le parole che le dicesti, e come gl'uomini innamorino e lusinghino le donne. [...] VIRBIO Molto mi astringe Vossignoria. Queste pupille, le disse, dei bei vostr'occhi rendan la luce con la quale veggono i miei; le perle e coralli di questa bella bocca celestiale...» (Ameyden s.f., 36-7).

¹⁶ «DIANA ¿Qué le has dicho, por mi vida? / ¿Cómo, Teodoro, requiebran / los hombres a las mujeres? / [...] TEODORO Extrañamente me aprieta / vuseñoría: "esos ojos" / le dije, "esas niñas bellas / son luz con que ven los míos, / y los corales y perlas / de esa boca celestial..."» (*El perro del hortelano*, vv. 1049-61).

que se retomará más adelante en *La moglie di quattro mariti*: es decir, no entre el término *trasladar* y su carácter insólito, sino entre la «bocca celestiale» y su valor poético; lo cual aproxima, de nuevo, la escena IV del acto II de Cicognini al apéndice de la edición de Ameyden.

ERNELINDA Chi fu la vostra dama?
 FERRAMONDO Una deità terrena.
 ERNELINDA Se in sua presenza vi ritrovaste, che le direste?
 FERRAMONDO Due dozzine di parole amorose.
 ERNELINDA Benedica il cielo tant'eloquenza, già che si vendono a dozzine!
 Ma come direste?
 FERRAMONDO Quella bocca celestiale.
 ERNELINDA Celestiale? Strano vocabolo, c'ha del poetico assai.
 (Cicognini 1656, 45)

Este fragmento pone de relieve no solo la hibridación textual –de la que trataremos más adelante–, sino también la hibridación secuencial que articula el proyecto dramático de Cicognini, combinando y reformulando materiales de Lope y Tirso. De este modo, mientras Ameyden opta por una fidelidad casi literal al hipotexto lopesco, Cicognini explora una reescritura más libre, creando nuevas resonancias internas y desplazando asociaciones.

Por último, cabe señalar que la vigencia de la secuencia tirsiana del falso sueño no se agota en el siglo XVII. Según hemos podido averiguar, el motivo reaparece, aunque de forma más concisa y burlesca, en la *opera buffa* de Carlo Goldoni *Arcifanfano re dei matti* (1750): en la escena VI del acto III, Simplicina finge dormir para propiciar el asedio amoroso de Arcifanfano (vv. 1033-72)¹⁷. Esta recreación festiva muestra cómo un recurso dramático originalmente cargado de matices psicológicos y sentimentales se adapta a nuevos contextos y géneros, confirmando la ductilidad y la prolongada difusión de la astucia del fingimiento onírico como estrategia de confesión amorosa, desde Tirso hasta Goldoni, pasando por Ameyden y Cicognini.

3.2 Hibridación textual y engarces narrativos: la falsa caída y el guante estrecho

Siguiendo con *La moglie di quattro mariti*, de Cicognini, nos encontramos ante un caso peculiar de hibridación textual. Su base hipotextual, asentada en *El vergonzoso en palacio*, resulta incuestionable; sin embargo, el *modus operandi* de Cicognini dista notablemente del de Ameyden, pues estamos ante una reelaboración más permeable a estrategias combinatorias con otras obras. Según vimos antes, junto con *El vergonzoso en palacio*, *El perro del hortelano* constituye un segundo hipotexto del que Cicognini incorpora varios pasajes, que inserta

¹⁷ Hemos consultado la edición digital del proyecto *Carlo Goldoni*, coordinado por Anna Laura Bellina y Luigi Tessarolo: <<https://www.carlogoldoni.it/public/testo/testo/codice/ARCIFANF%7CI-T59%7C000>> (2025-05-08).

bien en secuencias tomadas de otras obras, bien en episodios de nueva creación, como la escena XX del I acto, donde Ernelinda intenta sonsacar a su secretario detalles sobre el cortejo de su antigua amada.

Precisamente en relación con estos mecanismos de engarce, mencionaremos la incorporación, en *La moglie di quattro mariti*, de la escena de la falsa caída:

- ERNELINDA Perchè inginocchiarsi in terra?
 FERRAMONDO Per maggiormente esprimerli la mia divozione.
 ERNELINDA Non sta bene quel ginocchio sul nudo suolo. Tenete, mettetevi almeno questo guanto.
 FERRAMONDO Non è dovere che quello che ha ricoperto la sua mano, che fu cred'io formata in cielo, abbia ad abbassarsi a ricoprire la terra. [...]
 ERNELINDA Ohimè, cadei. Che state a guardare? Porgetemi la mano per sollevarmi.
 FERRAMONDO Il rispetto mi tiene d'offerirmela.
 ERNELINDA Che sciocca cerimonia offerirmela coperta con il ferraiolo.
 FERRAMONDO Non ardiì porgergliela scoperta.
 ERNELINDA Se pur volevate coprirla, prendete quest'altro guanto che vi do. Tenete a mente questa caduta s'avete pensiero d'innalzarvi.

(Cicognini 1656, 46-7)

En lo que respecta a los hipotextos de *La moglie di quattro mariti*, Grashey (1909) apuntó la posible presencia de *El castigo del penseque*. Como propuse en su momento (Resta 2017, 227), esta conexión debe entenderse como una forma de intertextualidad más abstracta, sustentada en afinidades temáticas y motivos recurrentes, antes que en paralelismos episódicos directos. Si aceptamos que *El vergonzoso en palacio* y *El perro del hortelano* constituyen las bases hipotextuales indiscutibles de *La moglie di quattro mariti*, las aparentes resonancias con *El castigo del penseque* podrían interpretarse como variaciones de esas fuentes principales. Con todo, no conviene subestimar la posible incidencia de la pieza tirsiana, por sutil que sea: aunque no se adviertan giros expresivos ni secuencias que vayan más allá de ecos temáticos, su circulación en Italia –atestiguada por su versión en *Il cavalier trascurato* de Giovan Battista Pasca (1653) y, según veremos ahora, por la difusión autónoma de la secuencia del guante estrecho– sugiere que pudo alimentar, al menos de forma lateral, dicho proceso de hibridación.

Este mismo recurso de incrustación episódica dentro de tramas construidas a partir de múltiples bases hipotextuales, en efecto, se observa también en *Il segreto in voce*, comedia del canónigo romano Arcangelo Spagna, que reescribe *El secreto a voces* de Calderón de la Barca. Como ha observado Mazzardo (1997), la relación entre ambas no es directa, sino mediada por *Il segreto in pubblico* de Giacinto Andrea Cicognini, inscribiéndose así Spagna en la práctica habitual de reformular textos áureos combinando materiales diversos, modulándolos según nuevas coordenadas escénicas. A ello se añade que, además de seguir la línea argumental de Calderón a través de Cicognini, Spagna inserta, en la escena XI del acto II, un episodio – la famosa secuencia del guante demasiado estrecho – que,

contrariamente a lo sugerido por Mazzardo, no es de invención del dramaturgo romano, sino que proviene de *El castigo del penseque*:

- DORICLE Conoscete voi questi guanti? [...] Più volte li provai, e non fu possibile. Per compiacervi, mi pongo di nuovo all'esperienza. Vedete se dico il vero. Aiutatemi voi, ché forse mi calzeranno.
- LIDORO Io, signora?
- DORICLE Voi, sì; neanche in questo vorrete obbedirmi? [...] Di che paventate? [...]
- LIDORO Parvi poco - oh, Signora - giunger a toccar le nevi di quella destra che destar possono fiamme in un petto invece di mitigarne gli ardori?

(Spagna, 1712, 56-7)

La cercanía con el hipotexto español es indudable, aunque no puede descartarse que este fragmento llegara a España mediante alguna otra refundición italiana, como podría ser la de Giovan Battista Pasca, pero es esta una línea de transmisión que dejamos abierta para futuras indagaciones.

4. A modo de cierre: reescrituras en diálogo

La circulación y reformulación de *El perro del hortelano*, *El vergonzoso en palacio* y *El castigo del penseque* en la escena italiana del XVII pone de manifiesto cómo estos textos sirvieron de base flexible para múltiples estrategias de adaptación. Lope y Tirso ofrecieron modelos que no solo se tradujeron o adaptaron de forma relativamente fiel, sino que también se sometieron a procesos de reescritura más abiertos, combinando hipotextos y secuencias de diversa procedencia.

En este sentido, el resultado de su recepción en Italia fue de distinta índole: mientras algunas versiones mantienen una notable proximidad al hipotexto, otras se distancian mediante la hibridación secuencial y textual así como la inserción de episodios de nuevo cuño. Este tránsito de la fidelidad a la libre transformación da cuenta no solo de la flexibilidad de estos textos en su difusión transnacional, sino de la vitalidad de los mecanismos de adaptación del teatro áureo en su recepción italiana.

Bibliografía

- [Ameyden, Teodoro]. s. f. *Il can dell'ortolano comedia di Theodoro Ameyden tratta dallo spagnuolo*. Viterbo: Bartolomeo Lupardi.
- Antonucci, Fausta. 2014. "¿Qué Lope se conocía en la Italia del siglo XVII?". *Criticón* 122: 83-96. <https://doi.org/10.4000/criticon.1175>
- Antonucci, Fausta, y Stefano Arata. 2006. "Introduzione". En Lope de Vega, *Il cane dell'ortolano*, eds. Fausta Antonucci y Stefano Arata, trad. Barbara Fiorellino, 1-33. Napoli: Liguori.
- Cattaneo, Maria Teresa. 2003. "El juego combinatorio. Notas sobre las «comedias de secretario» de Lope". En *Amor y erotismo en el teatro de Lope de Vega. Actas de las XXV Jornadas de Teatro Clásico de Almagro*, 9, 10 y 11 de julio de 2002,

- eds. Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena Marcello, 177-90. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha.
- [Cicognini, Giacinto Andrea]. 1656. *La moglie di quattro mariti. Opera tragica di Giacinto Andrea Cicognini Fiorentino*. Perugia: Sebastiano Zecchini.
- [Cicognini, Giacinto Andrea]. 1677. *La moglie di quattro mariti. Opera tragica del Sig. Dottore Giacinto Andrea Cicognini*. Roma: Giuseppe Corvo e Bartolomeo Lupardi.
- Dixon, Victor. 1995. "El vergonzoso en palacio y El perro del hortelano: ¿comedias gemelas?". En *Tirso de Molina: del Siglo de Oro al siglo XX*. Actas del Coloquio Internacional, Pamplona, Universidad de Navarra, 15-17 de diciembre 1994, coords. Ignacio Arellano, Blanca Oteiza, Carmen Pinillos y Miguel Zugasti, 73-86. Madrid: Revista «Estudios».
- Fiorellino, Barbara. 2007. "Fra traduzione e adattamento: Ameyden, Lope, Tirso e l'ascesa del segretario". En *Percorsi del teatro spagnolo in Italia e Francia*, coord. Fausta Antonucci, 69-89. Firenze: Alinea.
- Franchi, Saverio. 1988. *Drammaturgia romana. Repertorio bibliografico cronologico dei testi drammatici pubblicati a Roma e nel Lazio. Secolo XVII*, volumen II. Roma: Edizioni di Storia e Letteratura.
- Grashey, Ludwig. 1909. *Giacinto Andrea Cicogninis Leben und Werke. Unter besonderer Berücksichtigung seines Dramas "La Marienne ovvero il maggior mostro del mondo"*. Leipzig: Deichert'sche Verlagsbuchhandlung Nachf.
- Gregores Pereira, Paula. 2023. "Dalla *comedia nueva* alla scena veneziana pregoldoniana: l'Arlechino finto bassà di Giovanni Bonicelli". En *Goldoni «avant la lettre»: evoluzione, involuzione, trasformazione dei generi teatrali (1650-1750)*, coords. Javier Gutiérrez Carou, Maria Ida Biggi, Piermario Vescovo y Paula Gregores Pereira, 337-48. Venezia: Lineadacqua.
- Hernández Valcárcel, Carmen. 1993. "El tema de la dama enamorada de su secretario en el teatro de Lope de Vega". En *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro*. Actas del II Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro, coords. Manuel García Martín, Ignacio Arellano Ayuso, Javier Blasco y Marc Vitse, volumen I, 481-94. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- Korneeva, Tatiana. 2023. *To the Court of Tsarinas and Back Again. Italian Performers' Itineraries, Careers, and Networks across Europe*. Berlin: De Gruyter.
- Laskaris, Paola. 2012. "Prólogo [de *El perro del hortelano*]". En *Comedias de Lope de Vega. Parte XI*, coords. Laura Fernández y Gonzalo Pontón, volumen I, 55-93. Madrid: Gredos.
- Marchante, Carmen. 2009. "Lope de Vega en Italia: traducciones, adaptaciones, falsas atribuciones y *scenari*". En *Commedia e musica tra Spagna e Italia*, ed. Maria Grazia Profeti, 7-58. Firenze: Alinea.
- Maylender, Michele. 1930. *Storia delle Accademie d'Italia*, volumen V. Bologna: Cappelli.
- Molina, Tirso de. 1946. *Obras dramáticas completas*, ed. Blanca de los Ríos, volumen I. Madrid: Aguilar.
- Molina, Tirso de. 1999. *La mujer que manda en casa*, ed. Dawn Smith. En Tirso de Molina, *Obras completas. Cuarta parte de comedias*, dir. Ignacio Arellano, volumen I, 357-486. Madrid / Pamplona: GRISO / Instituto de Estudios Tirsonianos.
- Molina, Tirso de. 2012. *El vergonzoso en palacio*, ed. Blanca Oteiza. Madrid / Barcelona: RAE / Espasa.
- Molina, Tirso de. 2013. *El castigo del penseque / Quien calla otorga*, ed. Miguel Zugasti. Madrid: Cátedra.

- Oleza, Joan. 2009. "De Montaigne a Lope: distintos resultados de una misma decisión". *Revista de Literatura*, LXXI, 141: 39-56.
- Profeti, Maria Grazia. 1996. "Lope a Roma. Le traduzioni di Teodoro Ameyden". En *Materiali, variazioni, invenzioni*, 33-51. Firenze: Alinea.
- Resta, Ilaria. 2017. "Los modelos dramáticos españoles en las adaptaciones italianas: *La moglie di quattro mariti* de Giacinto Andrea Cicognini". *Anagnórisis. Revista de investigación teatral*, 15: 211-30.
- Resta, Ilaria. 2024. "Sobre la composición de *La manganilla de Melilla*: una propuesta de datación". *Edad de Oro*, XLIII: 113-26.
- Sage, Jake William. 1973. "The context of comedy: Lope de Vega's *El perro del hortelano* and related plays". En *Studies in Spanish Literature of the Golden Age presented to Edward M. Wilson*, coord. Royston O. Jones, 247-66. London: Tamesis Book.
- Simini, Diego. 2012. *Il corpus teatrale di Giacinto Andrea Cicognini. Opere autentiche, apocrife e di dubbia attribuzione*. Lecce / Brescia: Pensa Multimedia.
- Susini, Pietro. 1695. *L'amoroso segretario. Opera del sig. Pietro Susini fiorentino*. Bologna: Longhi.
- [Spagna, Arcangelo]. 1712. *Il segreto in voce. Comedia quinta del Signor Archangelo Spagna*. Roma: Domenico Antonio Ercole.
- Vega Carpio, Lope de. 2012. *El perro del hortelano*, ed. Paola Laskaris. En *Comedias de Lope de Vega. Parte XI*, coords. Laura Fernández y Gonzalo Pontón, volumen I, 53-262. Madrid: Gredos.
- Vitse, Marc. 1988. *Éléments pour une théorie du théâtre espagnol du XVIIe siècle*. Toulouse: France-Ibérie Recherche / Université de Toulouse-Le Mirail.
- Wilson, Margaret. 1972. "Lope as Satirist: Two Themes in *El perro del hortelano*". *Hispanic Review*, 40: 271-82.
- Zugasti, Miguel. 1998. "De galán vergonzoso a galán ingenioso: el tema del secretario enamorado de su dama en el teatro de Tirso". En *El ingenio cómico de Tirso de Molina*. Actas del II Congreso Internacional sobre Tirso de Molina. Pamplona, 27-29 de abril de 1998, coords. Ignacio Arellano, Blanca Oteiza y Miguel Zugasti, 343-57. Pamplona: GRISO / Universidad de Navarra.

«Un dramma per la musica ... alla moda di Venezia»: *L'Argia* (1655) di Apolloni e Cesti tra Cicognini e il teatro spagnolo

Nicola Badolato

Per celebrare la solenne conversione al cattolicesimo della regina Cristina di Svezia, avvenuta a Innsbruck il 4 novembre 1655 mentre la sovrana era in viaggio verso Roma, gli aretini Giovanni Filippo Apolloni e Antonio Cesti (entrambi a servizio della corte austriaca) idearono *L'Argia*, un dramma per musica «alla moda di Venezia» ch'ebbe poi fortuna sulle scene operistiche per un quarto di secolo¹. L'opera circolò infatti con grande successo nei teatri italiani e all'estero: fu rappresentata a Siena (1669), Milano (1669), Venezia (1669), Viterbo (1670), Pisa

¹ Si trascrive qui il frontespizio del libretto stampato per questa occasione (esemplare consultato in D-Mbs, Res/4 H.sept.20): «L'ARGIA | Dramma musicale, rappresentato à | Insprugg | ALLA MAESTA | della Serenissima | CRISTINA, | REGINA | Di | Suezia &c. | [marca tip.] | INSPRUGG, | Per Hieronymo Agricola, Anno 1655». Al «disegno di un dramma per la musica [...] alla moda di Venezia» G. F. Apolloni accenna già sul finire del maggio 1654, dichiarando la stesura del dramma conclusa il 30 agosto successivo (cfr. Bianconi 1980). Il libretto a stampa del 1655 non menziona i nomi degli autori, che si ricavano da un appunto manoscritto contenuto nell'esemplare della Staats- und Stadtbibliothek di Augusta insieme con i nomi dei cantanti (cfr. Seifert 2003, 20-3, 49). Dell'opera sopravvivono quattro partiture manoscritte: I-Vnm, It. Cl. IV, 391 (=9915); I-Vlevi, CF.A.8; I-Nc, 33.6.12 e 33.6.17-18. Un'ulteriore partitura, parte della collezione Chigi a Roma, è andata perduta (cfr. Jeanneret 2017, 27, 32-3). Il manoscritto di I-Vnm è disponibile in facsimile in Apolloni-Cesti 1978. Sull'*Argia* si veda Holmes (1969/70); Schmidt (1973, vol. I, 573-626).

Nicola Badolato, University of Bologna, Italy, nicola.badolato@unibo.it, 0000-0001-8218-1789

Referee List (DOI 10.36253/fup_referee_list)

FUP Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup_best_practice)

Nicola Badolato, «Un dramma per la musica ... alla moda di Venezia»: *L'Argia* (1655) di Apolloni e Cesti tra Cicognini e il teatro spagnolo, © Author(s), CC BY 4.0, DOI 10.36253/979-12-215-0857-4.09, in Fausta Antonucci, Salomé Vuelta García (edited by), *La recepción del teatro clásico español en Europa (siglos XVII-XVIII)*, pp. 85-95, 2026, published by Firenze University Press, ISBN 979-12-215-0857-4, DOI 10.36253/979-12-215-0857-4

(1674) e Bayreuth (1680)². Il libretto fu stampato anche in alcune edizioni letterarie, destinate alla lettura e dunque non collegate a una rappresentazione teatrale, a Roma nel 1657 e nel 1661 (due libretti stampati rispettivamente presso il Delfino e Francesco Moneta) e ancora a Napoli nel 1667 (presso Lodovico Cavallo).

La rappresentazione veneziana dell'*Argia* avvenuta al Teatro di S. Salvatore nel carnevale 1669 a partire da un libretto piuttosto rimaneggiato rispetto alla *première* austriaca³, segnò senza dubbio una tappa fondamentale nella fortuna successiva dell'opera: un ruolo decisivo in tale esito fu giocato con molta probabilità dal soprano Vincenza Giulia Masotti, interprete tra le più acclamate dell'epoca, che promosse l'opera in più contesti⁴. Rispetto alla versione dell'opera andata in scena quattordici anni prima a Innsbruck, questo allestimento veneziano procede sostanzialmente per tagli, soprattutto nei recitativi (e ciò non senza causare qualche smagliatura nella comprensione del *plot*), e per sostituzione di alcune arie, così come dichiarato nella premessa al "Lettore" del libretto a stampa⁵:

Vi sentirai alcune ariette udite in altra occasione: ma perché sia noto che furon prese da questo drama vi si hanno lasciate sì per essere di pochissimo numero come anco di singolare esquisitezza. È stato ancora abbreviato e fattavi qualche alterazione a solo ogetto d'accomodarsi alla brevità ed alle congiunture delle parti, non mai per pregiudicare alla nota virtù di chi gli diede isquisitamente il suo primo essere.

In un suo recente contributo, Livio Marcaletti ha proposto l'esame d'un esemplare del libretto a stampa di questa *Argia* custodito nella Biblioteca Nazionale della Repubblica Ceca in Praga⁶, che reca una serie di note manoscritte relative a una delle recite veneziane dell'opera⁷, vergate da un anonimo commentatore

² Rimandiamo a *Corago. Repertorio e archivio di libretti del melodramma italiano dal 1600 al 1900* (<<https://corago.unibo.it/>>) per un registro dei libretti a stampa superstiti; e a Holmes (1967/70, 37-9).

³ Di questa edizione sopravvivono due differenti libretti a stampa: il primo recante una dedica dello stampatore Francesco Nicolini datata 13 gennaio 1669; il secondo, con la medesima dedica datata però 23 gennaio 1669, premessa da un fascicolo con un «PROLOGO | PER | L'ARGIA | Che si rappresenta nel Teatro | a S. SALVATORE».

⁴ Cfr. De Lucca (2011); Glixon (2011); Rosand (1980, 239-40).

⁵ Considerazioni sulle modifiche attuate al libretto originale dell'*Argia* e sul successo dell'opera a Venezia si leggono in una lettera del librettista Nicolò Minato a Lorenzo Onofrio Colonna (cit. in Marcaletti 2022, 358-9): «S'è fatta vedere su le scene di questo Teatro l'Argia e s'ha meritato l'applauso di tutta la città, et un pieno concorso d'udienza. [...] Vedrà l'E.V. come s'è abbreviata l'Argia alla misura del nostro uso; non so ciò che ne parrà all'Autore: so che non v'è chi gl'opponga.» Cfr. Glixon e Glixon (2006, 10, 334-6).

⁶ Cfr. Marcaletti (2022). Collocazione del libretto: Historické fondy 9J42, 000140778; online in <https://books.google.cz/books?id=4vqD1iL4xBAC&printsec=frontcover&hl=it&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false>.

⁷ *L'Argia* andò in scena a partire dal 19 e almeno fino al 26 gennaio 1669. Cfr. Selfridge-Field (2007, 94).

identificato con l'ambasciatore di origine marchigiana Domenico Federici⁸: si tratta di una sorta di 'recensione' pensata forse per essere indirizzata all'imperatore Leopoldo I, che in quel periodo era alla continua ricerca di nuovi cantanti per la sua corte. Le note manoscritte presentano una critica piuttosto feroce all'*Argia* veneziana, considerata molto inferiore rispetto alla versione originale (Innsbruck 1655) nella messinscena e nell'esecuzione canora. Tra le varie informazioni, non viene tuttavia approfondito un riferimento (posto al fol.11r) che invece appare piuttosto interessante se si desidera leggere *L'Argia* dal punto di vista delle sue fonti drammatiche:

L'Apolloni ch'è un valente verseggiatore per musica, è un meschino inventore per drammi, onde ha rubbata di peso l'invenzione di questo drama dalle *Fortunate gelosie* del Cicognini, che la tradusse dallo spagnuolo; e questa sera gli istrioni qui di Venezia recitano una comedia totalmente simile alla presente⁹.

Accanto al giudizio per nulla lusinghiero sulle abilità di Apolloni nell'invenzione drammatica, in queste poche righe incuriosisce nondimeno il rimando a un precedente teatrale piuttosto illustre: il soggetto dell'opera ricalcherebbe da vicino quello di una commedia di Giacinto Andrea Cicognini, di cui Apolloni fu considerato «uno de' migliori seguaci [...] nell'introdurre sulle scene i drammi musicali, avendo egli composto la *Dori* e parecchi altri drammi che furono molto stimati» (così Giovan Mario Crescimbeni nell'*Istoria della volgare poesia*)¹⁰. Più precisamente, le vicende narrate nell'*Argia* vengono messe in relazione con *Le gelosie fortunate del principe Rodrigo*, commedia cicogniniana stampata per la prima volta nel 1654¹¹, da più parti messa in relazione col teatro spagnolo del *Siglo de oro*, sebbene le fonti di quest'opera non siano state a oggi definitivamente individuate. Il rapporto tra Apolloni e Cicognini si inserirebbe dunque tra i molti casi approfonditi negli studi teatrologici e musicologici più recenti, che hanno messo in luce per vari lavori una decisa influenza del teatro aureo spagnolo nella drammaturgia operistica italiana¹². Si tratta ora di vere e proprie riscritture, ora di traduzioni o adattamenti di testi concepiti per la scena spagnola e così trasmigrati per l'Italia e l'Europa attraverso il giro dei comici o la circolazione libraria¹³.

⁸ Cfr. Marotta 1995.

⁹ Cfr. Marcaletti (2022), online Appendix (<<http://academic.oup.com/em/article-lookup/doi/10.1093/em/caac013#supplementary-data>>).

¹⁰ Cfr. Crescimbeni 1698, 265. Il giudizio è ripreso anche da Quadrio (1752, vol. III, 473) e da Mazzucchelli (1753, vol. I, parte II, 879).

¹¹ Per *Le gelosie fortunate del principe Rodrigo* sopravvivono due manoscritti (di cui uno databile al 1647), e sedici edizioni stampate tra il 1654 e il 1845 a Milano, Perugia, Venezia, Bologna, Ronciglione e Parigi. Cfr. Cancedda e Castelli (2001, 218-32).

¹² Cfr. Tedesco (2012); Antonucci e Tedesco (2016); Tedesco (2016). Bianconi (2016); Badolato (2016); Badolato (2018).

¹³ Alcuni filoni della *comedia* spagnola ebbero certamente maggior fortuna rispetto ad altri, e se ne è riscontrata di volta in volta la diffusione. Cfr. almeno Profeti (1996a, 1996b, 2009).

Il *plot* dell'*Argia* si basa su un intrigo di identità camuffate che appare invero piuttosto convenzionale rispetto a molti altri libretti per musica prodotti per i teatri veneziani negli anni '40-'60 del Seicento. L'"Argomento della favola" presenta il complicato antefatto della vicenda:

Atamante re di Cipro ebbe da Doricrene sua moglie un maschio, nominato Lucimoro, ed una femina, chiamata Dorisbe. Fu Lucimoro ancor bambino rapito da' corsari nelle spiagge di Cipro, e seco furon fatti schiavi la nutrice e l'aio, nommato Osmano. Fu venduto il bambino al re di Tracia, quale ritrovandosi senza figli e senza speranza d'averne adottò Lucimoro e chiamollo Selino. Doppo varie diligenze fatte dal re Atamante per ricuperare il perduto figlio, la regina Doricrene, vinta dal dolore, morì. La nutrice di Lucimoro morì parimente prima di arrivare a Bisanto, e l'aio Osmano con improvvisa fuga si liberò dalla schiavitù; ma dubitando, se ritornava in Cipro, che la perdita del regio figlio fussi ascritta a suo mancamento, deliberò di ritirarsi nell'isola di Negroponte, e quivi in abito di pastore terminar sconosciuto i suoi giorni. Volse Atamante doppo la morte di Doricrene vedover tutto il rimanente della sua vita, e quando non gli fusse permesso di ritrovar il figlio, risolvè di far erede del regno l'infanta Dorisbe, quale intanto cresceva in straordinaria bellezza. Cresceva altresì in Tracia, ricco di qualità riguardevoli, il principe Selino, e giunto alla fine del terzo lustro ottenne da Ali di peregrinar per il mondo per apprendere non meno la diversità delle lingue che dei costumi. Arrivò incognito Selino nel regno di Negroponte, dove s'invaghì d'Argia, figlia del re Toante, bella a meraviglia. Corrispose Argia agli affetti dello straniero, quale scoprendosi per il principe di Tracia e dandogli fede di matrimonio, ottenne felicemente l'intento de' suoi pensieri. Rimase in pochi giorni Argia gravida di Selino, quale già sazio degl'abbracciamenti dell'incauta principessa, imbarcatosi di notte sopra un vascello, improvvisamente si partì. S'accorse, benché tardi, l'infelice del tradimento, e vedendo maturarsi quel tempo che scopriva gli amorosi errori, in abito di maschio disperata se ne fuggì. Prima d'uscir da quel regno fu sopraggiunta dai dolori del parto, e ritrovandosi a caso vicino alla capanna di quell'Osmano che si fingeva pastore, diede alla luce un bellissimo figlio, quale per memoria del tradimento paterno lasciò senza nome. Concesse la misera Argia pochi giorni di riposo alle membra travagliate dal parto, e chiamando a sé quel finto pastore che nella sua capanna l'aveva cortesemente raccolta, li lasciò bona somma d'oro e di gioie, e con lacrime che ottenevano pietà senza chiederla, lo pregò di far nutrire con ogni secretezza quell'infelice pargoletto sinché lei stessa tornassi con maggior comodo a ricuperarlo. Promise il buon vecchio ogni diligenza e con affetto più che ordinario accomiò la fuggitiva principessa. Mentre questa se n'andava in traccia del suo traditore, giunse alla corte di Cipro, dove fu ammessa sotto nome di Laurindo ai servigi della principessa Dorisbe. Questa in breve s'invaghì a tal segno del creduto paggio che giurò volerlo per sposo, ed altro non procurava appresso il padre Atamante se non di render Laurindo meritevole delle sue nozze. In tale stato era la corte di Cipro quando il principe Selino, quattr'anni doppo la sua fuga da Negroponte, cercando l'avventure,

pervenne alla regia di Salamina, né vedde appena le maestose bellezze di Dorisbe che scordatosi totalmente d'Argia tutto di quella s'invaghì. Nell'istesso tempo, spinto dalla fama di Dorisbe e portato dal desiderio di ritrovar la sorella Argia, comparve in Salamina Feraspe, principe di Negroponte.

Basterebbe la lettura di questa premessa per comprendere perché l'anonimo commentatore del libretto dell'*Argia veneziana* del 1669 (fol.14r) non nasconda le proprie riserve sul trattamento di un soggetto tanto intricato:

La sceneggiatura è piena d'inconsideratezze e benché lo stile sia buono, canoro, e armonico; nondimeno i Personaggi parlano troppo fuor di misura per la musica, discorrendo a lungo, e con tedio; oltre la superfluità de' ragionamenti, e delle scene inutili¹⁴.

Il dramma di Apolloni e Cesti ruota attorno alle vicende amorose di due coppie principali di amanti: Feraspe e Dorisbe, Argia e Lucimoro. Il personaggio eponimo del dramma, la principessa Argia, agisce «in abito di maschio». Il principe Lucimoro è «creduto Selino», e il suo vecchio precettore compare in scena «in abito di pastore». L'espedito del travestimento (con e senza cambio di genere) è il principale dispositivo drammaturgico introdotto dal poeta: l'assunzione di un'identità simulata consente di costruire e portare avanti una serie di situazioni provocate dagli equivoci inevitabilmente connessi.

Riassumiamo di seguito l'intreccio che si dipana nei tre atti del dramma. Il principe Feraspe, fratello di Argia, arriva a Cipro in cerca della sorella e intenzionato a corteggiare la bella Dorisbe (I,1-2); incontra l'infelice Laurindo (in realtà Argia in abiti virili), che lamenta la propria condizione d'amante abbandonata (I,3). In corte, Atamante si dichiara innamorato di Filaura (una «cantatrice»), ma è impossibilitato a sposarla per via della differenza di rango. Alceo gli consegna una lettera di Filaura (I,4-5). Atamante convoca la figlia Dorisbe, che appare con la sua nutrice Dema, per avvisarla delle imminenti commemorazioni, nel tempio di Venere, per la sua defunta moglie e il perduto figlio Lucimoro (I,6). Allontanatosi il sovrano, Dorisbe dichiara il proprio amore a Laurindo, che non può ricambiarlo. Selino dichiara il proprio amore a Dorisbe, mentre Laurindo, di nascosto, si dispera (I,7-8). Solimano suggerisce al suo padrone Selino di fuggire, ma quest'ultimo desidera rimanere perché innamorato di Dorisbe (I,9-10). Feraspe e Aceste interrogano Dema su Argia e Dorisbe (I,11-13). Filaura fa delle *avances* a Laurindo, ma viene respinta (I,14-15).

Nel tempio di Venere, la dea appare ad Atamante e Dorisbe e profetizza il ritorno di Lucimoro, che Atamante cercherà di uccidere (II,1-2). Feraspe dichiara il proprio amore per Dorisbe e confida a Laurindo di essere in cerca di Argia

¹⁴ Cit. in Marcaletti (2022), online Appendix (<<http://academic.oup.com/em/article-lookup/doi/10.1093/em/caac013#supplementary-data>>). Un ulteriore commento, che interessa anche la musica, si legge al fol.126v del libretto ivi analizzato: «Questo Drama fu miracoloso in Isprugg; ordinario in Viterbo, trivialissimo in Venezia [...] L'intreccio non vale molto, e la musica non tutta è [...] al gusto di Venezia».

(II,3-4). Atamante ribadisce il proprio amore per Filaura ma è consapevole di non poterla sposare (II,6). Questa giura vendetta contro Laurindo che l'ha rifiutata (II,7). Solimano incita Selino alla fuga (II,9). Laurindo/Argia è di nuovo disperato perché Selino ama Dorisbe (II,10-11). Dema si lamenta della sua vecchiaia e della mancanza di amanti, e Lurcano, il buffone di Atamante, la deride (II,12). Laurindo implora Dorisbe di essere gentile con Selino (II,13), dunque la giovane finge di ricambiare l'amore di Selino (II,14). Laurindo apostrofa Selino, ma poi gli dice che se si presenta a palazzo quella notte potrà godersi Dorisbe (II,15). Il servo di Filaura, Alceo, ha sentito la conversazione e la riferisce a Filaura, che comunica al re che Dorisbe dormirà con Selino quella sera (II,16). Selino arriva per l'appuntamento e viene accolto da Laurindo e Dorisbe, ma Atamante e i suoi soldati arrestano i presunti amanti e il loro complice (II,19-21).

Osmano visita Laurindo/Argia in prigione e porta con sé suo figlio: Argia si palesa per tale (III,1). Dema informa Feraspe dell'arresto di Dorisbe (III,2), mentre Alceo avvisa Filaura della cattura di Laurindo (III,3). Osmano porta a Filaura un biglietto di Laurindo che chiede aiuto per tentare la fuga e apparentemente suggerisce che lui potrebbe ricambiare l'amore di Filaura (III,4). Solimano incontra Laurindo, evaso di prigione, e si recano insieme all'anfiteatro per assistere all'esecuzione di Selino e Dorisbe (III,5-7). Aceste annuncia ad Atamante che Feraspe combatterà per Dorisbe piuttosto che permettere che muoia, e Atamante gli augura ogni bene (III,8-9). Laurindo e Feraspe si affrontano. Laurindo si sottomette, ma spiega di essere più interessato alla vendetta che alla vittoria. Insiste affinché Dorisbe venga liberata e Selino venga ucciso (III,10). Ma Atamante condanna sia Dorisbe che Selino a bere veleno (III,11). Mentre si preparano a morire, Laurindo ritorna e racconta a tutti i presenti la vera storia del tradimento di Selino (III,12). Alla fine del racconto Laurindo rivela la sua vera identità di Argia, Atamante libera Dorisbe e condanna a morte Selino (III,12). Osmano spiega che Selino è in realtà il figlio perduto di Atamante, Lucimoro, e quindi fratello di Dorisbe. Atamante dà sua figlia in sposa a Feraspe e benedice la riconciliazione tra Argia e Lucimoro (III,13-18).

Come già evidenziato, l'anonimo commentatore del libretto dell'*Argia* del 1669 mette in relazione l'opera veneziana con *Le gelosie fortunate del principe Rodrigo* di Giacinto Andrea Cicognini¹⁵, dramma in prosa in tre atti preceduti da un prologo per musica in cui Amore e Gelosia annunciano il conflitto che ha luogo nel corso dell'opera tra il re di Valencia Rodrigo e la principessa d'Aragona Delmira. Il re Pietro d'Aragona si rifiuta di concedere la sorella Delmira a Rodrigo. I due paesi sono in guerra e Rodrigo, innamorato di Delmira, la cattura per tenerla prigioniera nel proprio palazzo. Al principio del dramma, Delmi-

¹⁵ Esemplare consultato nella Österreichische Nationalbibliothek di Vienna, collocazione 79.Cc.194 (online in <https://viewer.onb.ac.at/ABO_+Z178456109>: «LE | GELOSIE | FORTVNATE | DEL | PRENCIPE RODRIGO, | ET IL D. GASTONE | *Di Moncada*. | Opere | DI GIACINTO ANDREA | CICOGNINI | DEDICATE | ALLI SIG. ACADEMICI | De' Saloni di VENETIA. | IN VENETIA, MDC LVIII. | Presso Giacomo Batti. | *Con Licenza de' superiori, e Privil.*»

ra afferra la spada per scendere in campo al fianco di Rodrigo; un messaggero porta la notizia della fine della guerra e della firma di un trattato di pace. Il resto della commedia ruota attorno alla gelosia ossessiva di Rodrigo, vero ostacolo al suo matrimonio con Delmira, e alle complicazioni fornite da due coppie di amanti subordinate. Il fratello di Delmira, Pietro, e la duchessa Belisa sono reciprocamente innamorati; entrambi, viaggiando in incognito, arrivano a palazzo creando vari equivoci. Gli altri amanti, di livello sociale inferiore, sono i fidati compagni di Delmira: la dama di compagnia Delia e il paggio Florante. Intervengono nel dramma anche due subalterni: il servo di Rodrigo, Cortadiglio, che funge da spia; raccoglie frammenti di informazioni false che Rodrigo prende per vere, scatenando così la sua gelosia. Teobaldo, saggio ma pedante filosofo di corte, tende a irritare Rodrigo con consigli che rimangono inascoltati.

I primi due atti delle *Gelosie fortunate* si sviluppano in una serie di scontri tra Rodrigo e Delmira. Ogni volta che il sovrano geloso sospetta o accusa l'orgogliosa amante di infedeltà, costei è costretta a dimostrare la propria innocenza, così che Rodrigo implora da lei perdono:

- Cortadiglio entra in possesso di mezza pagina d'una lettera d'amore strappata, scritta da Delmira, e la consegna al padrone. Rodrigo lancia accuse feroci a Delmira, ma lei dimostra d'aver scritto la lettera per Delia, che produce l'altra metà della pagina strappata (I,7-11);
- Rodrigo trova Delmira in atto di scrivere un'altra lettera; non è però indirizzata a un uomo, come lui suppone, ma all'amica Belisa. Questa volta l'eroe e l'eroina si trattengono ed evitano un grave litigio (II,1-2);
- Pietro, sotto mentite spoglie, fa visita alla sorella. Rodrigo intravede lo strano uomo che esce dall'appartamento di Delmira, la denuncia e sta per attaccarlo con la spada quando la verità viene rivelata (II,3-5);
- Belisa, vestita da uomo, visita Delmira e viene invitata a passare la notte con lei. Rodrigo irrompe e li vede abbracciati (II, 20); Rodrigo maledice Delmira e questa, esasperata, ammette di aver condiviso il letto con il visitatore, ma sostiene di non aver commesso alcun crimine e rifiuta di provare la propria innocenza; se Rodrigo le crede, per fede, è disposta a sposarlo immediatamente, ma se lui le chiede una prova, lo lascerà per sempre. Lui si rifiuta di fidarsi di lei, che allora rivela l'identità di Belisa e si congeda. Rodrigo è ridotto alla disperazione, medita addirittura il suicidio, ma Delmira lo perdona nuovamente.

Il terz'atto introduce una trama del tutto nuova. Rodrigo e Delmira trascorrono la notte insieme, consumando il loro amore. L'amico Alvaro informa Delmira che Rodrigo è in realtà suo fratello e lei si dispera credendo d'aver commesso un incesto. Il suo vero fratello, Pietro, è coinvolto in questa situazione di alcuni equivoci raccapriccianti e sorprese improvvise. Alla fine viene alla luce una doppia sostituzione di bambini; Rodrigo si rivela essere il vero re di Valenza e non già fratello di Delmira, dunque i due possono celebrare le loro nozze, così come Pietro e Belisa. La risoluzione finale è consegnata alle parole di Teresa, anziana nutrice di Delmira, che si esprime in una lunga 'tirata' non dissimile dall'antefatto dell'*Argia* prima trascritto (III,19-21):

Era ormai giunto all'età senile D. Fernando re di Valenza, padre di Rodrigo oggi regnante, e con la copia degli'anni aveva persa ormai la speranza d'aver successione nello scettro di questo regno. In quel caso sarebbe similmente caduto nelle mani di persone malaffette alla sua casa reale. Pensò dunque D. Fernando di riparare a questi disordini ed il modo fu questo: si trasferì in Aragona, e come strettissimo amico del re Alfonso padre a D. Pietro li scoperse le prevedute ruine, per mancanza di successione, e dopo lungo e sensato discorso lo supplicò in questa forma: "Amico, porta la fama che la regina tua moglie sia gravida di un terzo figlio. Il trono d'Aragona con altri due figli è già posto in sicuro; facciamo dunque così se t'aggrada e come ti prego. Pubblicherò che gravida sia la regina Ottavia mia consorte, andrò accomodando al crescere de' mesi un'apparente escrescenza del seno di lei, onde non sarà inverisimile che l'una e l'altra partorisca ad un istesso tempo. Vorrei che tu ti compiacci di concedermi il parto che nascerà per supportarlo, mentre sia maschio, alla finta gravidanza di mia moglie, accomodandoti a persuadere al suo tempo al tuo regno che il tuo terzogenito fu un aborto. Se nascerà femina publicarla per tua figlia, ed io pubblicherò che abortiva partori la regina mia moglie. Questa supposizione cagionerà due effetti. Primo, che il regno di Valenza non sarà dominato da' miei nemici. Secondo, tu sarai più che sicuro che la corona aragonese si poserà sul capo di chi fu da te generato". Doppo alcune considerazioni che fece sopra questo fatto il re d'Aragona si concluse in breve un affare così importante conforme alla proposta, e la forza dell'amicizia e del proprio interesse piegarono l'animo d'Alfonso a compiacere le preghiere del re di Valenza. Fu maschio il parto e fu consegnato a me con ogni segretezza, e lo condussi a Valenza, dove fingendosi che all'improvviso sopraggiungessero i dolori di parto di quella regina e fu dato alla luce il supposto figlio e fu chiamato Rodrigo.

Lo scioglimento conclusivo dell'opera porta alla felice ricomposizione delle coppie di amanti Delmira/Rodrigo, Delia/Florante e Belisa/Pietro.

Come è noto, secondo Mattias Maria Bartolommei *Le gelosie fortunate del principe Rodrigo* rientra tra le opere «tolte dallo spagnuolo» e scritte da Cicognini durante il suo soggiorno a Venezia, dove il poeta visse dal 1645 fino alla morte avvenuta nel 1651¹⁶. Studi ispanistici della prima metà del Novecento hanno associato la commedia cicogniniana a *No siempre lo peor es cierto* di Calderón de la Barca¹⁷. Indagini successive e più recenti hanno espresso dubbi su tale filiazione, senza tuttavia avanzare ipotesi alternative¹⁸. Di certo l'onomastica dei personaggi, l'ambientazione della commedia e diversi assunti tematici e drammatici lasciano pochi dubbi sui possibili rapporti con il teatro spagnolo del *Siglo de oro*. Non è questa la sede per avanzare ipotesi sul modello o sui modelli

¹⁶ Cfr. la premessa agli "Eruditi lettori" di *Amore opera a caso* (Firenze, All'Insegna della Stella, 1668, pp. 4-5), dove la commedia compare come *Le fortunate gelosie del re di Valenza*. Cfr. Sanesi (1935, 179); Marchante (1996, 50-1).

¹⁷ Cfr. Verde (1912, 24-8).

¹⁸ Cfr. Sanesi (1935, 179); Marchante (1996, 50-1).

alla base del testo di Cicognini. Ci interessa piuttosto cercare di comprendere quali possano essere i legami tra questo dramma e l'opera di Apolloni e Cesti.

Mettendo a confronto l'intreccio dell'*Argia* con quello delle *Gelosie fortunate* fatichiamo a riscontrare precise sovrapposizioni. Se prestiamo comunque fede a quanto riportato nel libretto veneziano del 1669, possiamo immaginare che il lavoro compiuto da Apolloni sul testo di Cicognini non sia stato dissimile dalla prassi di altri drammaturghi per musica del Seicento, che impiegano alcuni ipotesti teatrali come punto di partenza per confezionare lavori che rispettino alcune caratteristiche di efficacia e aderenza a modelli e convenzioni consolidate sulle scene musicali. Il modello (o più facilmente, i modelli), rimaneggiato e ricomposto, è spesso quasi irriconoscibile nella nuova veste in versi per musica. Le operazioni di scrittura che normalmente vengono portate avanti consistono dunque nel prendere a modello alcune sequenze o motivi di un dramma teatrale precedente che vengono poi ricombinate e variamente modificate nella loro riscrittura. È quanto sembra fare qui Apolloni con il dramma spagnolescente di Cicognini. Possiamo riconoscere nell'*Argia* e nelle *Gelosie fortunate* la ricorrenza di alcuni motivi comuni:

- (a) I due drammi prendono avvio da complessi antefatti (si vedano le trascrizioni sopra proposte), che vedono scambi di bambini in fasce, con i conseguenti equivoci che essi provocano nei rapporti tra i personaggi nel decorso dei rispettivi drammi; in particolare attraverso l'impiego di rapporti di consanguineità tra coppie che, inconsapevoli della loro fratellanza, provano attrazione tra loro. Nelle *Gelosie fortunate* questo elemento viene portato all'estremo, giacché Delmira e Rodrigo trascorrono insieme una notte d'amore, con ciò provocando l'ipotesi di un atto incestuoso (III,13); questione che nell'*Argia* è invece omessa, ancorché potenzialmente presente nell'invaghimento di Dorisbe e di Selino (in realtà Lucimoro, suo fratello rapito in fasce).
- (b) Così come nell'*Argia* Feraspe si introduce in incognito in una corte straniera alla ricerca della sorella e per corteggiare l'amata Dorisbe, allo stesso modo nelle *Gelosie fortunate* Pietro si reca sotto mentite spoglie presso la sorella Delmira e aspira agli amori di Belisa. Nel dramma per musica, tuttavia, questa situazione è sviluppata diversamente, giacché la protagonista, pur riconoscendo il fratello, non gli si palesa immediatamente.
- (c) In entrambi i drammi, una parte dell'intreccio si svolge nel corso di un convegno notturno tra due innamorati (*L'Argia* II,16-17; *Le gelosie fortunate* II,9-10).
- (d) In entrambi i lavori è contemplato l'impiego di espedienti e dispositivi drammaturgici convenzionali, come lo scambio di lettere prontamente fraintese. Ciò è particolarmente rilevante nella commedia cicogniniana, dove la lettura di fogli scambiati è sempre il punto di partenza per i malintesi successivi (I,9-13; II,1-2; III,12-15); meno sostanziale nell'opera cestiana (III,4).

Resta comunque complesso stabilire i rapporti tra questi testi che riecheggiano piuttosto genericamente soggetti spagnolescenti. Se *Le gelosie fortunate del principe Rodrigo* possono essere inquadrare come un dramma di generica de-

rivazione spagnola, *L'Argia* di Apolloni e Cesti si configurerebbe come un ulteriore caso di penetrazione della *comedia áurea* nell'opera in musica, per il tramite d'un autore notoriamente avvezzo a simili operazioni di mediazione e riscrittura.

Nell'analizzare un *corpus* così ampio e sfaccettato come quello del teatro aureo e della sua recezione nella drammaturgia per musica di metà Seicento, gli studiosi si trovano ad analizzare strategie di scrittura che si allontanano dal semplice calco, per rifarsi a tecniche più sofisticate di *ars combinatoria*. Su questo terreno si articola la trama dei rapporti tra la drammaturgia spagnola del *Siglo de oro* e quella del dramma per musica italiano, intesa come un complesso e articolato gioco di rimandi, prestiti e rielaborazioni.

Riferimenti bibliografici

- Antonucci, Fausta e Anna Tedesco, a cura di. 2016. *La "comedia nueva" e le scene italiane nel Seicento: trame, drammaturgie, contesti a confronto*. Firenze: Leo S. Olschki.
- Apolloni, Giovanni Filippo e Antonio Cesti. 1978. *L'Argia*, a cura di Howard Mayer Brown. New York/London: Garland («Italian Opera, 1640-1770», 3).
- Bianconi, Lorenzo. 1980. 'voce' Cesti, Pietro (in religione Antonio). In *Dizionario biografico degli Italiani*, 24 (<[https://www.treccani.it/enciclopedia/pietro-cesti_\(Dizionario-Biografico\)/>](https://www.treccani.it/enciclopedia/pietro-cesti_(Dizionario-Biografico)/>))
- Badolato, Nicola. 2016. «Una struttura lavorata a mosaico d'insanie»: *Bassiano, ovvero Il maggior impossibile* di Matteo Noris (1681). In *La "comedia nueva" e le scene italiane nel Seicento: trame, drammaturgie, contesti a confronto*, a cura di Fausta Antonucci e Anna Tedesco, 223-36. Firenze: Leo S. Olschki.
- Badolato, Nicola. 2018. "Da *Carlos el perseguido* a *Il favorito del principe*: alle fonti di un dramma per musica di Ottaviano Castelli". In *Incroci teatrali italo-iberici*, a cura di Michela Graziani e Salomé Vuelta García, 91-124. Firenze: Leo S. Olschki.
- Bianconi, Lorenzo. 2016. «Dal male il bene»: partita doppia tra ispanistica e musicologia". In *La "comedia nueva" e le scene italiane nel Seicento: trame, drammaturgie, contesti a confronto*, a cura di Fausta Antonucci e Anna Tedesco, 29-41. Firenze: Leo S. Olschki.
- Cancedda, Flavia e Silvia Castelli. 2001. *Per una bibliografia di Giacinto Andrea Cicognini. Successo teatrale e fortuna editoriale di un drammaturgo del Seicento*. Firenze: Alinea.
- Crescimbeni, Giovan Mario. 1698. *Istoria della volgar poesia*, Roma: Chracas.
- De Lucca, Valeria. 2011. "The Power of the Prima Donna: Giulia Masotti's Repertory of Choice". *Journal of Seventeenth-Century Music*, XVII (<<https://sscm-jscm.org/jscm-issues/volume-17-no-1/the-power-of-the-prima-donna-giuliamasottis-repertory-of-choice/>>)
- Glixon, Beth L. e Jonathan E Glixon. 2006. *Inventing the Business of Opera: The Impresario and his World in Seventeenth-Century Venice*. Oxford: Oxford University Press.
- Glixon, Beth L. 2011. "Giulia Masotti, Venice, and the Rise of the Prima Donna". *Journal of Seventeenth-Century Music*, XVII (<<https://sscm-jscm.org/jscm-issues/volume-17-no-1/giulia-masotti-venice-and-the-rise-of-the-prima-donna/>>).
- Holmes, William C. 1969/70. "Cesti's *L'Argia*: An Entertainment for a Royal Convert". *Chigiana*, 26-28: 35-52.
- Jeanneret, Christine. 2017. "L'objet-musique, paysage de la mémoire. Le mécénat et la collection musicale Chigi à Rome au XVIIe siècle". *Revue de musicologie*, 103, 1: 3-52.
- Marcaletti, Livio. 2022. "Emperors, Ambassadors and Opera Reviews in 17th-Century Venice: An Annotated Libretto of Cesti's "*L'Argia*" (1669)". *Early Music*, 50, 3: 357-72.

- Marchante, Carmen. 1996. "Calderón en Italia: traducciones, adaptaciones, falsas atribuciones y *scenari*". In *Tradurre, riscrivere, mettere in scena*, a cura di Maria Grazia Profeti, 17-63. Firenze: Alinea.
- Marotta, Maria Giuseppina. 1995. 'voce' *Federici, Domenico*. In *Dizionario Biografico degli Italiani*, XLV (<https://www.treccani.it/enciclopedia/domenico-federici_%28Dizionario-Biografico%29/>>).
- Mazzucchelli, Gianmaria. 1753. *Gli scrittori d'Italia*. Brescia: Giambattista Bossini.
- Profeti, Maria Grazia. 1996a. *Materiali, variazioni, invenzioni*. Firenze: Alinea.
- Profeti, Maria Grazia, a cura di. 1996b. *Tradurre, riscrivere, mettere in scena*. Firenze: Alinea.
- Profeti, Maria Grazia. 2009. *Commedie, riscritture, libretti: la Spagna e l'Europa*. Firenze: Alinea.
- Quadrio, Francesco Saverio. 1752. *Storia e ragione d'ogni poesia*. Modena: Agnelli.
- Rosand, Ellen. 1980. *Opera in Seventeenth-Century Venice: The Creation of a Genre*, Berkeley: University of California Press.
- Sanesi, Ireneo. 1935. *Storia dei generi letterari italiani. La commedia*, vol. II. Milano: Vallardi.
- Schmidt, Carl B. 1973. *The Operas of Antonio Cesti*, PhD diss., Harvard University.
- Seifert, Herbert. 2003. "Cesti and His Opera Troupe in Innsbruck and Vienna, with New Information about his Last Year and Oeuvre". In *La figura e l'opera di Antonio Cesti nel Seicento europeo*, a cura di Maria Teresa Dellaborra, 15-62. Firenze: Leo S. Olschki.
- Selfridge-Field, Eleanor. 2007. *A New Chronology of Venetian Opera and Related Genres, 1660-1760*. Stanford: Stanford University Press.
- Tedesco, Anna. 2012. "Teatro del Siglo de Oro y ópera italiana del Seiscientos: un balance". *Criticón*, 116: 113-35.
- Tedesco, Anna. 2016. "La *comedia nueva* sulle scene italiane: il punto di vista di una musicologa". In *La "comedia nueva" e le scene italiane nel Seicento: trame, drammaturgie, contesti a confronto*, a cura di Fausta Antonucci e Anna Tedesco, 7-12. Firenze: Leo S. Olschki.
- Verde, Rosario. 1912. *Studi sull'imitazione spagnuola nel teatro italiano del Seicento*, vol. 1, *Giacinto Andrea Cicognini*, 12-70. Catania: N. Giannotta.

Trasvases ‘napolitanos’ de lo cómico español. Zabaleta, Solís, Moreto y la figura del donaire

Elena E. Marcello

1. El entorno teatral *spagnoleggiante* en el virreinato de Nápoles está todavía por definirse de manera cabal. Los estudios bibliográficos de Greco (1982) y Brindicci (2007), junto con los de hispanistas e historiadores del teatro, imposibles de reseñar exhaustivamente en los límites del presente estudio, abrieron el camino para definir un primer mapa de los autores, profesionales y diletantes, activos en la ciudad partenopea y en el reino, que se inspiraron en el teatro del Siglo de Oro español, alejando paulatinamente del horizonte crítico el juicio negativo sobre estas producciones, que, por otra parte, resisten el cambio de gusto y perviven hasta bien entrado el siglo XVIII (Magaudda-Costantini 2009, 208-17). En el estado actual de la investigación, los datos recogidos impiden todavía llegar a conclusiones definitivas, pero van paulatinamente evidenciando tendencias generales alrededor de poéticas, temas y motivos de éxito.

Objeto de nuestro análisis serán tres casos de estudio elegidos a la postre para mostrar no solo las tendencias dramáticas relativas a la apropiación de la comicidad española, sino también las dificultades hermenéuticas implícitas. Nos centraremos en la segunda mitad del siglo XVII, advirtiendo, como ya mostraron Greco (1986) y Magaudda-Costantini (2009), que la ciudad partenopea sigue siendo en el contexto espectacular una férvida confluencia de diferentes géneros, que cohabitan o contrastan entre sí (comedias en lengua española, dramas musicales o «*drammi per musica*», comedias improvisas, eruditas, en dialecto, piezas sacras y comedias *spagnoleggianti*) para acercarnos al período finisecular, en el cual el gusto barroco es minado por instancias poético-teatrales renovado-

Elena E. Marcello, Roma Tre University, Italy, elena.marcello@uniroma3.it, 0000-0001-9679-0251

Referee List (DOI 10.36253/fup_referee_list)

FUP Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup_best_practice)

Elena E. Marcello, *Trasvases ‘napolitanos’ de lo cómico español. Zabaleta, Solís, Moreto y la figura del donaire*, © Author(s), CC BY 4.0, DOI 10.36253/979-12-215-0857-4.10, in Fausta Antonucci, Salomé Vuelta García (edited by), *La recepción del teatro clásico español en Europa (siglos XVII-XVIII)*, pp. 97-109, 2026, published by Firenze University Press, ISBN 979-12-215-0857-4, DOI 10.36253/979-12-215-0857-4

ras. La discriminación entre una fase álgida de imitación española en Nápoles y el período finisecular ofrece la oportunidad de analizar no solo el tratamiento de la materia literaria, sino también la modalidad de recepción, que declina de la imitación directa a la mediada por los productos nacionales.

2. El subgénero *regiocómico* o *spagnoleggiante* encuentra su fuente de inspiración, principalmente, en las comedias palatinas (sin exclusión del drama) y de capa y espada españolas, es decir, en piezas donde predomina el enredo amoroso (mientras, si se ofrece, el político queda subsumido en el primero o como marco de las peripecias), que se plantea a menudo con tintes novelescos, y que está protagonizado por exponentes de la nobleza. De entrada, por lo tanto, el interés de estos autores se decanta por prototextos cuyo conflicto elevado, construido a través de equívocos y confusión de identidades, se resuelve felizmente. Ese aspecto dramático es el principal ingrediente cómico asimilado y preservado en las obras napolitanas de derivación española. Valga recordar que la identificación inicial de la fuente suele brotar precisamente de la coincidencia argumental, es decir, del eje vertebrador de la acción y de la comicidad de situación conexas con los personajes elevados. En cambio, con escasas salvedades, los títulos de las comedias dificultan cualquier identificación de la hipotética fuente, evidenciando, sin embargo, la apreciación por las peripecias y fingimientos o por los conflictos antitéticos a través del recurso al oxímoron, a frases hechas o a rótulos programáticos.

En esas formas de reescritura, reajustadas, con algunas salvedades, a la poética dramática de raigambre aristotélica (Vaiopoulos 2024), hay un nivel de comicidad que se reacopla al nuevo contexto de producción de manera constante. Es el que atañe a las figuras bajas: villanos, labradores, moros, etc., por un lado, y a las figuras del donaire, sean estos criados, lacayos, capigorriones y, sobre todo, graciosos. Este último sustantivo, un neologismo de principios del siglo XVII, define la función específica que tiene el personaje en el teatro aurisecular español. Como recuerda Gómez (2005), la figura del donaire se distingue de los demás actantes cómicos por su función dramática: a diferencia de los bobos, cuyo potencial risible es involuntario, el gracioso es un ingenioso productor de risa. Asimismo, frente a las apariciones esporádicas de villanos y labradores, tiene mayor presencia en el escenario, catalizando la comicidad y desempeñando una función constructiva en el desarrollo de la acción, no solo por proporcionar una visión desencantada de los actos de su amo y los eventos consiguientes (pero sin que, por ello, el gracioso reniegue de su pertenencia al mismo sistema señorial), sino por su propia acción. En ese aspecto, lo cómico español se adapta al nuevo contexto de recepción, en donde confluyen instancias de la tradición teatral y literaria autóctona, y esa operación conlleva también el reajuste del humor verbal (y/o situacional).

3. Con estas premisas, detengámonos en el primer caso de estudio, relativo a la adaptación de *El hechizo imaginado* de Juan de Zabaleta, publicada en Nápoles en 1674 y luego en 1712. Su autor fue Cesare De Leonardis, noble al servicio, como auditor general, del príncipe de Avellino. Como se deduce de la dedicatoria a la

princesa Doña Geronima Pignatelli, fechada el 12 de julio de 1670, promovió la redacción de esta pieza el haber asistido a una representación, no profesional y en español, en el teatro del palacio (De Leonardis 1984, 21-2). Los impresos corroboran una recepción temprana de la comedia de Zabaleta, que la compañía de Toribio de la Vega representó en Palacio el día 6 de noviembre de 1663 en ocasión del cumpleaños del príncipe y que se imprimió en Madrid en 1665. Los cauces de transmigración de la pieza, de un ambiente palaciego a otro, pudieron verse favorecidos por las frecuentes estancias en España del príncipe Francesco Marino Caracciolo, quien, en Madrid, conoció a su consorte y celebró los desposorios en 1666.

Evidente es la correspondencia de los personajes entre ambas piezas, pese a la diferente distribución tipográfica al uso entre España e Italia. Los roles serios coinciden, mientras que la ambientación de la fábula pasa de un misterioso reino de Casandria a otro, igual de misterioso, de Livelona, anagrama de Avellino, como oportunamente nos señala Fausta Antonucci. Prescindiendo del añadido, circunstancial, de una dama de compañía (Senaga), resulta incuestionable la domesticación de los papeles cómicos, con el imprescindible criado napolitano, Antuono, aquí mozo de espuelas, que sustituye a Tonela y con Lagarto, cuyo antropónimo y rol se conservan. La traducción italiana coincide mayoritariamente con el prototexto en la distribución de cuadros/escenas, y tanto la fuente como el original presentan partes cantadas (Fabris 1999, 126-27).

Detengámonos en dos actuaciones de las figuras del donaire de la I jornada¹.

Sale Tonela, villana rústica.

TONELA. Princesa, hecha una perla,
si hay perla desta mano,
justicia pido.

PRINCESA. ¿De quién?

TONELA. De un lobo.

PRINCESA. ¡Suceso raro!

Pues ¿qué os ha hecho el lobo?

TONELA. ¿Qué?

Anoche me comió un asno,
menos los pies y la cola.

PRINCESA. La puntualidad alabo
en la verdad.

TONELA. Sí, señora,
que es desatino muy claro,
que si un trabajo sucede
se lleve el alma el trabajo.

PRINCESA. Pues ¿qué le puedo yo hacer
al lobo?

Antuono gridando giustizia e detti.

ANTUONO. Iostizzia, iostizzia Sia Precepeppa.

FLORISMONDA. Sarà stato aggravato. Olà, fatelo
venire in mia presenza.

SENAGA. Vieni, vieni buon uomo.

ANTUONO. A Sia Precepeppa mia, chiù bellesema de lo bellezzamiento e de la bellezzetudene de la bellezzaria. Facite iostizzia à nno povero spietato, negrecato e sconsolato, che non ha pane pe dormire, lietto pe magnare e bino pe se vestire, e ste stracce che porta, cuando fai buf co nno sciuscio e se nne vanno mpommece stracciate de sta manera. Iostizzia, bene mio, iostizzia.

FLORISMONDA. Contro chi?

ANTUONO. Iostizza, scasata la casa mia.

¹ Para todas las citas, modernizamos puntuación y graffa.

- TONELA. Lindo despacho;
llamarlo a editos a un tiempo
y pregones; y si acaso
no parece, en rebeldía
haz a horca sentenciarlo.
- PRINCESA. Bien sabéis de pleitos.
- TONELA. Soy
sobrina del escribano.
(Zabaleta 1665, 424)
- FLORISMONDA. Contro chi, ho detto?
- ANTUONO. E contra chi vol essere, contra nno
lupo, Signora mia.
- FLORISMONDA. È un gran fatto. Ma in che ha po-
tuto offendervi un lupo?
- ANTUONO. Cosa de nania, e che bolea fareme
cchiù, ca se tratta ca sera nnante
notte se magnaie nno ciucciare-
llo. Gnornò, gnornò se ngorfeiaie
no aseniello, co lleverentia, sano
sano, fore che li piede e la coda.
- FLORISMONDA. Con gli indizi particolari, an-
date ben chiarendo la verità
dell'eccesso.
- ANTUONO. Sì, Signora, è nno mecidio pro-
datorio chiarissemo. E deceva
Vavone, che fo soprantennente
de la mula de nno cierto dottore
Chiaiese, che se chiamava Pe-
chiechie, che *accissoris micidia-
rios furcos appiccatur*.
- FLORISMONDA. È grazioso costui. Ma, che posso
far io al lupo?
- ANTUONO. O bello despaccio de Prencipesa
saccente. Fallo zitare a nfor-
natelo, e capiatelo, e s'isto non
compare, frogiudicammolo, e po
mpennimolo à nno savuco, ncon-
formetate de l'accesione de Gue-
done c. 38, quando a lo paiese de
Brogogna mpesero nno puorco.
- FLORISMONDA. Siete molto buon criminalista.
- ANTUONO. Fratemo consobbrino è Screvano
cremmenale, llo sapite?
(De Leonardis 1984, 41-2; 1674, 20-2)

En la audiencia de Tonela/Antuono se amplifican las partes argumentativas (aquí: invocación, exposición, conclusión), siendo reconocibles los contados detalles del texto español (por lo menos, según la edición consultada): la belleza de la princesa («perlas»), el reo («lobo»), las pruebas («los pies y la cola»), la propuesta jurídica («despacho», «hacer editos», «horca»). La amplificación se consuma a través de expresiones hiperbólicas (la *derivatio* sobre la belleza) y puntualizaciones (el estado del criado), mientras que la argumentación legal, que su autor conocía bien, se sostiene con pruebas de acusación (el bisabuelo, «vavone», presente en dichos y expresiones napolitanas), referencias culturales específicas (el «dottor Chiaiese», personaje y bufón frecuente en el teatro), el uso del latín macarrónico y los antecedentes jurídicos (las penas aplicadas a los animales, práctica afianzada desde la Edad Media). Asimismo, se potencia el efecto humorístico con la adopción de un

registro más coloquial (el *crescendo* verbal sobre la captura del reo, al que se debe citar, «zitare», capturar, «capiatelo», juzgar, «frogiudicatelo», y colgar, «mpennimmolo... mpesero») con el cual se plasma el chiste final sobre el cerdo colgado en Borgoña.

Al ir ellos a entrar, salen Rosimiro de camino y teniéndose en él Lagarto.

- LAGARTO. ¡Ay! Maldita sea mi abuela.
 CLAVEDONIO. Rosimiro, hijo adorado, en buen hora yo te vea.
 XIRADOLFO. Lagarto, ¿qué es lo que tienes?
 LAGARTO. ¡Ay, ay! Háblenme de afuera. ¿Qué he de tener? Un mal amo.
 ROSIMIRO. Padre y señor.
 CLAVEDONIO. Una queja tengo muy grande de ti: ¿cómo ni una sola letra me has escrito en tanto tiempo? Mas habla ahora a la princesa, que tiempo para esto hay.

Deja a Rosimiro, y tiénese en Xiradolfo.

- LAGARTO. ¡Que con tan gran diligencia mire el cielo por los locos, que ni una caída fiera, ni una fiera te hagan tan mal!
 ROSIMIRO. Humilde vuestros pies besa mi labio.
 PRINCESA. No estéis así: vengáis muy en hora buena.
 LAGARTO. ¡Ay! Ayudadme a asentar.
 XIRADOLFO. Mira que está aquí su Alteza, la princesa de Casandria.
 LAGARTO. No se me da dos camuesas: ¿soy clavel, que he de tenerme en un pie? ¡Graciosa flema! *Siéntase.*
 (Zabaleta 1665, 434)

Scena Ottava

Lagarto appoggiato a Rosmiro e s'incontrano colli detti.

- LAGARTO. Ahi, sia maledetta la bisava dell'ultima bisava mia.
 CLAVEDONIO. Rosmiro! Figlio! Adorato mio pegno, ben venga.
 ROSMIRO. Padre, e Signore!
 GIRADOLFO. Lagarto, che male ti avvenne?
 LAGARTO. Oimé, oimé, che volete ch'abbia. Ho il malanno.
 CLAVEDONIO. Come in tanto tempo non m'avete scritto pur una riga? Ma riverite prima la Precipessa.

- LAGARTO. Appoggiatemi, Padrone, poter del mondo.
 ROSMIRO. Umile s'inchina Rosmiro al bacio de' piedi di Vostra Altezza.
 FLORISMUNDA. Non istate in questo modo. Alzatevi, e sia sempre felice il vostro arrivo.
 LAGARTO. Aiutatemi a seder un pochetto.
 GIRADOLFO. Non vedi, che qui sta Sua Altezza?
 LAGARTO. Che volete, che stia ad un piede, com'una grue? Or questa è discrezione di buon padrone. Io m'assetto e siavi anche Sua Maestà.

(De Leonardis 1984, 56; 1674, 50-51)

Similarmente, en esta secuencia, protagonizada por Lagarto, es ostensible, por un lado, la reducción cómica (se desatiende el comentario sobre la caída, la fiera y los locos); por otro, la adecuación de las demás réplicas, a través de hipérbolos («Sia maledetta la bisava dell'ultima bisava mia»), la modulación relativa a la causa de las desgracias del criado, en donde «un mal amo» se neutraliza en «un malanno» (por otra parte, habría que cerciorarse del prototexto utilizado para averiguar la intencionalidad del cambio de punto de vista, por el cual, también podría postularse una mala interpretación tipográfica, pensando en «mal

amo», «mal año» o expresiones similares), y, finalmente, la adaptación de la imagen final («clavel»/ «grue»).

4. El segundo caso concierne la comedia de Antonio de Solís *Amparar al enemigo*, de los años 40 del Seiscientos. De ella derivan *Proteggere l'inimico*, impresa en 1664, de Carlo Celano y *Difender l'inimico* de Andrea Belvedere, de los primeros años del siglo XVIII. Ambas piezas ya fueron objeto de estudio (Giannantonio 1982, 2006, 227-51; Marchante 1996; Izzi 2015, 47-68), por ser la primera muestra del gusto *seicentista*, y la segunda, resultado de una visión más natural y verosímil de la práctica teatral. A Belvedere se le recuerda como pintor de bodegones y, a su regreso a Nápoles desde España, como *corago* o director de escena. En sus producciones, exaltadas por los contemporáneos como innovadoras, Belvedere cuidó con esmero todos los aspectos de la puesta en escena – escenográficos, lumínicos, espaciales, actorales, etc. – incluyendo la selección de la fábula. A su nombre va ligado un ramillete de piezas de imitación hispánica, que, en realidad, constituyen su personal recopilación de comedias aptas para representarse adaptándolas a los nuevos tiempos. Algunas de ellas (*Chi non sa fingere non sa vivere, overo Le cautele politiche, La ruota della fortuna, Lo sposalizio tra i sepolcri, Amore è cieco*), cuyas fuentes españolas están parcialmente identificadas, las escribió el toscano Giovan Battista Ricciardi (Michelassi y Vuelta García 2012, 2013, 131-50). *Difender l'inimico*, contrariamente a lo que se pensaba, constituye otro caso de imitación mediada. En efecto, Belvedere no traduce nuevamente la comedia de Solís, sino que reescribe la pieza del denostado Celano, quien, en cambio, tenía claramente ante sí un prototexto español. Corroboran esa operación, en primer lugar, la onomástica de los criados, que refleja la elección de Celano (Martello, Spinetto, don Alfonso de Alvarado); en segundo lugar, ciertas secuencias cómicas, inexistentes en Solís. Con la reescritura de Belvedere se confirma, en cierto sentido, también el proceso de selección dramaturgica ya operado por Celano. Ambos autores tienden a desbrozar los largos parlamentos en versos, declinando los monólogos en diálogos, y adecúan las intervenciones de los personajes cómicos al nuevo contexto. Es igualmente patente, en Belvedere, la modernización de la figura del napolitano y adláteres, como se podrá constatar en las dos calas siguientes.

Al principio de la comedia, Muñoz se extraña de que su señor, don Carlos Pacheco, adopte el nombre usado en Flandes, a saber, don Lorenzo de Alvarado, bajo cuya identidad lo conoce el amigo don Diego. El antecedente de la doble identidad, dato funcional para la puesta en marcha de la acción, así como de los avatares sentimentales de don Carlos, se expone prevalentemente en largos parlamentos, punteados, a ratos, por las apostillas del criado. A continuación, el comentario que clausura humorísticamente toda la situación:

Ya me acuerdo que saliste de Madrid, de cierta doncella huyendo, que pedía una palabra, una obra, un pensamiento, y pasaste a Flandes, donde te llamaste don Lorenzo de Alvarado, recelando que te buscasen sus deudos; y que después que murió la dama, y se compusieron tus travesuras, volviste a ser don Carlos Pacheco para volverte a Madrid; hasta aquí de tus sucesos he sabido.

Si, si, m'allecordo, che partiste de Matriglia fuienno da chella guagnastra che boleva che a la parola che le diste de nzorarete co essa, fosse correspuosto lo fatto e che te neiste a Scian-nena, dove te faciste chiamare Arfonzo d'Arbarano, dobe-tando che no te avesse ascia-to chi te presecoitava, e che da pone che morette chella e se agghiustassero li guaie tuoie, tu tornaste ad essere D. Car-lo Pacicco, nsi ccà lo saccio a vuocchiei chiuse.

MARTELLO
D. Alfonso d'Alvarado ve chiam-mavano a Sciannena, Gnorsi me l'arrecordo.

D. CARLO
E tu sai la cagione.

MARTELLO
Saccio pe l'ammeccizia de chella Segnora ch'avivevo a Matreglia, buono fuie ca nne dette all'au-to munno, essa e lo marito, ca sinò no stivevo sicuro manco a Sciannena.

D. CARLO
E perciò per celarmi cambiai nome.

MARTELLO
Tutto chesso va buono, e lo Gno-re vuosto fece prudenzia a fareve appalorcià de press'a Sciannena, e tutto chesso lo ssaccio, e non po ì meglio; ma mo che stammo ccà a Bardadolitta sta mutazione provita de lo Si D. Carlo, de lo Si. D. Alfonzo perdonateme se mme piglio troppo confidenza: mo nce vò v'aggio cresciuto, a che serve?

Extraño suceso ha sido, y tú le has dicho tan tierno, que para llorarle solo me ha faltado el desconsuelo.
(Solís 1984, 688; 694)

Veramente è no caso troppo comme se chiamma, e tu l'ae contato cò tannta chelleta, che pe famme chiagnere non m'è mancato autro che lo dolore.
(Celano 1670, 13; 18)

Veramente è no caso troppo come se chiamma e Voscia po' l'ha contato co tanta chélleta pietà, che pe fareme chiagnere non c'è mancato auto, che avérene voglia; miettiteve la perucca; ora io mo sarrìa de n'auto ammore. Vuie aute cavaliere facite l'ammorre comm'a le gatte. [...] 'nanze de veni a lo quatano, vanno no mese ppe li titte facendo maiò maiò; che servono tante filastocche, tanta gelosia?

(Solís [Belvedere] 1982, 28; 32)

Celano traduce literalmente la réplica, conservando la estructura informativa del prototexto y distanciándose solamente en la elección lexical, más coloquial: las «travesuras» declinan en «guaie tuoie» ('tus líos') y la aserción final se exalta con el modismo «lo saccio a vuocchie chiuse» ('lo sé con los ojos cerrados'). Belvedere, en cambio, la reescribe, amplificándola e insertándola en un diálogo más extenso, atento a los actos de habla y a la configuración del perso-

MUÑOZ.

Válgame Dios.

MENDO.

Por tanto, no quisiera, que la tal ahora me viera; y así quisiera que vos llegaseis con el billete.

MUÑOZ.

Venga, por cierto, eso es cosa tan poco dificultosa que la hiciera un alcahuete, cuanto más yo.

MENDO.

Pues aprisa, no me vean.

MUÑOZ.

Venga pues.

MENDO.

Yo te buscaré después. (*Vase.*)

MUÑOZ.

Vete y calla como en misa. Daré el papel, aunque haya duda, que esto hago también por hallar quien me haga bien cuando desta vida vaya. ¿Pero qué es esto? Aquí hay dos pares dellas. ¿Cuál será? ¡Mendo! Pero fuese ya, buena la hicimos por Dios. Pero ya el remedio hallé, llevo a la una, y al darle, en el modo de tomarle, si es ella conoceré.

(Solís 1984, 703-4)

MARTELLO.

A dirtella chiara, no vorria che me ntrabenesse comme me ntrabennette nauta vota.

LOFFREDO.

Che accadde?

MARTELLO.

Che m'accadette? Pe ghiocare cò na femmena a le carte, saccio io che nce perdie.

[...]

LOFFREDO.

Ma no, non dubbitate che non ti sarà risposto como a l'ora, anzi t'assicuro ch'a questa carta te si risponderà di denaro.

MARTELLO.

Ora da ccà, vengane che se voglia pe servi d'ammico faria chesso e peo.

LOFFREDO.

Tò, prendi e ve che non ti veda.

MARTELLO.

Dammella sottamano.

LOFFREDO.

T'aspetto vicino tua casa.

MARTELLO.

Va' co l'ora bona, non crego che trattano desti negozie me sarrà mancamento, pocca cò fa chesto, me farraggio omo de lettere.

[...]

MARTELLO.

Ora n'in fine, ma ohimmè da dove diavolo ne sò sciute tanta? Ccà è spillata patria de l'attappate! Potta me nce sò nbrogliato, ora to a chi de chesse daraggio lo viglietto, me pare chesta, me pare chella, aie Manfrido s'è nutro lo cuollo chillo cornuto, via dammolo a chesta. Ora a dove è giuto chillo iudio; mo si ca me ne vago e no lo do a nesciuno.

[...]

Non saccio a dove dà de capo s'a mano deritta o a mano mancina. Ma zitto ca m'è

LOFFREDO.

Ella da qui a poco verrà con una serva, coverta nel manto; prendilo e daglielo tu.

MARTELLO.

Te dico lo vero, dubeto, dubeto no poco.

LOFFREDO.

Di che?

MARTELLO.

Che no mme 'ntravenesse chello de na vota.

LOFFREDO.

Che t'accadde?

MARTELLO.

Che mm'accadde? Pe ghiuquà co na femmena a le carte, saccio che perdie.

[...]

LOFFREDO.

Non dubitare, ché a questa carta ti risponderà di danaro.

MARTELLO.

Ora dà ccà, e bengane chello che beni ne voglia, io sò nato pe servi l'ammice.

LOFFREDO.

Ti ringrazio. Subito che io sarò disbrigato, ti aspetto vicino a tua casa, addio.

MARTELLO.

Ma io no la conosco ssa dama, e po' va intappata; comm'aggio dà?

LOFFREDO.

Ella verrà con una damigella passeggiando di qua, tu accostati, e con bassa voce dille: il signor D. Diego Ussoria le bacia le mani. Se ella ti dirà sia il benvenuto, che fa egli, dove si trova, e tu...

MARTELLO.

Zizi a me lo buò 'mparà, va coll'anno buono, io creo che da che lo munno è munno non sia successa na scasione non saccio comme la dicere, na scasualità comm'a chesta.

[...]

Ora, quando io contaraggio ste cose all'ammice miei, che l'[h]anno da credere? Derranno ca l'aggio 'ntiso a qua commedia, e

<p>benuta na menzione. Lo voglio dare primo a chessa che sta banna ed a lo muodo de pigliarelo cano scaraggio se vace ad essa. (Celano 1670, 33-5)</p>	<p>puro è beretà, e puro è beretà, e puro è beretà. [...] Quanno sponta st'attappata? [...] Doie aute da ccà, bonora, è spelata patria de le tappate; a qua paranze de cheste aggio da dà chisto? E chillo chiafeo non m'ha ditto se ne venevano quattro; io ch'aggio da fa? Sò 'mbrogliato, chesta mme pare... no. Ora mo accomenzo da no capo; penzi che sciarvoglio sto gliuommaro? (Solís [Belvedere] 1982, 41-4)</p>
--	---

En Solís, Mendo le pide a Muñoz que entregue en su lugar el billete de don Diego a Violante, por evitar encontrarse con la criada que la acompaña. Entre comentarios misóginos y jocosos sobre la dificultad de llevar a cabo el encargo, Mendo deja solo a Muñoz. Al divisar a las damas, ahora dos y no una, Muñoz acude a una treta para saber cuál es la dama correcta. En Celano la situación inicial es idéntica, aunque se generalice la justificación para que el encargo lo haga Martello y no Loffredo; por otra parte, se subsumen en el diálogo entre criados también las intervenciones de las damas en aparte, amplificando la reticencia inicial de Martello con el relato de una experiencia negativa, basado en el léxico de los naipes. Este chiste, inexistente en la fuente, aparece también en Belvedere. Para dar mayor naturalidad y verosimilitud al contexto comunicativo, el pintor napolitano lo inserta en un discurso más amplio sobre el oficio del servir (Solís 1982, 39-41), afianzando con este tanto la amistad recién nacida entre criados, como la relación más estrecha, de crianza, entre Martello y su señor. Asimismo, justifica la salida de Loffredo con un genérico asunto urgente y la localización de la dama, con los cotilleos de una vecina. Finalmente, amplifica las reflexiones de Martello a la espera de las damas. La amplificación es extremada y añade detalles más verosímiles o, si se prefiere, menos tópicos a la situación comunicativa, modificando sustancialmente la figura de donaire italiana. La intencionalidad autoral, además, trasluce en el comentario metateatral sobre lo inverosímil de la acción por tantos sucesos que parecen un enredo de comedia, evidente crítica a los extravagantes mecanismos de la comedia *spagnoleggiante*.

4. El último ejemplo es más extremo: *Amare e fingere*, comedia ligada al nombre de Domenico Antonio Parrino (1675) e inspirada en *Fingir y amar* de Agustín Moreto (Alviti y Vaccari 2016, Vaccari 2017). La comedia conserva los roles y la onomástica del *dramatis personae* español, con la excepción de «Cantueso, villano», que se duplica en «Brighella, servo di Sigismondo» (I acto) y «Finocchio, servitore di Sigismondo» (III acto), y de «Lucinda, criada» que se

transforma en «Clavella, dama». Aparentemente, estaríamos ante un caso de duplicación de los actantes cómicos. Y, sin embargo, en esa reescritura el enredo principal domina de tal manera la acción que lleva a la omisión total de las intervenciones cómicas del gracioso del II y III acto, así que es eminentemente formal la presencia de Finocchio para el cierre coral de la comedia, mientras que la de Brighella en el primero resulta casi insustancial, pues se reduce a contadas intervenciones relativas a los antecedentes de su señor. Si consideramos que *Fingir y amar* de Moreto contemplaba comentarios cómicos en aparte, un diálogo disparatado del gracioso con un inicial intercambio con su contraparte cómica en la I jornada; su actuación como galán de Lucinda en un cortejo por señas en la II jornada; y finalmente, otra aparición galante con serenata en el jardín, en la III jornada, es incontestable el recorte cómico operado. Por lo menos, esto puede deducirse del impreso que hemos analizado. Constatación, por lo tanto, que no cuenta, de momento, con una reconstrucción filológica que permita dirimir si estamos o no ante recortes externos.

6. Estas tres calas confirman la eficacia teatral, incluso en los albores del nuevo siglo (y del nuevo gusto), del enredo cómico español, por extravagante que sea. A la vez, proporcionan formas diferentes de domesticación de los roles bajos, abriendo el camino a la indagación sobre la evolución de la figura del «napolitano». Los criados italianos difieren, cualitativa y cuantitativamente, del prototexto. De la sustancial correspondencia tipológica en De Leonardis y Celano se transita a la configuración más autónoma y moderna de Belvedere, quien los distancia del tipo teatral español e italiano. Sin embargo, el Martello de *Proteggere l'inimico* también difiere de otros criados (y adláteres) de Celano, desligados de la fuente, que configuran secuencias cómicas autónomas y, a veces, yuxtapuestas a la acción principal, con la consecuente reelaboración del humor referencial y verbal, como muestran los restos cómicos tirsianos de *L'ardito vergognoso* (Marcello 2020) o la configuración de Sciacqua de *Sopra l'ingannator cade l'inganno* frente a Rocabruna de *El gallardo catalán* de Lope (Magnaghi 2016). Por otra parte, la pieza de Parrino provee el enredo de meros simulacros cómicos, aun enlazando con las máscaras de la Improvisa. Si de un drama musical se tratara, no nos extrañaría esa reducción cómica. En una comedia «regia», en cambio, sobresa inevitablemente.

Las contingencias e intenciones dramáticas justifican solo parcialmente esa variación, pues la diversidad de recepción, la tradición textual a disposición y la ausencia de un estudio pormenorizado de la producción de cada autor proporcionan un cuadro todavía fragmentario. Y no solo para conformar el mapa napolitano de la comedia *spagnoleggiante*, sino también para delinear el desarrollo, en el tiempo y en el espacio, de la producción teatral de cada uno. Ese cotejo documental, cruzando fuentes y géneros, es imprescindible para una correcta interpretación de los datos, como bien demuestra Megale (2020) para la *Commedia dell'Arte*. De momento, estos testimonios se suman a otros relativos a la recepción del teatro aurisecular español en el intento de definir cabalmente tanto la evolución del género, como la paulatina autonomía de la figura del criado napolitano.

Referencias bibliográficas

- Alviti, Roberta y Debora Vaccari. 2016. "Moreto en Italia: primeros datos y dos ejemplos de reescritura". En *Paradigmas teatrales en la Europa moderna: circulación e influencias (Italia, España, Francia, siglos XVI-XVIII)*, eds. Christophe Couderc y Marcella Trambaioli, 187-211. Toulouse: Presses universitaires du Midi.
- Badiale, Giacomo. 1693. *La forza delle stelle*. Napoli: Carlo Troyse.
- Brindicci, Monica. 2007. *Libri in scena. Editoria e teatro a Napoli nel secolo XVII*. Napoli: Dante & Descartes.
- [Celano, Carlo] Calcolona, Ettore. 1670. *Proteggere l'inimico*. Bologna: Giuseppe Longhi.
- De Leonardis, Cesare. 1674. *Il finto incanto comedia spagnuola tradotta, accresciuta, & abbellita dal dottor Cesare de Leonardis di Serino*. Napoli: Giacinto Passaro.
- De Leonardis, Cesare. 1984. *Il finto incanto. Comedia*, ed. Olimpia Pelosi. Salerno: Palladio.
- Fabris, Dinko. 1999. "Nápoles y España en la ópera napolitana del siglo XVII". En *La ópera en España e Hispanoamérica, vol. I*, eds. Emilio Casares Rodicio y Álvaro Torrente, 117-30. Madrid: Publicaciones del Instituto Complutense de Ciencias Musicales, Colección Música Hispana.
- Giannantonio, Valeria. 1982. "Drammaturgia e scenografia di Andrea Belvedere". *Critica letteraria*, X, 35, II: 339-51.
- Giannantonio, Valeria. 2006. *L'ombra di Narciso*. Lecce: Argo Editrice.
- Gómez, Jesús. 2005. "Una visión sobre el personaje del gracioso en la crítica actual". En *La construcción de un personaje: el gracioso*, ed. Luciano García Lorenzo, 11-22. Madrid: Fundamentos.
- Greco, Franco Carmelo. 1982. "Per un censimento della produzione drammaturgica in area meridionale fra Cinquecento e Seicento". En *La Commedia dell'arte ed il teatro erudito, Cataloghi della mostra (Napoli, 1982), vol. I, La scrittura e il gesto. Itinerari del teatro napoletano dal Cinquecento ad oggi*, eds. Franco Mancini y Franco Carmelo Greco, 57-71. Napoli: Guida.
- Greco, Franco Carmelo. 2003. "La scrittura teatrale: dalla letteratura alla scena". En *Commedia dell'arte e spettacolo in musica tra Sei e Settecento*, eds. Alessandro Lattanzi y Paologiovanni Maione, 1-49. Napoli: Editoriale scientifica.
- Izzi, Pierangela. 2015. *Tradurre per il teatro. Questioni filologiche. Celano, Belvedere, Kraus, Fontana, Gadda*. Foggia: Edizioni del Rosone.
- Magauda, Ausilia y Danilo Costantini. 2009. *Musica e spettacolo nel Regno di Napoli attraverso lo spoglio della "Gazzetta" (1675-1768)*. Roma: Ismez Editore.
- Magnaghi, Serena. 2016. "Lope de Vega en los escenarios napolitanos del siglo XVII". En *Paradigmas teatrales en la Europa moderna: circulación e influencias*, eds. Christophe Couderc y Marcella Trambaioli, 159-75. Toulouse: Presses Universitaire du Midi.
- Marcello, Elena E. 2020. "Traduciendo y adaptando al itálico modo el humorismo español: Carlo Celano frente a Tirso". En *Literatura, crítica y libertad. Estudios en homenaje a Juan Bravo Castillo*, eds. Hans Christian Hagedorn, Margarita Rigal Aragón y Silvia Molina Plaza, 325-38. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- Marchante [Moralejo], Carmen. 1996. "C. Celano e A. Belvedere rifacitori di *Amparar al enemigo* di Antonio de Solís". En *Atti del Convegno di Roma AISPI, vol. 1 Scrittori "contro": modelli in discussione nelle letterature iberiche*, 81-94. Roma: Bulzoni.
- Megale, Teresa. 2020. *Tra mare e terra. Commedia dell'arte nella Napoli spagnola (1575-1656)*. Roma: Bulzoni.

- Michelassi, Nicola y Salomé Vuelta García. 2012. "Giovan Battista Ricciardi traduttore di Antonio Mira de Amescua: *Le cautele politiche* (1651)". En *Il prisma di Proteo. Riscritture, ricodificazioni, traduzioni fra Italia e Spagna (sec. XVI-XVIII)*, ed. Valentina Nider, 1-30. Trento: Università degli Studi di Trento, Dipartimento di Studi Letterari, Linguistici e Filologici.
- Michelassi, Nicola y Salomé Vuelta García. 2013. *Il teatro spagnolo a Firenze nel Seicento. Vol. I: Giacinto Andrea Cicognini, Giovan Battista Ricciardi, Pietro Susini, Mattias Maria Bartolommei*. Firenze: Alinea.
- Moreto, Agustín. 2020. *Fingir y amar*, ed. Marcella Trambaioli. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
- Parrino, Domenico Antonio. 1675. *Amare e fingere. Opera tradotta dall'idioma spagnuolo da un comico. Data in luce da Domenico Antonio Parrino, detto Florindo, Comico di Sua Maestà la Regina di Svezia*. Venezia: Zini, ad istanza di Francesco Massari.
- Solís, Antonio de. 1982. *Difender l'inimico*, ed. Valeria Giannantonio. Napoli: Loffredo.
- Solís, Antonio de. 1984. *Comedias*, ed. Manuela Sánchez Regueira. Madrid: CSIC.
- Vaccari, Debora. 2017. "Una reescritura italiana de *Fingir y amar* de Agustín Moreto". *Anagnórisis. Revista de investigación teatral*, 15: 111-36.
- Vaiopoulos, Katerina. 2024. "Il modello teatrale spagnolo in Italia: l'unità di tempo in un prologo di Pompeo Sarnelli (1649-1724)". *Cuadernos AISPI*, 23: 215-34.
- Zabaleta, Juan de. 1665. *El hechizo imaginado*. En *Parte veinte y tres de comedias nuevas, escritas por los mejores ingenios de España...*, 422-70. Madrid: José Fernández de Buendía.

Capitani da commedia nell'iconografia teatrale tra Cinque e Settecento

Renzo Guardenti

Iniziamo con una citazione:

CAPITANO. Volle una volta un valente pittore pingermi dal naturale tutto armato, per poterlo poi mostrare a diverse persone, e farne copie da mandarle per tutte le parti del mondo; ond'io li dissi che non voleva, perché il mio ritratto avrebbe avuto la virtù che aveva il volto di Medusa, che trasformava in sasso chi la mirava.

TRAPPOLA. E così non se ne fece altro.

CAPITANO. Il pittore stava ostinato, e mi faceva grandissima istanza ch'io mi dovessi lasciar dipingere; ond'io con quattro versi lo feci accorto del suo errore, dicendo così:

*A che cerchi tu, pur sciocco pittore,
Di far di me pittura, che son tale
Che non mi vidde mai occhio mortale,
E non ho forma, corpo né colore?*

A dispetto di queste parole che Francesco Andreini (1987, 415), nel *Ragionamento ventesimoottavo* della seconda parte de *Le bravure del Capitano Spavento*, fa dire al personaggio da lui interpretato per tutta la sua lunga carriera, il Capitano della Commedia dell'Arte è stato rappresentato in numerose figurazioni, lungo un arco cronologico che dalla seconda metà del Cinquecento arriva fino

Renzo Guardenti, University of Florence, Italy, renzo.guardenti@unifi.it, 0000-0001-6798-1665

Referee List (DOI 10.36253/fup_referee_list)

FUP Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup_best_practice)

Renzo Guardenti, *Capitani da commedia nell'iconografia teatrale tra Cinque e Settecento*. © Author(s), CC BY 4.0, DOI 10.36253/979-12-215-0857-4.11, in Fausta Antonucci, Salomé Vuelta García (edited by), *La recepción del teatro clásico español en Europa (siglos XVII-XVIII)*, pp. 111-122, 2026, published by Firenze University Press, ISBN 979-12-215-0857-4, DOI 10.36253/979-12-215-0857-4

a tutto il Settecento ed oltre. Certo, in termini quantitativi la raffigurazione di questo personaggio è ben poca cosa se la paragoniamo ad esempio alla presenza, nelle arti figurative, di personaggi come Arlecchino, Pantalone e Pulcinella, quest'ultimo addirittura raffigurato serialmente nelle opere di artisti quali Pier Leone Ghezzi e Giandomenico Tiepolo¹. A fronte di un'iconografia della Commedia dell'Arte quantificabile in almeno duemila immagini, il centinaio di pezzi che ritraggono il Capitano costituisce senza dubbio una parte minoritaria, forse proporzionata alla presenza del personaggio nella lunga durata della drammaturgia legata alla forma spettacolare, ma in ogni caso si tratta di un numero di immagini che ci consente di seguire anche nel dettaglio il percorso del personaggio tra XVI e XVIII secolo.

Non starò a ripercorrere la genesi del Capitano da commedia e mi limiterò a ricordare in termini generali e anche al di fuori del contesto produttivo della Commedia dell'Arte che questa tipologia di personaggi è modellata sul *miles gloriosus* di plautina memoria a seguito della riscoperta umanistica dei classici latini e resa all'epoca attuale dalle «Guerre horrende de Italia» (Vivanti 1974, 347) e dalla dominazione spagnola nella penisola e in Europa dai numerosi conflitti che hanno attraversato il continente in epoca di Antico Regime: un arco cronologico ampio, dalla discesa in Italia di Carlo VIII nel 1494 alla Pace di Westfalia del 1648, con cui si concluse la Guerra dei Trent'anni². Sul fronte drammaturgico, per rimanere al solo caso italiano, gli esempi, anche nelle loro differenti articolazioni, della ridicolizzazione delle maestranze militari potrebbero essere molti e mi limiterò a ricordare in maniera assolutamente cursoria che già dalla metà del Cinquecento si distinsero testi come *L'Hermafrodito* di Girolamo Parabosco (1549), *L'Erofilomachia* di Sforza Oddi (1572), *La Fantasca* del Della Porta (1592), giusto per citare alcuni tra i più rilevanti³.

Mentre, per quanto riguarda le ricadute in ambito figurativo dei numerosi conflitti che hanno segnato l'Europa, particolarmente significativa è la produzione di stampe realizzate durante la guerra franco-spagnola (parte della Guerra dei Trent'anni) tra il 1635 e il 1659. La Francia, e Parigi in particolare, diventano terreno privilegiato per la diffusione di immagini concernenti il conflitto, spesso finalizzate ad esaltare le gesta delle truppe francesi attraverso la degradazione del nemico, mediante un meccanismo che potremmo definire di parodia figurativa, come ricorda alla metà del Seicento l'erudito e bibliofilo Gabriel Naudé⁴ nel suo *Le Mascurat*:

Sous les charniers des S. Innocent, & au bout du Pont-Neuf, [...] on voit en tous ces lieux-là des *Espagnols* en taille-douce, qui ressemblent mieux à des diables, ou à des monstres qu'à des hommes; & pour ne rien dire de leur nez à la Judaique, des moustaches recroquillées en cerceau, des fraises à neuf ou à dix estages, des

¹ Guardenti (2020, 97-9).

² Cfr. Ferrone (2012, 127).

³ Per una ricognizione sul tema, si veda De Michele (1998).

⁴ Sulla figura di Naudé si veda Schino (2014).

chapeaux en pot à beurre, des espées dont la garde est aux pieds, & la pointe aux épaules, des démarches superbes et autres actions ridicules ou insolentes; il me semble que tout ce qu'il y a de gueux, d'infâme et d'extravagant parmi nous, est représenté sous le visage d'un Espagnol⁵.

E prosegue sottolineando l'intenzione parodica di questa produzione di immagini quale diretta conseguenza della guerra contro la Spagna: «& néanmoins, auparavant que nous fussions en guerre avec eux, on ne voyait point toutes ces grimaces» (Naudé [1649], 187).

Tra i protagonisti della grande stagione dell'incisione *en taille-douce* francese del Seicento, spicca sicuramente il nome di Abraham Bosse, che mette al servizio della denigrazione dei militari spagnoli la propria perizia tecnica nel maneggiare il bulino, come nell'incisione *La fortune de la France*⁶, dove la dimensione allegorica della celebrazione delle glorie militari di Francia si innesta e si rafforza su quella della denigrazione dei militari spagnoli. Alla sinistra dell'immagine compaiono i francesi, degnamente rappresentati da Luigi XIII, che mostra le patrie imprese militari ad Anna d'Austria mentre sulla destra della stampa gli spagnoli sono raffigurati in termini caricaturali: uno è a cavalcioni di un macilento asinello, l'altro, mutilato, procede altezzosamente con la sua gamba di legno appoggiandosi a un bastone; un terzo, di spalle, assiste stupefatto alle battaglie in terra e in mare che si stanno svolgendo sullo sfondo e che vedono soccombenti le forze spagnole, mentre la fortuna s'invola nel cielo voltando loro le spalle, nonostante le loro invocazioni, come recita la didascalia a margine:

Ce Cavalier estropié,
 Reduit au train des Gens de pié,
 Et cet autre sur sa Bourrique;
 Font des vœux jnutilement
 A Celle qui leur fait la nique,
 Et qui les joïe à tout moment.

La Fortune, qui dans les Cieux
 Les fuit, et qu'ils suivent des yeux,
 Avec une mine hypocrite;
 Se mocque d'eux dans les combats;
 Et plus leur Vanité l'irrite,
 Plus Elle aime à les mettre bas.

Abraham Bosse tornò più volte a raffigurare i militari spagnoli, dando così consistenza visiva alla descrizione fatta da Gabriel Naudé delle stampe vendute sul Pont-Neuf, avviando un processo di progressiva teatralizzazione dell'imma-

⁵ Naudé [1649], 187. Su *Le Mascurat* si vedano in particolare Roche (2011) e Manea (2022).

⁶ Abraham Bosse, *La fortune de la France*, incisione, sec. XVII, Parigi, Bibliothèque Nationale de France, Département des Estampes et de la Photographie (<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b84040981.r=bosse%20fortune%20france?rk=21459;2>). Consultato in data 16/06/2025.

gine, certificato dalle didascalie a commento delle incisioni, che ora celebrano le iperboliche imprese del Capitano⁷, ora lo definiscono come «Rhadama[n]te»⁸ (Rodomonte), uno dei più celebri appellativi del Capitano da Commedia, sottolineandone la codardia di fronte alla morte. Bosse, come è noto, fu anche un attento osservatore della vita teatrale parigina dell'inizio del secolo XVII: sua è la celeberrima incisione che ritrae i *Farceurs de l'Hôtel de Bourgogne*⁹ nella quale oltre agli attori della farsa francese (Turlupin, Gauthier Garguille e Gros Guillaume) compare anche il Capitano spagnolo, che sembra ritirarsi dietro le quinte forse spaventato. Ma il virtuoso bulino di Bosse si presta a ulteriori sottolineature caricaturali come in un ritratto di Capitano Fracasse¹⁰ – personaggio che prolungherà la sua vita fin nel secolo XIX, grazie a uno dei maestri del Romanticismo francese, Théophile Gautier¹¹ – con evidenti alterazioni della fisionomia del Capitano: un volto che in virtù della sua deformazione viene inegabilmente teatralizzato e che, proprio per questo, verrà ripreso *tel quel* in una stampa anonima, anch'essa raffigurante i *farceurs parigini*¹².

⁷ Abraham Bosse, *L'Espagnol et son Laquais*, incisione, sec. XVII, Parigi, Bibliothèque Nationale de France, Département des Estampes et de la Photographie (<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8403598?rk=1566531;2>). Consultato in data 16/06/2025. Così recita la didascalia nel margine inferiore dell'immagine: «Si la beauté, le bien dire, la grace / Les hauts exploits, le courage, la race, / Et les Vertus font vn homme accomply; / Sans me vanter, mon bon heur est extreme, / Car de ces dons le Ciel m'ayant remply, / Je ne vois rien qui s'esgalle à moy-mesme. / MA seule voix iointe à ma bonne mine / A faict trembler l'Empereur de la Chine, / Le grand Mogor, et mesme le Dieu Mars; / Mais en Amour j'ay des attraits si graues, / Que des beautez dignes de mes regars, / En vn instant j'en fais autant d'esclaves. / le Lacquais / Fiez vous a son langage, / Ou si vous n'en scauez rien, / Ceux qui le connoissent bien / Vous en diront davantage».

⁸ Abraham Bosse, *Espagnol en garde*, incisione, sec. XVII, Parigi, Bibliothèque Nationale de France, Département des Estampes et de la Photographie (<https://essentiels.bnf.fr/fr/image/c5ee5748-4c7e-4f58-93bd-6e50bbf612b7-espagnol-en-garde>). Consultato in data 16/06/2025. Così recita la didascalia nel margine inferiore dell'immagine: «En la garde ou je suis j'auray bien du malheur / Où ie le feray cheoir aux pieds de Rhadama[n]te; / Courage, à mon abord il change de couleur, / Et n'ose remuer, si fort je l'Espouante. // Qy'il me deslieroit d'vn extreme danger, / Sil se tenoit tousiours en la mesme posture! / Mais l'Jnconstant qu'il est pourra bien cha[n]ger, / Et m'enuoyer la bas par vn coup d'auanture. // Ce Capitan, dont le courage / Est en la mine seulement, / Scaura tantost à son dom[m]age, / Que ie frappe mortellement. / LA MORT».

⁹ Abraham Bosse, *Farceurs de l'Hôtel de Bourgogne*, incisione, sec. XVII, Parigi, Bibliothèque Nationale de France, Département des Estampes et de la Photographie (<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b84021691?rk=3218900;0>). Consultato in data 16/06/2025.

¹⁰ Abraham Bosse, *Le Capitaine Fracasse*, incisione, sec. XVII, Parigi, Bibliothèque Nationale de France, Département des Estampes et de la Photographie (<https://essentiels.bnf.fr/fr/image/c0930d4d-87ae-4dd7-8f99-10430d8439ae-capitaine-fracasse-3>). Consultato in data 16/06/2025.

¹¹ Basti pensare al personaggio dell'omonimo romanzo di Théophile Gautier, del 1863.

¹² *Le Capitaine Fracasse, Turlupin, Gros Guillaume, Gaultier Garguille*, incisione, sec. XVII, Parigi, Musée du Louvre Département des Arts graphiques (<https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl020578561>). Consultato in data 16/06/2025.

E non bisogna dimenticare, per chiudere con la Francia, la creazione del personaggio del Capitan Matamore¹³ dell'*Illusion comique* di Pierre Corneille, forse interpretato per la prima volta dall'attore Bellemore al Théâtre du Marais nel 1636.

Se ci rivolgiamo alla Commedia dell'Arte non possiamo fare a meno di segnalare le tracce figurative lasciate da alcuni dei più celebri interpreti del Capitano. Numerosi sono gli attori che si sono cimentati nel personaggio, da Francesco Antonazzoni a Girolamo Garavini, da Giuseppe Antonio Fiala a Giovanni Andrea Zanotti; ma limitiamoci a coloro che hanno lasciato seppur labili tracce figurative della loro presenza sulle scene: Fabrizio De Fornaris, in arte Capitan Coccodrillo, membro della compagnia dei Confidenti, probabilmente raffigurato in una incisione su legno della celebre Raccolta Fossard¹⁴; Silvio Fiorillo, cimentatosi nel personaggio del Capitan Matamoros dopo aver inventato quello di Pulcinella, raffigurato nel frontespizio della sua commedia *La Lucilla costante*¹⁵; ma soprattutto Francesco Andreini, Capitan Spavento da Vallinferna, attore a capo di una delle più importanti compagnie dell'Arte, quella dei Gelosi, e autore delle *Bravure* richiamate in apertura. L'attore è raffigurato nei panni del Capitano in un dipinto ora disperso di Giusto Sustermans degli inizi del Seicento¹⁶, mentre il severo ritratto realizzato da Domenico Fetti che ci mostra l'attore senza attributi capitaneschi ma con la maschera in mano¹⁷, si inserisce a pieno titolo nella strategia di nobilitazione del mestiere comico intrapresa dagli attori dell'Arte tra XVI e XVII secolo¹⁸, testimoniata anche dal singolare 'ritratto di famiglia' degli Andreini – Francesco, il figlio Giovan Battista e la moglie Isabella, raffigurati nell'affresco di Bernardino Poccetti *Il Beato Sostegno alla corte di Francia*¹⁹ – all'interno del chiostro della chiesa fiorentina della Santissima Annunziata, facente parte del ciclo degli *Episodi della vita dei sette santi fondatori* dell'Ordine dei Servi di Maria. Ricorda Giovan Battista Andreini che Poccetti «pregò lo stesso Francesco padre mio a farlo degno d'esser da lui colà dipinto; più stimandosi (così lo stesso dicendo) di farsi gloria per la immagine sola di lui, che per le altrettante che colà dipinte avea»²⁰. Francesco, Isabella e Giovan Batti-

¹³ Grégoire Huret, Gilles Rousselet, *Le Capitan Matamore*, incisione, sec. XVII, Parigi, Bibliothèque Nationale de France, Département des Estampes et de la Photographie (<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b532547222>). Consultato in data 16/06/2025.

¹⁴ *Il capitan Coccodrillo, harlequin déguisé, La Donna Lucia*, xilografia, 1585 c., Stoccolma, Nationalmuseum, Raccolta Fossard: la si veda in Molinari (1985, 102) e Ferrone (2014, fig. 9).

¹⁵ Fiorillo (1632) (edizione moderna in Falvolti 1982, 520-676). Si veda il frontespizio della commedia all'indirizzo <https://www.archiginnasio.it/objects/la-lucilla-costante-con-le-ridicolose-disfide-e-prodezze-di-pulcinella-comedia-curiosa-di-silvio-fiorillo-detto-il-capitan-matamoros-comico-accesso-affettionato-e-risoluto>. Consultato in data 16/06/2025.

¹⁶ Giusto Sustermans, *Ritratto di Francesco Andreini in veste di Capitano*, olio su tela, inizio sec. XVII, già Villandry, Collezione Carvalho: lo si veda in Ferrone (2014, fig. 4).

¹⁷ Lo si veda in (Ferrone 2014, fig. 3).

¹⁸ Sul tema, si rinvia, in termini complessivi a Ferrone (2011).

¹⁹ Lo si veda in Ferrone (2014, fig. 1).

²⁰ Andreini 1625, 69 (ora in edizione moderna in Marotti y Romei 1991, 489-534: 521).

sta si prestarono quindi a fare da modelli per Poccetti, secondo un uso frequente che riguardava gli attori del tempo. Come ricorda Siro Ferrone (2014, 230),

La postura di Francesco suggerisce una tecnica di messa in scena che richiama il modello nobilitante che contraddistingueva la sua interpretazione malinconica del Capitano. La lunetta trasferisce il personaggio in un tempo lontano, quasi mitico, e lo pone nei pressi della figura del santo fondatore dell'ordine dei Servi di Maria cui quel ciclo di affreschi è dedicato. Su quella scena pittorica, come doveva avvenire su quella dei teatri, l'attore non è più un personaggio della Commedia dell'Arte ma un eroe dell'epopea cristiana. La pompa di sé, il gesto nobile, la postura adeguata, l'acconcia vestizione, insomma la finzione, consentono all'attore il transito dalla terra al cielo, dalla cronaca alla fama imperitura.

E nel passaggio tra Cinque e Seicento, il personaggio del Capitano inizia ad essere raffigurato quale esempio dei possibili tipi comici del teatro dell'Arte, come in un'immagine pubblicata nelle *Compositions de Rhétorique*²¹ dell'Arclecchino Tristano Martinelli, che ritrae molto probabilmente Silvio Fiorillo²².

A questa altezza cronologica, siamo all'inizio del Seicento, il personaggio del Capitano è ormai definito nei suoi tratti costitutivi, sedimentatisi attraverso le pratiche drammaturgiche e performative dei comici dell'Arte e codificati dapprima dalle *Bravure* di Francesco Andreini e poi, sul finire del secolo, anche con intenti precettistici, da Andrea Perrucci (1699), in *Dell'arte rappresentativa premeditata e all'improvviso*:

È questa una parte ampollosa di parole, e di gesti, che si vanta di bellezza, di grazia, e di ricchezza; quando per altro è un mostro di natura, un balordo, un codardo, un pover'uomo, e matto da catena, che vuol vivere col credito d'esser tenuto quello che non è, de' quali non pochi si ragirano per lo Mondo. (Perrucci 1961, 210)

Le parole di Perrucci sintetizzano in maniera efficace il profilo del Capitano, una vera e propria maschera verbale, caratterizzata dall'uso iperbolico e visionario della parola, a metà strada tra Faust²³ e Don Chisciotte²⁴, spesso destinata a una solitudine scenica, marginalizzata rispetto al tessuto delle dinamiche amorose dei classici intrecci della drammaturgia dell'Arte. E poiché la cifra identitaria del personaggio coincide col vaniloquio, non possono non tornare alla mente i versi citati in apertura, quando il Capitano Spavento ammonisce il pittore che voleva ritrarlo. Un personaggio impossibile da raffigurare, dunque, se è vero che, come ricorda il Capitano Basilisco nella scena quarta del primo atto de *Gli amorosi inganni* di Vincenzo Belando, per fare il suo ritratto furono addirittura

²¹ Martinelli s.d. [ma Lione 1600 o 1601]. Sulle *Compositions* si vedano almeno Baschet (1882, 116); Mamone (1988, 137); Ferrone (2011, 191-93).

²² Cfr. Ferrone (2012, 132). La si veda in Guardenti (2023, 73, fig. 27).

²³ Cfr. Molinari (1985, 118).

²⁴ Cfr. Tessari (1987, VII- XLIV).

tura necessari «quarenta pintores, los cuales todos murieron haziendo los ojos de mi vista basilisca»²⁵ e che alla sola vista del ritratto, come se avessero visto «la cabeça de Medusa», morirono ben quarantamilacinquecentottantacinque soldati, e quindi dobbiamo tornare alla crux di questo intervento: se è vero che il Capitano non ha forma, né corpo, né colore come è possibile raffigurarlo, lui che si risolve in puro *flatus vocis*? Cosa rimane della sua presenza scenica nelle arti figurative? Proviamo a passare in rassegna alcuni esempi significativi.

Quando Andreini scrive le sue *Bravure* le immagini del Capitano avevano cominciato a diffondersi già da una trentina d'anni, addirittura al di là delle Alpi. Si pensi ad esempio agli affreschi del Castello di Trausnitz, realizzati da Alessandro Scalzi detto il Padovano e da Antonio Ponzano, forse indirettamente riferibili agli eventi spettacolari andati in scena²⁶ nel 1568 nella cornice dei festeggiamenti delle nozze tra Guglielmo V di Baviera e Renata di Lorena, di cui recano memoria gli scritti di Massimo Troiano²⁷. Per quel che ci riguarda, particolarmente degna di nota fu la rappresentazione di una *Commedia all'Improvviso all'italiana* nella quale, come riportano i *Dialoghi*,

L'eccellente Orlando di Lasso fece il Magnifico sotto il nome di messer Pantalone di Bisognosi, messer Giovan Battista Scolari, di Trento, fu il Zanne, Massimo Troiano fece tre personaggi, l'uno fu il prologo vestito da goffo villano, l'altro l'innamorato sotto il nome di Polidoro e l'altro lo spagnuolo disperato chiamato don Diego de Mendoza [...] (Troiano 1569, 148).

E giova ricordare che Massimo Troiano, interprete del Capitano Spagnolo, dotò i *Dialoghi* di una traduzione in castigliano e di una grammatica spagnola²⁸.

Gli affreschi della Narrentrepp (Scala dei Buffoni) del Castello di Trausnitz, che si snodano seguendo lo sviluppo della scala a chiocciola che collega i vari piani del castello, presentano scene con personaggi della *Commedia dell'Arte* raffigurati a grandezza naturale. Nonostante che nel ciclo di affreschi della Scala dei Buffoni compaiano alcuni personaggi della *Commedia all'improvviso all'italiana* (Zanni, l'Innamorata, Pantalone, un Capitano) e sebbene la commedia rappresentata nel marzo del 1568 si incentrasse sulla classica tematica della giovane contesa tra due spasimanti – in questo caso Camilla al centro delle attenzioni di Pantalone e di un Capitano spagnolo –, queste immagini non sono direttamente ridicibili allo spettacolo andato in scena per le nozze di Guglielmo e Renata, sia perché gli affreschi non presentano indizi specificamente riferibili alla rappresentazione, sia per la grande distanza temporale dalla messa in scena della commedia, essendo stati infatti realizzati nel 1568. A differenza di altri personaggi, nella *Narrentrepp* il Capitano compare solo una volta, raffigurato mentre esce da

²⁵ Vincenzo Belando, *Gli amorosi inganni*, in Ferrone (1985, I, 216).

²⁶ Sui festeggiamenti del 1568 e sugli eventi spettacolari ad essi collegati si veda in particolare Vianello (2005).

²⁷ Troiano (1568, 1569).

²⁸ Vianello (2005, 137).

una porta. Più legate alla *Commedia all'improvviso all'italiana* sembrano invece essere le decorazioni, di attribuzione incerta, della Sala del Consiglio (Zimmer des Rates) dove compaiono figurazioni che paiono alludere a nodi tematici del *plot*, come nell'immagine che raffigura il combattimento tra il vecchio e il Capitano²⁹. Ma al di là dei possibili riscontri, se guardiamo in termini complessivi agli affreschi della *Narrentrepp*e e delle decorazioni della Sala del Consiglio, ha poca importanza cercare di procedere all'individuazione di momenti della commedia o di intravedere nei personaggi raffigurati Orlando di Lasso nei panni di Pantalone, Giovan Battista Scolari in quelli di Zanni, o Massimo Troiano nella parte del Capitano spagnolo. Ciò che importa, al di là di qualsiasi tentativo di identificazione o della raffigurazione di singoli personaggi, è che questi affreschi sono la diretta testimonianza della diffusione in area germanica di personaggi, temi, motivi, drammaturgie e pratiche performative connesse alla Commedia dell'Arte già in un'epoca ancora vicinissima alla nascita della forma spettacolare, quasi a testimoniare, fin da subito, la vocazione internazionale.

Analoghe considerazioni possono essere fatte anche per il secondo esempio, universalmente più noto, quello delle acqueforti dei *Balli di Sfessania* di Jacques Callot, pubblicate a Nancy all'inizio degli anni Venti del Seicento. A lungo considerate come l'emblema della Commedia dell'Arte come pratica performativa incentrata sul trionfo del corpo e delle abilità mimico-gestuali e acrobatiche, queste immagini paiono riferirsi in realtà a una danza moresca, detta appunto Sfessania, di probabile derivazione turca, praticata in area napoletana durante il secolo XVII³⁰. E tuttavia il legame tra i rami di Callot e il teatro dei comici di mestiere si palesa per il tramite delle scene raffeggiate sullo sfondo (l'arrivo dei comici ed esibizioni su palchi improvvisati) e dei nomi dei personaggi in primo piano, tra i quali spiccano, dal nostro punto di vista, quelli dei vari Capitani (Borbordon, Spessa Monti, Cardoni, Mala Gamba, etc.), colti in posture contorte, impegnati in scherzosi e osceni combattimenti con altri Capitani o Zanni irriverenti³¹, conturbanti esiti figurativi dell'acceso temperamento artistico del grande incisore lorenese, chiara reinterpretazione fantastica della Commedia dell'Arte.

Spostiamoci in area tedesca, un secolo più tardi, e consideriamo alcune immagini tratte da un libretto pubblicato ad Augusta nel 1729, illustrato con dodici incisioni di Johann Balthasar Probst su disegni di Johann Jacob Schübler. Il volumetto, intitolato *Amor, vehementer quidem flagrans; artificiose tamen celatus, de Pantalonis custodiaque triumphans*³² (L'Amore, ardente e impetuoso, ma

²⁹ Antonio Ponzano (?), Christoph Schwarz (?), *Combattimento comico*, affresco. 1576 c., Landshut, Castello di Trausnitz, Sala del Consiglio: lo si veda in Vianello (2005, 429, fig. 36).

³⁰ Sui *Balli di Sfessania* si vedano Posner (1977, 203-16); Pontremoli (2015, 189-217) e il recentissimo volume di Confuorto (2023).

³¹ Si vedano alcune incisioni raffiguranti i vari capitani in Guardenti (2023, 79, fig. 35; 81, figg. 38-39).

³² *Amor, vehementer quidem flagrans; artificiose tamen celatus, de Pantalonis custodiaque triumphans*, Augustae Vindelicorum, Jeremiae Wolff Haeredum, 1729. Sulla piattaforma Gallica della Bibliothèque Nationale de France è consultabile e scaricabile l'edizione di Joann

sapientemente celato, trionfa su Pantalone e la sua custodia) riproduce il plot di una commedia che vede protagonista la figlia di Pantalone, Isabella, amante di Cinzio ma promessa in sposa al Capitano Rodomonte, figlio del Dottor Povolardo. I servi di Cinzio e le serve di Isabella escogitano alcuni espedienti per favorire il rapimento della fanciulla da parte dell'amato, provocando la reazione di Pantalone, del Dottore e del Capitano, il quale dopo varie peripezie assedia la casa di Cinzio, rassegnandosi poi a rinunciare ad Isabella quando Pantalone acconsente al matrimonio tra lei e Cinzio. Qui, il Capitano riveste il ruolo dell'Innamorato che rimane escluso, situazione questa peraltro frequente in molti scenari dell'Arte. Le immagini realizzate da Schübler e Probst si distinguono per una cifra stilistica grottesca, che si manifesta in particolar modo nel personaggio del Capitano, ora parodicamente raffigurato con una tanto enorme quanto inutilizzabile spada al fianco e sottoposto agli sberleffi di Arlecchino, ora ancora vittima di una comica zuffa, o ancora assalito dai servi di Cinzio che se lo caricano in spalla per gettarlo su un mucchio di letame, e infine impegnato nell'assalto della casa del rivale prima della resa finale.

1729: in quello stesso anno in cui veniva pubblicato il libretto con le illustrazioni di Schübler e Probst, Luigi Riccoboni, il grande attore a capo della seconda *Comédie Italienne* a Parigi, si ritirò dalle scene. Un anno prima del suo ritiro l'illustre capocomico aveva dato alle stampe l'*Histoire du Théâtre Italien*³³, uno dei primi e dei più importanti esiti della storiografia teatrale settecentesca. Non più impegnato sulle tavole del palcoscenico, Riccoboni guarda al teatro con uno sguardo retrospettivo, cercando di collocarlo nella lontananza propria della storia. E fu probabilmente in questa prospettiva che Riccoboni decise di corredare la seconda edizione della sua *Histoire*³⁴, intrapresa già in quello stesso 1728, con diciassette incisioni realizzate da François Joullain su disegni di Charles-Antoine Coypel e Jacques Callot, dedicate ai personaggi della Commedia dell'Arte, presentati come una galleria di costumi senza la men che minima associazione di queste immagini ai comici che li avevano interpretati e riducendo quindi attori e personaggi a puri figurini che indossano degli *habits*: e se tutto sommato le immagini riferibili ai costumi dei personaggi che avevano animato la scena parigina tra Sei e Settecento (Arlecchino, il Dottore, Pantalone, Pierrot) sembrano emanare un barlume della vitalità degli attori che li avevano interpretati, i Capitani, presentati in versione italiana e spagnola³⁵, hanno ormai perso quella icasticità, anche in termini visivi, che aveva caratterizzato personaggi e interpreti di un tempo, ormai trasformati in anonimi spadaccini settecenteschi.

Come è noto, nel secolo dei Lumi la Commedia dell'Arte vive nelle arti figurative una vita parallela a quella delle tavole del palcoscenico. Grazie all'opera dei

Michael Probst, pubblicata tra il 1750 e il 1770 (<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bp-t6k3142780/f7.item>). Consultato in data 16/06/2025.

³³ Riccoboni (1728).

³⁴ Riccoboni (1728-1731).

³⁵ Li si vedano in Guardenti (1990, II, 141, fig. 208; 144, fig. 213).

grandi interpreti della forma spettacolare in termini pittorici quali Jean-Antoine Watteau, Jean-Baptiste Oudry, Nicolas Lancret, i personaggi dell'Arte escono dal teatro ed entrano a far parte dell'estetica quotidiana settecentesca ora per il tramite di innumerevoli serie di disegni, stampe, dipinti, oppure di manufatti plastici provenienti dai più importanti centri di produzione di ceramica, quali le manifatture tedesche di Meissen e di Nymphenburg³⁶: neanche i Capitani della Commedia dell'Arte sfuggono a questo destino, ormai pallide copie di modelli figurativi o manierate statuette che riproducono Capitani bambini.

Riferimenti bibliografici

- Andreini, Francesco. 1987. *Le Bravure del Capitano Spavento*, a cura di Roberto Tessari. Pisa: Giardini.
- Andreini, Giovan Battista. 1625. *La ferza. Ragionamento secondo l'accuse date alla Commedia e ai professionisti di lei*. Paris: Callemont.
- Baschet, Armand. 1882. *Les Comédiens Italiens à la Cour de France sous Charles IX, Henry III, Henry IV et Louis XIV*. Paris: Plon.
- Confuorto, Valentina. 2023. *I Balli di Sfessania. Storia, migrazioni e presenza teatrale di una danza moresca napoletana*. Bulzoni: Roma.
- Della Porta, Giovan Battista. 1592. *La Fantesca*. Venezia: Gio. Battista Bonfadino (ora in Davico Bonino, Guido, a cura di. 1978. *Il teatro italiano. II. La commedia del Cinquecento*, t. III, 293-324. Torino: Einaudi; e in Della Porta, Giovan Battista. 2002. *Teatro*, a cura di Raffaele Sirri, vol. III, 195-213. Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane).
- De Michele, Fausto. 1998. *Guerrieri ridicoli e guerre vere nel teatro comico del '500 e del '600 (Italia, Spagna e paesi di lingua tedesca)*. Firenze: Alma Edizioni.
- Falvolti, Laura, a cura di. 1982. *Commedie dei Comici dell'Arte*. Torino: UTET.
- Ferrone, Siro, a cura di. 1985. *Commedie dell'Arte*. Milano: Mursia.
- Ferrone, Siro. 2011 (prima ed. 1993). *Attori mercanti corsari. La Commedia dell'Arte in Europa tra Cinque e Seicento*. Torino: Einaudi.
- Ferrone, Siro. 2012. "Il Capitano. I caratteri mutevoli di una maschera spagnola nella Commedia dell'Arte". In *Por tal variedad tiene belleza. Omaggio a Maria Grazia Profeti*, a cura di Antonella Gallo e Katerina Vaiopoulos, 127-42. Firenze: Alinea.
- Ferrone, Siro. 2014. *La Commedia dell'Arte. Attrici e attori italiani in Europa (XVI-XVIII secolo)*. Torino: Einaudi.
- Fiorillo, Silvio. 1632. *La Lucilla Costante. Con le ridicolose disfide e prodesse di Policinella. Comedia curiosa di Silvio Fiorillo detto il capitan Matamoros, Comico Acceso, affettionato e risoluto*. Milano: Gio. Battista Malatesta (edizione moderna in Falvolti, Laura, a cura di. 1982. *Commedie dei Comici dell'Arte*, 520-676. Torino: UTET).
- Guardenti, Renzo. 1990. *Gli italiani a Parigi. La Comédie Italienne (1660-1697). Storia, pratica scenica, iconografia*. Roma: Bulzoni.
- Guardenti, Renzo. 2020. *In forma di quadro. Note di iconografia teatrale*. Imola: Cuepress.
- Guardenti, Renzo. 2023. *Atlante iconografico. La Commedia dell'Arte*. Corazzano (Pisa): Titivillus.

³⁶ Cfr. Guardenti (2023, 21-8; 88-178).

- Mamone, Sara. 1988. *Firenze e Parigi due capitali dello spettacolo per una regina: Maria de' Medici*. Silvana: Cinisello Balsamo.
- Manea, Ioanna. 2022. "Le Mascurat de Naudé : pédanterie burlesque pour «détromper» du mauvais burlesque?". *Pratiques et formes littéraires 16-18 : XIX* <https://publications-prairial.fr/pratiques-et-formes-litteraires/index.php?id=427> (2025-07-25)
- Marotti, Ferruccio, e Giovanna Romei, a cura di. 1991. *La professione del teatro*. Roma: Bulzoni.
- Martinelli, Tristano. s.d. [ma Lione 1600 o 1601]. *Compositions de Rhétorique de Mr Don Arlequin, Comitorum de civitatis Novalensis, Corrigidor de la bonna lingua Francese et Latina, Conduitier de Comediens, Connestable de Messieurs les badaux de Paris, et capital ennemi de tut les laquais inventeurs desrobber chapiaux*. s.l.: Imprimé dela le Bout du Monde.
- Molinari, Cesare. 1985. *La Commedia dell'Arte*. Milano: Mondadori.
- Naudé, Gabriel. [1649]. *Le Mascurat. Jugement de tout ce qui a été imprimé contre le Cardinal Mazarin*. <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k57698w/f12.item>> (2025-07-24)
- Oddi, Sforza. 1572. *L'Erofilomachia, ovvero Il duello d'Amore et d'Amicitia*. Perugia: Valente Panizza (ora in Davico Bonino, Guido, a cura di. 1978. *Il teatro italiano. II. La commedia del Cinquecento*, t. III, 3-131. Torino: Einaudi; e in Sforza, Oddi. 2011. *Commedie. L'Erofilomachia, I morti vivi, Prigione d'amore*, a cura di Anna Rita Rati, 139-309. Perugia: Morlacchi).
- Parabosco, Girolamo. 1549. *L'Hermaphrodito*. Vinegia: Gabriel Giolito de Ferrari.
- Perrucci, Andrea. 1699. *Dell'arte rappresentativa premeditata, ed all'improvviso. Parti Due. Giovevole non solo a chi si diletta di Rappresentare, ma a' Predicatori, Oratori, Accademici, e Curiosi*. Napoli: Luigi Mutio.
- Perrucci, Andrea. 1961. *Dell'arte rappresentativa premeditata, ed all'improvviso. Parti Due. Giovevole non solo a chi si diletta di Rappresentare, ma a' Predicatori, Oratori, Accademici, e Curiosi*, testo, introduzione e note a cura di Anton Giulio Bragaglia. Firenze: Sansoni Antiquariato.
- Pontremoli, Alessandro. 2015. *I Balli di Sfessania. Trasgressione iconografica tra visione e realtà*. In *La farsa. Apparenze e metamorfosi sulle scene europee*, a cura di Silvia Carandini, 189-217. Pisa: Pacini.
- Posner, Donald. 1977. "Jacques Callot and the Dances Called Sfessania". *The Art Bulletin*, 59, 2: 203-16.
- Riccoboni, Luigi. 1728-1731. *Histoire du Théâtre Italien, depuis la Decadence de la Comedie Latine; avec un Catalogue des Tragedies et Comedies Italiennes imprimées depuis l'an 1500, jusqu'à l'an 1660. Et une Dissertation sur la Tragedie Moderne. Avec des Figures qui représentent leurs différens Habillemens*. Par Louis Ricoboni. 2 voll. Paris: André Cailleau.
- Riccoboni, Luigi. 1728. *Histoire du Théâtre Italien depuis la decadence de la Comedie Latine; avec un Catalogue des Tragedies et Comedies Italiennes imprimées depuis l'an 1500, jusqu'à l'an 1660. Et une Dissertation sur la Tragedie Moderne*, par Louis Riccoboni. Paris: Delormel.
- Roche, Bruno. 2011. "Le Mascurat de Gabriel Naudé ou le détournement libertin du rire transalpin". In *Doute et imagination. Constructions du savoir de la Renaissance aux Lumières*, a cura di Geneviève Goubie, Daniel Martin e Bérengère Parmentier, 155-70. Paris: Garnier.
- Schino, Lisa. 2014. *Battaglie libertine. La vita e le opere di Gabriel Naudé*. Firenze: Le Lettere.

- Schino, Lisa. 2020. *Batailles libertines. La vie et l'oeuvre de Gabriel Naudé*. Paris: Honoré Champion.
- Tessari, Roberto. 1987. "Francesco Andreini e la maschera del Capitano. Una strategia del sogno a occhi aperti". In Andreini, Francesco. *Le bravure del Capitan Spavento*, a cura di Roberto Tessari, VII-XLIV. Pisa: Giardini.
- Troiano, Massimo. 1568. *Discorsi delli Triomfi, Giostre, Apparati, e delle cose più notabile fatte nelle sontuose Nozze, dell'Illustrissimo et Eccellentissimo Signor Duca Guglielmo [...]*. Monaco: Adamo Montano.
- Troiano, Massimo. 1569. *Dialoghi di Massimo Troiano: Ne' quali si narrano le cose più notabili fatte nelle Nozze dello Illustriss. Et Excell. Principe Guglielmo [...]*. Venezia: Bolognini Zaltieri.
- Vianello, Daniele. 2005. *L'arte del buffone. Maschere e spettacolo tra Italia e Baviera nel XVI secolo*. Roma: Bulzoni.
- Vivanti, Corrado. 1974. "La storia politica e sociale. Dall'avvento delle signorie all'Italia spagnola". In *Storia d'Italia. II. Dalla caduta dell'Impero romano al secolo XVIII*, diretta da Ruggiero Romano e Corrado Vivanti, 277-427. Torino: Einaudi.

Lope nel primo Settecento: Echi ‘aurei’ nella produzione drammatica di Placido Adriani¹

Paula Gregores Pereira

Fra i fondi manoscritti della Biblioteca di San Pietro di Perugia si trovano una serie di commedie attribuite al monaco benedettino Placido Adriani (1690-1766), meglio conosciuto per la sua *Selva, ovvero zibaldone di concetti comici* (Adriani 1734-1739). Questo gruppo di commedie contiene una curiosa indicazione:

Dopo aver trasportata dallo spagnuolo al modo nostro di recitare la comedia intitolata *Mano bianca non offende*, parto del virtuosissimo Lopez (*sic*) de Vega, con l’assistenza di un bravo comico, che bene intendeva la lingua spagnola, ora ho trasportata la presente, e se ti piacerà, forse ne farò l’altre sorelle non men vaghe, che dilettevoli (Adriani 1725)².

- ¹ Il presente articolo si inquadra tra le attività realizzate dal progetto ArpreGo (*Archivio del Teatro Pregoldoniano*; PID2023-148944NB-I00, 2024-2028), finanziato dal *Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades* e il FEDER, e dal *Grupo de Referencia Competitiva CALDERÓN* (GI-1377) dell’*Universidad de Santiago de Compostela* finanziato dal Plan Galego IDT della Xunta de Galicia per il periodo 2023-2026, rif. ED431C 2023/06. Si inquadra altresì fra le attività del progetto di tesi dottorale intitolato *La questione dei generi nella drammaturgia italiana del XVII e XVIII secoli*, diretto dal prof. Javier Gutiérrez Carou e finanziato da un’*Ayuda para la Formación del Profesorado Universitario* (FPU22/00595) del *Ministerio de Universidades*.
- ² Il primo a portare alla luce questi testi è stato Claudio Lepore (1984), che rileva anche un quarto dramma: *I due Costantini* (C. M. 89). Sull’«esordio drammatico» di Placido Adriani in ambienti napoletani (concretamente nel monastero di Montecassino nel 1711) e sulla sua vita come «teatrante completo» si vedano, rispettivamente, Gallo (1998, 15-36) e Lepore (1984, 154-63).

Paula Gregores Pereira, University of Santiago de Compostela, Spain, paula.gregores.pereira@usc.es, 0000-0001-5811-6979

Referee List (DOI 10.36253/fup_referee_list)

FUP Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup_best_practice)

Paula Gregores Pereira, *Lope nel primo Settecento: Echi ‘aurei’ nella produzione drammatica di Placido Adriani*, © Author(s), CC BY 4.0, DOI 10.36253/979-12-215-0857-4.12, in Fausta Antonucci, Salomé Vuelta García (edited by), *La recepción del teatro clásico español en Europa (siglos XVII-XVIII)*, pp. 123-135, 2026, published by Firenze University Press, ISBN 979-12-215-0857-4, DOI 10.36253/979-12-215-0857-4

Adriani chiama qui in causa tre testi teatrali manoscritti custoditi nella suddetta biblioteca. Il primo di essi, intitolato *Mano bianca non offende* (Adriani 1720) e composto molto probabilmente fra il 1717 e il 1720, suppone un rifacimento, come lo stesso titolo avverte, della commedia *Las manos blancas no ofenden* di Calderón, e non di Lope de Vega, come invece indica l'autore in questa breve nota³. L'indicazione succitata precede quello che, a priori, sembrerebbe il secondo rifacimento «spagnolesco» presente fra queste carte, vale a dire la prima di quelle «altre sorelle» promesse dall'autore: *Nella morte i trionfi ovvero L'offesa vendicata*, che porta in frontispizio la data 1725 e una esplicita indicazione sull'ascendenza spagnola. L'indicazione «trasportata dallo spagnuolo» compare anche nella terza commedia di questo gruppo, che reca il titolo *La Cleomira ovvero Tra i perigli la sicurezza* (Adriani 1726), testo che ci proponiamo di analizzare in rapporto con qualche potenziale ipotesto spagnolo.

La Cleomira, rimasta finora inedita, è tramandata da un unico testimone, il manoscritto C. M. 92. Le informazioni riguardanti la sua stesura sono estremamente scarse. Sappiamo che nel frontispizio compare una menzione all'anno 1726 e che, al f. 3r, è presente un'indicazione che fa riferimento a una recita tenutasi all'Albaneta nel 1736. Sembra, dunque, che la rielaborazione sia stata portata a termine attorno al 1726. Tuttavia, non si può escludere che tale indicazione sia meramente orientativa e rappresenti una stima approssimativa di Adriani (o di chi si occupò di unificare il manoscritto) al momento della sua sistemazione, non prima della rappresentazione all'Albaneta. A supporto di quest'ipotesi si osservi che, come avviene anche in *Mano bianca*, il primo fascicolo del codice – contenente il frontispizio, l'elenco dei personaggi e le indicazioni sceniche relative alle «mutazioni di scena» – è frutto di un'aggiunta posteriore alla stesura del dramma. Tale fascicolo non presenta discrepanze con la grafia che si vede nella data della rappresentazione, che compare manoscritta nello stesso foglio in cui sono riportati i cambiamenti di scena.

Inoltre, anche se sappiamo che l'autore è Adriani, è notevole vedere le differenti attenzioni che si danno al nome proprio nel manoscritto, che compare spesso esplicitamente citato all'interno dei quaderni (soprattutto in quelli che raccolgono il primo atto)⁴, ma poi cancellato alla fine dell'atto secondo. Si noti anche che, nel frontispizio, compare lo pseudonimo. Come nota però Valentina Gallo (1998, 18), Adriani non adopera il proprio pseudonimo («Plicado Daniria d'Vclac»), che compare in tutte e tre le commedie d'ispirazione spagnola fino al 1725, il che rafforzerebbe l'ipotesi di una stesura dell'opera (o, almeno, del primo atto) anteriore a quanto indicato in frontispizio.

³ Su questo argomento, cfr. Gregores Pereira (2025).

⁴ Mentre nel frontispizio de *La Cleomira* Adriani firma con pseudonimo, nell'atto primo si ripete in numerose occasioni il riferimento all'autore, di solito in calce ai fogli e forse come segno per identificare i quaderni: «P. D. Placido Adriani di Lucca» nei ff. 4r, e 15r, ma anche varianti come «D. Placido Adriani» nel f. 22r o «D. Placido di Lucca» nel f. 18r o nel f. 20v, «D. Placido». Paradossalmente però, dal secondo atto in avanti si insiste invece nell'eliminazione degli elementi che identificano l'autore, situazione che vediamo alla fine dell'atto secondo, in cui compare cancellata un'indicazione di fine atto che conteneva il nome dell'autore in cui si leggeva «Atto secondo de *La Cleomira* di D. Placido Adriani».

L'argomento della commedia *La Cleomira, ovvero L'offesa vendicata*⁵ è ambientato a Siviglia («la scena si finge in Siviglia») e ruota attorno alla figura di Cleomira, erede al trono dell'omonima città. Per sfuggire all'attuale sovrano, il re Rodrigo di Castiglia – che alla fine si scoprirà essere suo fratellastro –, Cleomira assume l'identità di Laura. Rodrigo, ignaro della sua vera identità, si innamora di lei e, sfruttando il potere conferitogli dalla sua posizione, tenta con ogni mezzo di conquistarla. Nel frattempo, Cleomira è segretamente innamorata di Alfonso, «almirante» del re, il quale si trova diviso tra il sentimento amoroso e il dovere, dato che, in quanto uomo di fiducia del sovrano, riceve l'ordine di rintracciare e di catturare Cleomira. Parallelamente, Enrico, conte di Barcellona, si traveste da contadino per entrare a Siviglia senza destare sospetti e poter incontrare Cleomira. Ad accompagnarlo vi è Ernando, principe di Corsica, che assume l'identità di un suo ambasciatore per osservare di persona la sua promessa sposa, l'Infanta Leonora, e verificare se ella corrisponde alla descrizione ricevuta. A partire da questa complessa rete di travestimenti e scambi d'identità, la trama si sviluppa in una serie di equivoci e situazioni movimentate che culminano in un lieto fine: Cleomira e Alfonso convolano a nozze con il consenso del re, il quale, grazie a un'agnizione, scopre che Alfonso è di lignaggio nobile in quanto fratello di Ernando. Anche quest'ultimo, infine, si unirà in matrimonio con Leonora.

Quel che resta da determinare è, appunto, qual è la fonte – se c'è – de *La Cleomira*. Ci accingiamo a indicare fin da ora che non siamo riusciti a identificare una fonte indiscussa quanto quella di *Mano bianca*, ma riteniamo tuttavia di poter rilevare diversi elementi che possono servire da punto di partenza per ulteriori analisi al riguardo.

Nella fase iniziale dello studio, proprio guardando ai meccanismi compositivi di *Mano bianca*, abbiamo portato avanti una ricerca fra le commedie che potevano avere titoli simili nel teatro spagnolo del *Siglo de Oro*. A tal fine abbiamo preso come punto di partenza il *Catálogo de autores teatrales del siglo XVII* (Urzáiz Tortajada 2002), individuando alcuni titoli potenzialmente meritevoli di ulteriori approfondimenti. A priori, nonostante ciò, non sembra che gli argomenti abbiano a che vedere con quelli dello scrittore italiano, sebbene sia anche doveroso indicare che, in alcuni casi, non possiamo confermarlo, dato che non siamo riusciti a portare avanti un'analisi di tutti i testi, non avendone a disposizione riproduzioni online.

Di fronte all'esito infruttuoso di questo approccio, abbiamo deciso di cambiare prospettiva. Sappiamo, da un lato, che Adriani conosceva – direttamente o indirettamente – il teatro di Lope de Vega⁶. Sappiamo anche che (ne avesse o meno coscienza) conosceva i testi di Calderón, come dimostra la sua riscrittura

⁵ Valentina Gallo, che dedica qualche parola alle commedie di origine spagnola di Adriani, parla così de *La Cleomira*: «L'intreccio, movimentato da rapimenti e duelli, si avvale di una scenografia complessa e ingegnosa. Vale la pena di sottolineare alcuni tratti originali: innanzitutto la centralità del personaggio femminile, su cui viene focalizzato il patetismo della trama; la figura comica della vecchia che si finge giovane e che spera di ottenere le grazie di Narzurro (*sic.*) servo napoletano; e la comicità grossolana dei servi e dei loro amori» (Gallo 1998, 20).

⁶ Oltre l'esplicito riferimento nel passo con cui abbiamo aperto questa comunicazione, Adriani rifà in forma di canovaccio la commedia *La discreta enamorada*, che compare nella sua *Selva* come *L'innamorata scaltra* (Gallo 1998, 17-18).

di *Las manos blancas no ofenden*. Risulta dunque coerente ricercare le possibili fonti della sua opera proprio nella produzione di questi due drammaturghi. A questo scopo, abbiamo condotto un'indagine trasversale all'interno delle banche dati *Artelope* e *Calderón Digital*, ottenendo risultati più soddisfacenti.

Per quanto riguarda Calderón, si riscontrano diversi motivi ricorrenti nella sua opera che potrebbero aver influenzato *La Cleomira*. In particolare, è possibile rilevare una certa somiglianza con la commedia *Amor, honor y poder*, in cui si ripropone il tema del re innamorato di una donna che vive nascosta in campagna e che è protetta dal fratello Enrico. Si potrebbe inoltre individuare un parallelismo con *El secreto a voces*, in relazione alla vicenda amorosa tra Ernando e l'Infanta, soprattutto nella scena iniziale, in cui Ernando dichiara di volersi introdurre a corte fingendosi ambasciatore di sé stesso per verificare, con le sue stesse parole, «se l'originale corrisponda al ritratto; se la volontà di questa [l'Infanta] si uniformi con ciò che scrisse Rodrigo; se le stelle secondaranno il mio desiderio» (I.3.7). Tuttavia, la ricerca produrrà risultati più convincenti se andiamo a vedere gli argomenti raccolti nella banca dati *Artelope*. In particolare, emerge la possibilità di un rapporto intertestuale tra il nostro testo e *La carbonera* di Lope de Vega.

La commedia narra la storia di Leonor, figlia illegittima del re di Castiglia, minacciata di morte dal fratellastro, il re Pedro, timoroso che il suo matrimonio con un uomo sleale possa destabilizzare il regno. Leonor fugge grazie all'aiuto di don Juan, cavaliere del re, che si innamora di lei e la protegge. Travestita da contadina, trova rifugio nella casa di Laurencio, che la fa passare per sua nipote. Nel frattempo, Pedro, ignaro della sua vera identità, si invaghisce di lei e cerca di sedurla. Tra inganni, lettere cifrate e travestimenti, don Juan e Leonor cercano di sfuggire alle mire del re, che infine scopre l'identità della ragazza. Legato dalla promessa di non farle del male, Pedro acconsente al matrimonio tra Leonor e don Juan, concludendosi la commedia con un lieto fine in cui anche altre coppie trovano la felicità.

La carbonera prende spunto da figure storiche come Pedro I di Castiglia, detto *el Cruel*, e Leonor de Guzmán, due nomi certamente noti all'epoca. Tuttavia, è importante notare che Lope de Vega utilizza questi personaggi in maniera circostanziale, senza alcuna pretesa di verosimiglianza storica. Ciò è evidente già dal fatto che, nella realtà storica, Leonor non fu l'amante di Pedro, bensì del padre di quest'ultimo.

È opportuno a questo punto esaminare le somiglianze fra i due testi. Innanzitutto, *La carbonera* si apre con l'arrivo a Siviglia del re di Castiglia, intenzionato a catturare Doña Leonor, sua sorellastra, che egli considera una minaccia per il regno in quanto figlia del precedente sovrano:

REY	Una enemiga que en tus muros tengo, propia en la sangre, y en el odio ajena; una hermana, que dicen que lo es mía, que yo no conocía, hija del Rey, mi padre, oculta por los celos de mi madre [...]. (vv. 13-18) ⁷
-----	---

⁷ Citiamo dall'edizione digitale reperibile nel sito web *Artelope* e indicata in bibliografia.

Nel caso di *La Cleomira*, tale rapporto di parentela non viene esplicitato fino alle scene finali, ma la situazione è analoga. Alla sua morte, lo zio del re aveva infatti dichiarato Cleomira erede del regno di Siviglia, un dominio che, per diritto, sarebbe spettato al re di Castiglia:

RE Quando il Re Rudesindo fratello del Re di Castiglia mio Padre, passò da questa all'altra vita dando il comun tributo alla natura, affascinato dalle lusinghe di quella maliarda di Rosmira, che seppe in tanti modi ligarlo, dichiara Cleomira sua figlia erede di questo Regno di Siviglia, spogliandomi del dominio che per ogni ragione mi era dovuto. (I.2.22)

Questa analogia strutturale tra le due opere suggerisce la possibilità di un influsso diretto o, quantomeno, di una comune matrice narrativa, ipotesi che sembra rafforzata da diversi spunti che presenteremo di seguito.

In entrambe le opere, la contesa per il trono scatena una ribellione finalizzata a spodestare l'attuale re di Castiglia. Il sovrano, convinto che l'erede 'legittima' sia la principale istigatrice dell'insurrezione, la perseguita con determinazione. Nell'ambito di questi intrighi politici, il re stabilisce un parallelo tra la serpe di Ercole e i ribelli, un'immagine che, in entrambi i testi, coinvolge il personaggio di Enrico:

Lope, *La carbonera*, vv. 34-54

REY Don Juan, la sierpe de Hércules parece esta doña Leonor que tengo presa; donde una corto, otra cabeza crece; comienza Enrique, y el Maestre cesa. ¿No le bastaba a esta mujer tirana darme estos dos hermanos? Otra hermana, que nunca conocí, sale en Sevilla, y la vengo a buscar desde Castilla, porque si esta se casa ocultamente con algún desleal a mi persona, ¿cómo estará segura mi corona? Esto me da cuidado, esto deseo; quiero acabar con todos mis contrarios, pues que ya Enrique con las armas veo, y buscando los modos necesarios para quitarme el reino con la vida.

Adriani, *La Cleomira*, I.2.24-28; ff. 6v-7r

RE Or m'avvedo, che la pietà in simili casi è degna di biasmo, e non di lode; se subito avessi uccisa la serpe non sarebbe cresciuta a segno di farmi temere del suo veleno.

[...]

RE

Bandite da' miei regni ebbero ricovo in Barcellona, e con quell'arte con la quale Rosmira seppe affascinare il Re Rudesindo, Cleomira, di lei figlia, ammalìò Enrico, conte di Barcellona mio nipote, a segno che impatiente del di lei amore la chiede, la priega, la supplica, e per sua sposa la brama.

DON ALFONSO

Ecco come subito un disordine apre le porte a mille.

RE

Le bellezze di Cleomira, la speranza d'ottenere il dominio di Siviglia fan porre in non cale ad Enrico le convenienze del sangue e contro la mia vita aspirano dichiarandomi Tiranno di Siviglia.

Lope de Vega, con l'espressione «la sierpe de Hércules», fa riferimento esplicito all'Idra di Lerna. Adriani, invece, sembra utilizzare il termine 'serpe' con un'accezione spregiativa riferita a Cleomira, senza un chiaro rimando al mito classico. Sebbene a prima vista non sembri esserci una relazione diretta tra i due

usi del termine, risulta significativo il fatto che l'immagine della serpe compaia esattamente nello stesso punto del dramma in entrambe le opere.

D'altra parte, è interessante notare che in entrambi i testi viene menzionato il personaggio di Enrique/Enrico, fratellastro del re. Mentre in *La carbonera* tale legame è esplicito sin dall'inizio, ne *La Cleomira* questa parentela, così come il rapporto con la protagonista, verrà rivelata solo nelle scene finali. In ogni caso, sia Lope che Adriani lo presentano come il vero istigatore delle rivolte nobiliari contro il monarca castigliano.

Proseguendo nell'analisi dello sviluppo parallelo della vicenda, si osserva che in entrambe le opere la madre della protagonista (un personaggio che non compare mai in scena, ma a cui si fa frequentemente riferimento) viene arrestata e incarcerata. Leonor/Cleomira apprende questa notizia da un servo di fiducia, il quale la esorta a mettersi in salvo. Le somiglianze tra i due passaggi risultano particolarmente significative:

Lope, *La carbonera*, vv. 81-94

LEONOR

¿Presa mi madre?

TELLO

Esto pasa.

LEONOR

¿Qué me queda que esperar?

TELLO

Es forzoso imaginar
el peligro de tu casa,
porque estando el fundamento
amenazando ruina,
por todas partes se inclina.

LEONOR

Ya, Tello, en mis fuerzas siento
que desmaya el edificio.

¿Cruel Pedro! ¿Qué haré,

pues de mi muerte se ve
por la de mi madre indicio?

¿Oh! Nunca Pedro supiera
que era yo su hermana.

Adriani, *La Cleomira*, I.S.14-18.; ff. 9v-10r

SERVO[...]

Mia Signora, la Marchesa di Miraflores, con Rosmina vostra madre, nel punto istesso, che pensavano venire da voi sono state carcerate, con tutta la corte; io solo, uscito per una finestra, venni à portarvi la nuova.

CLEOMIRA

Misera me! Ed è sì pigra la morte a tormi la vita?

TRANQUILLA

Ci siamo incappate come sorci alla trappola.

SERVO

Signore valetevi del tempo, già che il cielo ve lo concede, salvisi la vostra vita.

CLEOMIRA

Che mi vale la vita, se a momenti provo la morte?

In entrambe le opere, la scena, che coincide con la prima apparizione della protagonista, segue lo stesso schema: un servo giunge da Leonor/Cleomira, le riferisce che la madre è stata catturata (e, nel caso del testo italiano, anche la Marchesa di Miraflores, dama protettrice di Cleomira e di sua madre), la mette in guardia sul pericolo imminente e la scena si conclude con il lamento della protagonista sulla sua sorte avversa.

Un ulteriore elemento di interesse, comune a entrambe le commedie, è il motivo della protagonista che, per nascondersi, assume il nome di *Laura*. Un'analisi condotta sulla banca dati *Artelope* evidenzia un numero relativamente ampio di opere in cui compare un personaggio con questo nome. Tra i ventuno titoli individuati, in quattro casi l'antropónimo fa riferimento a una donna identificata

come *villana*, *labradora* o con termini affini. Di particolare interesse è il fatto che in sette commedie il nome è associato a un personaggio che cambia identità. In almeno cinque di esse, la protagonista, per sfuggire a un uomo potente, si rifugia in campagna sotto l'identità di Laura. Tra queste, si annovera *La carbonera*.

Sembra dunque improbabile che la scelta di Adriani per *La Cleomira* sia casuale; al contrario, essa potrebbe essere un'eredità della fonte ipertestuale o, quantomeno, il risultato di una conoscenza più approfondita delle opere di Lope de Vega di quanto finora ipotizzato. La prima ipotesi sembra la più plausibile, considerando un passaggio del testo che attribuisce al nome 'Laura' un valore particolare.

Ne *La Cleomira*, come dicevamo, la protagonista prende il nome di Laura per celare la propria identità, scelta che poi motiverà un elogio alla sua bellezza con un'allusione all'alloro da parte del Re la prima volta che la vede. Questa situazione trova un correlativo quasi identico ne *La carbonera*:

Lope, *La carbonera*, vv. 789-802

REY

¿Cómo os llamáis?

LEONOR

¿Yo, señor?

Por patrón Sevilla tiene
a Laurencio; en su día
nací.

REY

Según eso, eres

Laura.

LEONOR

A tu servicio.

REY

El cielo

te dio, Laura, mil laureles
de hermosura celestial.
¡Que esta aspereza pudiese
criar belleza tan rara!
Créeme, Laura, que excedes
cuantas damas en Sevilla,
aunque de serlo se precien,
tienen fama en rostro y talle.

Adriani, *La Cleomira*, III.16.11-13; ff. 30r-30v

LEONORA

Come hai nome?

CLEOMIRA

Laura mi chiamo

RE

Perché tieni l'alloro della bellezza.

Non è strano che nei testi di Lope si faccia riferimento all'alloro per sfruttare il potenziale che può avere con nomi come Laura, ma di solito non si adopera per far riferimento alla bellezza della donna in maniera così diretta. Il fatto che questa interazione avvenga nello stesso punto del dramma (il primo incontro tra il re e la donna di cui si innamorerà, per poi scoprire che è sua sorella) rafforza ulteriormente l'ipotesi di un rapporto intertestuale fra i due drammi⁸.

⁸ L'unico altro riferimento che abbiamo riscontrato riferito in cui il *lauro* è adoperato nell'elogio della bellezza della dama chiamata Laura si trova in *El hijo de los leones*, in cui il villano

In stretta relazione con questa scena, occorre soffermarsi anche su quanto accade immediatamente prima. Ne *La Cleomira*, la sequenza ha inizio con il re, impegnato in una battuta di caccia, che si imbatte in un nobile che vive in campagna dopo essere stato esiliato dalla corte:

MARCHESE Da Barcellona trago i natali, ebbi fortuna di servire più anni il Re Rudesindo, alla morte del quale fu tutta la sua corte discacciata dal Re Rodrigo; io fui il più favorito per non dire il meno disgraziato, mentre mi fu concesso il dimorare in questa villa con divieto capitale di non portarmi alla Corte: Erimberto è il mio nome.

Anche in *La carbonera* si presenta una situazione simile, ma in questo caso il re si imbatte nel *carbonero* Bras, servitore di Laurencio che era stato il protettore della protagonista quando era piccola. Tuttavia, la scena che segue è la stessa in entrambi i drammi: non riconoscendo il re, Erimberto/Bras (e Laurencio, «rico labrador») gli offre un posto a sedere e discute con lui i pregi e i difetti del sovrano in carica. Degno di nota è il cambio di prospettiva da cui questa scena si sviluppa, qualora si accetti l'ipotesi di un rapporto tra ipotesto e ipertesto tra le due commedie. Esaminiamo, a titolo esemplificativo, il momento in cui il re giunge alla villa e il suo primo contatto con i suoi abitanti, senza rivelare la propria identità:

Lope, *La carbonera*, vv. 659-682

REY
¿Cómo se llama?
BRAS
Laurencio.
REY
Seáis, Laurencio, bien hallado.
LAURENCIO
Y vos seáis bien venido.
REY
En la caza divertido,
a vuestra casa he llegado,
¿no me dais en qué me sienta?
LAURENCIO
Saca, Brasillo, una silla.
¿De dó bueno?
REY
De Sevilla.
Aparteme de mi gente,
y el sol me ha tratado mal.

Adriani, *La Cleomira*, II.X.6-10; f. 27r

MARCHESE
Che comandate Cavaliere?
RE
(Migliora il fingere) Sono gentiluomo del Re.
Venuti tutti alla caccia, manco dalla fatica, ne
venni a prendere picciolo riposo.
MARCHESE
L'ascrivo a mia fortuna; olà, portate da sedere.
RE
Non s' incomodi di vantaggio, sedrò su quel poggio.
(Venerabile aspetto)
MARCHESE
(Manieroso cavaliere) Ecco qui da sedere (*sedia di paglia*), compatisca la povertà del luogo.

Faquin esclama, ma con un uso totalmente diverso del termine: «Ya que vuestro padre es ido, / Laura hermosa, más que el prado / de campanillas bordado / y de laureles ceñido, / por muchos años seáis / la reina de muesa aldea, / aunque no ha de haber quien crea / que en estos montes estáis» (vv. 1147-1154; adoperiamo per le citazioni l'edizione riprodotta in *Artelope*: Vega 1930, 269-298).

LAURENCIO
No guardan los tiempos ley,
porque así tratan al Rey,
como al que viene a jornal.

REY
Buena casa es esta.

LAURENCIO
Buena.
Traedme otra silla a mí.

[...]
BRAS
Ea, sentaos.

REY
Bien podéis.

LAURENCIO
Aunque no me lo mandéis,
me parece que es razón.
Sois allá los cortesanos
muy amigos de negar
las sillas [...]

In questo momento, nella commedia di Lope il re Pedro chiede una sedia, quasi recriminando gli abitanti della casa per non avergliela offerta spontaneamente. Nel dramma di Adriani, invece, il re si mostra più umile, inizialmente rifiutando la sedia offertagli dal Marchese per non arrecargli disturbo. Il carattere del sovrano, dunque, si presenta in modo molto più positivo nel testo di Adriani, dove assume i tratti di un sovrano esemplare, evitando l'immagine di re tirannico che Lope invece costruisce.

Proprio sul carattere del sovrano e della sua corte si discute anche in questa scena. In entrambe le commedie gli abitanti del villaggio e il re discutono sulla fama tirannica del monarca, con particolare riferimento alle numerose esecuzioni compiute in nome della sua 'giustizia', senza sapere che il loro interlocutore è proprio il sovrano:

Lope, *La carbonera*, vv. 607-638

REY
[...] siendo un rey justiciero,
luego dicen que es cruel.
BRAS
Mirad, señor, bien sabemos,
y el cura nos lo predica,
que tiene el divino acuerdo
la josticia y la piedad
en igual balanza y peso.
Pero vemos que se inclina
más a la piedad, y vemos
que no pierde su josticia.
Este don Pedro es tan bueno,
que no puede ser mejor;
mas es hombre tan soberbio,

Adriani, *La Cleomira*, I.14.19-24.; ff. 28r-28v

MARCHESE
[...] troppo diverso dal mio è il genio di Rodrigo (perdonate alla libertà del favellare poiché lontano dalla corte non conosco finzioni). Rodrigo tiene ministri che adulano il genio, non consigliano il buono, e quando un principe giunge a questo, diviene tiranno, né ha forza che l'arresti.
RE
Per dar luogo alla verità, Rodrigo è molto giusto.
MARCHESE
Il sommo della giustizia è rigore ingiusto.
RE
Deve farsi temere.

que por cualquier niñería
 contra su amor y respeto,
 suele dar un pescozón.
 ¡Mal año, que por el suelo
 ruedan setenta cabezas!

REY

Si lo merecen sus yerros,
 ¿no es bien hecho?

BRAS

Sí, señor,
 pero no todo es bien hecho.
 Para matar a un lechón,
 ¿qué es un lechón?, un conejo,
 le tiembla a un hombre la mano,
 y este, señor, es tan fiero,
 que, cual segador, derriba
 altos y bajos al suelo.

[...]

BRAS

Es valiente caballero,
 ¡vive Dios!, pero es cruel.

MARCHESE

Deve farsi amare ancora; che credete, che il
 sangue di tanti innocenti, che corre per le
 strade, le grida di tanti sventurati non pian-
 gano al cielo?

RE

Siviglia col timore si governava.

MARCHESE

Ma con quel timore che è figlio dell'affetto; il
 vassallaggio è un destriero molto gentile; con
 le sforzate s'inaspisce, alle continue percose
 se si stagna, ricalcitra, corre alla morte per non
 soffrire l'insolenze di chi poco sa maneggiarlo.

Nel caso di Lope, il carbonaio Bras, pur riconoscendo i meriti del re, condanna fermamente la sua crudeltà. Nel dramma di Adriani, invece, emerge l'idea di un sovrano positivo, il quale sarebbe circondato da «ministri che adulano il genio» e che «non consigliano il buono». Questo aspetto segna una differenza cruciale tra le due opere, con Adriani che dipinge il suo re in una luce più benevola rispetto alla rappresentazione critica di Lope.

Un ulteriore elemento comune ai due testi è il riferimento a Granada. Sia l' innamorato della protagonista, D. Alfonso ne *La Cleomira*, sia Juan ne *La carbonera*, menzionano il regno di Granada nel terzo atto, sebbene in circostanze diverse⁹:

Lope, *La carbonera*, vv. 2545-2555

JUAN

Señor, si os he de decir
 el que con mayor firmeza
 de lealtad os ha servido,
 como lo dicen las flechas
 de los muros de Granada
 y murallas de Antequera,
 el que no dará favor
 a quien obediencia os niega,
 y tratará a vuestra hermana
 con más amor y grandeza,
 ¿direlo con libertad?

Adriani, *La Cleomira*, III.7.26; ff. 83v-84r

DON ALFONSO

Vedete, amici, catastrophe di fortuna. Dove sono
 giti ora l'applausi, coi quali Siviglia celebrava il
 mio arrivo? queste cattene sono l'allori meritati
 all'aquisto di tante vittorie? Il rimbombo del giu-
 bilo resta sepolto nel silenzio d'una morte igno-
 miniosa; l'amore d'un monarca con invitarmi
 al soglio, mi condanna al patibolo; l'espressioni
 d'un amico mi buttano nelle mani d'un manigol-
 do; perché vinsi più volte perdo ora la vita; per-
 ché fui fedele moro ora da traditore. Ditelo voi,
 che ben mille, e mille volte vedeste a caratteri di

⁹ Alfonso si sta lamentando, in carcere e mentre aspetta la sua condanna per aver aiutato Cleomira, mentre che nel caso di Juan, il ricordo delle vittorie è funzionale a chiedere Leonor in matrimonio.

sangue autenticare l'immortalità della mia fede: ecco appunto il ritratto del Re, che con quest'anello mi donò quando il Regno di Granata al suo dominio portai, ritornatecelo da mia parte con dirli che ad altro più fortunato lo doni, poiché io non seppi inchiodare il cerchio della sorte, e già conosco che il ritratto del Re è un'ombra di favori, che presto svanisce.

Nel caso di *La carbonera*, il riferimento ha un antecedente chiaro, sia nella commedia che nella storia da cui essa prende spunto. Nella commedia, fa riferimento all'immediato antefatto a cui si allude nella prima *jornada*, in cui si parla del «moro granadino» (v. 10). Più importante è però il riferimento storico, dato che «muros de Granada» e «murallas de Antequera» rimandano alle guerre contro il Regno di Granada che ebbero luogo durante il regno di Pedro I di Castiglia, concretamente fra il 1361 e il 1362. Nel caso del testo di Adriani, invece, il riferimento potrebbe essere considerato privo di fondamento e, anzi, contraddice altri elementi della commedia. All'inizio de *La Cleomira*, Alfonso torna vittorioso da una guerra, il che gli vale il titolo di Almirante di Castiglia, ma non viene mai specificato il teatro del conflitto. Prima di sapere che Alfonso è tornato in città, Cleomira si lamenta perché «fu costretto il mio caro Alfonso a partire per Aragona contro li sollevati di quel Regno» (I.4.28; f. 9r). Dunque, si aprirebbe la possibilità di considerare il riferimento a Granada ne *La Cleomira* un errore di Adriani.

Se accettiamo l'ipotesi che la commedia *La Cleomira* possa derivare da *La carbonera*, alla luce dei dati finora esposti, dobbiamo considerare che i cambiamenti nel contenuto siano probabilmente il risultato della volontà di Adriani di adattare l'argomento alla tradizione e alle convenzioni italiane. È utile ricordare che, in *La carbonera*, veniva introdotto il personaggio del carbonaio Bras, di condizione sociale inferiore rispetto alla protagonista, ma che, a un certo punto, si avvicina alla possibilità di sposarla. Un tale scenario sarebbe stato, tuttavia, decisamente anomalo nel contesto della tradizione italiana, che tende ad evitare qualsiasi disuguaglianza sociale nei legami amorosi tra innamorati, promuovendo, al contrario, l'omogeneità sociale. È plausibile, dunque, che Adriani abbia scelto di omettere l'intera vicenda legata a Bras, concentrandosi invece su altri personaggi maschili di rango nobile e introducendo un secondo personaggio femminile.

Infatti, nella commedia di Lope, c'era soltanto una donna nobile innamorata, mentre ne *La Cleomira* di Adriani ne riscontriamo due, un cambiamento che potrebbe riflettere l'intento di seguire le convenzioni della commedia italiana, la quale solitamente prevede l'intrecciarsi delle storie d'amore di due coppie di innamorati. In tal senso, Adriani crea il personaggio di Leonora, che, se consideriamo un collegamento diretto con la commedia di Lope, potrebbe essere vista come una rielaborazione del personaggio principale di *La carbonera*. Così, Cleomira potrebbe ricoprire il ruolo della figura antagonista del re e acquisire l'identità di Laura, mentre Leonora, il cui nome richiama quello di Leonor, appare sin dall'inizio nella posizione di sorella del sovrano.

Va sottolineato che, in ambito italiano, esiste almeno una traduzione o riadattamento della commedia *La carbonera* – testo che peraltro ebbe un considerevole successo all’epoca –, rappresentato da *Negli sdegni gli amori* di Carlo Celano, un testo che si colloca temporalmente e spazialmente molto vicino alla nostra *Cleomira*¹⁰. Potrebbe dunque sorgere l’ipotesi che Adriani abbia conosciuto *La carbonera* attraverso quest’opera. Tuttavia, un’analisi comparativa dei tre testi sembra smentire tale ipotesi, poiché Celano cambia il nome di tutti i suoi personaggi. Se si volesse sostenere questa teoria, bisognerebbe attribuire alla casualità la scelta di Adriani, ad esempio, di mantenere i nomi di Leonora o Enrico.

In definitiva, con i dati fin qui esposti, ci sembra plausibile affermare che Adriani, molto probabilmente, conosceva il testo di Lope, che avrebbe preso come punto di partenza per l’elaborazione di questa sua commedia. L’analisi del confronto tra *La Cleomira* e *La carbonera* di Lope de Vega, insieme ad altri riferimenti, consente di affermare che la commedia di Adriani mostra chiaramente una forte ispirazione dalla tradizione teatrale spagnola, in particolare dal dramma di Lope. Sebbene *La Cleomira* non rappresenti una traduzione fedele, possiamo riscontrare numerosi parallelismi nelle strutture narrative e nei temi trattati. *La Cleomira* rappresenta un esempio di come un autore italiano abbia saputo reinterpretare e adattare i temi e le strutture della commedia spagnola, creando un’opera che, pur mantenendo tracce evidenti dell’influenza di Lope de Vega, si distingue per l’adozione di convenzioni e modelli tipici della tradizione teatrale italiana; insomma, che Adriani abbia aderito, come indicavamo all’inizio, «al modo nostro di recitare».

Riferimenti bibliografici

- Adriani, Placido. 1720. *Mano Bianca non Offende* | *Opera* | di Don Plicado Daniria d’Vclac | *Dall’istesso trasportata dallo spagnolo* | 1720, Biblioteca di San Pietro di Perugia, coll. C. M. 90.
- Adriani, Placido. 1725. *Nella Morte i Trionfi* | *Ouero* | *L’Offesa Vendicata* | *Opera Tragica* | *Trasportata dallo spagnuolo da D.* | *Plicado Daniria di Vclac* | 1725, Biblioteca di San Pietro di Perugia, coll. C. M. 91.
- Adriani, Placido. 1726. *La Cleomira* | *Overo* | *Trà Perigli la Sicurezza* | *Opera* | *Trasportata dallo spagnuolo da D.* | *Plicado Daniria d’Vclac* | 1726, Biblioteca di San Pietro di Perugia, coll. C. M. 92.
- Adriani, Placido. 1734-1739. *Selva, ovvero zibaldone di concetti comici, raccolti da don Placido Adriani*, Biblioteca comunale Augusta di Perugia, A. 19.
- Gallo, Valentina. 1998. *La Selva di Placido Adriani: la commedia dell’arte nel Settecento*. Roma: Bulzoni.
- Gregores Pereira, Paula. 2025. “Fra le commedie d’ispirazione spagnola di Placido Adriani: *Mano bianca non offende*”. *Quaderns d’Italià* 30, in corso di stampa.
- Lepore, Claudio. 1984. “Comunicazioni su nuovi ritrovamenti relativi a Placido Adriani”. *Quaderni di Teatro*, IV, 24: 153-63.

¹⁰ Sul rapporto fra il dramma di Celano e il suo ipotesto, cfr. Magnaghi (2015).

- Magnaghi, Serena. 2015. "La comicidad rústica de *La carbonera* de Lope de Vega en la adaptación napolitana de *Negli sdegni gli amori, ovvero La carboniera* de Carlo Celano". In *El patrimonio del teatro clásico español: actualidad y perspectivas. Homenaje a Francisco Ruiz Ramón*, a cura di Germán Vega García-Luengos, Héctor Urzáiz e Pedro Conde, 209-55. Valladolid / Olmedo: Universidad de Valladolid / Olmedo Clásico.
- Urzáiz Tortajada, Héctor. 2002. *Catálogo de autores teatrales del siglo XVII*, 2 voll. Madrid: Fundación Universitaria Española.
- Vega Carpio, Lope de. 1968. *La carbonera*. In *Obras de Lope de Vega, XXI*, a cura di Marcelino Menéndez y Pelayo. Madrid: Atlas (BAE, CCXII), 209-55. https://artelope.uv.es/biblioteca/textosAL/AL0544_LaCarbonera.php
- Vega Carpio, Lope de. 1930. *El hijo de los leones*. In *Obras de Lope de Vega, XII*, a cura di Emilio Cotarelo, 269-98. Madrid: RAE.

Non solo classici. Metastasio spettatore (e lettore) di fonti spagnole?

Francesco Cotticelli

Nel solco della migliore tradizione di età moderna, Metastasio negli anni Venti del Settecento non sceglie soggetti originali dalla storia, dalla mitologia o dalle letterature di ogni lingua e di ogni tempo; è attento, anzi, a non recidere mai completamente il filo della memoria, ed è consapevole delle funzioni che l'immaginario dei suoi spettatori esercita sui suoi drammi per musica. La *Didone abbandonata* che debutta a Napoli nel 1724 non evoca soltanto un titolo che trent'anni prima aveva furoreggiato e un motivo iconografico mai tramontato nel mondo pittorico, ma è – in «correzione del barocco» (Beniscelli 2021), come si è detto – il trattamento più aggiornato e agguerrito di una trama dal successo plurisecolare, crocevia di questioni politiche e di fortissime implicazioni affettive, ravvivata dalla sovrapposizione con l'episodio tassiano di Armida nella *Gerusalemme*, con analoghe frizioni tra doveri regali e passioni dirompenti che affiorano nelle tragedie del *grand siècle* (ma i debiti con i modelli d'Oltralpe andrebbero complessivamente riletti) (Cotticelli 2001; Sala Di Felice 2021), e si avvale anche delle tipizzazioni scenico-musicali dei grandi interpreti che si intravedono nei personaggi, la Marianna Benti Bulgarelli di Didone, Nicolino Grimaldi di Enea, Antonia Merighi di Iarba (Candiani, Cotticelli e Maione 2025).

Se *Didone*, sulla scia di Virgilio e Ovidio, ha dietro di sé secoli di riletture e adattamenti che provano a equilibrare la forza travolgente dell'amore con la *di-gnitas* regale, sullo sfondo di un conflitto di civiltà che alimenta il senso dell'esotico e l'oltranza della guerra (Bono e Tessitore 1998; Ricco 2015; Ricco 2025), non meno complesso è il retroterra di *Ezio*, che andò in scena al San Giovanni

Francesco Cotticelli, University of Naples Federico II, Italy, francesco.cotticelli@unina.it, 0000-0003-1569-1193

Referee List (DOI 10.36253/fup_referee_list)

FUP Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup_best_practice)

Francesco Cotticelli, *Non solo classici. Metastasio spettatore (e lettore) di fonti spagnole?*, © Author(s), CC BY 4.0, DOI 10.36253/979-12-215-0857-4.13, in Fausta Antonucci, Salomé Vuelta García (edited by), *La recepción del teatro clásico español en Europa (siglos XVII-XVIII)*, pp. 137-147, 2026, published by Firenze University Press, ISBN 979-12-215-0857-4, DOI 10.36253/979-12-215-0857-4

Grisostomo di Venezia nel 1728 messo in musica da Nicola Porpora e nel Teatro delle Dame di Roma nel 1729 affidato all'intonazione di Pietro Auletta, in una ardita e occasionale sovrapposizione di committenze di cui non è traccia nell'edizione Hérissant (Candiani 1998, 206-10; Metastasio 2002, 28). L'episodio è ripreso da testi di autori tardoantichi, non senza fondamentali mediazioni di repertori coevi (Metastasio 1947, 1279-89; Balbo 2025), ma nella vicenda del generale vittorioso conteso fra due donne di lignaggio disuguale, amante di Fulvia che l'imperatore Valentiniano desidera per sé, e quindi combattuto tra la fedeltà al sovrano e i propri sentimenti, non è impossibile cogliere gli echi di un *plot* vetusto, che conobbe – tra innumerevoli varianti – uno straordinario *revival* proprio nel corso del XVII secolo e al principio del XVIII. È il soggetto di Belisario, generale di Giustiniano amato invano da Teodora e oggetto della crudele vendetta dell'imperatrice, ridotto cieco, mendico, immagine vivente dei capricci della sorte che lo precipita negli abissi della miseria dopo i trionfi militari. *El ejemplo mayor de la desdicha*, per richiamare l'opera famosa di Antonio Mira de Amescua che ruota intorno all'imprevedibilità della fortuna (Mira de Amescua 2015), a sottolineare l'importanza di affidarsi a valori sempiterni contemplando la caducità delle cose umane. Belisario era già stato figura di spicco ne *L'Italia liberata da' Goti* di Trissino (1547 e 1548), da cui il librettista aveva tratto l'argomento della tragedia che aveva composto appena quattordicenne, il *Giustino*, e protagonista del dramma gesuitico *De Belisario* di Jakob Bidermann (1607), un apologo scenico a edificazione dei collegiali di Monaco di Baviera in cui, tra i personaggi, compaiono la «Fortuna» accompagnata da «Favor, Contemptus, Felicitas, Calamitas», la «Virtus», con «Labor, Honor, Fama», nonché «Conscientia, Poenitentia, Metus, Invidia, Mendacium, Destructio» (Burger 1966, 7-10). La tragedia di Bidermann è del 1607, a ridosso dei primi successi del *Crispus* di Padre Bernardino Stefonio (Stefonio 1601; Stefonio 1998), intensa rielaborazione in chiave cristiana del mito di Fedra, che avrebbe avuto un'eco considerevole nel dibattito secentesco e nelle successive produzioni, come dimostra il *Crispo* a firma di Annibale Marchese, dato alle stampe a Napoli nel 1715 (Marchese 1715; Giulio 2000): una rielaborazione interessante, se si guarda al fatto che la trama contamina l'esempio di virtù che affronta la calunnia e la morte senza cedimenti con una tensione eminentemente politica, la congiura che fa leva sull'umiliata Fausta/Fedra per sconvolgere l'impero di Costantino/Teseo e garantire altra successione a quella legittima di Crispo/Ippolito (Cotticelli 2023).

Se si ricorda il prestigioso titolo della drammaturgia gesuitica, è perché – in rapporto a Belisario e alla sua fortuna, attestata da Jean Rotrou (1643), da Honofrio Honofri da Ronciglione (1645), da Cicognini (forse) (Cancedda e Castelli 2011), dagli scenari superstiti nel *Ciro Monarca* (Gutiérrez Carou 2023) e nella raccolta Casamarciano (Cotticelli, Goodrich Heck e Heck 2001), e oltre, fino a Goldoni (1950, IX, 1-73), Marmontel (1767), von Schenk (1829), Cammarano e Donizetti (Cammarano 1836), August Westphal (1880) – in fondo si tratta di percorsi speculari, ispirati volta per volta all'enfasi sulla condanna dell'amore illecito, sulla virtù offuscata dalla calunnia e dal risentimento (motivo tra l'altro

assai congeniale alla dimensione cortigiana), sulla lacerazione politica che contrappone il potere militare nella sua più alta manifestazione alla sovranità assoluta, lacerazione per altro inscritta nell'antitesi fra immanenza e trascendenza su cui si regge buona parte del dettato morale dei testimoni cinque-secenteschi.

All'altezza del 1728 Metastasio poteva fare riferimento quindi a diverse esplorazioni del mito (o dei miti, se si vuole), nella consapevolezza che quelle trame e le loro declinazioni continuavano a esercitare la loro fascinazione nell'intero continente. *Ezio* rimane tuttavia fra i drammi meno famosi del suo repertorio, da un lato emblema di quei «limiti innegabili» (Sala Di Felice 1984, 48), di aspirazioni eroico-tragiche che si risolvono in uno schema narrativo che ha un che di meccanico insopprimibile, dall'altro luogo di esercizio di raffinate esegesi critiche che ne hanno messo in risalto le tensioni sperimentali e la densa filigrana culturale, «la dominante ispirazione filosofico-politica» (Ferroni 2022, 145). A Elena Sala Di Felice va il merito di aver sottolineato l'influsso delle poetiche francesi in direzione di un aggiornamento dell'effetto catartico rispetto ai dettami aristotelici, e il peso della lezione di teorici come La Mesnardière nel dosare gli aspetti della malvagità in personaggi insigniti di responsabilità pubbliche. La messa a punto del contagio eroico come svolta per il lieto fine affiderebbe tra l'altro una funzione privilegiata alle figure femminili, Onoria e Fulvia, anticipando scelte che avrebbero caratterizzato un capolavoro seriore come *L'Olimpiade* (Sala Di Felice 1984). A Maria Grazia Accorsi si deve invece una lettura nel segno dell'*Etica Nicomachea* aristotelica, del tratteggio della magnificenza impersonata da Ezio, qualità indefettibile per «un modello fin dall'inizio da ammirare, che non desta pietà ma invidia grazie ad una virtù classica e terrena sempre uguale a se stessa e che nessuna sorte buona o cattiva può mai alterare, ma nella cui perfezione pure si concilia l'umanità della passione d'amore, sempre governata e mai sovrastante e pure condizione di vita di quella virtù e di quella magnanimità» (Accorsi 2003, 403): un ritratto forse eccessivamente generoso per un eroe che conosce e dà prova di forme di veemenza, percepite come superbia, ma iscritto in una serie di intuizioni interessanti, come quella di un «sincretismo filosofico, religioso e drammaturgico» di Metastasio che gli consentirebbe di non disdegnare, fra i suoi ingredienti, anche la «tragedia dei martiri» (Accorsi 2003, 403). Ovvero, quel genere di tragedia assai vivo nella stagione secentesca, oggetto di forti dibattiti sulla sua liceità, sulla sua convenienza ed efficacia nell'educare il pubblico, messo radicalmente in discussione dalle riflessioni e dalle pratiche di primo Settecento, e *in primis* dall'austera personalità di Gravina (Cotticelli 2023).

Il tratto di genio non è nell'originalità; è sempre nell'adozione di una misura del racconto più composta, concentrata, di un taglio che equilibra tumulti interiori e azione entro la ricerca di un senso razionale, di una fede nel controllo che si può – e si deve – esercitare nella storia, individuale e collettiva¹. In

¹ Cfr. per Metastasio Sala Di Felice (2008) e la bibliografia in Beniscelli, Cotticelli e Tongiorgi (2021, 156-79).

quest'ottica *Ezio* è un evidente slittamento, e non per la scelta di un protagonista travagliato da simili angustie, tratto da una storia diversa, ma per la capacità di assorbire le spinte centrifughe delle vicende (centrifughe anche per le loro implicazioni umane) in un *exemplum* di lampante sobrietà. Nell'universo del futuro poeta cesareo – alla luce dei precetti riformatori – non v'è spazio per la passione incestuosa, né per l'infedeltà coniugale, e la congiura che si tenta è tutta interna a logiche di potere che nulla concedono al delirio "femminile", all'ostinato desiderio di Teodora; ancor meno plausibile è l'idea di un monarca irruente e vendicativo, in totale antitesi con il quadro ideologico al centro dell'intera librettistica, dal periodo "italiano" ai drammi viennesi; soprattutto, la prospettiva di un mondo ordinato dalla virtù e da uno schema di valori inossidabile ridimensiona notevolmente il peso della fortuna nel volgere degli eventi, laddove sono la fermezza e la costanza degli uomini a dirigere il corso verso la conciliazione e la pace.

«L'innocenza è quel raggio divino / che rischiera fra l'ombre il sentier»² (a. III, sc. ultima) declama Valentiniano alla fine, ed è il principio che scongiura l'irreparabile supplizio e morte di Belisario nel destino glorioso di Ezio, austero ma convinto della sua assoluta onestà, secondo quel meccanismo di emulazione della virtù che da Onoria, offesa dai rifiuti del generale eppure amante disposta a rinunciare a lui per verificarne l'onestà, si propaga a Valentiniano, con qualche cedimento funzionale alla tenuta della rappresentazione, a Fulvia, persino a Massimo, memore delle insidie ricevute dalla consorte dall'imperatore e occulto cospiratore ai danni di Valentiniano e di Ezio.

Una consuetudine critica tende a riportare anche questo libretto metastasiano nella sfera delle suggestioni di area francese (dal *Britannicus* di Racine al *Surena* di Corneille); il sospetto è che in un evidente distanziamento dettato da questioni politico-ideologiche e da una formazione personale orientata a una diversa incidenza sulla socialità, l'autore consideri anche il filone spagnolo-italiano attraverso una serie di accenni, opportunamente ricontestualizzati e talora mutati di segno, per instaurare un dialogo sottile con un'interpretazione del mondo, dei rapporti gerarchici e interpersonali largamente alternativa alla sua *vis* dottrinale. Ne *El ejemplo mayor de la desdicha* a Floro che lo invita alla prudenza, Belisario reagisce appellandosi a una convinzione:

Los reyes por privilegio
dioses de la tierra son:
y hacer con ellos traición
es cometer sacrilegio (a. III, vv. 1949-1952; Mira de Amescua 2015, 1740).

È l'assunto con cui Ezio rifiuta decisamente il consiglio di Massimo di assicurarsi Fulvia eliminando l'imperatore e sfruttando a tal fine lo smisurato prestigio di cui gode:

² Le citazioni del testo metastasiano sono tratte dalla *princeps* in <https://www.progettometastasio.it/testi/EZIO>. Cfr. anche Metastasio (2002); Metastasio (2003); Metastasio (2004).

Sono i monarchi
arbitri della terra,
di loro è il cielo. Ogn'altra via si tenti
ma non l'infedeltade (a. I, sc. 3)³

con un'accorta, leggera attenuazione di un'impronta religiosa (dioses > arbitri, ma con il «cielo» sullo sfondo), verso un'«infedeltade» che riassume “traición” e “sacrilegio”. Nell'opera di Mira de Amescua la fortuna è spesso invocata come motore volubile e precario delle situazioni che via via maturano: Belisario scampa alla morte per mano di Leoncio, Narses, dissolvendo con gesti di clemenza le mire omicide degli uomini assoldati da Teodora. È la sua natura generosa e leale, che gli impedisce anche di cogliere il suggerimento sull'odio dell'imperatrice che Floro prova a formulare a commento de «¿Una mujer / desanima tu valor?» (a. I, vv. 177-178; Mira de Amescua 2015, 1618). E la fortuna invoca Belisario al colmo del successo («Fortuna, tente. Fortuna / pon en esta rueda un clavo»: a. II, vv. 1887-1888; Mira de Amescua 2015, 1734) e nel suo colloquio decisivo, e rovinoso, con l'imperatrice

Fortuna mía,
tente; que en aquellos labios
cuyo silencio deseo,
como en un espejo veo
mi desdicha y mis agravios.
El que no temió escuadrones
del africano poder,
temiendo está una mujer,
temblando está a sus razones (a. III, vv. 2048-2056: Mira de Amescua 2015, 1746).

Il tema compare sostanzialmente in sole due occorrenze nell'*Ezio*, nell'aria del cospiratore Massimo al primo atto:

Darsi in braccio ancor conviene
qualche volta alla fortuna,
che sovente in ciò che avviene
la fortuna ha parte ancor (a. I, sc. 5)

e, con ben altri accenti, nella scena del secondo atto in cui il prefetto Varo ammonisce che

Folle è colui che al tuo favor si fida
istabile fortuna. Ezio felice
della romana gioventù poc'anzi
era oggetto all'invidia,
misura ai voti; e in un momento poi
così cangia d'aspetto
che dell'altrui pietà si rende oggetto (a. II, sc. 8).

³ Sulla crucialità di queste affermazioni cfr. anche Beniscelli (2000, 46-8).

L'incidenza della fortuna e il trascorrere dall'invidia alla pietà (con evidenti funzioni di monito per lo spettatore) sono motivi tipici affidati nel primo caso al personaggio simulatore per eccellenza e nel secondo all'amico che invita Fulvia a fingere amore per Valentiniano nel tentativo di placarne la montante ira contro il «costume altero» (a. II, sc. 7) di Ezio, quasi a insistere sull'improprietà del potere della sorte, che è indizio di anime impure.

Per questa via Fulvia, vero oggetto della passione di Ezio, si ritrova, come Antonia nel *Belisario* di Mira de Amescua, a dover dissimulare i suoi sentimenti, ora a tutela delle pretese dell'imperatore, ora a difesa del generale che ardisce contendere al sovrano «gli affetti suoi» (a. I, sc. 9). A fronte dell'adamantina fierezza dell'eroe seicentesco, sempre sottoposta al potere assoluto, Metastasio adombra in Ezio un peccato di *hybris*, la persuasione in un rapporto davvero paritario con l'imperatore garantitogli dai suoi trionfi. Paradossalmente Onoria, sorella di Valentiniano, di stirpe regale, sperimenta l'affronto del rifiuto delle nozze da parte dell'eroe e il sospetto inculcatole che ogni cedimento parrebbe indegno del suo stato e che non le si addice essere in balia di un subalterno: nel rapido susseguirsi degli eventi è come Teodora, priva tuttavia di qualsiasi istinto alla macchinazione, fino a innescare con il sacrificio dei suoi slanci amorosi un processo risolutivo che approda, non senza difficoltà, al lieto fine.

Nel quadro delle potenziali sovrapposizioni tra momenti scenici di particolare efficacia, vi sarebbe quindi da considerare anche l'incontro Ezio/Fulvia nell'atto primo dell'opera metastasiana (a. I, sc. 10): il ritrovarsi degli amanti è minacciato dalle pretese dell'imperatore, da poco allontanatosi ma già solerte nel destinare Ezio alla sorella Onoria rivendicando per sé la giovane principessa. È un meccanismo che ricalca quella situazione “triangolare” del confronto tra Belisario e Antonia al cospetto di una Teodora non vista, dove i cambiamenti di tono rispondono ai pericoli che sovrastano la coppia se si conferma qualsiasi ipotesi di corrispondenza amorosa: un ulteriore indizio delle “contaminazioni” cui Metastasio sottopone le sue parti eroiche nel difficile equilibrio tra virtù e passione, non di rado foriero di fraintendimenti nella ricezione dei suoi drammi e nella propensione verso i “deuteragonisti” nell'azione. È un caso che sarebbe esploso per Farnaspe ed Emirena nell'*Adriano in Siria*, documentato dalle lettere di un autore ora leggermente risentito, ora rassegnato agli sguardi del pubblico (Cotticelli 2020).

Nell'*Adriano in Siria* agisce tuttavia la memoria di un'altra celebre trama secentesca, la *Magior gloria*: anche per Ezio v'è da chiedersi se gli spettatori di Metastasio non percepissero immediatamente gli ammiccamenti testuali, lo spiazzamento di sequenze e confronti, le inversioni concettuali rispetto a un modello invasivo nella cultura teatrale del tempo. Situazioni frammentate, brandelli di un racconto teatrale diverso ma persistente. Come se la novità dell'*Ezio* dovesse misurarsi inevitabilmente attraverso il raffronto ideale con una storia di ascesa e rovina dettata dai giochi ineluttabili della sorte, dall'impossibilità di tenere a freno l'odio e la cieca violenza prima in Teodora, colpevole anche di un indegno raggio (quando sottrae ad Antonia lo scritto di Belisario e lo usa per

provare la sua colpa), poi nell'imperatore che si lascia andare a una ferocia inconcepibile contro colui che era stato insignito dei più grandi onori. L'intento è quello di alludere per marcare le differenze. L'utilizzo di situazioni sceniche analoghe serve a rafforzare un'immagine del potere e delle sue responsabilità anche al cospetto delle interferenze affettive che restituisca agli uomini e al loro *status* il diritto e la facoltà di imprimere una direzione virtuosa al comportamento degli individui e alla stabilità del consesso sociale.

D'altronde, la familiarità di Metastasio con le trame del *siglo de oro*, e in particolare di Calderón, è attestata dagli appunti e dalle annotazioni sopravvissuti nel codice 10279* della Österreichische Nationalbibliothek di Vienna (Metastasio 1947; Balbo 2025); in maniera indiretta, può essere ipotizzata attraverso la frequentazione di Andrea Belvedere e la conoscenza delle sue raffinate messinscène (tra cui *Los empeños de un acaso*) documentata dalle sue lettere (Metastasio 1951, 63; Greco 1986; Cotticelli 2009). Nelle voci di un pubblico competente a lui prossimo, quando non coevo, verso la fine del secolo diciottesimo, l'idea di Metastasio conoscitore del repertorio iberico è richiamata dalla polemica che infuriò tra Francisco Javier Lampillas e Pietro Napoli Signorelli (Vescovo 2020; Mombelli 2021). Al netto delle prospettive nazionalistiche che affioravano in un clima storico decisamente mutato, Lampillas postulava un'influenza di Calderón sul poeta cesareo che l'erudito italiano aveva buon gioco a rintuzzare reclamando l'indicazione di precise corrispondenze tematiche e testuali (Antonucci 2020). Ma è lecito pensare che tra le nozioni di "debito" e di "imitazione", fra l'ispirazione al patetismo e alla condotta dell'azione, sia da aggiungere quella di una reinvenzione a stento percepibile nelle forme della scrittura e invece largamente tangibile nella resa dello spettacolo. Allargando lo sguardo all'immenso giacimento del *siglo de oro*, verrebbe da ipotizzare che Ezio possa esser nato anche come lettura "riformata" di un *plot* permanente nell'immaginario come quello del generale Belisario, pensando a una fruizione intimamente legata alle vistose inversioni di segno che si praticano in una materia comunque riconoscibile. E che questo consenta a Metastasio di cavalcare l'onda di un successo duraturo mentre Antonia acquisisce lo spirito loico e riflessivo di Fulvia, Teodora sublima il suo amore nella consapevolezza della *dignitas* imperiale che contraddistingue Onoria, e Valentiniano – a differenza di Giustiniano – sappia esercitare autocontrollo e clemenza prima che gli eventi precipitino, con il risultato non irrilevante di un *exemplum* in cui – al di là delle tentazioni dell'umano, e della storia – le figure sovrane mantengono sempre un barlume di nobiltà e di contegno superiore, in un altro "kaiserliches und königliches Theorem" (Cotticelli 2021) che con ogni probabilità non passò inosservato alla corte di Vienna (Sala Di Felice 1984). A Ezio è naturalmente riservata la trasformazione più vistosa, la superba illusione di una perfetta reciprocità dei rapporti fra potere militare e politico e di una uguaglianza fra sudditi e regnanti nel nome di diritti e doveri da cui si riscatta e si emenda – altro elemento prezioso nell'ottica di una propaganda imperiale: un'illusione di cui è privo la "vittima perfetta" Belisario, che alla vigilia del suo trionfo non esita a ricordare che

Alabar sin ocasión
 es de necios, no es de sabios.
 Las lisonjas son agravios
 para el prudente varón (a. I, vv. 13-16: Mira de Amescua 2015, 1746).

Forse quel senso di «teatralmente posticcio» (Ferroni 2022, 147) che la conclusione ha dipende anche da questa intrinseca non autosufficienza della *fabula* così come oggi possiamo leggerla, e non come veniva osservata da un pubblico in cui era attivo ben altro sostrato.

Metastasio fu un lettore onnivoro, ma fu anche uno spettatore accanito, forse persino quando finse di non provare più interesse per le scene. A distanza di secoli, il problema resta semmai quello di intendere le ragioni di una dissimulazione al cospetto di un patrimonio di trame e di risorse poetiche: una precoce *leyenda negra*, o il bisogno di non confessare la padronanza di quelle esperienze letterarie e teatrali eterodosse rispetto alla propria formazione e al proprio *milieu* di riferimento, come accade ad esempio anche per Tasso (Beniscelli 1997)? O forse è il nostro sguardo che si ostina a percorrere sentieri già tracciati, lasciando inesplorati quei territori che erano di dominio comune per autori e artisti di *ancien régime*?

Riferimenti bibliografici

- Accorsi, Maria Grazia. 2003. “*Etica Nicomachea e Poetica nei primi drammi ‘italiani’ di Metastasio*”. In *La tradizione classica nelle arti del XVIII secolo e la fortuna di Metastasio a Vienna*, a cura di Mario Valente e Erika Kanduth, 365-403. Roma: Artemide.
- Antonucci, Fausta. 2020. “Calderón en Italia, en los siglos XVII-XIX: una consideración de conjunto”. In *Calderón más allá de España: traslados y transferencias culturales*, a cura di Hanno Ehrlicher e Christian Grünngel, con la collab. di Marcella Trambaioli e Luciana Gentilli, 1-27. Kassel: Reichenberger.
- Balbo, Tarcisio. 2025. “L’«evidenza» di Tasso: Le annotazioni di soggetti nel cod. 10279* della Österreichische Nationalbibliothek di Vienna”. In *I libretti italiani a Vienna tra Sei e Settecento. Italian Libretti in Vienna during the Seventeenth and Eighteenth Centuries*, a cura di Adriana De Feo, Alfred Noe e Nicola Usula, 395-417. Wien: Böhlau.
- Barrovecchio, Anne-Sophie. 2009. *Le complexe de Bélisaire. Histoire et tradition morale*. Paris: Honoré Champion.
- Beniscelli, Alberto. 1997. “L’«evidenza» di Tasso: una lezione per il Settecento”. In *Studi di filologia e di letteratura offerti a Franco Croce*, 281-329. Roma: Bulzoni.
- Beniscelli, Alberto. 2000. *Felicità sognate. Il teatro di Metastasio*. Genova: Il Melangolo.
- Beniscelli, Alberto. 2021. “In correzione del Barocco: la *Didone abbandonata*”. In *Il giovane Metastasio / Der junge Metastasio*, a cura di Francesco Cotticelli e Reinhard Eisendle, 147-63. Wien: Hollitzer Verlag.
- Beniscelli, Alberto, Francesco Cotticelli e Duccio Tongiorgi, a cura di. 2021. «*Di Vienna e di me*». *Dalle lettere di / Aus den Briefen des / From the Letters of Pietro Metastasio*. Wien: Hollitzer Verlag.
- Bidermann, Jakob. 1607. *Comico-Tragoedia de Belisario, duce Christiano. Ab summa gloriae felicitate in extrema infortunij ludibria prolapsus, sub Imperator (sic) Justiniano circiter annum Christi DXXX. Monachii in scaenam data anno MDCVII*, in *Ludi Theatrales sacri*

- sive Opera comica posthuma a R.P. Jacobo Bidermann Soc. Jesu Theologo olim conscripta, et cum plausu in theatrum producta nunc bono iuventutis in publicum data. Pars prima. Permissu Superiorum et cum Privilegio Caesareo speciali. Monachii, Anno M.D.C.LXVI.*
Bono, Paola e Maria Vittoria Tessitore. 1998. *Il mito di Didone: avventure di una regina tra secoli e culture*. Milano: Mondadori.
- Burger, Harald. 1966. *Jakob Bidermann's Belisarius: Edition und Versuch einer Deutung*. Berlin: De Gruyter (reprint 2018).
- Cammarano, Salvatore. 1836. *Belisario. Tragedia lirica in tre parti*. Venezia: Tipografia di Commercio.
- Cancedda, Flavia e Silvia Castelli. 2001. *Per una bibliografia di Giacinto Andrea Cicognini. Successo teatrale e fortuna editoriale di un drammaturgo del Seicento*. Firenze: Alinea.
- Candiani, Rosy, Francesco Coticelli e Paologiovanni Maione. 2025. «Tu mi scorgi al gran disegno». Metastasio concertatore del testo in *Didone abbandonata*. In «Parole del Metastasio»: *Opera and Emotions in 18th-century Europe*, a cura di Valentina Anzani e José María Domínguez. Lucca: Libreria Musicale Italiana.
- Coticelli, Francesco. 2001. «Per comodità della rappresentazione»: scelte drammaturgiche ed echi letterari nella *Didone abbandonata* (Napoli, Teatro S. Bartolomeo, 1724). In *Il melodramma di Pietro Metastasio. La poesia la musica la messa in scena e l'opera italiana nel Settecento*, a cura di Elena Sala Di Felice e Rossana Cairà Lumetti, 405-21. Roma: Aracne.
- Coticelli, Francesco. 2009. «Il teatro recitato». In *Storia della musica e dello spettacolo a Napoli. II. Il Settecento*, a cura di Francesco Coticelli e Paologiovanni Maione, I: 455-510. Napoli: Turchini.
- Coticelli, Francesco. 2019. «Belisario. Appunti di una storia teatrale». *Il Risorgimento LXVI*, I: 72-92.
- Coticelli, Francesco. 2020. «Metastasio e il repertorio dell'Arte. Considerazioni su *Adriano in Siria*». In *Incroci europei nell'epistolario di Metastasio*, a cura di Luca Beltrami, Matteo Navone e Duccio Tongiorgi, 33-52. Milano: LED.
- Coticelli, Francesco. 2021. «Der junge Metastasio: Kaiserliche und Königliche Theoreme». In *Il giovane Metastasio / Der junge Metastasio*, a cura di Francesco Coticelli e Reinhard Eisendle, 53-70. Wien: Hollitzer Verlag.
- Coticelli, Francesco. 2023. «Fili sottili (ma non troppo). Da PERRUCCI a METASTASIO». In *Il Settecento sulla scena del mondo. Studi per Beatrice Alfonzetti*, a cura di Alviera Bussotti, Silvia Tatti e Valeria Tavazzi, 49-57. Alessandria: Edizioni dell'Orso.
- Coticelli, Francesco, Anne Goodrich Heck e Thomas F. Heck, a cura di. 2001. *The Commedia dell'Arte in Naples. A Bilingual Edition of the 176 Casamarciano Scenarios = La Commedia dell'Arte a Napoli. Edizione bilingue dei 176 Scenari Casamarciano*. Volume 1. English edition (eds. Francesco Coticelli, Anne Goodrich Heck e Thomas F. Heck); Volume 2. Edizione italiana. Introduzione, nota filologica, bibliografia e trascrizione di Francesco Coticelli. Lanham, Md. & London: Scarecrow Press (ediz. critica dello *Gibaldone de soggetti da recitarsi all'Impronto, alcuni proprii, e gli altri da diversi raccolti di Don Annibale Sersale, Conte di Casamarciano*, Biblioteca Nazionale «Vittorio Emanuele III», Napoli, ms. XI AA 41 e *Gibaldone comico di varij soggetti di comedie ed opere bellissime copiate da mé Antonino Passanti detto Oratio il Calabrese per comando dell'Eccellentissimo Signor Conte di Casamarciano = 1700*, Biblioteca Nazionale «Vittorio Emanuele III», Napoli, ms. XI AA 40).
- Ferroni, Giulio. 2022. *Voci metastasiane*. Firenze: Le Lettere.
- Giulio, Rosa. 2000. *Di Fedra il cieco furor. Passione e potere nella tragedia del Settecento: il Crispo di Annibale Marchese con l'edizione del testo*. Salerno: Edisud.

- Goldoni, Carlo. 1950. *Tutte le opere di Carlo Goldoni*, a cura di Giuseppe Ortolani, vol. IX. Milano: Mondadori.
- Greco, Franco Carmelo. 1986. "Ideologia e pratica della scena nel primo Settecento napoletano". *Studi pergolesiani. Pergolesi Studies*, 1: 33-72.
- Gutiérrez Carou, Javier, a cura di. 2023. *Ciro Monarca, Delle opere regie* (ediz. critica del manoscritto *Dell'opere regie*, Roma, Biblioteca Casanatense, cod. 4186). Roma: Bulzoni.
- Honofri, Honofrio. 1645. *Il Bilissario. Tragedia Nuova del signor Honofrio Honofri da Ronciglione*. Napoli: Gio. Nicola Vitale.
- Lebermann, Norbert. 1899. *Belisar in der Literatur der romanischen und germanischen Nationen*. Nürnberg: Druck von U. Guthmann & Co.
- Marchese, Annibale. 1715. *Il Crispo Tragedia di Annibale Marchese, dedicata a' suoi amici*. Seconda impressione ad istanza di Carlo Porpora. Napoli: per lo Stampatore Nicolò Naso.
- Marmontel, Jean-François. 1767. *Belisaire par M. Marmontel de l'Academie Française*. Paris: chez Merlin.
- Metastasio, Pietro. 1947. *Tutte le opere di Pietro Metastasio*, a cura di Bruno Brunelli, vol. II. Milano: Mondadori.
- Metastasio, Pietro. 1951. *Tutte le opere di Pietro Metastasio*, a cura di Bruno Brunelli, vol. III. Milano: Mondadori.
- Metastasio, Pietro. 2002. *Drammi per musica I. Il periodo italiano 1724-1730*, a cura di Anna Laura Bellina (con CD). Venezia: Marsilio.
- Metastasio, Pietro. 2003. *Drammi per musica II. Il regno di Carlo VI 1730-1740*, a cura di Anna Laura Bellina (con CD). Venezia: Marsilio.
- Metastasio, Pietro. 2004. *Drammi per musica III. L'età Teresiana 1740-1771*, a cura di Anna Laura Bellina (con CD) Venezia: Marsilio.
- Mira de Amescua, Antonio. 2015. *El ejemplo mayor de la desdicha y Capitán Belisario*. In *Il teatro dei secoli d'oro*, vol. II, coord. di Maria Grazia Profeti, 1586-797. Milano: Bompiani.
- Ricco, Renato. 2015. *Sulle tracce di Didone: fra età classica e Rinascimento, l'evoluzione letteraria di un mito*, 2 voll. Napoli: Guida.
- Ricco, Renato. 2025. "Virago, moglie, amante: una disamina della polisemia letteraria della regina di Cartagine, dal lascito virgiliano alla tragedia rinascimentale italiana". In *Didone abbandonata. 300 anni. Per Elena Sala Di Felice*, a cura di Francesco Cotticelli e Paologiovanni Maione, 21-58. Bari: Edizioni di Pagina.
- Rotrou, Jean. 1643. *Le Bélissaire tragedie de M.r de Rotrou*. Paris: chez Antoine de Sommaville & Augustin Courbé.
- Sala Di Felice, Elena. 1984. "L'Ezio del Metastasio". In *Orfeo in Arcadia. Studi sul teatro a Roma nel Settecento*, a cura di Giuseppe Petrocchi, 47-62. Roma: Istituto dell'Enciclopedia Italiana.
- Sala Di Felice, Elena. 2008. *Sogni e favole in sen del vero. Metastasio ritrovato*. Roma: Aracne.
- Sala Di Felice, Elena. 2021. "Didone abbandonata: dall'esordio del drammaturgo alle fortune del dramma". In *Il giovane Metastasio / Der junge Metastasio*, a cura di Francesco Cotticelli e Reinhard Eisendle, 33-51. Wien: Hollitzer Verlag.
- von Schenk, Eduard. 1829. *Belisar*. In *Schauspiele von Eduard von Schenk. Erster Theil. Belisar. Kaiser Ludwigs Traum*, 1-190. Stuttgart und Tübingen: Verlag der I. S. Gottaßschen Buchhandlung.
- Stefonio, Bernardino. 1601. *Crispus Tragoedia Bernardini Stephonii Sabini Presbyteri e Societate Iesu*. Romae: apud Carolum Viullietum.

- Stefonio, Bernardino. 1998. *Crispus*, a cura di Lucia Strappini e Luigi Trenti. Roma: Bulzoni.
- Trissino, Giovan Giorgio. 1547. *La Italia liberata da' Gotthi (canti I-IX)*. Roma: appresso Valerio e Luigi Dorici.
- Trissino, Giovan Giorgio. 1548. *La Italia liberata da' Gotthi (canti X- XVIII e XIX-XXVII)*. Venezia: appresso Tolomeo Janiculo.
- Vescovo, Piermario. 2020. «A quei tempi». Spagnolismo e teatro all'italiana. Miti e stereotipi". In *Ricerche sul teatro classico spagnolo in Italia e oltralpe (secoli XVI-XVIII)*, a cura di Fausta Antonucci e Salomé Vuelta García, 421-34. Firenze: Firenze University Press.
- Westphal, August. 1880. *Belisar. Ein Trauerspiel in fünf Aufzügen*. Berlin: Verlag von Ernst Kamlah.

Eco y Narciso da Calderón a Carlo Gozzi: alla ricerca della fonte materiale¹

Javier Gutiérrez Carou

Carlo Gozzi è autore di un mai musicato libretto d'opera, *Eco e Narciso*, derivato dall'omonima pièce di Calderón, fonte dichiarata dal Nostro negli abbozzi autografi del testo, ma non nelle edizioni a stampa, benché senza precisare il titolo dell'opera spagnola:

[...] confessando per ingenuità che una cattiva commedia di don Pietro Calderón spagnolo² ha qualche porzione nella immagine risvegliata in me di questo dramma che sarà per avventura più cattivo di quella commedia [...] (Gozzi s. d. a., c. 1v; cfr. inoltre Fabiano, Pensa e Gutiérrez Carou 2011, §§ 06 e 60)

Nel 1769 (in date prossime alla stesura dell'*Eco e Narciso* gozziano fra il 1770 e il 1771), fu rappresentato a Parma un melodramma omonimo in un atto, il cui libretto, intonato da Giuseppe Colla (Corago) è articolato attorno a tre personaggi: Eco, Narciso e Tiresia (*Eco, e Narciso* 1769). Gozzi non ricorda quest'opera nei paratesti legati al suo dramma, per cui è difficile stabilire se l'abbia conosciuta, e, casomai sia stato così, fino a che punto poté influire nella sua decisione di affrontare la stesura di un libretto sullo stesso argomento.

¹ Il presente saggio si inserisce nell'ambito delle attività realizzate dal *Grupo de Referencia Competitiva CALDERÓN* (GI-1377) dell'Universidade de Santiago de Compostela finanziato dal *Plan Galego IDT* della Xunta de Galicia per il periodo 2023-2026, rif. ED431C 2023/06.

² Sulla data della prima e sulle revisioni del testo da parte di Calderón, cfr. Aubrun (1996), V e Greer (2017, 547-48n2).

Javier Gutiérrez Carou, University of Santiago de Compostela, Spain, javier.gutierrez.carou@usc.gal, 0000-0001-6098-1072

Referee List (DOI 10.36253/fup_referee_list)

FUP Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup_best_practice)

Javier Gutiérrez Carou, *Eco y Narciso da Calderón a Carlo Gozzi: alla ricerca della fonte materiale*, © Author(s), CC BY 4.0, DOI 10.36253/979-12-215-0857-4.14, in Fausta Antonucci, Salomé Vuelta García (edited by), *La recepción del teatro clásico español en Europa (siglos XVII-XVIII)*, pp. 149-163, 2026, published by Firenze University Press, ISBN 979-12-215-0857-4, DOI 10.36253/979-12-215-0857-4

Dobbiamo inoltre ricordare che il testo di Calderón, fonte del dramma gozziano, appartiene al genere della *zarzuela*: non sembrerebbe casuale che il veneziano abbia scelto un testo, che prevedeva già la musica in alcuni momenti, per costruire quello che avrebbe dovuto essere il suo primo contributo al genere del melodramma.

Fra le carte autografe del Fondo Gozzi della Biblioteca Marciana, si riscontrano anche alcuni abbozzi di una traduzione di un altro testo calderoniano, vergata però dall'attore Luigi Benedetti, *Ni Amor se libra de amor* (Benedetti 1767-1780; cfr. *Carlo Gozzi* 2006, 134), ancora una *zarzuela*, e ancora un testo di soggetto mitologico (cfr. Gutiérrez Carou 2017b), che forse Gozzi poté aver consultato anche prima di decidere di scegliere *Eco y Narciso* come modello per il libretto che gli era stato commissionato (Gozzi 1772; cfr. Gutiérrez Carou 2024 e Gozzi 2004, 85-8 e 282, lett. 7, 8, 9 e 163).

Quattro sono i primi testimoni dell'*Eco y Narciso* di Calderón: il manoscritto Mlada Vozice 2918 (d'ora in poi M; Calderón s. d. c.)³ e tre versioni a stampa: quella della quarta parte di commedie (**A**; Calderón 1973a), quella della seconda edizione della quarta parte di commedie (**B**; Calderón 1674), di cui ci sono due emissioni senza differenze nel testo dell'opera⁴, e anche quella della quarta parte della raccolta di Vera Tassis (**C**; Calderón 1688)⁵.

Tutte e quattro presentano differenze nel numero di versi (insieme ad altre varianti di minore entità), divergenze che sembrerebbero dovute in alcuni casi a un problema di variantistica di autore e non di errori di trasmissione (Greer 2017). Non è lo scopo di questo studio portare a compimento un lavoro ecdotico preciso sul testo spagnolo né abbozzare uno stemma dell'opera calderoniana, ma semplicemente tentare di capire quale potrebbe essere stata la versione a portata di mano di Gozzi, motivo per cui faremo attenzione solo ad alcune macro e microvarianti osservabili nelle surricordate quattro prime versioni.

Una lacuna copiosa (ventisei versi) si riscontra in tutte e tre le edizioni a stampa rispetto al manoscritto (in realtà, sembra un'aggiunta inserita in questa versione). La mancanza o meno di un altro gruppo di versi, dodici in quest'occasione⁶, ci permette

³ Ringrazio di cuore Fernando Rodríguez-Gallego López (di cui uso le sigle delle fonti spagnole presenti nella sua edizione critica del testo calderoniano, di prossima pubblicazione) per il suo continuo aiuto nella stesura di questo saggio e per avermi permesso di prendere visione della sua copia digitale del manoscritto, Alejandra Ulla Lorenzo per i suoi orientamenti nel mondo delle *sultas* e sulla stamperia Orga e sulla libreria Quiroga, e anche Margaret Greer, per i suoi suggerimenti, che indica che il manoscritto, anche se non autografo, risulta firmato da Calderón sull'ultima pagina, per cui è anteriore alla sua morte nel 1681 (Greer 2017, 549-50).

⁴ Su questa circostanza si vedano le riflessioni dei rispettivi curatori in Calderón (1973b) (pagina preliminare senza numerazione) e Calderón (2010, XVI-XVII).

⁵ Adoperiamo l'edizione presente nella Bayerische Staatsbibliothek: <https://mdz-nbn-resolving.de/details:bsb10529577>, che presenta un errore di numerazione: dalla pagina 84 salta all'87 e poi i numeri 93 e 94 sono ripetuti due volte, ma non il loro contenuto. La sequenza da 84 in poi sarebbe, dunque: 83, 84, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 93, 94, 93, 94, 95, 96 ecc. Per evitare confusioni nelle citazioni, riprodurremo la numerazione dell'originale, ma indicheremo fra parentesi quadre se si tratta della prima pagina numerata '93' o '94' o delle seconde corripettive, vale a dire: 83, 84, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93[1], 94[1], 93[2], 94[2], 95, 96, ecc.

⁶ Nei diversi testimoni se ne riscontrano altre di minore entità.

di stabilire due ‘rami’ fra i testimoni: tali versi sono assenti in M e in A, mentre se ne può prendere visione in B e in C. Si tenga conto inoltre che il personaggio che in C riceve il nome «Libia», in A, B e M è nominato «Silbia/Silvia», dato che conferma anch’esso i rapporti di contiguità appena indicati. Inoltre, si prenda in considerazione che il nome ‘Libia’ sembra più vicino di quello di ‘Silvia’ alla forma ‘Lisa’ adoperata da Gozzi, particolare significativo perché il Nostro tende a conservare i nomi dei personaggi della fonte. Per illuminare i rapporti fra i testimoni, offriamo di seguito una sorta di stemma orizzontale, appartenente dunque a quella tipologia che serve, semplicemente, a indicare la maggiore o minore vicinanza testuale fra diversi testimoni:

Mancanza del gruppo di ventisei versi			
M	A	B	C
Mancanza del gruppo di dodici versi			
Silbia/Silvia			

Nella scena terza dell’atto iniziale del dramma gozziano, si riscontra un passo particolarmente significativo al nostro scopo:

Tabella 1

Gozzi (I.3.10, p. 412)	M (I, cc. 8v-9v)	C (I, p. 59, vv. 293-326) ⁷ / A (I, p. 55) / B (I, c. 28r)
LIRIOPE Se averti partorito [...] [...] io t’abbandono alquanto, sin che queste mie frecce, e ’l provid’arco ci dieno in questo giorno il meschin nostro cibo, e a te ritorno. Ti celi l’antro, e non uscir giammai. Al nuovo giorno, o figlio, della nascita tua tutto saprai. [...]	LIRÍOPE de que discurras Narciso [...] que antes que el sol se oscurezca, a cazar que comas quiero salir, en dando la vuelta, los peligros te diré que amenazan tu belleza y las causas por que así te he criado [...] [...]	LIRÍOPE de que discurras, Narciso, [...] que antes que el Sol se oscurezca, a cazar que comas quiero salir, en dando la vuelta, los peligros te diré que amenazan tu belleza, y las causas por que así te he criado [...] [...]
LIRIOPE Che ti diró diman, parto infelice; Di Liriope rossore? [...]	LIRÍOPE llegó el día que temí pues ya declarar es fuerza a Narciso los sucesos de mi vida y de su estrella, los influjos que han causado su sentimiento y mi pena. En cazando algo que coma se lo habré de decir, quiera el Cielo que halle razones [...]	LIRÍOPE llegó el día que temí, pues ya declarar es fuerza a Narciso los sucesos de mi vida y de su estrella. Ø [inizio della lacuna di 26 versi] Ø Ø Ø Ø Ø [...]

⁷ Per agevolare la localizzazione dei passi dell’opera citati seguiamo la numerazione di Calderón (1996) (non coincidente con quella di Greer 2017), che sembra basarsi su C. Citiamo da C, ma offriamo anche i numeri di pagina/carta delle edizioni di A e di B indicate.

Come si può osservare il passo in grassetto della battuta della Liriope gozziana potrebbe riallacciarsi a due momenti diversi del dramma calderoniano: un primo frammento in cui la madre di Narciso rimanda le spiegazioni al figlio sulla sua origine a un momento successivo alla caccia, presente in tutti e quattro i testimoni calderoniani (vv. 298-301) e anche nel testo gozziano, e un secondo passo, riscontrabile solo in M (la lacuna di ventisei versi assenti in tutte e tre le stampe prese in esame), in cui Liriope fa una seconda veloce allusione alla caccia: a nostro avviso, nonostante la vaghezza dell'eco calderoniano, il passo più vicino ai versi gozziani è quello presente in tutti e quattro i testimoni spagnoli⁸. Questa circostanza non ci permette di escludere definitivamente la possibilità di una derivazione del testo gozziano da un eventuale testimone derivato da M, anche se il fatto che dei ventisei versi oggetto di analisi presenti nel manoscritto non resti assolutamente nessuna traccia nell'opera del veneziano sembrerebbe orientarci in questo senso.

L'analisi dell'altra lacuna sarà molto rivelatrice a questo scopo. Infatti, lo studio di questo secondo gruppo di versi, più ridotto (dodici versi presenti in B e in C, ma assenti in A e in M), offre i seguenti dati testuali⁹:

Tabella 2

Gozzi (II.8.20, p. 453)	C (II, pp. 79-80, vv. 1839-1922) / B (II, 37v-38r)	A (II, pp. 73-74) / M (II, 47r-48v)
ECO ¹⁰	<i>Canta</i> ECO	<i>Canta</i> ECO
Poco è l'udito; io quel tuo cor pretendo.		
a Se tra i macigni nato non sei duro macigno, flessibile, e benigno, un core addolorato, il tuo ritroverà.	a Bellísimo Narciso, que a estos amenos valles del monte en que naciste las asperezas traes. Mis pesares escucha, pues deben obligarte; cuando no por ser míos, solo por ser pesares.	a Bellísimo Narciso que en/a estos amenos valles del monte en que/quien naciste las asperezas traes. Mis pesares escucha, pues deben obligarte; cuando no por ser míos, <u>solo por ser pesares.</u>
A questo rossor, ch'io sento nel palesarti il vero, non essermi severo, fingi compatimento <u>almen per tua pietà.</u>	Amor sabe/sabes con cuánta vergüenza llego a hablarte,	Ø [inizio della lacuna di 12 versi]

Sviluppiamo sempre le abbreviazioni. Nel frammento, i testi di C, A e B sono identici tranne che per alcune varianti grafiche e interpuntive, che non riproduciamo. Calderón (1996) manca totalmente della battuta finale di Liriope («Llegó el día que temí...»). Il segno di insieme vuoto (Ø) corrisponde alla mancanza di un verso o di una battuta in uno dei testimoni. Il grassetto è sempre nostro. Aggiorniamo la grafia dei testi calderoniani.

⁸ Gli autografi gozziani non offrono varianti significative nella fase dei primi abbozzi del testo che ci invitino a pensare a qualche altro legame con M (cfr. Gozzi s. d. a, 7r-v; Gozzi s. d. b, 1r-v, 10r, 24v e 44v; e Gozzi s. d. c, 106v).

⁹ Nella seconda e terza colonna trascriviamo, rispettivamente, C e A. Qualora ci saranno varianti lessicali fra C e B, o fra A ed M, indicheremo prima la variante del primo testimone e, di seguito, quella del secondo.

¹⁰ Gli spazi bianchi non indicano mancanza di versi. Abbiamo disposto in questo modo il testo per agevolare la lettura confrontata con i testimoni spagnoli.

	y no dudo ni temo que tú también lo sabes: si atiendes los colores que en el rostro me salen, la púrpura y la nieve variada por instantes, porque en/Ø cada suspiro, que en efecto son aire, camaleón de amor <u>se muda mi semblante.</u>	Ø Ø Ø Ø Ø Ø Ø Ø Ø [finisce la lacuna]
b Quegli occhi tuoi vivaci vidi stamane appena, aspra fatal catena, fiamme le più voraci <u>tosto provai d'amor.</u> c + d Più ricca pastorella di me su queste rive, vago fanciul, non vive; [...] Quanto posseggo al mondo, agi, bellezza, ed alma, stringa in perpetua calma un Imeneo giocondo; <u>tutto ti donerò.</u> e Se tu sapessi a quanti negai ciò, ch' a te chiedo, [...] Se mi rifiuti ingrato, sciolta in dolore atroce, misera ignuda voce , gli antri, le selve, il prato Eco farà suonar.	b Desde el primero día que al monte fui a buscarte y te hallé en/Ø la primera [...] <u>muestra de sus quilates.</u> c Eco soy, la más rica pastora destes valles, [...] <u>atentos y leales.</u> d Todo a tus pies lo/ø ofrezco; y no porque a rogarte/arrogante lleguen hoy mis ternezas, [...] <u>cuidado que te agrade.</u> e Y si estos rendimientos no pueden obligarte, [...] me verás entregarme tanto a mis sentimientos que, en voces /quejas lamentables, el aire confundido de mis voces se alabe, de que/porque Eco enamorada se ha convertido en aire.	b Desde el primero día que al monte fui a buscarte y te hallé la primera [...] <u>muestra de sus quilates.</u> c Eco soy, la más rica pastora destes valles, [...] <u>atentos y leales.</u> d Todo a tus pies ø/lo ofrezco, y no porque arrogante lleguen hoy mis ternezas, [...] <u>cuidado que te agrade.</u> e Y si estos rendimientos no pueden obligarte, [...] me verás entregarme, tanto a mis sentimientos que, en quejas lamentables, el aire confundido de mis voces se alabe, porque Eco enamorada se ha convertido en aire.

Come abbiamo tentato di evidenziare nella tabella 2 dividendo i testi con righe orizzontali, il lungo monologo di Eco, che Gozzi accorcia significativamente (da 84 a 41 versi), è costruito su cinque motivi, riprodotti dal veneziano nello stesso ordine con lievi modifiche (anche se fonde in una sola le sezioni 'c' e 'd' del testo calderoniano):

a) Richiesta di empatia di Eco a Narciso per il suo dolore e la vergogna che sente nel dichiarargli il suo amore (B, pp. 183-184; C, p. 79, vv. 1839-1858 / Gozzi, vv. 2-11 – il secondo dei motivi è assente in M e in A).

b) Innamoramento subitaneo quando vede il giovane la prima volta (B, p. 184; C, pp. 79-80, vv. 1859-1870 / Gozzi, vv. 12-16).

c) Offerta delle proprie ricchezze (B, p. 184; C, p. 80, vv. 1871-1890 / Gozzi, vv. 17-31).

d) Dichiarazione di onestà e proposta di matrimonio (B, pp. 184-185; C, p. 80, vv. 1891-1910 / Gozzi, vv. 17-31).

e) Annuncio della propria morte qualora Narciso non ricambiasse il suo amore (B, p. 185; C, p. 80, vv. 1911-1922 / Gozzi, vv. 32-41).

I dodici versi presenti solo in B e in C (sezione 'a') sviluppano il motivo della vergogna che Eco sente nell'aprire il suo cuore al ragazzo, mancante in M e in A a causa della lacuna testuale. Invece tale motivo è chiaramente presente nel monologo gozziano, anche se abbreviato. Dato che il Nostro segue quasi pedissequamente la struttura argomentativa del monologo calderoniano, la coincidenza tematica in questo punto fra i due testi non è attribuibile al caso o alla poligenesi, per cui, prendendo in considerazione i risultati delle analisi delle due lacune testuali, crediamo di poter affermare che la fonte materiale seguita da Gozzi dovette essere un testo derivato dal sottoinsieme rappresentato dai testimoni B e C.

C contiene poche divergenze rispetto a B, per cui qualsiasi tentativo di incrementare la precisione nell'individuazione del testo fonte seguito da Gozzi non sarà facile; tuttavia, fra le microvarianti riscontrabili fra i due testimoni una è significativa, anche se non ci permetterà ancora di decidere fra B e C per la fonte del testo italiano, come tenteremo di dimostrare di seguito:

Tabella 3

Gozzi (II.6.33 e II.7.4-5, pp. 447-448)	B (II, c. 37r)	C (II, pp. 78-79, vv. 1784-1796)
SILVIO [...] (s'appoggia ad una capanna in disparte)	[FEBO] <i>Quédese suspenso sobre el cayado y sale Bato, y Narciso.</i>	[FEB.] <i>Quédase suspenso sobre el cayado y sale Bato, y Narciso.</i>
[...]	[...]	[...]
NARC. (a Silv.) Dimmi, pastor, vedesti in questo loco, Eco, la bella donna? e donde i passi volse, mi sai tu dire? Scusa chi adora, e appaga il mio desire.	NARCISO Dígasmе, pastor amigo, que sobre el cayado estribas tan confuso y suspendido, si a Eco, honor destas montañas, por estos valles has visto.	NARC. Dígasmе, pastor amigo, que sobre el cayado estribas tan confuso y suspendido, si a Eco, honor destas montañas, por estos valles has visto.
SILV. (scuotendosi, e traendo un pugnale furioso)		<i>Amenázale con el cayado.</i>
Quest'acciar ti risponda, e 'l cor trapassi,	FEBO <i>Respóndate aqueste acero</i>	FEB. <i>Respóndate aqueste acebo,</i>
[...]	en tu púrpura teñido	en tu púrpura teñido
	[...]	[..]

Come si può osservare in B (in realtà, anche in A e in M), Febo minaccia Narciso con un pugnale, metonimicamente *acero* («acciar»), mentre in C, seguendo l'immagine del pastore che si appoggia sul suo bastone, Febo fa cenno di assalire Narciso, di nuovo metonimicamente, con l'*acebo* (agrifoglio). La lettura di Gozzi ci porterebbe a concludere che il testimone spagnolo che seguiva il conte sarebbe derivato da B, e non da C. Sembra legittimo chiedersi, tuttavia, se il No-

stro, anche leggendo *acebo*, sarebbe stato in grado di capire il testo spagnolo o se avrebbe interpretato la parola¹¹ come un refuso e l'avrebbe letta come *acero*. A questa ipotesi si oppone la didascalia, in cui è indicato esplicitamente che Febo minaccia Narciso con il suo bastone («*Amenázale con el cayado*»), circostanza che rende verosimile la metonimia del legno, *acebo*. In assenza di questa didascalia, invece, a nostro avviso, il Nostro avrebbe potuto decidere di correggere *acebo*¹² in *acero*, motivo per cui avrebbe aggiunto anche la didascalia «*scuotendosi, e traendo un pugnale furioso*», in modo tale da rendere congrua al contesto la minaccia di Silvio (si osservi che il riferimento al coltello di tale didascalia non è presente nelle fonti spagnole secentesche). La presenza del termine «*acero*» e la mancata didascalia sembrano dunque orientarci verso B ma, se teniamo conto di alcune circostanze non testuali, che affronteremo nelle pagine successive, vedremo che questa ipotesi potrebbe essere un miraggio.

Prima di addentrarci nell'analisi di alcuni aspetti non testuali, dobbiamo soffermarci ancora, brevemente, sulla ricerca di altre evidenze che confermino o meno la discendenza da B o da C, poiché abbiamo riscontrato un'esilissima variante fra entrambi i testimoni (in realtà M e A+B *versus* C) che potrebbe iniziare a orientarci in questa selva. Quando Narciso si lamenta con sua madre perché non gli permette di uscire dalla grotta dove abitano, leggiamo:

Tabella 4

Gozzi (I.3.7, p. 411)	B (I, cc. 27v-28r) ¹³	C (I, p. 59)
Qual dura legge è questa! E dovrò sempre ignaro essere di tutto? [...]	Cómo aquella novedad [...] Pues, ¿por qué, madre, me quitas	Cómo aquella novedad [...] Pues, ¿por qué, madre, me quitas
Come a questo splendore, a questa terra , a ciò, ch'io miro, nacqui ? [...]	la libertad y me niegas don que a sus hijos conceden una ave y una fiera , patrimonio que da el Cielo? ø [...]	la libertad y me niegas don que a sus hijos conceden una ave y una fiera , patrimonio que da el Cielo al que ha nacido en la Tierra ? [...]
Io vidi gli augellini pasciuti, mirai degli orsacchini cresciuti [...]		

¹¹ A nostro avviso, non c'è dubbio che la lettura «*acebo*» è un errore di trasmissione o un'innovazione (come mi indica Rodríguez-Gallego, forse per rendere più adatta all'ambiente campestre la situazione) che Vera Tassis tenta di rendere congrua aggiungendo la didascalia della minaccia con il bastone.

¹² In italiano 'agrifoglio' o 'alloro spinoso', il che esclude che Gozzi potesse interpretare correttamente il testo per somiglianza delle forme spagnola e italiana.

¹³ A (I, p. 55) legge esattamente come B. In M si riscontra un'altra variante, che non influisce nel nostro ragionamento: «Cómo aquella novedad [...] Pues, ¿por qué Madre me quitas / la libertad y me niegas / don que a sus hijos conceden / una ave y una fiera, / **patrimonio que les dio / la misma naturaleza?**» (I, 7r-8v).

Come si può osservare, anche se ci sono notevoli differenze fra il testo italiano e quello spagnolo, sembra che nel testo del veneziano sia rimasta l'impronta della lettura della versione di C, unica in cui troviamo abbinati il verbo nascere/*nacer* e il sostantivo terra/*tierra*. Si tratta di una circostanza di scarsa entità materiale e si potrebbe perfino pensare che sia frutto della poligenesi, ma tenendo conto del profondo rimaneggiamento del testo da parte di Gozzi, queste piccole tracce possono diventare significative per orientarci, in questo caso, verso C, o un suo discendente, come fonte del libretto italiano. A questo punto del nostro ragionamento, potrà essere utile per confermare, o meno, la nostra ipotesi di C come fonte gozziana, conoscere anche di quale tipologia di edizione del testo calderoniano avrebbe potuto disporre il conte. Partiamo dall'ipotesi che, per motivi cronologici di circolazione, sembra logico escludere che il Nostro abbia avuto accesso a edizioni secentesche. Bisogna ricordare che alcuni dati presenti nelle lettere scambiate fra Giovanni Querini, ambasciatore veneziano a Madrid fra il 1768 e il 1773, e sua moglie, Caterina Contarini, ci portano a pensare che il Nostro avesse disposto di quella tipologia di edizioni di singole commedie conosciute come *sueltas*. In una lettera del 30 dicembre 1769, infatti, scrive la nobile veneziana al marito a Madrid:

Il Trufaldin di S. Angelo cioè Sacchi vi prega col mio mezzo, che gli spedite alcune di coteste commedie spagnuole di quelle però, che voi credete più adatte al nostro gusto, onde vi prego anch'io di spedirmele colla maggiore sollecitudine, ch'io poi le farò tenere allo stesso Sacchi. (Fancello 2013, lett. 175, p. 188)

La richiesta si rinnova successivamente (lett. nn. 178 e 180). L'ambasciatore, dopo aver indicato che avrebbe avuto bisogno di più tempo (lett. nn. 181, 186 e 188), invia alla moglie la prima di un gruppo di venti commedie precisando che gliele avrebbe fatte pervenire ad una ad una, particolare che ci porta a pensare a edizioni di singole commedie come fonti materiali utilizzate di Gozzi: «Eccovi una commedia. Ne ho raccolte venti, ed una alla settimana anderò spendendovele [...] Madrid 27 Febraro 1769 M. V. [vale a dire 1770]» (Fancello 2013, 192, lett. 190)¹⁴.

In una lettera del 14 aprile 1770, la moglie dell'ambasciatore chiede al marito di non inviarle commedie di Calderón, poiché il Sacchi ce le avrebbe già «tutte»:

Ricevei anche in oggi come il solito la comedia, ma avendo date al Sacchi le prime quattro, mi ringraziò, ma mi disse, che non le servono, perché queste di Don Pedro Calderon de la Barca le hanno tutte, onde ne bramerebbe di un autor più moderno; sicché se fosse possibile vi prego anch'io di cambiarle (Fancello 2013, 197, lett. 203)¹⁵.

¹⁴ Tutta la faccenda è sviluppata fra il 30/12/1769 e il 6/10/1770 (cfr. Gutiérrez Carou 2017; correggo in questa sede alcune imprecisioni nelle date delle lettere presenti nell'appena ricordato saggio). Che il Sacchi consegnasse poi le opere spagnole ricevute a Gozzi è dichiarato dallo stesso conte, come vedremo di seguito.

¹⁵ Sottolineatura dell'originale.

La parole di Caterina Contarini (che trasmettono quelle di Sacchi) in questa lettera, «le hanno tutte», certamente iperboliche, possono essere interpretate come un riferimento a un mucchio di *sueltas* o a un'edizione d'insieme delle opere del drammaturgo, ma siamo inclini a rifiutare questa seconda possibilità, dato che si tratterebbe dell'unica testimonianza in tale senso e anche perché alcune parole dello stesso Gozzi sembrerebbero ribadire l'ipotesi delle edizioni di singole commedie, poiché il termine adoperato dal conte in un contesto in cui parla delle fonti materiali del suo teatro, «fasci», pare descrivere un insieme di testi di scarso volume e non i tomi dell'*opera omnia* dell'autore. Inoltre, se fossero volumi di commedie, glieli avrebbe fatti pervenire non «tratto tratto» ('ogni tanto'), ma in una sola volta: «Il Sacchi **mi mandava tratto tratto de' fasci** di quelle strane, e mostruose opere di quel Teatro [spagnolo]; la maggior parte [...]» (Gozzi 2022, II, 139; seconda parte, capitolo XX).

Se ora prendiamo in considerazione i testimoni autobiografici ed epistolari succitati, e la nostra ipotesi che, per vie testuali, ci portava verso C come fonte per il libretto gozziano, possiamo, in primo luogo, escludere che il veneziano avesse letto l'edizione del nostro testo di Apontes (Calderón 1760), anche se cronologicamente più vicina al lavoro del conte veneziano, così come anche l'edizione delle nove parti di commedie di Calderón, 1715-1731, attribuita ancora a Vera Tassis (si tenga conto, tuttavia, che il testo di queste edizioni è identico a quello di C)¹⁶. Il motivo di questa esclusione è di nuovo di carattere non filologico. Se era Sacchi a fornire i testi spagnoli a Gozzi, dobbiamo chiederci come avrebbe potuto ottenerli. Lasciando da parte l'invio di *sueltas* da Madrid, a nostro avviso, l'acquisto di un numero significativo di edizioni del teatro spagnolo *aurisecular* da parte del capocomico (che giustificherebbe l'affermazione di essere già in possesso di «tutte» le opere di Calderón appena ricordata) potrebbe essere avvenuto nel soggiorno della compagnia a Lisbona fra il 1753 e il 1755 e, dunque, in un momento troppo lontano nel tempo per pensare che avrebbe potuto trovare con facilità le edizioni della *Quarta parte* calderoniana del 1672 o del 1674, e perfino quelle del Vera Tassis secentesco (Calderón 1688) e settecentesco (Calderón 1731), e, ci si permetta la *boutade*, troppo presto per acquistare il terzo volume di Apontes, pubblicato solo nel 1760, quando i comici erano già di ritorno a Venezia. Stando così le cose, ci troviamo di nuovo orientati verso le *sueltas* settecentesche come possibile fonte materiale dell'*Eco e Narciso* gozziano.

¹⁶ «[...] podemos afirmar que [Apontes] se basó en el ejemplar de la reedición del siglo XVIII de las nueve partes preparada por Vera Tassis» (Moll, s. d. a). Il fatto, dunque, che Gozzi avesse utilizzato questa edizione, o l'edizione settecentesca delle nove parti di commedia di Calderón (1715-1731), che seguono tutte e due l'edizione secentesca di Vera Tassis, non implicherebbe nessun cambiamento della nostra ipotesi: per maggiore sicurezza, abbiamo controllato i passi del testo calderoniano oggetto di analisi nel nostro saggio in entrambe le edizioni e possiamo confermare che sono identici al testo di C.

Nel sito web *Calderón Digital* e in Reichenberger (1979) ne sono elencate quattro (nn. 893, 894, 895 e 896)¹⁷ che, tenendo conto della loro data di pubblicazione, tutte senza dubbio settecentesche, potrebbero essere state la fonte materiale del testo gozziano. Tutte e quattro sembrano discendere da C (situazione che confermerebbe la nostra ipotesi sull'ipotesto gozziano), come ricorda Ignacio Arellano (2007, 28), per il quale tutte le edizioni pubblicate dopo la raccolta secentesca di Vera Tassis deriverebbero da essa. Tutte e quattro le nostre *sueñas* sembrerebbero confermare l'ipotesi dell'illustre calderonista, dato che, tra l'altro, tutte leggono «acebo», in tutte si riscontra il verso che abbiamo analizzato precedentemente («al que ha nacido en la Tierra») e tutte presentano il nome di «Libia» per il personaggio che in A, B ed M è denominato «Silbia/Silvia».

Queste circostanze ci costringono a tornare a riflettere sul problema della minaccia fatta da Febo a Narciso, perché, infatti, tutto fin qua ci porta a pensare che l'ipotesi che Gozzi avesse avuto davanti a sé un testo in cui la minaccia era perpetrata con l'«acero», dunque il testimone B (dato che A ed M sono stati scartati per altri motivi), diventa molto improbabile.

Come mai, quindi, se il Nostro, a quanto pare, doveva avere un testimone su cui leggeva «acebo», ossia una *suelta* derivata da C, adatta poi la scena introducendovi un «coltello», pur non avendo trovato questa variante nel suo ipotesto materiale?

Risulta molto rivelatore constatare che in una delle *sueñas* che ci hanno tramandato il testo calderoniano (896) manca totalmente la didascalia («*Amenáza-le con el cayado*») che rende congruo il riferimento all'«acebo». Se Gozzi avesse avuto davanti agli occhi una delle *sueñas* con la didascalia (893, 894 od 895), il testo dell'edizione di Apontes (Calderón 1760) o di Vera Tassis (Calderón 1731), avrebbe sicuramente capito che la minaccia non poteva essere fatta con un coltello, o simile, e si sarebbe dato da fare, anche forse senza capire la parola spagnola *acebo*, per rendere in italiano, in modo congruo, l'informazione della didascalia con lo strumento della minaccia, il «cayado», il bastone. Se invece avesse letto una *suelta* senza didascalia, a nostro avviso, molto probabilmente avrebbe interpretato «acebo» come un refuso per *acero* ('acciaio'), per cui, dunque, avrebbe cambiato l'arma della minaccia in *coltello* e aggiunto la didascalia che vi fa riferimento, perché altrimenti capocomico e attori sarebbero rimasti stupiti da questa subita comparsa dell'arma da taglio. In conclusione, se Gozzi leggeva una delle *sueñas* settecentesche, come pensiamo di aver accettabilmente provato, dato che in tutte e quattro tali *sueñas* si legge *acebo*, avrebbe dovuto disporre di quella in cui manca la didascalia, situazione che gli avrebbe permesso di interpretare il nome dell'albero come un refuso per *acero* (vale a dire, 'acciaio'):

¹⁷ 893: Calderón (s. d. A); 894: Calderón (s. d. B); 895: Calderón (1764); e 896: Calderón (1767). Tutte e quattro presentano la lacuna di ventisei versi surricordata (come A, B e C), ma contengono quei dodici mancanti in M e in A, vale a dire, appartengono alla famiglia rappresentata, fra i primi testimoni, da B e da C, anche se, come vedremo subito, andrebbero fatte discendere, in realtà, da C (accurate ricerche su internet non ci hanno permesso di trovare altri eventuali testimoni).

Tabella 5

893 (12v), 894 (11v), 895 (11r)	896 (20)
[Febo] <i>Quédase suspenso sobre el cayado, y sale Bato y Narciso.</i>	[Febo] <i>Quédase suspenso sobre el cayado. Salen Bato y Narciso.</i>
[...]	[...]
Narc. Dígame, pastor amigo, que sobre el cayado estribas tan confuso y suspendido, si a Eco, honor de las montañas por estos valles has visto.	Narc. Dígame, pastor amigo, que sobre el cayado estribas tan confuso y suspendido, si a Eco, honor de estas montañas, por estos valles has visto.
Amenázale con el cayado.	o
Feb. Respóndate aqueste acebo, en tu púrpura teñido	Febo Respóndate aqueste acebo, en tu púrpura teñido
[...]	[...]

Si tenga conto inoltre che lo stampatore di 896, Viuda de Orga, sebbene lavorasse a Valencia, vendeva la sua produzione anche a Madrid, per cui sarebbe stato facile per l'ambasciatore trovare le sue *sueeltas* nella capitale del regno, casomai il testo dell'*Eco e Narciso* calderoniano non facesse parte già prima del baule del Sacchi.

La nostra ipotesi dell'interpretazione di «acebo» come un refuso per *acero*, in realtà, si potrebbe ritenere confermata in ambito spagnolo. In tre *sueeltas* che conservano tracce del loro uso per l'allestimento di qualche recita si può osservare come la parola originale fu sistematicamente corretta a mano scrivendo una 'r' sopra la 'b' di «acebo». Si tratta di tre copie di 896 (Calderón 1767)¹⁸, proprio quella in cui si riscontra la mancanza della didascalia che, a nostro avviso, mette in moto il meccanismo che avrebbe portato Gozzi a ritenere «acebo» un refuso: sembrerebbe che avessero pensato esattamente la stessa cosa i membri della compagnia spagnola implicata nella recita, o recite, accennata.

In realtà, nemmeno la presenza della didascalia relativa al «cayado», il bastone, contenne la febbre correttoria di alcuni attori perché la surricordata modifica della parola «acebo» in «acero» fu fatta anche sulle pagine della commedia, strappate anche per una recita dell'opera dall'edizione di un volume di Vera Tassis (Calderón 1688, C), che contiene la didascalia¹⁹. Da questo punto di vista, dunque, la nostra proposta della *suelta* senza didascalia come fonte per il testo gozziano si vede indebolita a favore di un'ipotesi più vaga che comprenderebbe tutte e quattro le *sueeltas* conosciute.

¹⁸ Biblioteca Histórica Municipal de Madrid: Tea 1-26-6, a3 (<https://bibliotecasespecializadas.madrid.es/cgi-bin/historica?TITN=379927>); Tea 1-26-6, a4 (<https://bibliotecasespecializadas.madrid.es/cgi-bin/historica?TITN=379928>); e Tea 1-26-6, a5 (<https://bibliotecasespecializadas.madrid.es/cgi-bin/historica?TITN=379929>). La correzione manoscritta si trova alla p. 20.

¹⁹ Si tratta di una copia di Calderón (1688) con collocazione Tea 1-26-6, b della surricordata biblioteca madrilena (<https://bibliotecasespecializadas.madrid.es/cgi-bin/historica?TITN=379964>). Si può prendere visione della correzione alla p. 79.

Tenendo conto di tutti i dati presentati fin qui, testuali e circostanziali, siamo dell'opinione che il conte veneziano creò il suo testo prendendo come punto di partenza un testimone del ramo derivato da C, forse la *suelta* 896 (Calderón 1767), meno probabilmente qualcuna delle altre tre (894, 895 e 896; e, a nostro avviso, meno ancora le differenti stampe di Vera Tassis o di Apontes). Sono consapevole che questa ipotesi è costruita non solo su argomenti testuali, ma anche su dati non sempre filologici e indiscutibili, comunque credo sia l'unica in grado di far combaciare tutti i pezzi del puzzle. Ovviamente si potrebbe pensare che Gozzi avesse potuto disporre di testi derivati da A, B o M, dove si legge la forma spagnola *acero*, equivalente all'italiano *acciar*. Tuttavia, abbiamo già scartato in precedenza A ed M come fonti del testo gozziano e, a nostro avviso, dobbiamo abbandonare anche l'ipotesi di un testo derivato da B, dato che, come abbiamo visto prima, tutte le *seltas* del testo che conserviamo sembrano discendere da C, e che, molto probabilmente, Gozzi aveva a portata di mano questa tipologia di edizioni e non un volume delle *Partes* di Calderón.

Sono consapevole dell'autoreferenzialità insita nel mio ragionamento: dato che circostanzialmente possiamo affermare che Gozzi disponeva di una *suelta*, la sua pièce deve derivare da C; e, dato che testualmente il suo libretto sembra derivare da C, necessariamente avrà avuto a disposizione una *suelta*... ma, ribadisco, questa mi sembra l'unica ipotesi che dia risposta a tutti i problemi presi in esame fin qui.

Proprio per questa autoreferenzialità, dobbiamo tornare indietro per rivedere, alla luce di altri dati, l'ipotesi che escludeva i volumi delle *partes* di Calderón come fonti materiali per gli adattamenti gozziani. In primo luogo possiamo osservare che Gozzi adattò, o pensò di adattare, cinque testi di Calderón che si trovano in volumi differenti sia della *Cuarta parte* del 1672 e del 1674 che in Vera Tassis, o in Apontes, con l'unica eccezione di *La hija del aire* e *Ni Amor se libra de amor*, pubblicate nello stesso tomo (che sembra una casualità all'interno dell'insieme)²⁰, per cui nemmeno da questa prospettiva sembra verosimile l'ipotesi che il Nostro avesse avuto a disposizione un volume di queste edizioni... tranne se vogliamo accettare che avesse potuto disporre di diversi tomi di Vera Tassis o di Apontes, il che, ripetiamo, sembra poco fattibile.

Tuttavia se ora prendiamo in considerazione i tre adattamenti che Gozzi realizza di opere di Moreto²¹, potremo constatare che tutte sono presenti nel-

²⁰ Ecco i testi e le edizioni: a) *El secreto a voces, Il pubblico secreto* (1769): Vera Tassis, *Sexta parte*; Apontes, t. VIII; b) *Eco y Narciso, Eco e Narciso* (1770?): *Cuarta parte* (1762 e 1764), Vera Tassis, Apontes, t. III; c) *Gustos y disgustos son no más que imaginación, Le due notti affannose o sia Gl'inganni dell'immaginazione* (1771): Vera Tassis, *Verdadera quinta parte*; Apontes, tt. X-XI; d) *La hija del aire. Primera (y segunda) parte, La figlia dell'aria o sia L'innalzamento di Semiramide* (1786): *Tercera parte*; Vera Tassis; Apontes, t. VII; ed e) *Ni Amor se libra de amor* (abbozzo di traduzione/adattamento di mano dell'attore Luigi Benedetti): *Tercera parte*; Vera Tassis; Apontes, t. VII.

²¹ *El desdén con el desdén (La principessa filosofa, 1772), Hasta el fin nadie es dichoso (I due fratelli nemici, 1773) e Lo que puede la aprehensión (La malia della voce, 1774).*

la *Primera parte* di commedie dell'autore (Moreto 1654), anche se di nuovo la data di stampa del volume (1654) sembra far diradare la possibilità che Gozzi avesse avuto il volume tra le mani (tranne se pensiamo a qualche pubblicazione abusiva posteriore). Se da una parte questo dato invita a pensare che il Nostro avesse potuto avere a disposizione volumi di *partes* nel caso, ad esempio, di Moreto, dall'altra, per i testi di Calderón, verrebbe a significare tutto il contrario. In senso opposto potremmo indicare la situazione dell'unica commedia di Matos Fragozo rifatta dal veneziano, *La venganza en el despeño y tirano di Navarra*²², assente nell'unica parte di commedie di tale autore pubblicata (Matos 1658)... il che ci condurrebbe di nuovo verso una *suelta*.

Un'altra circostanza che merita di essere messa a fuoco con attenzione è la possibilità che Sacchi, direttamente o tramite l'ambasciatore veneziano, si fosse rifornito di edizioni sempre da uno stesso libraio. In questo senso vorrei far notare che in un catalogo dell'importantissima libreria madrilenza dei Quiroga non solo si riscontrano tutte le commedie spagnole adattate da Gozzi, ma perfino anche le quattro inconcluse, rimaste allo stato di progetto²³. Questa situazione ci porterebbe a ipotizzare anche la possibilità di un fornitore unico e, in questo caso, di *seltas*. Il problema risiede tuttavia nel fatto che non si conosce il momento di apertura della libreria Quiroga a Madrid, anche se sappiamo che era attiva quanto meno già dal 1785 (cfr. Moll, s. d. b), e che il catalogo che abbiamo adoperato è del 1805 (*Catálogo* 1805)²⁴. Ci ripromettiamo però di tornare su questa strada in prossimi studi.

Riferimenti bibliografici

- Arellano, Ignacio. 2007. *Editar a Calderón*. Madrid-Pamplona-Frankfurt: Iberoamericana-Universidad de Navarra-Vervuert.
- Aubrun, Charles V. 1996² [1963]. "Préface". In Pedro Calderón de la Barca. *Eco y Narciso*. *Comedia*. Préface, édition et notes de Charles V. Aubrun, V-XXXIII. Paris: Centre de Recherches de l'Institut d'Études Hispaniques.
- Benedetti, Luigi. 1767-1780. *Ni Amor se libra de amor*. Manoscritto Fondo Gozzi 8.4 della Biblioteca Marciana di Venezia.
- Calderón de la Barca, Pedro. s. d. a. *Eco y Narciso*. (Reichenberger 1979, n. 893)
- Calderón de la Barca, Pedro. s. d. b. *Eco y Narciso*. Barcelona: Juan Serra y Nadal. (Reichenberger 1979, n. 894)
- Calderón de la Barca, Pedro. s. d. c. *Eco y Narciso*. Manoscritto Mlada Vozice 2918 della Biblioteca Nazionale della Repubblica Ceca a Praga.
- Calderón de la Barca, Pedro. 1674. *Cuarta parte de comedias de Don Pedro Calderón de la Barca, Caballero del Orden de Santiago. Lleva un prologo del autor, en que distingue las*

²² Adattata in due testi per tentare di rispettare l'unità di tempo: *La caduta di Donna Elvira, regina di Navarra* (prologo tragico) e *La punizione nel precipizio* (1767).

²³ *Las amazonas* (Gozzi: *Le amazzoni*), *Ni Amor se libra de amor*, *Ofender con las finezas* ed *El tejedor de Segovia*.

²⁴ Si osservi che alla p. 59 si avverte che «todas las piezas contenidas en este catálogo se venden por docenas con la mayor equidad».

- comedias, que son verdaderamente suyas, o no. Enmendadas, y corregidas en esta segunda impresión.* Madrid: Bernardo de Hervada. A costa de Antonio de la Fuente, Mercader de Libros. Véndese en la casa enfrente de San Felipe. Y en Palacio [esemplare digitalizzato della Biblioteca Nacional de España, coll. R30982].
- Calderón de la Barca, Pedro. 1688. *Cuarta parte de comedias del célebre poeta español Don Pedro Calderón de la Barca [...] que nuevamente corregidas publica Don Juan de Vera Tassis y Villarroel [...]*. Madrid: Francisco Sanz [esemplare presente nella Bayerische Staatsbibliothek: <https://mdz-nbn-resolving.de/details:bsb10529577>].
- Calderón de la Barca, Pedro. 1731. *Cuarta parte de comedias del célebre poeta español D. Pedro Calderón [...] que publica D. Juan de Vera Tassis y Villarroel [...]*. Madrid: Herederos de Juan García Infante.
- Calderón de la Barca, Pedro. 1760. *Comedias del celebre poeta español don Pedro Calderón de la Barca que saca a luz Don Juan Fernández de Apontes*. 11 voll. vol. III. Madrid.
- Calderón de la Barca, Pedro. 1764. *Eco y Narciso*. Barcelona: Francisco Surià. (Reichenberger 1979, n. 895)
- Calderón de la Barca, Pedro. 1767. *Eco y Narciso*. Valencia: Viuda de Joseph de Orga. (Reichenberger 1979, n. 896)
- Calderón de la Barca, Pedro. 1973a. *Comedias*. A facsimile edition prepared by D. W. Crickshank and J. E. Varey with textual and critical studies. Vol. X. *Quarta parte de comedias* (Madrid, 1672). Westmead: Gregg International - Tamesis Books.
- Calderón de la Barca, Pedro. 1973b. *Comedias*. A facsimile edition prepared by D. W. Cruickshank and J. E. Varey with textual and critical studies. XI: *Quarta parte de comedias* (Madrid 1674). London: Gregg International in association with Tamesis Book.
- Calderón de la Barca, Pedro. 1996² [1963]. *Eco y Narciso. Comedia*. Préface, édition et notes de Charles V. Aubrun. Paris: Centre de Recherches de l'Institut d'Études Hispaniques.
- Calderón de la Barca, Pedro. 2010. *Comedias, IV*. Ed. de Sebastian Neumeister. Madrid: Fundación José Antonio de Castro.
- Calderón Digital*. n. d. Scheda 383. Consultata il 5 febbraio 2025. <https://calderondigital.tespasiglodeoro.it/record/383>
- Carlo Gozzi 1720-1806. 2006. *Stravaganze sceniche, letterarie battaglie*. A cura di Fabio Soldini. Venezia: Marsilio.
- Catálogo general de comedias antiguas y modernas [...] que se encuentran venales en la librería de la viuda e hijo de Quiroga*. 1805. Madrid: viuda e hijo de Quiroga.
- Corago*. s. d. <https://corago.unibo.it>.
- Eco, e Narciso, componimento drammatico rappresentato nel teatro di corte in tempo delle feste per le nozze de' reali sovrani*. 1769. Parma: Stamperia Reale.
- Fabiano, Andrea, Maria Grazia Pensa e Javier Gutiérrez Carou. 2011. "Scheda analitica di *Eco e Narciso* di Carlo Gozzi". In *Metamorfosi drammaturgiche settecentesche: il teatro spagnolo di Carlo Gozzi*, a cura di Javier Gutiérrez Carou, 195-204. Venezia: lineadacqua.
- Fancello, Antonio e Madile Gambier. 2013. *Gagliarde spese... incostanza della stagione. Carteggio Giovanni Querini – Caterina Contarini Querini (1768-1773)*. Venezia: Gambier&Keller.
- Gozzi, Carlo. s. d. a. *Eco e Narciso*. Manoscritto Fondo Gozzi 5.3/1 della Biblioteca Marciana di Venezia.
- Gozzi, Carlo. s. d. b. *Eco e Narciso*. Manoscritto Fondo Gozzi 5.3/2 della Biblioteca Marciana di Venezia.

- Gozzi, Carlo. s. d. c. *Eco e Narciso*. Manoscritto Fondo Gozzi 5.4 della Biblioteca Marciana di Venezia.
- Gozzi, Carlo. 1772 [ma 1773]. "Avviso al lettore". In Carlo Gozzi, *Eco e Narciso*. In *Opere del conte Carlo Gozzi*. 8 voll., V: 391-98. Venezia: Colombani.
- Gozzi, Carlo. 2004. *Lettere*, a cura di Fabio Soldini. 2 voll. Venezia: Marsilio – Regione del Veneto.
- Gozzi, Carlo. 2022. *Memorie inutili*, a cura di Fabio Soldini. 2 voll. Venezia: Marsilio.
- Greer, Margaret. 2017. "Eco y Narciso de Calderón en el manuscrito de la condesa de Harrach: base para una nueva edición". In *Serenissima palabra*. Actas del X Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro (Venecia, 14-18 de julio de 2014), a cura di Anna Bognolo *et alii*, 547-56. Venezia: Edizioni Ca' Foscari. <http://edizionicafoscari.unive.it/it/edizioni/collane/biblioteca-di-rassegna-iberistica/>
- Gutiérrez Carou, Javier. 2017a. "Historia de una tachadura. Notas sobre la difusión del teatro del Siglo de Oro en Venecia: Carlo Gozzi, Jerónimo de Villaizán y los actores-dramaturgos de la compañía Sacchi". In *Serenissima palabra*. Actas del X Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro (Venecia, 14-18 de julio de 2014), a cura di Anna Bognolo *et alii*, 557-65. Venezia: Edizioni Ca' Foscari. <http://edizionicafoscari.unive.it/it/edizioni/collane/biblioteca-di-rassegna-iberistica/>
- Gutiérrez Carou, Javier. 2017b. "La creazione del repertorio nella compagnia Sacchi fra traduzioni degli attori e spagnolesche di Gozzi". *Rivista di letteratura teatrale*, 10: 47-63.
- Gutiérrez Carou, Javier. 2024. "A modo di prefazione. Carlo Gozzi 'Cassandro' di se stesso: melodramma, balletto e poetica teatrale nell'Avviso al lettore di *Eco e Narciso*". In *Musica ed estetica del fiabesco: il teatro di Carlo Gozzi e l'opera lirica*, a cura di Camillo Faverzani e Paola Ranzini, V-XV. Lucca: LIM.
- Matos Fragoso, Juan. 1658. *Primera parte de comedias de [...] Dedicada a Don Fernando de Fonseca Ruiz de Contreras [...]*. Madrid: Julián de Paredes, a costa de Domingo Palacio y Villegas Mercader de libros frontero del colegio de Santo Tomás.
- Moll, Jaime. s. d. a. "Sobre las ediciones del siglo XVIII de las partes de comedias de Calderón". n. d.: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Consultato il 6 febbraio 2025. https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/sobre-las-ediciones-del-siglo-xviii-de-las-partes-de-comedias-de-calderon--0/html/0ca4b9b2-9c5b-424c-83e7-509d598ed385_5.html.
- Moll, Jaime. s. d. b. *La serie numerada de comedias de la Imprenta de los Orga*. n. d.: Biblioteca Virtual Cervantes. Consultato il 7 febbraio 2025. https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-serie-numerada-de-comedias-de-la-imprenta-de-los-orga-0/html/02133b44-82b2-11df-acc7-002185ce6064_3.html.
- Moreto y Cabana, Agustín. 1654. *Primera parte de comedias de [...] Dedicada a D. Francisco Fernández de la Cueva [...]*. Madrid: Diego Dáaz de la Carrera, a costa de Mateo de la Ba[s]tida, mercader de libros, frontero de S. Felipe.
- Moretianos*. s. d. <http://moretianos.com/index.php>. Consultato il 7 febbraio 2025.
- Reichenberger, Kurt und Roswitha. 1979. *Bibliographisches Handbuch der Calderón-Forschung - Manual Bibliográfico Calderoniano* (in Zusammenarbeit mit / en colaboración con Theo Berchem - Henry W. Sullivan; Spanish Text / Textos españoles en versión de Ángel San Miguel). 4 voll. Kassel: Verlag Thiele & Schwarz.

La donna innamorata da vero di Carlo Gozzi e la tradizione scenica del *Pedro de Urdemalas*¹

Arianna Fiore

La donna innamorata da vero è una delle commedie del corpus del teatro ‘spagnolesco’ di Carlo Gozzi. Terminata di scrivere dopo il 29 maggio 1771², debuttò a Mantova, con la compagnia di Antonio Sacchi (o Sacco), il 22 luglio, e fu poi ospitata dal Teatro San Luca di Venezia l’8 ottobre dello stesso anno³.

- ¹ Questo saggio è frutto delle ricerche condotte all’interno del progetto PRIN 2022 – Prot. 2022SA97FP “Il teatro spagnolo della prima modernità (1570–1700): trasmissione testuale, circolazione europea, nuovi strumenti digitali”, finanziato dal MUR italiano e dall’Unione Europea, e diretto da Fausta Antonucci.
- ² La data del 29 maggio 1771 appare alla fine di una versione abbozzata del testo della commedia, che comprende anche una bozza della prefazione, conservata nel fondo Gozzi 6.1/2, presso la Biblioteca Marciana di Venezia. Alla fine del testo, alla c. 53r, troviamo una nota non riportata nella versione a stampa: «29 maggio 1771. Presentata, rivista e licenziata per il teatro per il Magistrato Eccellentissimo contro la Bestemmia (nostro illustrissimo) Francesco Agazzi revisore contro la bestemmia». Dalla bozza della prefazione è stato poi cassato il seguente paragrafo, in cui si allude a una possibile paternità reale: «Mi vien detto che dei Re di Spagna si sieno divertiti a scrivere delle commedie, le quali portano in fronte: Commedia scritta da un ingegno di questa corte. Codesto D. Pedro di Urdimalas ha queste parole sul frontespizio, se sia vero ch’ella sia d’un Re non l’affermo. I tratti di politica che ha questa commedia, possono farlo sospettare». Ringrazio il professor Javier Gutiérrez Carou per aver messo a mia disposizione l’intero fondo Gozzi 6.1, composto da Gozzi 6.1/1 (cc. 1r-14v) e Gozzi 6.1/2 (cc. 4r-53r).
- ³ Al debutto seguirono poi diverse repliche nell’autunno e nel successivo carnevale. Sono attestate successive rappresentazioni della commedia a Torino, nell’estate del 1775 e nel 1779.

Arianna Fiore, University of Florence, Italy, arianna.fiore@unifi.it, 0000-0002-7181-5595

Referee List (DOI 10.36253/fup_referee_list)

FUP Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup_best_practice)

Arianna Fiore, *La donna innamorata da vero di Carlo Gozzi e la tradizione scenica del Pedro de Urdemalas*, © Author(s), CC BY 4.0, DOI 10.36253/979-12-215-0857-4.15, in Fausta Antonucci, Salomé Vuelta García (edited by), *La recepción del teatro clásico español en Europa (siglos XVII-XVIII)*, pp. 165-176, 2026, published by Firenze University Press, ISBN 979-12-215-0857-4, DOI 10.36253/979-12-215-0857-4

Nella prefazione dell'edizione Zanardi, del 1803, lo stesso Carlo Gozzi si soffermò su alcuni punti interessanti. Il primo riguarda la fonte utilizzata: «*Don Pedro de Urdimalas*, Commedia spagnola senza nome d'autore, m'ha data l'idea di ricomporre un'altra Commedia, ch'io intitolai *La donna innamorata da vero*» (Gozzi 1801-1803, 5; Gozzi 1787, 5-140). Gozzi rivela qui due dati che ci permettono di affermare che utilizzò come fonte una *suelta* stampata a Madrid da Antonio Sanz nel 1750: il primo dato è il titolo indicato, *Don Pedro de Urdimalas*; il secondo, il fatto che dica che si tratta di un testo anonimo, dato che Gozzi ricava molto probabilmente dalla fonte che aveva sottomano⁴.

Come ha spiegato Maria Grazia Profeti, in Spagna ci sono almeno tre commedie che ruotano intorno a Pedro de Urdemalas, un personaggio del folklore iberico che assume numerose identità attraverso trasformazioni e camuffamenti. La prima commedia intitolata *Pedro de Urdemalas* è di Cervantes⁵. La seconda, come riporta Profeti (2014, 187-8), è una commedia palatina

[...] attribuita a Juan Pérez de Montalbán in due *seltas* senza luogo né anno, e a Lope de Vega in un ms. della Biblioteca Palatina di Parma [...] che non ebbe nessuna diffusione seicentesca e solo dopo l'edizione delle *Obras* di Lope ha conosciuto una certa fortuna.

La critica ha dibattuto molto in merito alla paternità di tali commedie, anche perché la questione delle attribuzioni è abbastanza ingarbugliata.

In entrambe le due *seltas* attribuite a Montalbán citate da Profeti, conservate nella Biblioteca Nazionale di Madrid (d'ora in poi BNE), troviamo annotazioni manoscritte che propongono la paternità di Lope de Vega. Nello specifico, il catalogo della BNE spiega che nella *suelta* T/55268/18 appare la dicitura manoscritta «Es de Lope de Vega», mentre per la *suelta* T/20186 si specifica che è stata «tachada la mención de responsabilidad y escrito a mano "Lope"». Lo stesso catalogo della BNE, del resto, indica che l'autore di queste due *seltas*, intitolate *Pedro de Urdemalas comedia famosa de Ivan Pérez de Montalvan*, è Lope de Vega. Queste due *seltas* propongono una commedia palatina ambientata in Francia, a Parigi, con la presenza di alcuni personaggi storici.

Il manoscritto proveniente dalla Biblioteca Palatina di Parma offre una seconda versione di questa commedia, diversa per alcune sostanziali varianti rispetto a quella proposta dalle due *seltas* della BNE attribuite a Montalbán e recensite da Profeti: è anch'essa una commedia palatina, ma cambia l'ambientazione, che ora è Firenze, e la natura dei personaggi, che qui sono tutti di fantasia⁶. Il manoscritto conservato nella BNE (MSS/22726/114), privo di indicazioni a proposito

⁴ Franco Fido afferma che l'opera di Carlo Gozzi proviene «sia dal *Pedro de Urdemalas* di Cervantes, sia dall'omonimo rifacimento [sic] di J. B. Diamante» (Fido 1992, 68).

⁵ Pubblicata nel 1615 come ultima delle *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos nunca representados*, secondo Jean Canavaggio probabilmente venne finita di scrivere tra il luglio del 1614 e il settembre del 1615 (Canavaggio, "Introducción", in Cervantes 1992, 50).

⁶ Per un'analisi dettagliata delle diverse versioni del *Pedro de Urdemalas*, si veda Profeti (1976, 475-7).

della data di composizione e dell'autore, pare risalire alla fine dell'Ottocento o ai primi anni del Novecento, contrariamente a quanto affermato nella catalogazione, dove si afferma che è del secolo XVIII. Si tratta molto probabilmente della copia di una commedia che Antonio Restori rinvenne nella Biblioteca Palatina di Parma e che inviò a Emilio Cotarelo, molto probabilmente dopo 1916, quando Restori iniziò a collaborare con lo studioso spagnolo all'edizione dei tomi II, III, IV e V delle *Obras de Lope de Vega*⁷. Questo manoscritto presenta in alto, prima del titolo, un'annotazione di Restori che riporta alcuni dati formali della commedia da lui rinvenuta a Parma:

Palatina parmense, collez. De Diferentes Autores, tomo LXXX; parte a stampa, parte manoscritto. Questa è l'ultima commedia del tomo, copia calligrafica, senza alcuna indicazione, in inchiostro rossiccio molto sbiadito, non di mano del Rodríguez ma contemporanea a lui (primi del sec. XVIII). Restori. (BNE, MSS/22726/114).

Restori non affermò mai che questa commedia potesse essere di Lope; nel 1893, catalogò il manoscritto nel seguente modo:

794. LXXX. Pedro de Urdemalas.

Ms. del secolo XVII. Il Barrera cita quattro commedie con questo titolo, una del Cervantes, una di Lope, una attribuita al Montalbán, e la quarta anonima. Suppongo che questa sia l'ultima, ma non ho visto le altre tre. Questo ms. pare una copia: la 2° giornata di grafia diversa dalle altre due. Comincia:

*sin tu lizenzia no fuera
aunque el Duque me ha llamado.*

Finisce:

DUQUE. *Pues biue dando las gracias
a Laura.*

RAM. *y con mas razon
al Senado que aqui acaua
la comedia que es su autor
llamado Pedro de Urdemalas.*

Probabilmente: *que su autor llama* ecc (Restori 1893: 145).

Cotarelo, quando ricevette questa commedia da Antonio Restori, ipotizzò che dovesse essere precedente rispetto al testo della *suelta* attribuita a Pérez de Montalbán (e a Lope, secondo l'appunto manoscritto annotato nei due esem-

⁷ Nel 1916 Cotarelo alludeva a questo manoscritto affermando che non era ancora riuscito a vederlo: «Un Pedro de Urdemalas, manuscrito, existe en la Biblioteca ducal de Parma: quizá sea el perdido de Lope de Vega» (Cotarelo y Mori 1916). Consultato nella versione on line <https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/don-juan-bautista-diamante-y-sus-comedias/html/4f85d812-821e-4f97-acf9-88c144b93138.html> (13.08.2025).

plari conservati nella BNE, T/20186 e T/55268/18). A suo parere, apparteneva al periodo giovanile di Lope e per questa ragione, nel 1930, inserì la commedia nell'edizione delle *Obras del Fénix*, assolutamente certo della sua paternità (Vega 1930: 392-428)⁸.

Infine, esiste una commedia più tarda intitolata *Pedro de Urdemalas*, la terza, questa volta non più palatina, ma *de capa y espada*⁹. Anche in questo caso ci sono diverse attribuzioni: due manoscritti della Biblioteca Nazionale di Madrid (Mss. 16420 e 15285) indicano entrambi come autore Juan Bautista Diamante, anche se sotto il titolo di uno di essi una dicitura riporta «de Montalbán» (Ms. 16420), mentre una grafia diversa attribuisce l'altro a Cañizares (Ms. 15285). Nei preliminari del testo, accanto al titolo *Pedro de Urdemalas*, entrambi i manoscritti propongono anche la variante *Pedro de Urdimalas*: il Ms. 16420 ai ff. 5r e 6r, il Ms. 15285 al f. 2r. Secondo Cotarelo, questa commedia è una *refundición* di quella rinvenuta a Parma (Vega 1930: xxviii-xxix). Nel 1750, a Madrid, Antonio Sanz pubblicò una *suelta* anonima, intitolata *Pedro de Urdimalas*, il cui testo coincide con quello proposto nei due manoscritti conservati in BNE, Mss. 16420 e 15285.

La pratica scenica può aiutare a fare alcune ipotesi sull'identità effettiva dell'autore di questa commedia. Nei *corrales* spagnoli del XVII secolo sono attestate due fasi diverse di rappresentazione di commedie intitolate *Pedro de Urdemalas*, a molti anni di distanza l'una dall'altra: la prima nel 1622, con la compagnia di Manuel Álvarez Vallejo – che potrebbe riferirsi al *Pedro de Urdemalas* attribuito a Pérez de Montalbán e a Lope –, la seconda, con la compagnia di Martín de Mendoza, verso il 1681 (DICAT). Questa seconda fase potrebbe riguardare proprio le messe in scena della terza commedia del *Pedro de Urdemalas*, attribuibile pertanto solo a Diamante, visto che Montalbán era morto nel 1638, molto prima del 1681, e che Cañizares, nel 1681, aveva 5 anni. Questa commedia di Diamante è a tutti gli effetti una *refundición* della commedia di inizio secolo attribuita a Montalbán e a Lope.

Questa ricostruzione di una situazione testuale abbastanza intricata assume un certo peso ai fini dello studio del testo che ci proponiamo di condurre qui, *La donna innamorata da vero* di Carlo Gozzi, testo che deriva dalla lettura della *suelta* anonima del 1750 del *Pedro de Urdimalas*, attribuibile a Diamante, da cui ricava anche il titolo.

La donna innamorata da vero risulta essere così il risultato stratiforme di una complessa sovrapposizione di tradizioni, giacché adatta al contesto spettacolare in cui Gozzi opera, che è quello veneziano della seconda metà del XVIII secolo, un testo spagnolo della fine del XVII, che a sua volta poggia su

⁸ Grazie all'analisi delle *proximidades léxicas* condotto da ETSO (*Estilometría aplicada al Teatro del Siglo de Oro*, método Delta, 0% Culling) possiamo affermare che le cinquanta opere del corpus più vicine a questa commedia appartengono a Lope de Vega, soprattutto ai testi della fase giovanile (Fiore 2020, 61).

⁹ Inizia con il verso «Has jugado? – Y perdido». Secondo Maria Grazia Profeti (2014, 188), «appare a nome di Diamante o Cañizares in due mss. della Biblioteca Nacional di Madrid».

una commedia attribuita al Lope d'inizio secolo. Usando il lessico gozziano, *La donna innamorata da vero* è la riedificazione di una riedificazione, che passa da Pérez de Montalbán o da Lope a Diamante e a Carlo Gozzi, dalla Spagna all'Italia, dall'inizio e dalla fine del XVII secolo alla fine del XVIII, dallo spagnolo all'italiano e al veneziano.

Il *Pedro de Urdimalas* su cui lavorò Carlo Gozzi, la *suelta* edita nel 1750, faceva parte, probabilmente, del repertorio di opere teatrali spagnole che la compagnia di Antonio Sacchi aveva portato con sé nel 1755 dopo una permanenza di due anni nella penisola iberica (Alberti 1996, 218), testi che gli stessi membri della compagnia – Antonio Sacchi, Luigi Benedetti, Francesco Bartoli e Giovan Battista Rotti – si dedicavano spesso a tradurre e adattare. La critica ha molto dibattuto su chi realmente traduceva i testi spagnoli e sulla conoscenza di Gozzi della lingua spagnola. Tuttavia, al di là di chi tradusse questa e le altre opere spagnole, bisogna ricordare che Gozzi non si ritenne e non fu un traduttore letterario; oltre a definire riedificazioni le sue opere spagnolesche ci tiene a presentarsi in vari scritti critici come un innovatore, un inventore di un genere nuovo, parla di «nuova ossatura [...], nuovi caratteri, [...] nuovi dialoghi» (Gozzi 1984, 113), «nuove produzioni», dichiara di «rialzare degli edifizj sulle immagini in me destate dalla lettura del teatro spagnolo» (Scannapieco 2020, 437). Non traduce quindi, ma sceglie, adatta e riscrive. Nel caso in questione, ciò è evidente fin nel titolo scelto da Gozzi, ossia, *La donna innamorata da vero*, titolo che allontana ogni possibile riferimento alla fonte originaria, il *Pedro de Urdemalas*. Tuttavia, il soggetto scritto in preparazione al testo teatrale, conservato nel Fondo Gozzi della Biblioteca Nazionale Marciana di Venezia¹⁰, ci permette di affermare che questa fu una decisione presa in un secondo momento, giacché inizialmente il titolo ipotizzato per la commedia era *Ordimalas*¹¹. Nello stesso fondo è conservato anche un manoscritto con una versione abbozzata della commedia, prefa-

¹⁰ Si tratta in concreto del materiale conservato nel fondo 6.1/1. Nel catalogo del fondo Gozzi, Fabio Soldini offre una dettagliata descrizione dell'intero fondo 6.1: «Gozzi 6.1. Composito di 2 elementi; le unità sono racchiuse entro una camicia di carta su cui l'ordinatore Gasparo Gozzi (1856-1935) scrisse a inchiostro viola "Volume X *La donna innamorata da vero*", con riferimento all'edizione Zanardi delle *Opere edite ed inedite* di Carlo Gozzi. Numero d'ingresso nella Biblioteca Marciana 378731. Gozzi 6.1/1. Cart.; carte sciolte; a. 1771 circa; cc. 14 (cartulazione nuova a matita); mm 289 x 195 (rilevata alla c. 1). cc. 1r-14v: *Ordimalas* (titolo messo dalla mano di Carlo Gozzi alla c. 1r). Si tratta di una variante del titolo dell'opera spagnola che ispirò *La donna innamorata da vero*, cfr. Gozzi, *Opere*, vol. 10, 1803, p. 5. Questo manoscritto Gozzi 6.1/1 contiene la trama in prosa, scritta da Carlo Gozzi, dell'opera *La donna innamorata da vero*, in preparazione al testo teatrale, mentre il successivo Gozzi 6.1/2 conserva il testo preparato per la rappresentazione teatrale del 1771 e licenziato a tale fine il 29 maggio 1771. Fu pubblicato per la prima volta per Foglierini nel 1787 e per Zanardi nel 1803. Gozzi 6.1/2. Cart.; fascicoli legati; a. 1771; cc. 51 (cartulazione a penna dell'autore da 3 a 53); mm 286x204 (rilevata alla c. 3). Coperta in cartoncino. cc. 4r-53r: Carlo Gozzi, *La donna innamorata da vero* (cfr. Gozzi, *Opere*, vol. 10, 1803, pp. 3-135). Titolo autografo, sulla coperta anteriore. Cfr. Gozzi 6.1/2. Questo fascicolo racchiude il testo della commedia, prefazione compresa, anche se in una versione solo abbozzata» (Soldini 2006, 128-9).

¹¹ Fondo Gozzi 6-1.1, 001r.

zione compresa, probabilmente terminata il 29 maggio 1771. Nel terzo atto del soggetto in prosa, come nell'originale spagnolo, ci sono numerosi riferimenti a Pedro de Urdemalas: il personaggio che nella commedia si chiamerà don Pietro Splendori, che è l'ultimo travestimento assunto dalla protagonista Lucrezia, è chiamato don Pietro Ordimalas di Toledo: «Lucr chiama staffiere, da ordine che se quel cavaliere che è entrato in quella casa chiedesse chi egli sia rispondano che si chiama d. Pietro Ordimalas di Toledo [...] non errino o saranno puniti» (atto III, scena 2, Fondo Gozzi 6.1/1, 012r.)¹². La stessa Lucrezia firma una lettera dichiarando di chiamarsi donna Lucrezia d'Ordimalas: «Se non vi commovete avrò tradita me stessa donando il mio cuore a chi meno lo meritava, Addio. La vostra tenera moglie D. Lucrezia. D'ordimalas» (III,5, Fondo Gozzi 6.1/1, 12v.). L'originale spagnolo allude più volte alla figura folklorica e termina proprio con un'allusione al titolo:

LUCRECIA	Y si han agradado acaso los engaños de Lucrecia, en que se ven retratados los de Pedro de Urdimalas...
TODOS	Tengan fin con vuestro aplauso.

Nella versione definitiva della commedia, quella a stampa, Gozzi omette però ogni allusione a Pedro de Urdimalas, forse perché in italiano il riferimento alla capacità di ordire inganni, contrariamente a quanto avviene in castigliano, rimaneva troppo oscuro. Il titolo definitivo, *La donna innamorata da vero*, si concentra su una caratteristica di Lucrezia, il personaggio principale, quello che, nel corso dei tre atti, assume diversi travestimenti per riconquistare l'amore del capitano Fernando Osorio. È un titolo che, oltre a essere più immediato rispetto a quello proposto nel soggetto, lascia anche intuire quanto la drammaturgia di Carlo Gozzi fosse concentrata sull'attore, concetto che emerge nelle parole che lo stesso Gozzi usò nella prefazione del 1803 per presentare la commedia:

Fui pregato dal Sacchi capocomico, che passava allora colla sua Compagnia a Mantova, a scrivere una rappresentazione da produrre al Pubblico una novella attrice, ch'egli aveva aggregata, e ch'era la Signora Ricci, ora assai conosciuta. In questa Commedia pensai di far presentare la giovine comica al pubblico in parecchi aspetti come si potrà rilevare. [...]
Tra le molte stravaganze di quest'opera, v'è quella non indifferente, e che piacque, di far portare il dialetto veneziano felicemente a una Dama spagnuola, fatta serva d'una locanda. Ve n'è una maggiore verso il fine dell'atto secondo. La medesima Dama, o sia la *Innamorata da Vero*, per salvare l'amante dalla morte, si veste da soldato [...] (Gozzi 1801-1803, 5).

La prefazione insiste sul fatto che si tratta di una commedia creata su misura per mettere in luce l'abilità di una determinata attrice, Teodora Ricci, andando

¹² A partire da ora, l'atto verrà indicato con cifra romana e la scena con quella araba.

incontro alle richieste del capocomico Antonio Sacchi, che aveva esplicitamente chiesto a Carlo Gozzi di scrivere un'opera adatta alle caratteristiche della nuova prima dama della sua compagnia. Questa non era una novità: Sacchi era solito dare a Gozzi le commedie spagnole – non sappiamo se in originale o in traduzione – proprio perché il conte vi trovasse «argomenti omogenei all'indole della truppa comica» (Gozzi 2006, vol. II, 542). Gozzi lavorava ai testi pensando alla prassi teatrale, concentrandosi sulle specifiche esigenze della compagnia per la quale scriveva e degli attori che mettevano in scena le opere, con i quali lavorava a stretto contatto. Disse Gozzi (2013, 527): «Se avessi voluto adoperare gli argomenti spagnuoli per qualche truppa comica differente nell'indole da quella del Sacchi, gli avrei adoperati con modo diverso da quello che tenni». E dunque, scrive *La donna innamorata da vero* per mettere in luce le capacità istrioniche non di una qualunque prima dama, ma quelle specifiche di Teodora Ricci, «attrice di forte temperamento» a cui Gozzi promise «de soccorsi scenici a lei appoggiati» (Beniscelli 2002). Tuttavia, Gozzi scrive questa commedia pensando non solo a Teodora, ma anche al resto della compagnia, ossia alla compagnia del Sacchi così come era composta nel 1771, cercando quindi di dare spazio alle sue maschere¹³. Sempre nella prefazione del 1803, Gozzi (1801-1803, 5) specifica il motivo di tale scelta:

L'intreccio mi parve bizzarro e capriccioso abbastanza per convenire colle maschere della Commedia Italiana. [...]

Ella è scritta parte in verso, parte in prosa, come sono tutti i miei generi scenici, ne' quali ho voluto innestare le nostre maschere, facete e desiderate.

Pensando dunque ai gusti del pubblico e alla composizione della compagnia di Sacchi, *La donna innamorata da vero* introduce, rispetto al testo fonte, un quartetto di maschere che Gozzi dichiara essere «facete e desiderate», quartetto che non va ad aumentare il reperto dei personaggi ma che si integra completamente nello sviluppo drammatico della pièce. Truffaldino, interpretato dal capocomico Antonio Sacchi, servitore di don Fernando Osorio, il primo amoroso, è l'unica maschera che dopo il 1770 recita ancora la sua parte all'improvviso, in veneziano. Le altre maschere sono già passate alla prosa: Giovan Battista Rotti è il vecchio, saggio e concreto Pantalone, che si esprime in veneziano, in prosa, e qui interpreta il ruolo del buon sergente; Atanasio Zannoni è Brighella, il servo del Conte Ottavio, e anch'egli recita in veneziano, mentre Agostino Fiorilli è Tartaglia, qui oste di locanda, il secondo vecchio, in contrasto con Pantalone; dobbiamo immaginarlo recitare in un italiano venato di un accento napoletano, con la tipica balbuzie che caratterizzava la maschera¹⁴. In uno schema apposto sotto le *dramatis personae* del manoscritto conservato nel fondo Gozzi 6.1/2, in seguito barrato, appaiono le assegnazioni di altri ruoli: “D.

¹³ Le maschere sono presenti in otto dei diciannove testi spagnoleschi di Carlo Gozzi, che le usò fino al 1776, anche se non sempre.

¹⁴ Dal 1777 spariranno le maschere e il teatro diventa monolingue e privo di parti a soggetto.

Fernando il signor Patronio; D. Gonzalo il signor Luigi; D. Lucrezia la signora Teodora; D. Laura la signora Chiara se vuole; Co. Ottavio il signor Bartoli¹⁵. Il signor Patronio potrebbe essere Petronio Zanerini o Zonarini¹⁵, Luigi è molto probabilmente l'attore romano Luigi Benedetti, noto come primo innamorato, presente nella compagnia di Sacchi dal 1767 al 1780, mentre Chiara dovrebbe essere la nipote di Antonio Sacco, figlia di sua sorella Anna Caterina e dell'amoroso Giuseppe Simonetti, e moglie di Luigi Benedetti; il signor Bartoli, che interpretava il conte Ottavio, era il ballerino Francesco Saverio Bartoli, marito di Teodora Ricci dal 1769. Affiora poi, ma solo come travestimento di Lucrezia, la maschera di Giannetto, che nel teatro gozziano andrà nel tempo a prendere il posto di quella di Pantalone.

Come era avvenuto per il titolo, anche la composizione del quartetto delle maschere dovette subire dei ripensamenti in fase di scrittura: nel soggetto della commedia insieme a Truffaldino, Brighella e Tartaglia c'è infatti Smeraldina, «la figliuola di Tartaglia», l'oste, con i tratti della cameriera petulante che conserverà poi anche il personaggio di Vittoria della commedia definitiva. Questo ruolo era interpretato molto probabilmente da Adriana Sacchi, nella realtà sorella di Antonio Truffaldino e moglie di Atanasio Brighella¹⁶. Il sergente, che nel soggetto non è legato alla maschera di Pantalone, ha in questo testo preliminare un ruolo molto minore rispetto a quello che assume la maschera nella commedia finale. Probabilmente anche questo cambiamento dipende da ragioni legate alla composizione della compagnia teatrale, la «truppa comica» di Antonio Sacchi: nel 1771, oltre all'entrata di Teodora Ricci come prima dama, il Pantalone Cesare D'Arbes decise di lasciare la compagnia di Sacchi per passare a quella di Lapy e fu sostituito da Giovan Battista Rotti. Probabilmente il soggetto della commedia venne scritto da Gozzi quando la compagnia non aveva ancora trovato un sostituto per la maschera di Pantalone, mentre il ruolo di maggior rilievo che ha il sergente Pantalone nella versione definitiva della commedia va forse a omaggiare proprio l'arrivo di Rotti nella compagnia (che sarà poi sostituito da Giulio Minelli).

In *La donna innamorata da vero*, le maschere sono una trasposizione tipologica del *gracioso* del testo fonte, del quale amplificano il ruolo; allo stesso tempo, aumentano la compenetrazione dei personaggi bassi con quelli alti, del livello comico con quello serio, incrementando così la comicità della pièce. Con le eccezioni di *La principessa filosofa* ed *Eco e Narciso*, che non hanno maschere, esse non rimangono ai margini della vicenda ma ne fanno parte, interpretando i ruoli dei personaggi minori a cui viene dato un maggiore rilievo rispetto all'origina-

¹⁵ Ringrazio il professor Javier Gutiérrez Carou per avermi aiutata a ricostruire l'identità del «signor Patronio».

¹⁶ «Stette sempre questa Commediante unita alla Truppa diretta da suo fratello, e quantunque fatta vecchia, presentavasi a recitare, e si portava valorosamente. Resasi inferma a motivo di un cronico malore, fu obbligata al letto non poco tempo, e finalmente l'anno 1776 morì da buona cristiana, avendo oltrepassato il settuagesimo dell'età sua» (Bartoli 2010, 416).

le. Sostanzialmente vediamo imporsi e innestarsi il repertorio della troupe di Sacchi su una commedia del tardo Seicento spagnolo.

Abbiamo detto però che il testo venne scritto principalmente per il debutto in Laguna di Teodora Ricci. Se ci atteniamo alle *Memorie inutili* di Gozzi (1797, 66), non si trattò di un successo:

Non avendo ancora potuto conoscere la di lei anima comica, e il di lei carattere fondatamente, scrissi una rappresentazione intitolata *La donna innamorata da vero*. Tentai con quella di espor la giovane in parecchi aspetti per dare un saggio del suo spirito al Pubblico che vicesse in parte il di lui favore. In quella azione scenica in cui ella era una Dama amante proscritta, indi servitore d'una locanda, indi cingaro, indi soldato, indi cavaliere ec. per nascondersi a' rigori della Giustizia, e per sviscerato amore, sperai che, per lo meno, una gran fatica potesse conciliarle della indulgenza e della grazia. M'avvidi dopo d'essermi ingannato nella mia lusinga e nel mio giudizio. Quella rappresentazione, che per se stessa fu fortunata, non istava bene però in sul dosso della Ricci¹⁷.

A onor del vero, non dovette essere un esordio facile per la giovane attrice. Rispetto all'opera fonte, il ruolo interpretato da Teodora Ricci amplifica ulteriormente le già numerose difficoltà che doveva affrontare la Lucrezia spagnola, richiedendo all'attrice una ben consolidata maestria attoriale¹⁸. La Lucrezia italiana non solo assume svariati travestimenti maschili, adottando quindi una voce da uomo, ma alterna continuamente verso e prosa, italiano e veneziano. Vediamo concretamente queste trasformazioni, per capire il livello di difficoltà che si ritrovò a dover affrontare Teodora Ricci nel suo esordio: mentre recita il ruolo patetico di donna tradita, nel rispetto della tradizione melodrammatica e comica del teatro italiano, Lucrezia parla sempre con voce femminile, in italiano e in versi. Travestita da Giannetto, aiutante di Tartaglia, personaggio che in scena indossa in capo un «berrettone di seta alla Veneziana» (Gozzi 1801-1803, 45), parla con voce maschile, in prosa e in veneziano, a Tartaglia, alla di lui figlia Vittoria, che corteggia, e a Brighella; quando si finge fratello del diavolo con Truffaldino per riprendergli gli zecchini rubati, parla in veneziano, in prosa e con voce maschile, anche se con Vittoria continua a fingersi Giannetto (dunque parlando sempre con voce maschile). Travestito da Zingaro, parla a Laura,

¹⁷ Più avanti, il conte ci illustra con amarezza l'invidia delle attrici della compagnia nei confronti della nuova prima donna: «Quantunque la mia capricciosa composizione per i suoi molti ingredienti sia stata acclamata per molte repliche, si decise che la Ricci era soltanto un'attrice appena scusabile. Il giubilo di alcune comiche della compagnia, benché da esse raffrenato, trapelava. Io sorridevo e mi piccava ancor di più in favore della oppressa a torto, perocché scorgeva in lei al contrario degl'altri, somma abilità, e somma disposizione alla bravura» (Gozzi 1797, 69).

¹⁸ Per fare un esempio, solo a lei è dedicata la prima scena, inesistente nel testo fonte, e nell'esordio non appare più vestita in modo umile e dimesso, come viene introdotta nella prima *acotación* del *Pedro de Urdimalas* («Salen Ossorio, y Mochila rompiendo unos naipes y Lucrecia vestida humildemente», *Pedro de Urdimalas* 1750, 1) ma con abiti veneziani: «un cendale tratto giù e moretta sul viso» (Gozzi 1801-1803, 9), che poi si toglierà.

che è l'antagonista in amore di Lucrezia, con voce maschile, in prosa e in versi, in italiano, anche se rivolgendosi a Vittoria riprende la prosa e il veneziano, sempre mantenendo la voce maschile. Diventa poi Soldato per Pantalone e per Fernando Onorio, parlando con voce maschile, in italiano e in versi, e si fingerà Fernando Onorio per il Gran Capitano don Gonzalo di Córdoba, sempre in italiano e in versi. Infine, sarà il Cavalier don Pietro Splendori, parlando in italiano, in versi e con voce maschile, ma fingendosi in un primo tempo ancora Giannetto per Vittoria, con la quale continua a parlare in prosa e in veneziano, con voce maschile. La difficoltà aumenta se pensiamo che in tutti i numerosissimi e continui *aparte* pronunciati tra sé e sé, Lucrezia parla sempre in italiano, in versi e con voce femminile. Il gioco dei travestimenti coinvolge anche Vittoria, che diventa Zingara e Segretaria del cavalier don Pietro Splendori (anche se rimane sempre Vittoria per Giannetto); e infine Truffaldino, che si traveste da cieco e poi da cocchiere di don Pietro Splendori. Porto come esempio un breve frammento tratto dalla dodicesima scena del secondo atto, con cui vorrei dimostrare quanto ho cercato di spiegare: Lucrezia, che è già apparsa in scena travestita da Giannetto, va con Vittoria a casa di Laura dove si finge Zingaro, per leggerle la mano:

D. Lucrezia si avvanza con riverenza, Vittoria la segue a fianco.

D. Lucrezia, fissando in D. Laura.

LUCREZIA Signora, siete bella, né minore
della vostra bellezza è in voi la sorte.
(a parte con sospiro)
Per mio martire. Se resisto è assai.

VITTORIA Che hai Giannetto? Sembri addolorato. *(basso a D. Lucrezia)*

LUCREZIA *(Gnente. Tasè là. No me secché)* *(basso con dispetto)*
(Ah che il velen di gelosia mi opprime... (da sé)
No, non m'opprimerai...) *(a D. Lau.)* Bella Signora,
pergetemi la man, confesserete,
benché incredula siate, e ben vi scopro,
che le mie predizion sono infallibili (II, 12; Gozzi 1801-1803, 74).

Per concludere, Gozzi trasse ispirazione da una commedia che, come molti testi della tradizione scenica aurea spagnola, aveva goduto di diverse riscritture e di un'ampia circolazione, in Spagna e in Europa; lo fece per dar vita a uno spettacolo che preservava l'incanto della commedia originale ma che si poneva al contempo come un'opera nuova, adeguata al gusto del suo pubblico e capace di sorprenderlo, grazie, ad esempio, alle innumerevoli difficoltà che dovette affrontare la sua prima dama e con l'apporto delle Maschere della Commedia italiana, all'insegna del più puro divertimento¹⁹.

¹⁹ Gozzi chiude la prefazione dell'edizione Zanardi esaltando la funzione del teatro come portatore di divertimento, anche se non riuscì a celare una lieve polemica per la tradizione scenica contemporanea: «Narrando la verità innegabile di questo avvenimento non intendo

Riferimenti bibliografici

- Alberti, Carmelo. 1996. "Il declino delle maschere. Drammi flebili e commedie seriofacete, oltre le favole teatrali". In *Carlo Gozzi scrittore di teatro*, a cura di Carmelo Alberti, 215-72. Roma: Bulzoni.
- Bartoli, Francesco. 2010. *Notizie storiche de' comici italiani*, a cura di Giovanna Sparacello, Franco Vazzoler e Maurizio Melai. Paris: L'Institut de recherche sur le patrimoine musical en France (IRPMF).
- Beniscelli, Alberto. 2002. "Carlo Gozzi". <[https://www.treccani.it/enciclopedia/carlo-gozzi_\(Dizionario-Biografico\)/>](https://www.treccani.it/enciclopedia/carlo-gozzi_(Dizionario-Biografico)/>) (2025-06-18).
- Cervantes Miguel de. 1992. *Los baños de Argel – Pedro de Urdemalas*. Madrid: Taurus.
- Cotarelo y Mori, Emilio. 1916. "Don Juan Bautista Diamante y sus comedias". In *Boletín de la Real Academia Española*, III, 272-97, 454-97, <https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/don-juan-bautista-diamante-y-sus-comedias/html/4f85d812-821e-4f97-acf9-88c144b93138.html> (2025-08-13).
- DICAT. Ferrer Valls, Teresa, et al. *Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español*. <https://dicat.uv.es> (2025-08-13).
- Fido, Franco. 1992. "I drammi spagnoleschi di Carlo Gozzi". In *Italia e Spagna nella cultura del '700. Atti del Convegno internazionale (Roma, 3-5 dicembre 1990)*, 63-85. Roma: Accademia Nazionale dei Lincei.
- Fiore, Arianna. 2020. "Questioni di autorialità a proposito di tre commedie seicentesche: *Pedro de Urdemalas* tra Cervantes, Lope, Montalbán, Diamante e la Scuola di Calderón". *Artifara*, 20, 2: 53-77.
- Gozzi, Carlo. 1787. *Tre opere teatrali del Conte Carlo Gozzi, cioè La donna innamorata da vero, Il moro di corpo bianco, Il Metafisico che formano il tomo IX delle sue opere*. Venezia: Foglierini.
- Gozzi, Carlo. 1797. *Memorie inutili della vita di Carlo Gozzi scritte da sé medesimo e pubblicate per umiltà*. Parte II. Venezia: Stamperia Palese.
- Gozzi, Carlo. 1801-1803. *Opere edite ed inedite del co: Carlo Gozzi*. Volume X. Venezia: Stamperia di Giacomo Zanardi.
- Gozzi, Carlo. 1984. *Lettere*, a cura di Fabio Soldini. Venezia: Marsilio.
- Gozzi, Carlo. 2006. *Memorie inutili*, a cura di Paolo Bosisio, con la collaborazione di Valentina Garavaglia, volume II. Milano: Edizioni Universitarie di Lettere Economia Diritto.
- Gozzi, Carlo. 2013. *Ragionamento ingenuo: dai "preamboli" all'«Appendice»*. *Scritti di teoria teatrale*, a cura di Anna Scannapieco. Venezia: Marsilio.
- Pedro de Urdimalas*. 1750. Madrid: Antonio Sanz.
- Profeti, Maria Grazia. 1976. *Per una bibliografia de J. Pérez de Montalbán*. Verona: Università degli studi di Padova.
- Profeti, Maria Grazia. 2014. "*La donna innamorata da vero: Gozzi riscrive Pedro de Urdemalas*". In *Libri, manoscritti, scartafacci e altre rarità. Omaggio a José Luis Gotor*, a cura di Loretta Frattale, Matteo Lefèvre e Laura Silvestri, 187-8. Firenze: Alinea.
- Restori, Antonio. 1893. "La Collezione CC*IV. 28033 della Biblioteca Palatina Parmense. Comedias de diferentes autores". *Studi di Filologia Romanza*, 6: 1-156.

di dileggiare il rispettabile verisimile, ch'io anzi raccomando, pur che non si dia que' verisimili che fanno sbadigliare e addormentare i poveri ascoltatori radunati per essere divertiti» (Gozzi 1801-1803, 6-7).

- Scannapieco, Anna. 2020. “‘Il Sacchi mi mandava tratto tratto de’ fasci di quelle strane, e mostruose opere di quel teatro...’: Carlo Gozzi e il teatro spagnolo”. In *Ricerche sul teatro classico spagnolo in Italia e oltralpe (secoli XVI-XVIII)*, a cura di Fausta Antonucci e Salomé Vuelta García, 435-51. Firenze: Firenze University Press.
- Soldini, Fabio, a cura di. 2006. *Carlo Gozzi 1720-1806. Stravaganze sceniche, letterarie battaglie*. Venezia: Marsilio.
- Vega, Lope de. 1930. *Pedro de Urdemalas*. In *Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española* (nueva edición), t. VIII, 392-428. Madrid: RAE.

La Comedia Nueva en Portugal y Francia

Auge y caída de la invención española en Portugal (siglos XVI-XVIII)¹

José Camões

En la historiografía teatral ibérica es ampliamente reconocida la intensa interrelación que existió entre las dramaturgias de España y Portugal durante la Edad Moderna, que se traduce en distintas dinámicas de recepción, adaptación e, incluso, resistencia. Este período abarca desde los albores del Renacimiento –cuando Gil Vicente (ca. 1465-1536) ‘inaugura’ el teatro portugués inspirándose en sus contemporáneos castellanos– hasta bien entrado el siglo de las Luces, momento en el que la hegemonía del teatro barroco español comienza a ser cuestionada por nuevas corrientes estéticas francesas e italianas.

El testimonio de los primeros cronistas portugueses ya señalaba el papel cimero que tuvo el influjo castellano en el surgimiento del teatro renacentista luso. García de Resende, organizador del *Cancioneiro Geral* (1516) y atento observador de la vida cultural de su tiempo, escribía en los años 30 en su *Miscelânea* (crónica versificada de Portugal) una estrofa donde celebraba el auge del teatro ibérico en los albores del Renacimiento, encumbrando explícitamente las invenciones dramáticas de Gil Vicente. Resende reconocía en Gil Vicente

¹ El presente estudio ha sido elaborado en el marco del proyecto de referencia PID2022-136431NB-C65 y de título EMOTHE: SEGUNDA FASE DE TEATRO ESPAÑOL Y EUROPEO DE LOS SIGLOS XVI Y XVII: PATRIMONIO Y BASES DE DATOS (ASODAT TERCERA FASE), teniendo como fuente de financiación la Agencia Estatal de Investigación. Asimismo revisita ensayos de mi autoría que expuse en otros lugares y de que me valgo sin citar fuentes.

al fundador de la escena lusa moderna. Ahora bien, el mismo autor portugués matizaba enseguida dicho elogio subrayando la genealogía hispánica de aquel teatro: recordaba que el nuevo género había sido inspiración e iniciativa de Juan del Encina. En efecto, las primeras obras vicentinas –en especial sus autos pastoriles– no esconden su deuda directa con la égloga teatral de los poetas salmantinos, con quienes guardan parentescos casi de consanguinidad. No es exagerado afirmar que el Renacimiento teatral portugués nació bajo el signo de un fértil mestizaje hispano-luso.

Las primeras generaciones de dramaturgos portugueses continuaron esta práctica bilingüe de Vicente. En la llamada *escuela vicentina*, sobre todo durante las décadas de 1530-1550, la presencia del castellano en escena siguió siendo habitual. Cabe señalar que el fenómeno del multilingüismo en el teatro no se agotó en el siglo XVI. Por el contrario, el empleo alternado de castellano y portugués fue recurso recurrente en la escena lusa hasta entrado el Barroco. En el trasfondo de esta práctica estaba la realidad sociolingüística de Portugal: las élites cultas eran generalmente bilingües, y ya a finales del siglo las compañías españolas de cómicos circulaban de un reino a otro, representando en castellano.

En 1580, la anexión de Portugal por la monarquía de Felipe II inició un período de sesenta años durante el cual ambos reinos compartieron Corona. Este marco político-administrativo, denominado a veces monarquía dual, propició un mercado teatral integrado en una escala sin precedentes. De hecho, se ha estimado que bajo los Austrias se configuró el mercado teatral unificado más amplio del mundo, abarcando no solo España y Portugal sino también los vastos territorios ultramarinos de ambos imperios y posesiones europeas adicionales. Ello facilitó una intensa circulación de artistas, obras e ideas escénicas a lo largo y ancho de la península.

Desde 1593 Lisboa contaba con un corral, o patio, de comedias construido según el modelo español para acoger compañías teatrales venidas de las distintas partes de España. Fue iniciativa de Fernando Díaz de la Torre, un español que lo edificó en 1593. Tras su muerte, fue la viuda quien durante décadas tomó a su cargo el negocio. La administración estaba por cuenta del Hospital de Todos los Santos, que acabó por comprarlo transcurrido casi un siglo. La actividad teatral y administrativa del corral ha sido estudiada por Mercedes de los Reyes y Piedad Bolaños Donoso, que han establecido el repertorio representado en sus tablas a través, sobre todo, de las cuentas del Hospital y de las licencias para representación que constan en los manuscritos que pertenecieron a los autores de las compañías, como Mateo de Salcedo (1591-92)², Jerónimo Velázquez (1595-96), Antonio de Villegas (1605-06 y 1606-07), Alonso de Riquelme (1610-11), Andrés de Claramonte (1611-12), Cristobál Ortiz de Villazán (1619-20), Pedro

² Me valgo de la información recopilada por José Pedro Sousa (2018). Las fechas entre paréntesis corresponden a la temporada dramática –o año teatral–, que comenzaba el Domingo de Resurrección y terminaba el martes de Carnaval del año siguiente. Las compañías podían permanecer durante toda la temporada, parte de ella o incluso prolongar su estancia más allá de una temporada.

Cebrián (1619-20), Lorenzo Hurtado (1626-27), Bartolomé Romero (1633-34 y 1634-35), Alonso de Olmedo Tofiño (1635-36), Pedro Ortegón (1635-36) y muchos otros, quienes propusieron su repertorio al público de Lisboa durante la monarquía de los Felipes entre 1593 y 1640. Entre los poetas más representados y de que tenemos constancia en este periodo se cuentan Lope de Vega, Miguel Sánchez el Divino, Gaspar de Ovanda, Mira de Amescua, Luis Belmonte Bermúdez, entre otros³.

En términos teatrales, los siglos de Oro proporcionaron un interés recíproco entre los reinos portugués y español, aunque desde diferentes perspectivas pragmáticas.

Por un lado, Portugal importó masivamente espectáculos y profesionales del teatro español. Desde finales del siglo XVI se constata la presencia regular de compañías castellanas actuando en ciudades portuguesas, fenómeno que se acentuó en las primeras décadas del siglo XVII. Grandes familias de cómicos y *autores* (empresarios) españoles obtenían licencias para representar en Lisboa, Évora, Estremoz, Santarém, Coimbra y otras plazas, donde eran acogidos con entusiasmo por un público ávido de novedades dramáticas. Esta inmigración artística tuvo consecuencias decisivas: prácticamente eximió a los portugueses de la necesidad de formar sus propias compañías profesionales durante largo tiempo, pues las españolas colmaban la demanda local. Del mismo modo, redujo el estímulo para la producción autóctona de piezas teatrales extensas (sobre todo de comedias y tragedias) en portugués, dado que los repertorios castellanos dominaban la cartelera. Muchos dramaturgos lusos, para alcanzar difusión, optaron por escribir directamente en castellano y ofrecer sus obras a los empresarios españoles itinerantes. Era esta una elección pragmática que planteaba un dilema de lealtades: patriotismo vs. comercialidad.

Por otro lado, España mostró una marcada lusofilia temática en su teatro áureo. Mientras Portugal consumía con avidez obras y actores españoles, los dramaturgos castellanos hallaron en la historia y leyendas lusitanas una fuente de argumentos novelescos que cautivaban al público. Baste recordar, a título de ejemplo, la abundancia de comedias españolas del Siglo de Oro ambientadas en Portugal o protagonizadas por personajes portugueses. Miguel Ángel Teijeiro Fuentes (2021) ha estudiado extensamente esta tendencia, analizando más de 200 referencias a Portugal en la dramaturgia española del XVII, acuñando el término *lusofilia teatral*. Ahí se documenta cómo autores como Lope de Vega, Mira de Amescua, Guillén de Castro, Vélez de Guevara o Antonio Coello, entre muchos otros, mostraron vivo interés por episodios históricos portugueses (las guerras de conquista y exploración ultramarina, la crisis sucesoria de 1580, la figura de Don Juan de Portugal, etc.) y por personajes folclóricos lusos (el peón valiente, la bruja de Lisboa, etc.). Esta fascinación mutua –portugueses atraídos

³ Para un exhaustivo estudio de esta materia véanse los ensayos de Mercedes de los Reyes Peña y Piedad Bolaños Donoso (1989; 1990; 1991; 1992; 1993; 1998).

por el arte escénico español, españoles inspirándose en motivos portugueses— fue un rasgo definitorio del teatro peninsular del Siglo de Oro.

En el ámbito específico de la producción dramática portuguesa bajo la Unión Ibérica, se advierte una progresiva asimilación de los modelos formales españoles. Los dramaturgos lusos del primer tercio del siglo XVII, como Jacinto Cordeiro o Francisco Manuel de Melo, van adoptando la estética de la Comedia Nueva forjada por Lope de Vega y cultivada por sus seguidores. No es casual que muchas de estas obras lusas a la española fuesen directamente escritas en castellano: por ejemplo, el corpus dramático de Jacinto Cordeiro (ca. 1606-46) está íntegramente en idioma castellano y sigue tan fielmente las convenciones de la comedia lopista que varias de sus piezas llegaron a atribuirse a autores españoles en los siglos posteriores. En suma, durante la Unión de Coronas se consolidó un *continuum* teatral ibérico en el cual resultaba difícil distinguir lo portugués de lo castellano. La invención dramática española — esto es, su repertorio temático y sus fórmulas escénicas — alcanzó en Portugal su apogeo: arraigó hondamente en el gusto del público y moldeó la práctica dramática local.

La unión dinástica hispano-lusa se rompió abruptamente con la sublevación de 1640, que restauró la independencia de Portugal bajo la dinastía de Braganza. Este giro político trajo consigo, en el plano cultural, un renovado afán por definir una identidad nacional diferenciada de la española. En el terreno teatral, la cuestión de la lengua de representación cobró inmediatamente un cariz ideológico. Ya antes de 1640 se habían alzado algunas voces críticas contra el predominio absoluto del castellano en los escenarios portugueses. Pero será tras la independencia cuando dichos recelos se traduzcan en obras dramáticas concretas que reivindican el uso del portugués. Aun así algunos portugueses seguían eligiendo el castellano como lengua para sus producciones dramáticas (Manuel Almeida Pinto, Manuel Coelho de Carvalho, por ejemplo). Podemos considerar emblemática, en este sentido, la Loa compuesta por D. Leonardo Saraiva Coutinho (religioso agustino, conocido como Fray Leonardo de San José) para la comedia *Contra si faz quem mal cuida*. Esta pieza se representó en la Universidad de Coimbra en 1644 y la loa introductoria fue publicada ese mismo año en Lisboa por el impresor Paulo Craesbeeck.

La Loa de *Contra si faz quem mal cuida* constituye un interesante manifiesto dramático en favor de la lengua portuguesa sobre la escena. Se trata de un diálogo cómico, de tono ligero pero propósito transparente, entre dos figuras alegóricas: un castellano fanfarrón y un portugués defensor de su teatro. El castellano entra en escena riéndose de que se pretenda representar una comedia en portugués, convencido de antemano del fracaso del intento —pues «todo el mundo sabía» que el idioma propio de la comedia era el castellano—. Burlón y escéptico, el personaje hispano expresa la opinión, arraigada tras décadas de dominación cultural, de que el portugués no sirve para la alta poesía dramática. La respuesta del portugués, sin embargo, invierte el signo de la burla y la convierte en afirmación orgullosa: con ingenio irónico, refuta los prejuicios de su rival e instala inmediatamente un tono jubiloso de victoria lusitana. En un pasaje especialmente memorable, el portugués proclama

en verso que “a língua castelhana / já em Portugal não reina” (vv. 26-27)⁴. El público de Coimbra de 1644, inmerso en la euforia patriótica de los primeros años post-Restauración, sin duda celebró con regocijo este acto de afirmación lingüística envuelto en humor.

Tras este choque inicial, el diálogo de la Loa repasa la tradición teatral portuguesa, buscando motivos de orgullo autóctono. El personaje portugués recuerda, por ejemplo, que ya en las viejas comedias del siglo XVI los autores lusos solían repartir a los castellanos los papeles de villano o antagonista malvado –cita el caso de la *Comedia de Diu* de Simão Machado, donde los españoles encarnan a los traidores–. El castellano reacciona con fanfarronería herida, pero la ironía del texto deja claro que su arrogancia resulta risible ante el auditorio. En efecto, la gracia de la Loa reside en que el espectador portugués descodifica la sátira nacional implícita, riéndose del personaje castellano sin que este se dé por aludido.

Resulta revelador que, a pesar del fervor patriótico que anima la Loa de 1644, la obra en cuyo honor se compuso –la comedia *Contra si faz quem mal cuida*– siga los cánones formales de la Comedia Nueva española. Es decir, cuatro años después de la Restauración de la independencia, un dramaturgo portugués reivindica un tema de la Historia nacional en lengua portuguesa, pero lo hace dentro del modelo estético español. En efecto, *Contra si faz...* es, por su estructura y estilo, una comedia barroca de tres actos al modo calderoniano. Su asunto argumental, basado en un crimen pasional de la historia medieval portuguesa (el asesinato de D. María Teles por su marido el Infante D. João en 1379, antecedente de la crisis dinástica de 1383-85), tenía sin duda lecturas contemporáneas alegóricas –el público de 1644 podía ver en ese uxoricidio una advertencia contra nuevas usurpaciones castellanas–. No obstante, junto al componente trágico-histórico la obra incorpora abundantes elementos de comicidad, al gusto español, principalmente a través de la figura del gracioso. En *Contra si faz...* este papel corresponde al mozo Medronho, prototipo de criado socarrón cuya lengua mordaz desdramatiza las situaciones. Medronho, para regocijo del público, introduce anacronismos literarios deliberados: cita versos de la célebre *Carta de Escarramán a la Méndez* de Quevedo, un texto burlesco muy popular en la época, aunque escrito varias décadas después de la época medieval en que transcurre la comedia. Esta licencia cómica de mezclar tiempos y registros demuestra cómo el teatro portugués post-Restauración seguía nutriéndose del imaginario literario español (Quevedo, en este caso) incluso cuando buscaba afirmarse con voz propia.

Más significativa aún es una referencia incluida en la obra de 1644 que constituye, hasta donde alcanza la investigación, la cita más temprana de Don Quijote de la Mancha en la literatura portuguesa. En un momento de *Contra si faz quem mal cuida*, el personaje Medronho alude directamente al ingenioso hidalgo

⁴ Traducción aproximada: “la lengua castellana / ya en Portugal no reina”. La expresión juega con *reinar* en sentido literal (Castilla ya no reina políticamente) y figurado (el idioma ya no predomina).

go cervantino (la cita se hace, además, en castellano original), lo que atestigua el interés y la rápida difusión que las figuras quijoteskas habían alcanzado ya entre los autores y públicos lusitanos. Este detalle es un indicio precoz de un fenómeno de recepción literaria que se hará más evidente en el siglo XVIII: la fascinación de los dramaturgos portugueses por Don Quijote y Sancho Panza, personajes que proporcionaban un rico filón cómico y simbólico para la escena.

No cabe duda de que Don Quijote fue el personaje de la literatura española que más fascinó a los autores portugueses de la época barroca. Pero no fue el único: también otros tipos cómicos castizos atravesaron la frontera para instalarse en el imaginario teatral luso. Entre ellos destaca especialmente Juan Rana, la máscara inmortalizada por el actor madrileño Cosme Pérez. Este personaje tipológico fue adoptado y adaptado en Portugal y constituye otro ejemplo revelador de transferencia cultural escénica. Se encuentra, entre otros, en los entremeses de Manuel Coelho Rebelo, *Dos caras siendo una y O soldado e a sua patrona*, en este último con nombre portugués, João Rana, y hablando en este idioma⁵. Quizás esto se pueda explicar en parte por la presencia del autor en las tablas del Patio das Arcas ante el público de la capital portuguesa. Así lo confirma la lista de empadronados confesados en el año de 1630 en la Parroquia de Santa Justa, donde se ubicaba el corral. La raya separa los habitantes de una casa.

Comediantes

Baltasar Jazonalga
 Tomás Fernández A[utor]
 Ana María de la Peña, su mujer
 Catarina Fernandes, criada
 João Ribeiro criado

Francisco Pinelo
 Inés de Hita, sua mulher
 Antonio Ramos
 Margarita h[ija]
 Jerónima M.^a criada
 João, criado

Sebastián de Castro
 Sebastián, criado

Juan Vizcaíno
 Isabel de Góngora
 Jacinto de Torres
 Joam Luis, criado

⁵ Estudio la presencia de las dos figuras en el teatro portugués en Camões (2020).

[ilegible], criado

Jacinto de Torres
Francisca del [ilegible], sua mulher
Francisco, criado
Mencus, criado

[Jaime] Salvador, gracioso
María de Lacerda, sua mulher
Juan, criado

Juan Fernández

Pacheco

Felipe Domínguez
Simão, criado

Cosme Pérez, gracioso
Mariana [María?] de Acosta, sua mulher

Juan Fernández de la Maya
Isabel Gómez de lo [ilegible], sua mulher

Se trata de los actores de la compañía de Tomás Hernández, que estuvo en Lisboa por lo menos desde 1630, donde celebró contrato con el Hospital Real de Todos los Santos de Lisboa en 1631, y se casó con Juana de Espinosa en la parroquia de Santa Justa el 20 de enero de 1632.

Durante los 28 años que duró la guerra de independencia luso-española (1640-1668), la presencia de compañías castellanas en Portugal se vio naturalmente interrumpida. Fueron años de aislamiento escénico relativo, si bien cabe señalar que incluso en ese contexto bélico se siguieron leyendo y traduciendo comedias españolas en ciertos círculos cultos (por ejemplo, se tradujo la *Poética* de Boileau al portugués en 1697, como veremos, lo cual indica que las élites comparaban el teatro español con los nuevos preceptos franceses). Pero a nivel popular, el público añoraba los espectáculos que tanto le habían entretenido en la primera mitad del siglo. Así, en cuanto se firmó la paz con España (Tratado de Lisboa, enero de 1668), el teatro fue una de las primeras actividades profesionales en reanudarse. Ya en junio de 1668 –apenas cinco meses después de la paz– hay constancia de que el gobierno portugués cursó invitación a una compañía española para presentarse en Lisboa con motivo del cumpleaños de la princesa heredera. Se ordenó a los comediantes que eligieran «la mejor comedia que ha-

yan traído» para la celebración⁶. La obra seleccionada fue *El desdén con el desdén* de Agustín Moreto, comedia de capa y espada muy en boga, calificada de «de muy buen gusto» por el confesor de la reina regente. Este dato revelador muestra dos cosas: por un lado, que las autoridades portuguesas seguían considerando el teatro español como el espectáculo predilecto para ocasiones festivas oficiales; por otro, que se buscaba contentar al público ofreciendo piezas reconocidas de la tradición áurea (la comedia de Moreto era ya un “clásico” del repertorio español).

En las décadas siguientes, las compañías españolas recuperaron su antigua primacía en los escenarios de Portugal. Desde 1668 hasta aproximadamente 1750, continuamente actuaron en Lisboa y otras ciudades los más afamados cómicos de la legua procedentes de Madrid, Sevilla o Toledo. Se restauró el viejo Pátio das Arcas lisboeta –destartalado durante la guerra– para albergar nuevamente representaciones públicas. Incluso el Paço da Ribeira (Palacio Real de Lisboa) reabrió su Salón de Comédias para funciones cortesanas de teatro, recibiendo comedias y entremeses españoles con regularidad. La demanda popular por la comedia castellana era insaciable: se conservan quejas de ediles lisboetas de finales del XVII lamentando que las gentes abandonaban sus quehaceres para acudir en tropel a las comedias cuando llegaba una nueva compañía de España. Durante cerca de ochenta años, pues, el teatro español gozó de próspera fortuna en tierras lusitanas, encandilando tanto a plebeyos como a aristócratas, aunque no sin enfrentar de vez en cuando chispazos de adversidad provocados por clérigos moralistas o literatos afrancesados.

En su regreso al reino de Portugal tras la celebración de la paz, las compañías teatrales españolas traían en su repertorio a poetas que el público de Lisboa ya conocía a par de otros que obtuvieron éxito semejante a los de la primera década del siglo. Por supuesto seguían los nombres de Lope de Vega, Jerónimo de Cáncer y Calderón, pero surgían nombres como Agustín Moreto, Francisco de Rojas Zorrilla –de quien se representaba por la compañía de Juan Antonio Guevara *La más hidalga hermosura* el 10 de diciembre de 1697, cuando se incendió el patio–, Juan de Matos Frago, José de Cañizares y muchos otros.

A partir de las postrimerías del siglo XVII, comenzaron a alzarse en Portugal voces críticas contra la hegemonía estética española en el teatro. En 1697, se tradujo y circuló manuscrita el *Art Poétique* de Boileau (1674), obra cardinal del clasicismo francés, cuyo dogmatismo chocaba con la libertad barroca de la comedia española. Esta difusión de las ideas de Boileau actuó como un aviso de que el gusto ilustrado emergente veía con malos ojos las comedias a lo español, tachándolas de extravagantes e inverosímiles. La querrela estalló abiertamente en las décadas siguientes. En 1737, el embajador británico en la corte portuguesa, Lord Tirawley, hizo representar en un círculo restringido la comedia de Molière *Georges Dandin ou Le Mari confondu*, traducida al portugués por Alexandre

⁶ Archivo Histórico Municipal de Lisboa, AML-AH, Chancelaria Régia, Livro 1º de consultas e decretos de D. Pedro II, f. 26.

de Gusmão, un intelectual conocido por su francofilia. Más o menos por esas fechas, o un poco después, el estreno en Lisboa de la comedia *Afectos de odio y amor* de Calderón de la Barca provocó un aluvión de reproches por parte de los partidarios del gusto neoclásico, quienes censuraban la confusión de géneros y los excesos retóricos del teatro barroco⁷. La polémica fue tan encendida que impulsó al anciano Marqués de Valença, D. Francisco de Portugal, a publicar un apasionado *Discurso apologético em defesa do teatro espanhol* (1739). En este escrito, el Marqués –que había sido virrey en India y era gran admirador de Calderón– refuta los argumentos de los detractores, exaltando las virtudes morales y estéticas del teatro español y reivindicando su vigencia frente a las críticas afrancesadas. Lo hace, incluso, con las armas del enemigo. De hecho, su apología es más bien una defensa del teatro de Calderón que del teatro español en general. Empieza por declarar que el objetivo de la tragedia y de la comedia es instruir y deleitar. Calderón no se limita a imitar a los clásicos sino que también añade nuevas pasiones (amor y celos) a las que también recurre el teatro francés. El excesivo artificio retórico es disculpable puesto que en la Antigüedad Clásica los poetas lo utilizaban. Los grandes escritores portugueses como Luís de Camões y el Padre Antonio Vieira eran valorizados por sus metáforas y otras figuras de ornamentación estilística. Más difícil lo tiene para justificar la inverosimilitud, y se vale del ejemplo del can Cerbero cuyas inverosímiles tres cabezas no le quitan autoridad.

La publicación de este *Discurso apologético* marcó un momento álgido en la denominada querrela de los teatros en Portugal, donde barroquistas y clasicistas cruzaron plumas acerca del modelo escénico que debería prevalecer. En la década siguiente se publican tres opúsculos de los mismos participantes en la polémica, D. Francisco de Portugal y Alexandre de Gusmão, aunque de este último solo queden manuscritos. El objeto que inaugura esta nueva etapa de la controversia es una crítica a la tragedia *Le Cid*, de Pierre Corneille, publicada por el Marqués de Valença, Dom Francisco de Portugal (1747). Los comentarios que el Marqués hace a la tragedia francesa son en tono sarcástico y tanto el tono como la crítica se inclinan más a la esfera moral que a la estética. Sin embargo el análisis de la pieza es de una dureza poco común, llegando a la conclusión de que los franceses son incompetentes en la poesía teatral, pues son incapaces de observar otras leyes (las de la creación poética) que las de los historiadores. La respuesta, que se cree ser de Alexandre de Gusmão, no tardó y fue dada a conocer ese mismo año o inicios del siguiente⁸. El autor no declara estar en contra del teatro español, pero afirma que «el teatro español es hoy el más defectuoso, y el francés (sin menospreciar al inglés ni al italiano) se puede comparar con los de

⁷ Para más información sobre la polémica véanse los ensayos de Pimpão (1962) y de Nunes y Sousa (2022).

⁸ Se conserva bajo el título “Notas à crítica que o Marquês de Valença fez à tragédia do Cid, composta por Pedro Corneille”, en la Biblioteca del Palacio Nacional de Mafra (2-11-6-22, nº 14). Véanse Gusmão (1841) y Cortesão (1952).

Atenas y la antigua Roma». El contraataque se hace con base en los preceptos de la *Poética* de Boileau que, según el autor, los españoles desprecian totalmente. Si algún defecto hay en el texto de Corneille debe atribuirse a la fuente española y no a la tragedia francesa, terminando con una lista de autores franceses dignos de habitar el Parnaso definido por las leyes de Aristóteles, Horacio, Longino, Quintiliano, Donato y otros.

La polémica se da por terminada cuando D. Francisco de Portugal e Castro (1748) contesta a los agravios de que sus notas fueran víctima. Empieza por expresar la ofensa que siente por los términos poco corteses utilizados por su opositor y por esconderse este bajo el anonimato. El Marqués casi se limita a afirmar que en su crítica utilizó los argumentos que los mismos eruditos franceses usaron contra la tragedia de Corneille. Termina con una propuesta casi de comedia: está dispuesto a aceptar que el teatro español tiene defectos si su oponente reconoce las imperfecciones del teatro francés.

A la par que se atacaba en la teoría el “mal gusto español” por parte de los eruditos clasicistas, en la práctica empezaron a introducirse en Lisboa compañías y obras de otras procedencias para diversificar la cartelera. Desde aproximadamente 1730, el teatro italiano y el teatro francés compitieron con el español en los escenarios permanentes de la capital lusa. Óperas italianas (sobre todo con libretos de Metastasio), comedias de Goldoni y tragedias neoclásicas francesas (de Voltaire, por ejemplo) fueron representadas ante un público inicialmente reticente pero que poco a poco fue familiarizándose con ellas. Durante un tiempo, convivieron sobre las tablas lisboetas géneros muy diversos: en un mismo mes podían alternarse una *tragédie* francesa en cinco actos y en verso alejandrino, una *opera buffa* italiana cantada y al día siguiente una comedia de Calderón con sus bailes y loas añadidas. Esta oferta variada refleja tanto el deseo oficial de cultivar un nuevo gusto ilustrado en la sociedad, como la persistente predilección popular por el espectáculo español de capa y espada. Aun así, en los años 30 del siglo XVIII el teatro español y el italiano comparten el tablado del *Patio de las Arcas*. Si por una parte se intenta favorecer la implantación de un nuevo gusto junto a una clase ilustrada, por otra el público sigue reclamando el teatro español.

Un hecho externo vino a alterar drásticamente el panorama: el Terremoto de Lisboa de 1755. La catástrofe destruyó, entre muchos edificios, el viejo Pátio das Arcas. En la fase de reconstrucción de la ciudad se erigieron nuevos teatros públicos –como el Teatro do Bairro Alto (1761) y años más tarde el Teatro de São Carlos (1793, ya dedicado a la ópera italiana)–. Lo notable es que, cuando en 1760 el rey D. José I levantó la prohibición de representaciones (decretada tras el sismo por luto nacional), fueron de nuevo compañías españolas las primeras en ocupar los nuevos locales teatrales. Empresarios como João Gomes Varela, gerente del Teatro do Bairro Alto, no dudaron en enviar agentes a Madrid para contratar a reputados actores y graciosos españoles que vinieran a Portugal por algunas temporadas. Paralelamente, se intentó consolidar compañías nacionales estables, pero con escaso éxito inicial: el público seguía prefiriendo a los veteranos cómicos españoles, entrenados en el arte de la declamación en verso y los ocasionales chistes graciosos. Aunque los empresarios ilustrados apostaban

oficialmente por un teatro renovado –incorporando obras de Molière, Metastasio, Goldoni, etc.–, lo cierto es que en los carteles seguían figurando un gran número de piezas españolas del Siglo de Oro, para asegurar la taquilla. En la programación del Teatro do Bairro Alto durante sus primeros ocho años (1761-1768) encontramos datos reveladores⁹:

- Dramaturgia española: 11 obras de 7 autores distintos. Por ejemplo, de Calderón de la Barca se montaron *O lavrador honrado* (traducción de *El alcalde de Zalamea*, 1764-65), *As lágrimas da beleza são as armas que mais vencem* (versión de *Los cabellos de Absalón*, 1766), *A vida é sonho* (traducción de *La vida es sueño*, 1767-68) y *Apeles e Campaspe* (versión de *Darlo todo y no dar nada*, 1767-68). De Agustín Moreto se presentó *Honestos desdêns de amor* (1767, adaptación de *El desdén, con el desdén*). De Juan de Matos Fragoso (dramaturgo madrileño de origen portugués) se dio *O sábio em seu retiro* (1767, traducción de *El sabio en su retiro*). De José de Cañizares, *Domine Lucas* (1767). De Juan de Salvo y Vela, *O mágico de Salerno* (primera y segunda parte, 1767). De Antonio de Solís, *Amar à moda* (1767, traducción de *El amor al uso*). De Juan de Zabaleta (obra atribuida a Cubillo de Aragón), *O raio da Andaluzia* (1768), etc.
- Dramaturgia italiana: unas 12 obras de 4 autores. Principalmente comedias de Carlo Goldoni (*O casamento de Lesbina*, 1762; *A bela selvagem*, 1763; *O mentiroso*, 1767; etc.), dramas de Pietro Metastasio traducidos al portugués (*Didone abbandonata*, *Zenobia*, *Semíramis reconocida*, hacia 1765-66), y algún drama patriótico de Pietro Chiari (*Córdova restaurada ou Amor da Pátria*, 1764). Aunque numéricamente las piezas italianas se equiparan a las españolas, su impacto fue menor, pues muchas se ofrecían en traducción portuguesa y con escenografía de ópera (no siempre comprendida por el vulgo).
- Dramaturgia francesa: apenas dos comedias de Molière, *O doente imaginário* (*El enfermo imaginario*) y *Astúcias de Scapin*, montadas en 1767-68, probablemente en versión portuguesa. El público las toleró con tibieza.
- Dramaturgia portuguesa: solo dos obras, ambas de António José da Silva, que para entonces llevaba casi 30 años fallecido. Se trata de sus famosas óperas con marionetas *As variedades de Proteu* (1737) y *As guerras de Alecrim e Manjerona* (1737), representadas en 1767-68 quizá como parte de un homenaje retrospectivo al único dramaturgo portugués digno de figurar junto a tanto ilustre extranjero.

Este panorama cuantitativo pone de manifiesto que, incluso tras el terremoto de 1755 y en pleno Siglo de las Luces, el gusto portugués seguía decantándose por el modelo español barroco. La influencia de ese modelo –que había sido determinante durante todo el siglo XVII– rebasó con creces la fecha simbólica de 1640 y se prolongó, a contracorriente de las nuevas modas, hasta bien entrado el siglo XVIII. Ni siquiera el deliberado menosprecio que los intelectuales

⁹ Datos extraídos de Delgado Martins (2017).

afrancesados manifestaron hacia las cosas “à espanhola” logró erradicar la afición popular a las comedias de capa y espada. Es cierto, sin embargo, que en 1765 la censura oficial comenzó a poner trabas: bajo impulso del Marqués de Pombal, se emitieron directrices desde la Real Mesa Censória –tribunal laico encargado de examinar libros y obras de teatro– desaconsejando las comedias de estilo español por considerarlas anticuadas y poco edificantes. Los censores ilustrados, imbuidos del racionalismo francés, criticaban la inverosimilitud de los argumentos barrocos, la exageración retórica y el mal gusto poético de muchas piezas heredadas del Siglo de Oro. Por ejemplo, en su informe del 24 de octubre de 1768 sobre la comedia *O mais heróico valor* (traducción de una pieza española atribuida a Moreto) escribieron: «además de seguir un estilo y un gusto enteramente a la española, que hoy ya no sirven sino para causar tedio y displicencia en los hombres de juicio, [la obra] está llena de inverosimilitudes y de expresiones falsísimas que, puestas en la balanza del buen juicio, luego se revelan vanas, por más que a primera vista se pretendan inculcar como sublimes»¹⁰. El año siguiente, el 17 de Agosto de 1769, los censores condenarán la impresión de la traducción portuguesa de la comedia *Contra amor no hay engaños*, de Antonio Enríquez Gómez: «La comedia titulada *Contra amor no hay engaños*, que José Francisco de Azevedo quiere publicar, no merece salir a la luz, porque ni los versos ni los conceptos valen nada, y está escrita al rancio estilo de las comedias españolas, que son motivo de risa para la gente culta y nada buenas para las costumbres, por lo que no me parece digno de la nación que hoy en día Portugal tenga un escrito de este carácter. Si algún ingenio portugués quiere dedicarse a la comedia, debe proponerse otros modelos y no las comedias españolas»¹¹. Y sobre otra obrita, *Carta que um Peralta escreveu a outro* (texto en prosa muy afectado), sentenciaron el 14 de noviembre de 1771: «no leemos aquí sino una sucesión de metáforas inapropiadísimas y atrevidísimas, un discurso en estilo empingorotado, tan poético en la prosa como en el verso, y poético de gusto estragado, de un gusto de novela o de comedia española»¹². Estos juicios, transcritos de los archivos de la censura, evidencian la distancia estética que mediaba ya entre la nueva sensibilidad ilustrada y los antiguos procedimientos barrocos.

Sin embargo –y esto es fundamental–, las preferencias del público general seguían del lado del teatro español. El portugués medio continuaba divirtiéndose con las comedias de enredo llenas de peripecias, honor y lances de capa y espada, a pesar de los dictámenes académicos. La querrela entre defensores del teatro español y partidarios del teatro francés dejó su huella en la literatura crítica de la época (polémicas impresas, sátiras, panfletos), pero no logró erradicar de los escenarios aquello que la gente aplaudía espontáneamente. En muchos casos,

¹⁰ Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Real Mesa Censória, caixa 4, nº 126. Aquí traducido del portugués original.

¹¹ Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Real Mesa Censória, caixa 5, nº 104. Aquí traducido del portugués original.

¹² Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Real Mesa Censória, caixa 4, nº 126. Aquí traducido del portugués original.

los propios autores y traductores portugueses –para esquivar la censura y contentar al público– recurrieron a estratagemas ingeniosas. Un ejemplo flagrante puede ser el inexplicable caso de la comedia *La sirena de Tinacria*, obra española de fines del XVII debida a Diego de Figueroa y Córdoba. Algún hombre de teatro portugués la tradujo del autor español y decidió atribuirle falsamente a Metastasio bajo el título *Laura reconhecida*, presentándola como una supuesta versión lusa de una ópera italiana.

Ni en las tablas ni en la imprenta desapareció, pues, el teatro español del Siglo de Oro en Portugal durante el siglo XVIII. A despecho de prohibiciones y modas pasajeras, la supervivencia de la comedia barroca fue tangible. La segunda mitad del setecientos atestigua incluso un cierto renacimiento editorial de obras del Siglo de Oro en portugués. Así, entre 1766 y 1777 (fechas aproximadas), se publicaron en Lisboa –anónimamente, sin nombre de autor en portada– varias traducciones al portugués de comedias de Juan de Matos Fragoso, coetáneo de Calderón. Cinco de estas comedias se editaron en folletos sueltos de forma casi simultánea: *O sábio em seu retiro*; *Os dois prodígios de Roma*; *Só o piedoso é meu filho*; *O melhor par entre os doze (Rinaldos de Montalvão)*; y *O bruto de Babilónia em traje de oratório*. Las cuatro primeras son traducciones fieles de comedias de tema profano (honor, santos, carolingias) y la quinta es una adaptación de una comedia mitológica para ser representada en Cuaresma “en traje de oratorio” (es decir, transformada en diálogo piadoso, ya que en este tiempo litúrgico estaban prohibidas las comedias mundanas). La elección de publicarlas sin nombre de autor apunta al deseo de evitar problemas, dado que Matos Fragoso escribía en castellano en el siglo XVII y quizás no convenía declararlo abiertamente. Pero su mera publicación prueba que había lectores (o espectadores) interesados.

Como puede apreciarse, al llegar el ochocientos, el caudal teatral del Siglo de Oro español seguía fluyendo subterráneamente en Portugal. Solo con la invasión napoleónica y los cambios políticos de inicio del XIX se cortó esta tradición, dando paso a un teatro nacional romántico de nuevas influencias. Sin embargo, el legado peninsular compartido perduró en la memoria cultural. Las comedias barrocas continuaron representándose ocasionalmente en provincias e incluso infiltrándose en la llamada literatura de cordel.

Conclusiones

A la luz de todo lo expuesto, resulta innegable que los vínculos teatrales hispano-lusos durante los siglos XVI-XVIII fueron estrechísimos. Lejos de la imagen tópica de dos teatros nacionales aislados, la realidad histórica nos muestra un escenario de constante intercambio creativo. España y Portugal se influenciaron mutuamente en materia dramática y la cuestión lingüística atravesó transversalmente esta relación teatral. El uso alternado o simultáneo de castellano y portugués en escena sirvió como termómetro de las actitudes culturales: fue primero muestra de cosmopolitismo y afán de comunicación (en Gil Vicente), luego señal de la dominación filipina (con los cómicos españoles colonizando los corrales lusos), después objeto de sátira contra España, más tarde vehículo

de parodia inteligente (en los entremeses quijotescos y en las comedias de inversión de roles como *Querer sin querer querer*), y finalmente motivo de regulación ilustrada (cuando la censura intentó imponer el monolingüismo portugués en las tablas a fines del XVIII). Cada fase de la historia política tuvo su reflejo lingüístico-teatral.

En conclusión, el llamado auge y caída de la invención española en Portugal no fue sino el ciclo natural de apogeo, adaptación y transformación de un patrimonio teatral ibérico compartido. Hubo un momento de auge incuestionable durante el Siglo de Oro, en que la impronta española fue dominante en Portugal (por gusto popular y por ausencia de alternativas); hubo luego intentos de caída o desplazamiento, promovidos por la afirmación nacional y el cambio de modas en el siglo XVIII; pero más que de una caída abrupta, cabría hablar de una transición gradual hacia nuevos paradigmas estéticos, en la que muchos elementos españoles permanecieron subyacentes. Ni siquiera el gusto pombalino de la década de 1770 –que clasificó despectivamente las comedias “a la española” como ridículas y anticuadas– logró borrar la huella del Siglo de Oro: las representaciones y las ediciones continuaron, demostrando la resiliencia de aquel legado.

Referencias bibliográficas

- Camões, José. 2020. “La reinención de la figura en el teatro del Siglo de Oro: Dos ejemplos portugueses”. En *Entresiglos: de la Edad Media al Siglo de Oro (II). Estudios en homenaje al profesor Joan Oleza*, eds. Josefa Badia Herrera y Luz C. Souto, 112-27. Valencia: Anejos de Diablotexto Digital. DOI: 10.7203/anejosdiablotextodigital-5.
- Castro, Francisco de Portugal e (Marqués de Valença). 1739. *Discurso apologetico em defesa do teatro hespanhol*. Lisboa: Oficina de Miguel Rodrigues.
- Castro, Francisco de Portugal e (Marqués de Valença). 1747. *Crítica à famosa Tragédia do Cid, composta por Pedro Cornelli, e reparos feitos a ela pelo Marquez de Valença, Dom Francisco de Portugal e Castro*. Lisboa: Oficina de Miguel Rodrigues.
- Castro, Francisco de Portugal e (Marqués de Valença). 1748. *Resposta do Marquez de Valença, D. Francisco de Portugal e Castro, aos reparos de hum anónimo à Crítica que fez o mesmo Marquez à famosa tragédia do Cid*. Lisboa: Oficina de Miguel Rodrigues.
- Delgado Martins, Ana Rita. 2017. *A Fábrica do Teatro do Bairro Alto 1761-1775*, Tesis de Doctorado presentada a la Universidad de Lisboa. <https://repositorio.ulisboa.pt/handle/10451/32021> (2025-08-19).
- Gusmão, Alexandre de. 1841. *Collecção de varios escritos ineditos politicos e litterarios de Alexandre de Gusmão... que dá à luz e publica J. M. T. de C. Porto: Typografia de Faria Guimarães*. <https://www.biodiversitylibrary.org/item/109777#page/5/mode/1up> (2025-08-19).
- [Gusmão, Alexandre de.] 1952. “Notas à crítica que o Sr. Marquês de Valença fez à Tragédia do Cid, composta por Monsieur Corneille, escritas por um anónimo.” En Jaime Cortesão, *Alexandre de Gusmão e o Tratado de Madrid*, t. II, vol. 1, 177-85. Rio de Janeiro: Instituto Rio-Branco.
- Nunes, Ariadne y José Pedro Sousa. 2022. “«Que el Odio y Amor compitan»: para uma releitura da Querela do Teatro Espanhol e do Teatro Francês em Portugal no século XVIII.” *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo*, 28: 87-100. https://doi.org/10.25267/Cuad_illus_romant.2022.i28.06 (2025-08-19).

- Pimpão, Álvaro J. da Costa. 1962. "La Querelle du théâtre espagnol et du théâtre français au Portugal dans la première moitié du XVIIIe siècle." *Revista de História Literária de Portugal*, 1-2: 259-73.
- Reyes Peña, Mercedes de los, y Piedad Bolaños Donoso. 1989. "Presencia de comediantes españoles en el Patio de las Arcas de Lisboa (1640-1697)." En *El teatro español a fines del siglo XVII. Historia, cultura y teatro en la España de Carlos II*, eds. Javier Huerta Calvo et al. *Diálogos Hispánicos de Amsterdam*, 8 III: 863-902.
- Reyes Peña, Mercedes de los, y Piedad Bolaños Donoso. 1990. "Presencia de comediantes en Lisboa (1580-1607)." En *Teatro del Siglo de Oro. Homenaje a Alberto Navarro González*, ed. María Luisa Lobato, 63-86. Kassel: Reichenberger.
- Reyes Peña, Mercedes de los, y Piedad Bolaños Donoso. 1991. "El Patio de las Arcas de Lisboa." *Cuadernos de teatro clásico*, 6: 265-315.
- Reyes Peña, Mercedes de los, y Piedad Bolaños Donoso. 1992. "Presencia de comediantes españoles en el Patio de las Arcas de Lisboa (1608-1640)." En *En torno al teatro del siglo de oro. Actas de las Jornadas VII-VIII celebradas en Almería*, eds. Heraclia Castellón et al., 105-36. Almería: Instituto de Estudios Almerienses-Diputación de Almería.
- Reyes Peña, Mercedes de los, y Piedad Bolaños Donoso. 1993. "Presencia de comediantes españoles en el Patio de las Arcas de Lisboa (1700-1755)." En *El escritor y la escena: Actas del I Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro*, ed. Ysla Campbell, 229-73. México: Universidad Autónoma de Ciudad Juárez.
- Reyes Peña, Mercedes de los, y Piedad Bolaños Donoso. 1998. "La presencia del teatro barroco español en Lisboa a través del estudio del Patio de las Arcas." En *O Barroco e o Mundo Ibero Atlántico*, coord. Maria da Graça A. Mateus Ventura, 135-49. Lisboa: Colibri.
- Resende, Garcia de. 1993. *Miscelânea e variedade de histórias*, ed. crítica de L.F. Lindley Cintra. Lisboa: Imprensa Nacional.
- Sousa, José Pedro Louro de. 2018. *A arte e ofício do teatro em Portugal no século XVII*. Tesis doctoral presentada a la Universidad de Lisboa. Disponible en <https://repositorio.ulisboa.pt/handle/10451/34786> (2025-08-19)
- Teijeiro Fuentes, Miguel Ángel. 2021. *La mirada del otro: la historia de Portugal y de los portugueses en la literatura castellana del Siglo de Oro*. Madrid: Ediciones del Orto.

El teatro clásico español en Portugal al final de la Monarquía Dual: la dramaturgia de Jacinto Cordeiro

Isabel Muguruza Roca, Elena Muñoz Rodríguez¹

El teatro del Siglo de Oro español se representó y cultivó en el territorio portugués durante todo el siglo XVII y buena parte del XVIII. La presencia de comediantes españoles en Lisboa está documentada desde 1582² y, casi cuarenta años después de estas primeras representaciones de compañías españolas en Lisboa, en 1621, se publica *La entrada del Rey en Portugal*. Esta comedia, escrita por Jacinto Cordeiro, es la primera comedia conocida compuesta por un autor portugués bajo la fórmula teatral de Lope de Vega.

Cordeiro debió de nacer algún año antes de 1606, a pesar de que, según João Franco Barreto, su biógrafo más próximo, «faleceu em Lisboa uma quarta feira

¹ Este trabajo es parte del proyecto de investigación DISCON: Disrupciones y continuidades en el proceso de la modernidad, siglos XVI-XIX (PID2020-114496RB-I00), del Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades, y se inscribe en el marco del Grupo Consolidado de Investigación del Gobierno Vasco IT1465-22: Sociedades, Procesos, Culturas (siglos VIII a XVIII). Respecto a su autoría, Elena Muñoz es responsable de la parte inicial, referida a los temas y géneros cultivados por Jacinto Cordeiro, mientras que Isabel Muguruza se ha encargado del estudio de la métrica con el que se completa el ensayo.

² La vida teatral lisboeta ha sido reconstruida parcialmente gracias a las exhaustivas investigaciones de Mercedes de los Reyes y Piedad Bolaños (1989, 1990, 1992, 1993), por un lado, y de José Pedro Sousa y José Camões, por otro (Sousa 2018, Camões y Sousa 2019).

Isabel Muguruza Roca, University of Basque Country, Spain, isabel.muguruza@ehu.eus, 0000-0002-6344-3728

Elena Muñoz Rodríguez, University of Basque Country, Spain, elena.munoz@ehu.eus, 0000-0002-6901-9872

Referee List (DOI 10.36253/fup_referee_list)

FUP Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup_best_practice)

Isabel Muguruza Roca, Elena Muñoz Rodríguez, *El teatro clásico español en Portugal al final de la Monarquía Dual: la dramaturgia de Jacinto Cordeiro*, © Author(s), CC BY 4.0, DOI 10.36253/979-12-215-0857-4.18, in Fausta Antonucci, Salomé Vuelta García (edited by), *La recepción del teatro clásico español en Europa (siglos XVII-XVIII)*, pp. 195-206, 2026, published by Firenze University Press, ISBN 979-12-215-0857-4, DOI 10.36253/979-12-215-0857-4

28 de fevereiro de 1646 aos 40 de sua idade»³. En esta breve descripción de la vida y obra del dramaturgo escrita por Barreto se revela que nació también en Lisboa. Además, atestigua que fue alférez, como firma el propio Cordeiro en sus manuscritos y como reza en las portadas de sus impresos, aunque no sabemos si lo fue de profesión o solo ocasionalmente. En esta nota biográfica Barreto asegura que fue un dramaturgo de éxito que escribió comedias «representadas pelos castelhanos, e ouvidas com muito aplauso e concurso, assi em Lisboa como em outras partes» y nos da también alguna información acerca de su obra poética⁴.

De los prólogos de sus obras impresas es posible deducir otras hipótesis sobre la vida del autor que, lamentablemente, por ahora, no se han podido documentar. Entre las más relevantes se encuentra la posibilidad de que Cordeiro estuviera algún tiempo al servicio de los Bragança⁵. Por el momento, no existe ningún testimonio que lo sitúe en otro lugar que no sea Lisboa, a excepción de un memorial de tasa que entrega –él u otra persona– al Consejo Real para que su primera comedia circule por Castilla (Bouza 2012, 98-9).

No hay cartas, dedicatorias ni menciones a su persona por parte de dramaturgos, autores de comedias o escritores españoles, y no consta su participación en certámenes poéticos ni en otro tipo de eventos⁶. Si sabemos que las primeras ediciones de sus obras salieron de las prensas de talleres lisboetas, los dedicatarios de sus obras son todos portugueses y participó al menos en los preliminares de dos obras de autores también portugueses⁷. Además, en su *Elogio de poetas lu-*

³ Es precisamente el año de publicación de *La entrada* la razón principal por la que la mayoría de los investigadores dudan del año de nacimiento del autor: si fue 1606, Cordeiro tan solo tenía quince años cuando publicó esta primera comedia, que consta de casi 4500 versos en los que se combina la relación de sucesos de la visita de Felipe III (II de Portugal) a Lisboa con una trama de capa y espada. No constituye una de las obras menores de Cordeiro; de hecho, es una de las obras que más ha suscitado el interés de la crítica –entre otras razones, por el mensaje político que contiene y por su valor documental–, así que no parece que se pueda considerar una obra de juventud (Rivero Machina 2013, 2015; Sousa 2018, 59-77; Álvarez Sellers 2018).

⁴ Esta breve biografía de João Franco Barreto forma parte de su *Biblioteca lusitana* (s. f., Tomo III, p. 555), que se conserva manuscrita y cuyo año de composición se desconoce. Ha sido consultada en la Biblioteca Nacional de Portugal, que posee la obra en fotocopias «tiradas do original da Casa dos Duques de Cadaval».

⁵ Concretamente, es en la dedicatoria a don Duarte –hijo de Teodosio II de Bragança y hermano del futuro rey João IV– de su *Segunda parte de comedias* (Lisboa, por Lorenço Craesbeeck, 1634) donde afirma que «não será novo em V. Ex^a. o amparalas quando nessa corte de Vila viçosa me fez tantos favores, agregandose a elles os que por respeito de V. Ex^a. me fez o Duque meu senhor, com tanta grandeza que quasi teve a enveja ocasião para exercitar seus rigores». Puede verse también cómo se refiere al monarca en la dedicatoria a João IV de la *Silva a El Rey Nosso Senhor dom Ioam IV* (Lisboa, por Lourenço de Anveres, 1641).

⁶ La única excepción es una carta que Lope de Vega dirige a Jacinto Cordeiro en respuesta del *Elogio de poetas lusitanos*, firmada en enero de 1631 y publicada junto a este en junio del mismo año (Lisboa, por Jorge Rodriguez, 1631).

⁷ En la imprenta lisboeta de los Craesbeeck se publicaron sus dos partes de comedias (*Seis comedias famosas* [1630] y *Segunda parte de comedias...* [1634]) y las dos silvas de 1641 (*Silva a El Rey Nosso Senhor Dom Ioam Quarto y Triumpho francés*), mientras que Jorge Rodriguez

sitanos probablemente nombre a quienes formaban parte de su círculo de amistades literarias⁸. Por tanto, hasta donde podemos constatar, vivió en Lisboa y su círculo social se reducía a los contactos que pudo establecer allí.

No obstante, ya fuera solo en Lisboa o también en otros lugares de la península, Cordeiro se movió en un ambiente teatral, pues entre sus obras se encuentra una escrita directamente para un autor de comedias: *El favor en la sentencia*, «escrita para Bartolomé Romero», según anota el propio Cordeiro en el manuscrito autógrafo⁹. Además, un documento hallado por José Pedro Sousa (2018, 114) vincula al alférez con el autor de comedias Cristóbal de Avendaño y otros actores: se trata del registro de matrimonio entre el actor portugués Pantaleão Borges y la actriz granadina Luisa Ribera, del que Avendaño y Cordeiro fueron testigos.

De su trayectoria literaria se han conservado diecisiete comedias, doce de ellas publicadas en dos tomos de comedias de seis piezas cada uno, otras dos en impresos *sueltos* y las tres restantes en manuscritos autógrafos. Escribió, además, dos entremeses y cultivó el género poético: dio a estampa tres poemas extensos (el *Elogio*, compuesto en octavas y escrito en español, y dos *Silvas* propagandísticas a favor de la causa de los Bragança, escritas en portugués). En manuscrito autógrafo nos han llegado también varios poemas breves, una silva en alabanza al rey Felipe IV y su única composición en prosa, una genealogía de los reyes de España¹⁰.

Salvo por dos de las comedias manuscritas, que no están fechadas, y la que se conserva en suelta sin pie de imprenta, puede deducirse que Jacinto Cordeiro escribió todo su teatro entre 1620 y 1630. En el prólogo de *La entrada* dice tener algunas comedias empezadas; *Seis comedias famosas* –que constituye su primera parte de comedias– se publica en junio de 1630; y el prólogo de la *Segunda parte* lo firma en julio de este mismo año (aunque obtiene las licencias para diciembre del 31, no sale a la venta hasta el 34).

A falta de un catálogo completo de dramaturgos portugueses que escribieron en castellano comedias *a la española*, no consta que ninguno lo hiciera antes de Jacinto Cordeiro. Por estos mismos años debieron de escribir también su teatro Manuel de Galhegos y Francisco Manuel de Melo, que vivieron en Madrid y es-

imprime su primera comedia, *La entrada del Rey en Portugal* (1621), y el *Elogio de poetas lusitanos* (1631). Por otro lado, Cordeiro colaboró en los preliminares de *Desmayos de mayo em sombras do Mondego*, de Diogo Ferreira Figueroa (Villa Viçosa, por Manoel Carvalho, 1635), y en *Varios efectos de amor en cinco novelas ejemplares*, de Alonso de Alcalá y Herrera (Lisboa, Manuel de Silva, 1641).

⁸ Sobre los autores que Cordeiro menciona en el *Elogio* y sobre la práctica habitual de incluir a los amigos y conocidos en este tipo de composiciones panegíricas, ver Pires (2017).

⁹ *El favor en la sentencia* se conserva en manuscrito autógrafo en la BNE (MSS/14801). La fecha de 1626, anotada de mano ajena, sería el *terminus ante quem* de la composición de esta obra.

¹⁰ Dos de las comedias conservadas en manuscrito autógrafo, los dos entremeses, los poemas breves, la silva a Felipe IV y la composición en prosa se encuentran recogidos en un mismo manuscrito, conservado en la Biblioteca Nacional de Portugal (A.T./L.303), localizado por Giancarlo Depretis a finales de los años 80 (Depretis 1989).

tuvieron directamente en contacto con la vida teatral de la corte, pero de cuyas comedias apenas nos han quedado testimonios¹¹. Al regresar a su país de origen, se dedicaron a otro tipo de escritos y no volvieron a cultivar la comedia española.

Así, la singularidad de Cordeiro reside no solo en que fue uno de los primeros portugueses en cultivar la Comedia Nueva, sino en que lo hizo desde su Lisboa natal y de manera bastante sistemática, pues se conserva un número de obras muy significativo en comparación con sus compatriotas contemporáneos. A pesar de ello, el teatro de Cordeiro no constituye un margen de la comedia áurea. Su teatro se encuentra en consonancia plena con el desarrollo del teatro español por estos años, como trataremos de sostener en las siguientes líneas.

Como demostró Christophe Gonzalez (1987, 259-329) –en su tesis doctoral, primer estudio exhaustivo sobre el autor–, los temas, recursos y técnicas empleados por Cordeiro son los propios de la comedia nueva: se sirve de una fórmula que está ya completamente asentada en 1620. Si atendemos a la evolución de los géneros dramáticos, bien estudiada por Oleza y Antonucci (2013), comprobaremos que en esta década se inicia una nueva etapa: Calderón aparece en la escena barroca y el Lope *de senectute* trata de adaptarse a la época. La materia palatina, más dramática que cómica, triunfa en las tablas, y Cordeiro parece ser consciente de ello, pues, de las diecisiete comedias que escribió, solo cinco se apartan del género palatino e incluso algunas de ellas tienen muchos elementos de este.

La entrada del Rey en Portugal combina la relación de sucesos con una trama de capa y espada. Sin embargo, la *Primera parte de Duarte Pacheco*, la *Segunda parte de la adversa fortuna de Duarte Pacheco* y *Los doce de Inglaterra*, que son comedias pseudohistóricas, comparten rasgos con la comedia palatina de tono serio¹². Finalmente, *A grande agravio, gran venganza* es una comedia villana y de bandoleros.

Salvo estas cinco, el resto de comedias de Cordeiro se inscriben en el género palatino. Para sus argumentos, el dramaturgo no recurre a la mitología ni a la historia antigua: son comedias –hasta donde hemos podido indagar– de libre invención. En *La segunda parte de Duarte Pacheco*, *Con partes nunca hay ventura*, *Lo que es privar*, *La privanza merecida* y *Viva quien vence* se llevan a escena conflictos políticos; también en la tragedia de *El malinclinado*¹³. En cinco de estas piezas, los reyes se exceden en sus privilegios como gobernantes y fuerzan a las damas o reinan de forma tiránica; en *Con partes nunca hay ventura* la reina y el héroe deben renunciar a sus deseos amorosos para mantener la paz del reino. Estas comedias recrean sucesos en los que la violencia está presente en mayor o

¹¹ De Manuel de Galhegos conservamos *El infierno de amor* y *Valor, beldad y afición*. De Francisco Manuel de Melo —además de *O fidalgo aprendiz*, único intento del siglo XVII que trata de actualizar la tradición vicentina— nos han llegado fragmentos de *La imposible* (en *Las tres musas de Melodino*, 1649, y *Obras métricas*, 1665) y la segunda y tercera jornada de *De burlas hace amor veras*.

¹² De estas comedias se han ocupado MacCurdy (1978), Gonzalez (1987) e Insúa (2012).

¹³ Sobre estas comedias, ver Depretis (1999), Insúa (2011, 2012), Calef (2017), y Muñoz Rodríguez (2022a, 2024b).

menor medida, como es propio de la tragedia que resurge entre los años 1625 y 1635 (Oleza y Antonucci 2013, 726). Incluso en *El hijo de las batallas*, comedia *no tan seria* como las mencionadas anteriormente, se escenifica un matricidio¹⁴.

Todavía, si continuamos analizando estas comedias serias, veremos que aquellas en las que el soberano abusa de su poder con una dama que no le corresponde se asemejan a las que se escriben sobre el mismo tema por estos años. En palabras de Oleza y Antonucci (2013, 731):

El tema recibe [...] un tratamiento suavizado, centrándose la intriga, más que en los desmanes del poderoso, en el dilema del vasallo o de un amigo de éste, preocupados por la dificultad de compaginar amor, amistad y obligaciones de vasallo. Al final, de todas formas, el poderoso sabe vencerse a sí mismo: solución conciliadora que ya había sido perfeccionada por Lope de Vega en múltiples piezas, y que encontramos en obras de Calderón como *Amor, honor y poder* (1623), *Nadie fie su secreto* (1623-24), *Saber del mal y el bien* (1628).

Así ocurre en las comedias *Lo que es privar*, *La privanza merecida* y *La segunda parte de Duarte Pacheco*. En las comedias de Cordeiro también están presentes los conflictos generacionales entre padre e hijos –en este sentido destacan *El favor en la sentencia* y *A grande agravio gran venganza*– y en las comedias cómicas los personajes crean su propio disfraz para conseguir sus pretensiones amorosas –el ejemplo más representativo de esta trama lo encontramos en *Victoria por el amor*–, ambos recursos propios igualmente de la comedia por estos años¹⁵.

Podemos concluir, por tanto, que, por lo que respecta a la estructura de géneros y al tratamiento de temas y personajes, las comedias de Cordeiro se ajustan perfectamente a las tendencias y gustos del momento, a pesar de que no haya datos de que el alférez hubiera residido alguna vez fuera de Lisboa. Con todo, en algunas de sus piezas es posible encontrar ciertas particularidades en el tratamiento de los temas. A modo de ejemplo, podemos mencionar el galán que queda suelto en la particular comedia de privanza *Con partes nunca hay ventura* o el tiranicidio de un rey legítimo que se comete en *El malinclinado*¹⁶.

Este ajuste queda corroborado si atendemos ahora a la versificación y preferencias estróficas del dramaturgo lisboeta, un terreno que, como sabemos, refleja muy particularmente las etapas que jalonan la evolución de la Comedia Nueva, marcada por los cambios en el predominio de determinados metros, así como de su posición y funciones¹⁷. A este respecto, es reconocida la tendencia a la depuración retórica y formal como seña de una madurez en la composición dramática que, aunque progresiva, se manifiesta en las que d'Artois (2012) iden-

¹⁴ El género de *El hijo de las batallas* ha sido abordado por Insúa (2015).

¹⁵ *El favor en la sentencia* ha merecido la atención de Gonzalez (2008).

¹⁶ Sobre estos dos aspectos, ver Muñoz Rodríguez (2022a, 2024a, 2024b).

¹⁷ La mejor prueba de cómo los cambios métricos filtran las tendencias y etapas en el desarrollo de la comedia áurea, y en el de cada uno de sus artífices, la tenemos en el gran trabajo de datación hecho por Morley y Bruerton (1940) a partir de los cambios en los usos métricos de Lope.

tífica como «décadas altas» en la producción de Lope, las de 1620 y 1630, que coinciden con la salida a los escenarios de los famosos «pájaros nuevos»¹⁸, con Calderón a la cabeza, pero también, como se ha visto, con los años en los que escribió Cordeiro la mayor parte de su obra dramática.

La búsqueda de un patrón trágico eficaz lleva al propio Lope, en primer término, a una «limitación de los rasgos estilísticos y un aumento correlativo de marcadores temáticos», alejándose del «modelo culto italianizante» (d'Artois 2012, 101), lo que a partir de 1620 se manifiesta ya en la marginalización de la métrica endecasílabo; como señala d'Artois (2012, 109), el binomio octavas/tercetos es sustituido por la décima, que a la ventaja de ser una «forma nacional» añade suavidad, elegancia y una «dulce gravedad». Puede hablarse de una tendencia a la simplificación de la métrica que sería reforzada y ampliada por Calderón y los nuevos dramaturgos que por esos años entraron en los escenarios. La comparativa de la versificación de Lope con la de Calderón que propone Diego Marín (2000) confirma la progresión de la métrica teatral que acabamos de ver. Calderón fuerza y supera el esfuerzo simplificador de Lope «ampliando el uso de unos metros y eliminando otros, de acuerdo con la mayor cohesión y simplificación de su técnica dramática» (Marín 2000, 352). El resultado es, por una parte, el incremento del octosílabo sobre los metros italianos y de la asonancia sobre la consonancia, dando primacía al romance, y por la otra, la disminución de la variación estrófica y del número de metros distintos utilizados.

Si observamos ahora cómo se comporta la dramaturgia de Cordeiro en el terreno de la composición métrica, constatamos sin dificultad un proceso semejante de *depuración* o simplificación. Para mostrarlo, hemos analizado la versificación de seis de sus comedias. Por cuestiones prácticas, nos hemos limitado a aquellas que tienen algún tipo de edición moderna (sea digital o analógica) que permita acceder al texto transcrito, lo que afortunadamente nos permite contar con una selección altamente representativa, tanto desde un punto de vista cronológico (puesto que abarca todo el periodo productivo conocido) como atendiendo a sus vías de difusión. Analizamos así su obra más temprana, *La entrada del rey en Portugal* (1621), transcrita en la edición digital del Centro de Estudios de Teatro¹⁹; *El juramento ante Dios* (edición crítica de Cruz Ortiz, 2014), comedia publicada en la primera parte (*Seis comedias famosas*, 1630); las dos de la segunda parte editadas por Elena Muñoz (2024a), *Con partes nunca hay ventura* y *El malinclinado* (1634, pero escritas en 1630); y las dos transmitidas por el manuscrito AT/L 303 de la Biblioteca Nacional

¹⁸ Lope alude así a la nueva promoción de dramaturgos en su *Égloga Amarilis*, v. 53 (publicada en *La Vega del Parnaso*, 1637).

¹⁹ Esta edición no presenta ninguna marcación métrica, pero numera los versos, lo que nos ha permitido extraer el esquema de su compleja versificación. Solo con posterioridad a la redacción de este artículo hemos tenido conocimiento y acceso a la edición de Rivero Machina (2022).

de Portugal, *La privanza merecida*, editada por Depretis, aunque sin marca-
ción métrica, y *Viva quien vence*²⁰.

Presentamos a continuación el resumen de la versificación de estas seis come-
dias, puestas en el orden cronológico que sugieren los datos de sus testimonios:

COMEDIA	ESTROFA	VERSOS	% TOTAL
<i>La entrada del rey en Portugal</i>	Romance	2642	59%
	Romancillo hexasílabo	240	5%
	Décimas	1250	28%
	Quintillas	155	3,5%
	Soneto	70	1,5%
	Endecasílabos sueltos	62	1,5%
	Endecasílabos pareados	8	0,2%
	Octavas reales	32	0,7%
	Seguidilla	12	0,3%
<i>El juramento ante Dios y lealtad en el amor</i>	Cuarteto	8	0,2%
	Romance	1224	45%
	Décimas	610	22%
	Redondillas	328	12%
	Quintillas	245	9%
	Silvas	120	4%
	Romance endecha	88	3%
	Octavas reales	72	3%
Rimas encadenadas (rima al mezzo)	48	2%	
<i>El malinclinado</i>	Romance	1268	52%
	Redondillas	584	24%
	Décimas	420	17%
	Décimas en hexasílabo	140	6%
	Soneto	28	1%
	Endecasílabos pareados	10	0,5%
	Cuarteto	4	0,2 %

²⁰ Además de la edición paleográfica de esta comedia (Calef 2017), contamos con la edición crítica que está preparando Jon Rivero Pérez dentro del proyecto DISCON. La edición de Depretis de *La privanza merecida*, sin embargo, no entra en consideraciones métricas y numera erróneamente los versos al no tener en cuenta los versos partidos. No podemos saber cuándo se escribieron estas dos comedias, pero sí que el manuscrito que las contiene es posterior a 1638, por incluirse en él la Silva a Felipe IV, que alude al sitio de Fuenterrabía de ese año (Muñoz Rodríguez 2024,17). El estudio métrico que aquí presentamos confirma una datación tardía de estas dos comedias.

<i>Con partes nunca hay ventura</i>	Romance	1752	60 %
	Décimas	730	25 %
	Redondillas	268	9 %
	Quintillas	130	4 %
	Octavas reales	32	1 %
	Sonetos	28	1 %
<i>La privanza merecida</i>	Romance	1506	59%
	Décimas	610	24%
	Redondillas	426	17%
	Silva	30	1%
<i>Viva quien vence</i>	Romances	1402	57%
	Redondillas	624	25%
	Décimas	430	18%

Aunque con todas las reservas derivadas de una datación que solo puede ser hecha de forma aproximativa a partir de las fechas de difusión (sobre todo en el caso del manuscrito), la tabla muestra, para la obra de Cordeiro analizada, una muy marcada tendencia a la simplificación y a la reducción de los metros italianos en significativa coincidencia con lo que en esas mismas décadas experimentaba la dramaturgia de los grandes autores de la corte. El virtuosismo métrico de *La entrada*, con hasta diez estrofas distintas y un número importante de endecasílabos, puede relacionarse con el hecho de que se trate de una obra más festiva que sería, en la que el joven dramaturgo vería una buena ocasión para el lucimiento, pero la progresión posterior parece evidente. Atendiendo a las comedias impresas en ambas partes, la diferencia entre el *Juramento* y las dos de la segunda parte refleja una reducción progresiva de la variedad métrica, pero, sobre todo, un descenso claro en la proporción de metros italianos: del 9% en el *Juramento* a un escaso 2% tanto en *El malinclinado* como en *Con partes*²¹.

El cambio más llamativo se produce, no obstante, en las comedias del manuscrito autógrafo, para las que, como hemos visto, sería posible una datación más tardía, quizá cercana a 1638: en ellas se reduce a la mitad la variación estrófica, mientras que el uso del endecasílabo se hace residual en la *Privanza* (solo una silva de treinta versos) y desaparece por completo de *Viva quien vence*. Esta última comedia, hecha toda de romances, décimas y redondillas, parece llevar

²¹ La elevada proporción del endecasílabo en el *Juramento* está sostenida principalmente por la silva (con un peso del 4%), estrofa cuyo uso dramático en Lope fue tardío (básicamente a partir de 1623, véase Marín 1968, 64-6, y Campana 1999, 255), mientras que fue la preferida de Calderón dentro de las formas endecasílabas, cuyo empleo y funciones diversificó frente a Lope (Fernández Guillermo 2008, 110). Para el uso de la silva y demás formas estróficas en el *Juramento* de Cordeiro, véase Cruz Ortiz (2014, 89-93). La silva es ya la única estrofa de endecasílabos usada en *La privanza merecida*.

al extremo el proceso de simplificación del que hablamos, quizá huyendo de la artificiosidad italiana para abordar de forma más directa la problemática del rey tirano, que presenta aquí un tono muy cercano al de la tragedia. Cabe dudar de si el hecho de tratarse de un manuscrito, frente a los textos impresos, habría condicionado esta extrema refinación métrica (suponiéndolo un texto menos trabajado o provisional), pero las características del manuscrito, que ofrece una copia impecable y sin tachones, descartan que se pudiera estar ante un borrador.

Asimismo, y en línea con la evolución del Lope trágico o de Calderón, el romance es en todos los casos el metro predominante, y, salvo en el *Juramento*, en todas las obras estudiadas está por encima del 50%. En el caso de *La entrada*, la elevada proporción de romances, que alcanza el 59%, a pesar de ser la más temprana de la serie, se debe al importante peso que en ella tiene la relación de la fiesta organizada para el recibimiento del rey en 1619, y que, como es marca de la comedia desde el *Arte nuevo*, exige las largas tiradas de romance²². En lo que toca a esta forma métrica, podemos añadir que Cordeiro intensifica la tendencia calderoniana, ya apuntada por Lope, a terminar las comedias con un romance «como indicador formal del final próximo», y a veces también los dos primeros actos (Marín 2000: 354); en las obras de Cordeiro analizadas todos los actos acaban en romance.

Por lo que respecta a las demás estrofas, destaca la escasa presencia de las redondillas, que, si ya en Calderón habían sido desplazadas por el romance a una segunda posición, en Cordeiro aún retroceden más, cediendo esa segunda posición a la décima espinela en cuatro de las seis comedias que analizamos. De nuevo estamos ante una estrofa de desarrollo tardío en Lope de Vega (para quien alcanzaría su cénit entre 1625 y 1635) y que se fue incrementando con Calderón, pero cuya frecuencia es en este caso claramente superada por Cordeiro. El autor portugués es un virtuoso de esta estrofa, más compleja y dinámica que la redondilla, y a la que asigna usos muy diversos, llegando a introducir variantes, como la décima hexasilábica, poco habitual en el teatro áureo (Muñoz Rodríguez 2022b)²³.

Junto a este uso propio de la décima, Cordeiro desarrolla de forma igualmente peculiar otras variedades métricas, como el soneto, del que llega a introducir cinco en su primera obra, y alguno de ellos con no poco artificio²⁴, e incluso ofre-

²² Recordemos el verso de Lope: «las relaciones piden los romances» (*Arte nuevo*, v. 309). Casi todo el segundo acto lo conforman cuatro largas relaciones en romance en las que cuatro personajes van actuando de relatores de forma sucesiva, dando cuenta de los pormenores de la fiesta. El cambio de asonancia en cada tirada individualiza la voz de cada uno de los personajes en interesante juego de perspectivas.

²³ Cruz Ortiz (2014, 90-1) anota los usos peculiares de las décimas en el *Juramento*, muy distintos de los habituales de Lope: si en Lope sustraen al espectador de la acción para sumergirlo en el pensamiento del personaje (recordemos el verso 307 del *Arte nuevo*: «las décimas son buenas para quejas»), Cordeiro «uses the meter like a modern film director might use highly dramatic music to signal the start of pivotal scenes».

²⁴ El quinto soneto (vv. 4261-74) presenta la forma aparente de un diálogo entre dos personajes, ya en sí infrecuente para los estudiosos de la polimetría áurea, aunque, frente al que Melchora Romanos advierte en *El príncipe perfecto* de Lope (diálogo factual con intercambio de conceptos amorosos), el de Cordeiro es en realidad un elaborado cruce de dos soliloquios.

ce propuestas casi experimentales, como los pareados endecasílabos que cierran tiradas de romance a modo de contundente estribillo o lema²⁵. Estos rasgos de originalidad confirman que el alférez lisboeta no solo conocía y seguía las modas versificatorias de los grandes de la escena madrileña, sino que dominaba hasta tal punto la métrica teatral española que podía permitirse rarezas e innovaciones.

Referencias bibliográficas

- Artois, Florence d'. 2012. "La tragedia lopesca en los años 1620-1630: ¿de un paradigma a otro?". *Mélanges de la Casa de Velázquez*, 42, 1: 95-119. <https://doi.org/10.4000/mcv.4316>
- Álvarez Sellers, María Rosa. 2018. "El reinado de los Austrias en el teatro portugués del siglo xvii". *Studia Iberica et Americana*, 5: 187-200.
- Barreto, João Franco. S.f. *Biblioteca Lusitana*. [Consultado en: Sala de Reservados de la BNP].
- Calef, Paola. 2017. «¡Viva quien vence!». *Una commedia inedita di Jacinto Cordeiro*. Torino: Università di Torino.
- Camões, José, y José Pedro Sousa. 2019. "Nuevas fuentes para el estudio de la presencia de comediantes españoles en Portugal (ss. xvii y xviii)". *Atalanta*, 7, 2: 14-88.
- Campana, Patrizia. 2001. "La silva en Lope de Vega". En *Actas del V Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro (AISO): Münster 1999*, ed. Christoph Strosetzki, 249-59. Madrid: Iberoamericana.
- Cordeiro, Jacinto (1999). *La privanza merecida*, ed. Giancarlo Depretis. Alessandria: Edizioni dell'Orso.
- Cruz-Ortiz, Jaime. 2014. «El juramento ante Dios, y lealtad contra el amor». *A modern and critical Edition*. Nueva York: Peter Lang.
- Depretis, Giancarlo. 1989. "Un testo inedito di Jacinto Cordeiro: *El entremés famoso de los sordos*". En *Symbolae Pisanae. Studi in onore di Guido Mancini*, eds. Blanca Perinián y Francesco Guazzelli, 155-62. Pisa: Giardini Editori.
- Fernández Guillermo, Leonor. 2008. "La silva: forma métrica clave en la obra dramática de Calderón". *Anuario Calderoniano*, 1: 105-26. <https://doi.org/10.31819/9783954879885-006> (2025-07-25)
- Gonzalez, Christophe. 1987. *Le dramaturgie Jacinto Cordeiro et son temps* (Tesis Doctoral). Aix-en-Provence: Université de Provence.
- Gonzalez, Christophe. 2008. "El favor en la sentencia, une comedia du Portugais Jacinto Cordeiro, ou deux frères entre honneur et déshonneur: intégration et exclusion". En *Homenaje/Hommage à Francis Cerdan*, ed. Françoise Cazal, 361-77. Toulouse: Université de Toulouse-Le Mirail. <https://books.openedition.org/pumi/35366> (2025-07-25)
- Gonzalez, Christophe. 2009. "Du village au palais, le parcours identitaire de *El hijo de las batallas*, de Jacinto Cordeiro: matricide, question du père et risque d'inceste".

²⁵ Aparecen cuatro de estos pareados jalonando el monólogo en romance de Denia en el acto I de *La entrada* (vv. 113-14, 127-28, 141-42 y 159-60). Gonzalez (1987: 406) advierte también de este peculiar uso de los pareados endecasílabos en la *Adversa fortuna de Duarte Pacheco*, comedia incluida en las *Seis comedias famosas*, primera parte de las comedias de Cordeiro.

- En *À tout seigneur tout honneur. Mélanges offerts à Claude Chauchadis*, ed. Mónica Güell, Marie-Françoise Déodat-Kessedjian, 243-53. Toulouse: Université Toulouse-Le Mirail. <https://doi.org/10.4000/books.pumi.29973> (2025-07-25)
- Gonzalez, Christophe. 2012. "Un cas de tyrannicide sur la scène baroque ibérique: *El Mal Inclinado*, une pièce de Jacinto Cordeiro". *Reflexos*, 1: 1-10.
- Insúa, Mariela. 2011. "Amor y poder en *Lo que es privar*, comedia del alférez lisboeta Jacinto Cordeiro". En *Colóquio/Letras. Suplemento Siglo de Oro. Relações hispano-portuguesas no século XVII, 67-76*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Insúa, Mariela. 2012. "Aspectos del poder en la bilogía *Próspera y Adversa fortuna de Duarte Pacheco de Jacinto Cordeiro*". *Estudos Ibero-Americanos*, 38, 1: 186-99. <https://doi.org/10.15448/1980-864x.2012.1.11601> (2025-07-25)
- Insúa, Mariela. 2015. "*Este bastón es mi padre / y madre mía esta espada*: el poder de las obras y el poder de la sangre en *El hijo de las batallas* de Jacinto Cordeiro". *Revista de História da Sociedade e da Cultura*, 15: 11-31.
- Insúa, Mariela. 2018. "Poder y violencia en *El mal inclinado* de Jacinto Cordeiro". En «*Doctos libros juntos*». *Homenaje a Ignacio Arellano*, ed. Juan Manuel Escudero Baztán, Victoriano Roncero López, 281-95. Madrid: Iberoamericana.
- MacCurdy, Raymond R. 1978. "The Faultless Favorites: Belisarius and Duarte Pacheco". En *The Tragic Fall: Don Álvaro de Luna and Other Favorites in Spanish Golden Age Drama*, 158-77. Chapel Hill: University of North Carolina Press.
- Marín, Diego. 1968. *Uso y función de la versificación dramática en Lope de Vega*. Valencia: Castalia.
- Marín, Diego. 2000. "Función dramática de la versificación en el teatro de Calderón". En *Estudios sobre Calderón*, ed. Javier Aparicio Maydeu, vol. I, 351-60. Madrid: Istmo. Original en García Lorenzo, Luciano ed. 1983. *Calderón*, vol. II, 1139-46. Madrid: CSIC.
- Morley, Sylvanus Griswold, y Courtney Bruerton. 1940. *The Chronology of Lope de Vega's Comedias*, New York: The Modern Language Association of America.
- Muñoz Rodríguez, Elena. 2022a. "Reyes piadosos y reyes tiranos en el teatro de Jacinto Cordeiro". En *El Siglo de Oro ibérico: Portugal y el teatro clásico español*, eds. Rafael González Cañal y Almudena García González, 179-92. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha.
- Muñoz Rodríguez, Elena. 2022b. "Uso y función de unas 'decimillas' hexasilábicas en el teatro de Jacinto Cordeiro". *Versants*, 69, 3: 139-54. <https://doi.org/10.22015/v.rslr/69.3.10> (2025-07-25)
- Muñoz Rodríguez, Elena. 2024a. *Estudio y edición crítica de dos comedias de Jacinto Cordeiro: Con partes nunca hay ventura y El malinclinado* (Tesis Doctoral). Vitoria-Gasteiz: Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea.
- Muñoz Rodríguez, Elena. 2024b. "Honor, patria o destino: razones para un desenlace inesperado en *Con partes nunca hay ventura*, comedia palatina de Jacinto Cordeiro". En «*La verde oliva y el laurel sagrado*», *Estudios in memoriam José Javier Rodríguez Rodríguez*, eds. Isabel Muguruza Roca y Carlos Mota Placencia, 311-29. Leioa: Universidad del País Vasco.
- Oleza, Joan, y Fausta Antonucci. 2013. "La arquitectura de géneros en la *Comedia Nueva*: diversidad y transformaciones". *RILCE*, 29, 3: 689-741. <https://doi.org/10.15581/008.29.2878> (2025-07-25)
- Pires, Maria Luçilia Gonçalves. 2017. "Introdução". En Jacinto Cordeiro, *Elogio de poetas lusitanos*, ed. Maria Luçilia Gonçalves Pires, 9-42. Oporto: CITCEM/Edições Afrontamento.

- Reyes Peña, Mercedes de los, y Piedad Bolaños. 1989. "Presencia de comediantes en el Patio de las Arcas de Lisboa (1640-1697)". *Diálogos Hispánicos de Amsterdam*, 8, 3: 863-901.
- Reyes Peña, Mercedes de los, y Piedad Bolaños. 1990. "Presencia de comediantes españoles en Lisboa (1580-1607)". En *Teatro del Siglo de Oro: Homenaje a Alberto Navarro González*, eds. Víctor García de la Concha, Jean Canavaggio y Theo Berchem, 63-87. Kassel: Reichenberger.
- Reyes Peña, Mercedes de los, y Piedad Bolaños. 1992. "Presencia de comediantes españoles en el Patio de las Arcas de Lisboa (1608-1640)". En *En torno al teatro del Siglo de Oro: actas de las jornadas VII-VIII celebradas en Almería*, eds. Heraclia Castellón, Agustín de la Granja y Antonio Serrano, 105-36. Almería: Instituto de Estudios Almerienses.
- Reyes Peña, Mercedes de los, y Piedad Bolaños. 1993. "«Loa para empezar en Lisboa». Presencia del teatro español en el Patio de las Arcas". En *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro: actas del II Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro*, eds. Manuel García Martín, Ignacio Arellano, Javier Blasco y Marc Vitse, 819-30. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- Rivero Machina, Antonio. 2013. "La jornada real de Felipe III de España en Portugal: repertorio literario y mensaje político". *Límite. Revista de estudios portugueses y de la lusofonía*, 7: 63-82.
- Rivero Machina, Antonio. 2015. "La entrada del Rey en Portugal de Jacinto Cordeiro: entre la relación y la literatura dramática". En *Confluencia de la imagen y la palabra*, eds. José Miguel Morales Folguera, Reyes Escalera Pérez y Francisco José Talavera Esteso, 443-50. Valencia: Universitat de València.
- Rivero Machina, Antonio. 2022. *Aquella comedia donde Lisboa fue la capital del mundo: Estudio y edición de La entrada del Rey en Portugal de Jacinto Cordeiro*. Madrid: Liceus.
- Romanos, Melchora. 2007. "Convergencias intradramáticas y extradramáticas del soneto en el teatro de Lope de Vega". En *Locos, figurones y quijotes en el teatro de los Siglos de Oro*, eds. Germán Vega García-Luengos y Rafael González Cañal, 407-16. Almagro: Universidad de Castilla La Mancha.
- Sousa, José Pedro. 2018. *A arte e ofício do teatro em Portugal no século XVII* (Tesis Doctoral). Lisboa: Universidade de Lisboa.
- Vega Carpio, Lope de. 2006. *Arte nuevo de hacer comedias*, ed. Enrique García Santo-Tomás. Madrid: Cátedra.

La recepción del impreso teatral español en Francia (siglo XVII)

Christophe Couderc

Gracias al casamiento de Luis XIII con Ana de Austria en 1615 se enfrían las tensas relaciones entre las dos monarquías y se abre un periodo marcado en Francia por un potente interés hacia España, su cultura, sus costumbres, su literatura, que son expresiones de una forma de hegemonía cultural bien conocida. El fenómeno se prolongará con altibajos a lo largo del siglo XVII con, en particular, un momento de renovado interés en torno a 1660, cuando se renuevan las alianzas matrimoniales entre las dos coronas. El conocimiento del idioma, en particular entre la élite culta, pudo facilitar el contacto directo con la literatura española. Racine, de quien no se sabe que se haya inspirado en una fuente española para sus obras teatrales, adornaba su correspondencia con algunas frases en español, y tenía en su biblioteca un ejemplar de las *Novelas ejemplares* (Lanson 1896, 63) y, si damos fe a diversos testimonios, la lengua de Cervantes, en aquel entonces, se estudiaba y se practicaba, merced a distintos manuales o gramáticas¹.

La bulliciosa actividad teatral en la Francia del siglo XVII no se quedó al margen de esta influencia y la huella de la literatura española en el teatro francés ha

¹ El manual de enseñanza del castellano más usado es la *Grammaire espagnole* de César Oudin, publicado en 1597, constantemente reeditado en las décadas siguientes, con una puesta al día (por su hijo Antoine) en 1658; otro volumen destinado al mismo uso es el *Miroir général de la grammaire en dialogues* de Ambrosio de Salazar, publicado en Rouen en 1614, con nuevas impresiones en 1615, 1622, 1623, 1627 y 1636 (Martin 1999, 278).

sido bien documentada. Recordemos, por cierto, que el conocimiento directo del teatro español representado es muy poco consistente e impreciso en la Francia del XVII. Escasean las representaciones de compañías españolas en París y los testimonios de viajeros que presenciaron funciones teatrales en España carecen de sistematicidad o de fiabilidad². Ello significa que el conocimiento del teatro español es ante todo en Francia un conocimiento libresco, fruto de una impregnación que lo debe todo a la lectura, y casi nada al conocimiento de la práctica representativa. Estudiar la influencia del teatro español del Siglo de oro en Francia se entiende, ante todo, y con razón, como un estudio textual pero que por esa misma razón debe conectarse con la historia del libro y de su difusión dentro y fuera de España. Ahora bien, muchos estudiosos han lamentado que no se hallen identificados precisamente los canales de la difusión del teatro español (impreso) en Francia, y, más generalmente, que no dispongamos de un estudio de conjunto de la penetración y la circulación del libro español en Francia: lo recuerda por ejemplo Hautcoeur, al señalar que la difusión del libro español en Francia, evocada por todos los críticos que se interesan por los intercambios literarios entre Francia y España en el siglo XVII, solo ha dado lugar a pocos estudios específicos³. En efecto, a pesar de la boga de la estética de la recepción, y de los nutridos trabajos llevados a cabo en Francia y en España por los historiadores del libro, de la edición y de la lectura, en la línea de los famosos estudios de Chartier y Martin para Francia, de Jaime Moll y otros para España, se puede lamentar que no pocos trabajos de análisis textual, relacionados de una forma u otra con lo que podríamos llamar el comparatismo de influencias, presten poca atención a cuestiones relacionadas con la bibliografía material y el estudio de la circulación del impreso. Es esta sin embargo una condición *sine qua non* de la operación de transformación propia del proceso de reescritura o adaptación que lleva a cabo un dramaturgo francés cuando encuentra su inspiración, parcial o totalmente, en un modelo español. Tal y como nos lo recuerdan los historiadores del libro, es imprescindible tomar en cuenta la materialidad de los soportes de los textos que circulan, que son objetos, artefactos, al tiempo que (o antes que) receptáculos de un conjunto de signos. Lo ha señalado repetidas veces Roger Chartier en sus estudios de ‘movilidad textual’ y, en la misma línea, podemos referirnos aquí a Anne Cayuela, quien nos invita a interrogar «el papel del espacio material del libro antiguo en el estudio de la textualidad, con el fin de destacar el conjunto de elementos que condicionan la lectura y favorecen el acceso al sentido» (Cayuela 2012, 10).

Estudiar los soportes materiales que hicieron posible la circulación de los textos debe o debería ser el preámbulo necesario para tener una idea precisa de

² Véase una rápida síntesis en Couderc (2011), así como las interesantes reflexiones de Vuillermoz (2024).

³ «La diffusion du livre espagnol en France, évoquée par tous les critiques qui s’intéressent aux échanges littéraires entre la France et l’Espagne au XVIIe siècle, n’a fait l’objet que de très rares études spécifiques» (Hautcoeur 2005, citada por Schoenecker 2017, 7).

la recepción y sobre todo de la influencia de los textos españoles en Francia en un momento en que la literatura gala recibe, asimila y transfigura con mucho dinamismo una gran variedad de aportes extranjeros. Estudiar la recepción de la literatura dramática española en Francia hace necesario por consiguiente que nos interese por la difusión y la penetración del libro español. Es lo que pondremos en las páginas que siguen. Empezaremos recordando algunas características del mundo del libro en España y especialmente las que se relacionan con el texto teatral. Esas observaciones nos permitirán, a continuación, entender mejor las dificultades que afectaron a la circulación del impreso teatral, aunque su relativa escasez en la Francia del siglo XVII se compensa con el fuerte dinamismo de las traducciones. Éstas, junto con los originales españoles disponibles en Francia, constituyen el llamado 'libro español', es decir un corpus variado donde los literatos franceses pudieron buscar su inspiración.

Ciertas características del mundo de la edición en la España de los Habsburgos se deben tener en cuenta cuando se estudia la circulación del impreso y, más exactamente, la mala difusión o, lo que es lo mismo, la mala y accidentada recepción del impreso español en Francia. La imprenta es un negocio que, como ocurre en otros sectores económicos en aquel momento en España, se enfrenta a unas cuantas limitaciones que explican en parte su escaso desarrollo. Jaime Moll apuntó los factores que explican esa situación y que retomamos a continuación⁴. Se sabe que el papel era de mala calidad en España, o era caro y se importaba (sobre todo de Italia), lo que suponía un encarecimiento del coste de producción, especialmente en Castilla, que hacía difícil la competitividad incluso en el mercado exterior. Por otra parte, es notable la escasa capacidad de producción de los talleres españoles. Una consecuencia, o una prueba de ello, es una práctica consistente en repartir entre varios talleres el trabajo para realizar a tiempo textos de todo tipo, sea ficcionales, de prosa o teatrales, sea de devoción. De manera más general, el sector de la imprenta carece de inversiones a la altura de lo que requieren los nuevos tiempos. Quizás la capitalidad tardía de Madrid tuvo que ver con esta falta de desarrollo del sector industrial del libro, puesto que no había imprenta en Madrid hasta que, en previsión de que la villa pasase a ser capital, se establecieron dos impresores, Alonso Gómez, que ostentó el título de impresor real, y Pierre Cosin, que colaboró con el primero. Moll recuerda que Madrid era una Corte sin imprenta, a pesar de la impulsión dada en este sentido por Felipe II con la creación de la imprenta real en 1594. En el siglo XVI la industria del libro se hallaba repartida en muchos talleres pequeños, y muy dispersos: «mientras que a principio del siglo XVI, solo en la ciudad de Venecia funcionaban 150 talleres, en toda la Península Ibérica había únicamente unos 30» (Marsá 2001, 16). En 1640 en Madrid estaban presentes tan solo diez talleres de impresores donde trabajarían unos cincuenta maestros y opera-

⁴ Moll 2011, de donde se saca lo esencial de lo que sigue, así como de Péligré (1977), Moll (1981), Marsá (2001).

rios (Péligry 1977, 279). De esta forma no surgen en España «grandes centros impresores (como fueron, por ejemplo, Venecia o Lyon)» (Marsá 2001, 16).

Ahora bien, la estudiosa de quien son estas últimas palabras recuerda que el libro estuvo tasado desde temprano en España, con la consecuencia de que la única manera de que el negocio fuera rentable era constituir un taller grande con capacidad para imprimir importantes cantidades de páginas al día y disponer de una red de distribución de libros en las principales ciudades europeas. Esta situación obliga por ejemplo a que, después del Concilio de Trento, se deslocalizara la impresión a Lyon o Venecia, cuando las imprentas españolas no podían satisfacer la demanda⁵. Por fin, importa señalar, si bien no fueron exclusivas de la Península ibérica, la existencia de medidas de control y censura de los textos, empezando por la Pragmática de 1558 que organizaba la producción y la distribución de libros, y que constituyó un obstáculo para el negocio del libro⁶. Más generalmente, y siguiendo de nuevo aquí a Marsá, quien habla de «la doble vertiente [que] presenta la capacidad de difusión propia del libro impreso», se puede considerar que en España se tendió a conferir más importancia a la vertiente negativa: «es indudable que la concepción de la imprenta como algo negativo va a pesar mucho más que su contraria, y que la consideración de los libros impresos como material dañino para la moralidad de los súbditos se extenderá a ámbitos próximos (escaso desarrollo de la actividad lectora, insuficiente expansión de la actividad editora, etc.), lo que redundará en unas características muy típicas de la actitud de los españoles ante el libro: no conviene editar libros, no conviene comprar libros, no conviene leer libros» (Marsá 2001, 14).

A esos rasgos estructurales hay que añadir la crisis económica y algunos otros factores en que confluyen causas sistémicas y decisiones políticas, como el peso de la fiscalidad, el reparto de privilegios para imprimir cierto tipo de libros⁷, o decisiones reglamentarias como la que tomó la Junta de Reformación en 1625 de prohibir la edición de «libros de comedias, novelas ni otros de este género» (Moll 1974; Cayuela 1993). De todo ello salen mal paradas la impresión y la edición españolas, en beneficio de otros centros en Europa. España, incapaz de

⁵ Es también la explicación de una de las particularidades del mercado del libro en España: se observa un alto porcentaje de libros impresos en romance, cuando en los países vecinos es al revés y los libros en latín constituyen la mayoría de los libros impresos (75% del total). En efecto, la lengua latina constituía una lengua de difusión europea en aquel momento, y cuando una obra podía alcanzar una amplia difusión se encargaba a una imprenta situada fuera de España; que fuera capaz de realizar correctamente el trabajo, a tiempo, con materiales de calidad y con una distribución comercial satisfactoria (Péligry 1977).

⁶ Véase Simón Díaz (1983), quien cita una carta en que Pedro López de Montoya se queja de la situación: «Es increíble la dificultad con que negocian los autores de los libros, porque para que se encomienden a quien los vea pasa mil trabajos y muchos más después de haberse encomendado [...] he tenido tal experiencia de esto que estoy determinado a enviar los otros fuera de estos reinos» (Simón Díaz 1983, 105).

⁷ Por ejemplo, los privilegios para imprimir las cartillas para la catedral de Valladolid, o las gramáticas latinas para el hospital general de Madrid, que quitaban trabajo a los impresores y libreros castellanos: véase Péligry (1977, 265-66).

competir en un mercado internacionalizado, en particular porque el latín sigue siendo una lengua común, se convierte en un mercado abierto a la penetración de casas de edición extranjeras. Mientras que los libreros y editores españoles no salen de sus fronteras, los de los principales centros europeos se aprovechan de la situación y desarrollan su actividad. La presencia de estos, a nivel europeo, en detrimento de las empresas españolas, se echa de ver muy claramente en los catálogos de fondos antiguos de las bibliotecas francesas y son datos que confirman que los textos literarios españoles; que inspiraron a los autores franceses; son mayoritariamente libros fabricados fuera de España. Para Lope de Vega por ejemplo, una mirada superficial a los catálogos ya revela la presencia masiva de libros impresos en Amberes, en Bruselas o en Lyon. Podemos concluir con Moll que «la causa que emerge de las consideraciones anteriores es la falta de un sector editorial español ambicioso, agresivo, dispuesto a aprovecharse de la eclosión cultural que ofrecía su país [...] Las consecuencias que se desprenden de ello pueden expresarse con una simple frase: España exporta obras, no libros» (Moll 2011, 134-35).

Lo que los historiadores del libro español nos indican permite entender que el teatro impreso padecía las carencias y limitaciones propias de la industria del libro español en general: sin ser productos de muy buena calidad los libros de teatro eran relativamente caros y relativamente mal distribuidos por quienes los fabricaban. En los catálogos de libreros parisinos escudriñados por Péligrý (1974; Schoeneker 2017, 125) los libros españoles se ponen al final, con muy poca atención descriptiva porque son los libros de menor tamaño y de precio más bajo. Un catálogo de librero era una herramienta de comunicación comercial en que se colocaban al principio los volúmenes lujosos y caros, cosa que muy pocas veces les pasaba a los libros españoles, que por este mismo motivo aparecen al final de los catálogos, y con muy pocos detalles.

En cambio, debió de existir un mercado interior para el impreso teatral, dado el volumen relativamente alto de las tiradas que se solían hacer de las partes de comedias. Por lo menos tendería a confirmarlo el interés que ponen gradualmente los impresores y los propios poetas en difundir el texto teatral en formato de libro, sea como partes sea como sueltas, soportes estos muy frágiles y por lo tanto susceptibles de estropearse o perderse⁸, pero también abocados a una difusión más fácil (y de hecho encontramos en Francia muchos ejemplares de sueltas en los fondos antiguos de las bibliotecas, si bien son mayoritariamente demasiado tardíos como para poder haber sido utilizados como fuentes de adaptaciones en el siglo XVII). Por tomar solamente un ejemplo de la importancia de las tiradas, el impresor de la *Parte IV* de Lope se compromete a entregar doscientos ejemplares al librero madrileño Miguel Martínez, y este prevé venderlos en dos

⁸ La mala calidad de los impresos teatrales es un hecho observado por todos los estudiosos del tema: «las ediciones teatrales antiguas [...] en general, pero sobre todo las sueltas, forman parte del tipo de impresos con el peor aspecto que la deficiente industria española del libro podía emitir» (Vega García-Luengos 2003, 1306).

meses y medio. De manera general, bien documentado está «el éxito editorial que ofrecen las comedias de Lope de Vega» (Moll 2011, 293) y hasta se ha formulado la hipótesis de que la importancia de la lectura de comedias editadas pudo frenar el desarrollo de la novela moderna en España (Vega García-Luengos 2003, 1312). Además de los datos contextuales generales antes recordados, algunas características son propias del texto de teatro y pueden constituir frenos a su difusión impresa. A pesar del interés económico que representó la publicación de las comedias, siguen subsistiendo a lo largo del siglo XVII dificultades, en particular en el ámbito de todo lo que se relaciona con el texto teatral como manuscrito, o ‘mercadería vendible’ (de acuerdo con la célebre fórmula de Cervantes en el *Quijote*). Son conocidas las reticencias de Calderón a la hora de publicar sus textos teatrales (motivadas en parte por la práctica de auto-reescritura), pero el propio Lope tampoco quería editar su teatro, como recuerda Jaime Moll: «Lope se preocupa de editar sus obras poéticas o en prosa, profanas o religiosas, pero no quiere publicar sus comedias. Si lo hace [...] es ante la demanda lectora que impulsa a editores a publicarlas –mejor o peor, auténticas o falsamente atribuidas– al margen de su autor. La presión de lector y el aprecio a su obra le obligan a intervenir en la edición de sus comedias» (Moll 2011, 283). Y el mismo estudioso menciona el pleito que puso Lope a Francisco de Ávila, quien había comprado por 50 reales doce comedias al autor de comedias Baltasar de Pinedo, el 31 de marzo de 1616, y que pretendía editarlas, como tenía derecho a hacerlo, y como se lo reafirmó la justicia a expensas de Lope: este (señala la sentencia citada por Moll) «no vendió las dichas comedias a los autores para que se imprimiesen, sino tan solamente para que se representasen en los teatros» (Moll 2011, 293-94).

Por ser el texto teatral un texto destinado a la representación antes que a la publicación, los complejos procesos de su difusión y los avatares que con ellos se generan a partir de una obra original nos recuerdan por lo tanto que la edición del texto de teatro supone la transformación de este. La diferencia entre texto representado y texto editado es una cuestión bien conocida y estudiada en la historia del teatro español. Como comenta Santiago Fernández Mosquera a propósito de las comedias de Calderón:

El hecho de publicar impresos con ánimo de difundir copias fidedignas – aunque no tanto, como dejan ver las investigaciones ecdóticas– de un mismo original que ha sido agotado comercialmente es un acto –voluntario o no– de reafirmación literaria y libresca que, sin oponerse frontalmente al uso escénico, sí que lo relega claramente. Imprimir el teatro, por lo tanto, es reconocerle otro estatuto, el mismo que a la postre fue el triunfador desde el siglo XVII hasta bien entrado el XX (Calderón de la Barca 2007, xiii).

Además, en el caso español, la diferencia con el texto original (el manuscrito) podía agrandarse habida cuenta del lapso de tiempo variable, pero en general importante –a la inversa de la práctica francesa–, que se interponía entre la representación y la publicación del texto de una comedia. Lope lo recuerda varias veces en sus paratextos, aludiendo a posibles correcciones o reescrituras de los

textos para su publicación⁹, como en el prólogo de la *Parte XVII*, cuando dice con un humor melancólico que solo publica allí comedias viejas que ya han sido agotadas en las tablas: «Demás que la mayor parte son comedias de muchos años, y que los autores que las representaron o ya no lo son por viejos, o acabaron la comedia de la vida en la tragedia de la muerte» (Vega 1621). Con el texto original, el texto representado (libremente modificable por su legítimo propietario, el autor de comedias) y el texto editado, ya tenemos por lo tanto tres versiones, o tres avatares de un texto que se va transformando –hablaremos más abajo de la traducción, que constituiría un cuarto estadio–. Y será solamente este segundo o tercer estado del texto teatral el que podrá ser manejado por los ingenios franceses en busca de fuentes de inspiración para sus propias creaciones.

Lo que se ha señalado hasta ahora permite en parte entender la relativa escasez del libro español, y por consiguiente del libro de teatro español, en el territorio galo. En efecto, los historiadores del libro que se han interesado por el tema constatan la presencia muy mesurada del libro español en el mercado francés. Aunque la observación puede sorprender, dada la importancia de la influencia de la literatura española en el teatro del ‘Grand Siècle’, y más generalmente respecto a lo que señalábamos para empezar relativo a la penetración de la cultura hispana en Francia, no nos deben engañar algunos datos que podrían dar la sensación de que los textos de teatro español circularon o fueron fácilmente accesibles en Francia. Cuando se consultan hoy en día, por ejemplo, los fondos antiguos de las bibliotecas francesas, se encuentran muchos de los textos que se han podido identificar como fuentes directas de adaptaciones teatrales francesas. En realidad, ya indicaba Lanson que no son de fiar dichos catálogos porque la mayoría de las veces la catalogación se realizó en el siglo XIX y no siempre se sabe la procedencia original de los libros antes de su llegada al depósito nacional (Lanson 1896, 65). Naturalmente hay excepciones (y sobre todo muchas lagunas en nuestra información), pero por ejemplo señaló Cioranescu que muchos de los libros españoles depositados en la reserva de la Bibliothèque Nationale de France proceden de la biblioteca de Gaston d’Orléans, a quien se puede considerar como un aficionado que disponía de una biblioteca española excepcional (Cioranescu 1983, 140). Parecidamente, un dato más cualitativo como la observación de que algunos dramaturgos multiplicaron las ocasiones de adaptar un modelo español –lo que indicaría que disponían de un acceso fácil a los textos españoles– debe también considerarse con cautela. Es el caso de Corneille, y más nítidamente de Rotrou, primer introductor en Francia de la práctica de la imitación del teatro español (a partir de 1629): para componer la docena larga de sus obras (de distintos géneros) que sacó de originales españoles, el dramaturgo de Dreux necesariamente tuvo entre manos varios tomos de Partes de Lope de Vega. Pero hasta donde se nos alcanza no se explica por qué ni cómo Rotrou pudo valerse de este filón de comedias hispanas y parece que debe considerarse como una excepción.

⁹ Por ejemplo cuando publica *Los muertos vivos* o *El domine Lucas*: v. Couderc (2009).

En realidad, pues, como han observado muchos estudiosos, y como ya señalara Lanson, la penetración del libro español en Francia solía ser irregular e incompleta (Lanson 1896, 67). Iglesias-Diestre y Oddos (1988) intentaron reconstruir el itinerario concreto de la importación de los (pocos) libros españoles que entraban en Francia, para aclarar lo que Chevalier llamó la oscura cuestión de la difusión de la comedia en Francia¹⁰. Desgraciadamente, constatan que los archivos de la aduana no dan informaciones detalladas acerca del contenido de las balas o fardos (*balles, ballots*) en que llegaban los libros que pasaban la frontera. En su monumental tesis, resultante de un ingente trabajo de compilación y análisis de los estudios bibliográficos existentes, Aurore Schoenecker completa la evocación de la pintoresca «*route muletière d'Espagne*» (Schoenecker 2017, 106)¹¹. Esta, terrestre, iba de Irún a Bayona y Burdeos y luego pasaba por Limoges hasta llegar a Lyon. La otra ruta era marítima y los libros eran transportados en toneles siguiendo la costa mediterránea hasta Marsella de donde iban, siempre en barco, a Lyon. En casos contados los libreros lioneses mandaban algunos ejemplares a sus colegas de París (los libros seguían viajando entonces en barco hasta Orléans y de allí cruzaban la vega de la Beauce hasta llegar a la capital). Tampoco se saca mucha información de los inventarios *post mortem* de los libreros. Los catálogos de estos últimos son fuentes más provechosas, aunque los más antiguos solo son de 1639-1640. De su examen se desprende que el libro español se difunde poquísimo en las librerías francesas –en este caso, parisinas, que son las más importantes en aquella época– Se calcula que entre 1 y 5% de los libros presentes en dichos catálogos son de autores españoles. En el catálogo de Siméon Piget, publicado en 1646, y que contiene unas 4000 referencias (una cifra muy alta), solamente 32 son libros españoles, 18 de los cuales salen de Madrid. Excepcional es el catálogo de Du Buisson de 1650 que tiene un 10% de libros hispánicos (Iglesias-Diestre y Oddos 1988, 23). Retomando y completando las conclusiones de Christian Péligrý, Schoenecker observa que «las tiendas de los libreros parisinos contenían pocos libros españoles provenientes de la Península ibérica» (Schoenecker 2017, 125) y se puede hablar de «*ínfima minoría*» si se establecen comparaciones con los libros procedentes de otros países vecinos (Iglesias-Diestre y Oddos 1988, 23).

Esas encuestas bibliográficas vienen confirmando, por otra parte, un dato que se ha señalado antes, es decir que el libro español no siempre se fabrica en España. Por ejemplo, un catálogo de 1643 contiene 92 libros de autores españoles de los que 35 vienen de Alemania, 25 de Lyon, 10 de los Países bajos, so-

¹⁰ «L'obscur question de la diffusion de la *comedia* espagnole, qui arrive aux dramaturges français par d'incertains canaux» (Chevalier 1992, 380).

¹¹ La tesis (accesible en línea) fue leída en 2017 y al parecer no se va a publicar. Para realizar su estudio su autora elaboró una base de datos partiendo de la compilación de trabajos anteriores, en particular las bibliografías y los trabajos de Cioranescu, Péligrý, Roméo y de otros estudios más parciales (sobre Rouen, Lyon, etc.). De este trabajo y de algunos otros se saca lo que sigue con el fin de intentar construir una imagen sintética de la penetración en Francia del libro español.

lamente 5 de España (Iglesias-Diestre y Oddos 1988, 24). Cioranescu, autor de varios estudios de bibliografía franco-española, resumió la situación al señalar que la parte de libros españoles era mínima, por no decir inexistente, en los catálogos de libreros parisinos¹², a lo que se puede añadir que «cuando libros en lengua española llegan hasta las librerías parisinas, o vienen directamente de los Países Bajos (caso más frecuente) o han sido importados de Italia o de España pasando por los libreros de Lyon o, en algunos casos, de Ruán» (Schoenecker 2017, 126)¹³. No se debe perder de vista, por lo tanto, que cuando se habla del libro español en Francia, este no llega necesariamente de la Península, sino que hay que tener en cuenta la dinámica actividad, para el mercado francés del libro, de centros como Lyon, Amberes, Rouen (con la presencia en esa ciudad de una comunidad española que tanta relevancia pudo haber tenido para la formación del joven Corneille o de dramaturgos como d'Ouille o su hermano Boisrobert¹⁴), o París, donde, como se ha señalado antes, se imprimían libros españoles, y ciertos libreros tenían fondos de libros españoles de indudable importancia¹⁵.

El estudio de la difusión en Francia de *El arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* de Lope de Vega es una buena ilustración de que la circulación de los textos fue relativamente azarosa. La epístola de Lope se publica como apéndice de la tercera edición de sus *Rimas* en 1609 y luego en varias ediciones sucesivas. De esas distintas emisiones quedan ejemplares en Francia: se encuentran varios de la de 1609 en la Bibliothèque Nationale, así como en la biblioteca Mazarine –es el ejemplar utilizado por Morel-Fatio para su edición de *El arte nuevo* en el *Bulletin Hispanique* en 1901¹⁶–; de la edición de 1612 (Barcelona, Sebastián de Cormellas) también hay un ejemplar en la Bibliothèque Nationale, y uno de la de 1623 publicada en Huesca¹⁷.

Sin embargo, hay que esperar la Querella del *Cid* (nacida al calor del éxito de la representación de la obra de Corneille), a principios de 1637, para encontrar la primera referencia directa y explícita al texto de Lope, bajo la pluma de Scudéry, quien denuncia lo que considera debilidades o transgresiones insoportables en la tragicomedia de Corneille. Ahora bien, los escasos treinta versos del *Arte nuevo* (los versos 15-17 y 22-48) que menciona Scudéry serán durante años los únicos que se citen del *Arte nuevo* en Francia, como hace La Mesnardière en su *Poétique*

¹² «Dans les catalogues des fonds de livres dont disposaient les libraires parisiens la part réservée aux titres espagnols est minime, sinon inexistante» (Cioranescu 1983, 140).

¹³ Y se podría añadir que en el siglo XVIII la situación es más o menos la misma, de acuerdo con las conclusiones de las encuestas de 'bibliografía comparada' de Bas Martín (2017; 2018). Sobre la importancia de Lyon, v. Péligny (1981; 1988).

¹⁴ Véase Demeulenaere-Douyère (1981).

¹⁵ Henri-Jean Martin, por ejemplo, menciona el caso del librero-impresor Courbé (Martin 1999, t. 1, xxx).

¹⁶ *Rimas de Lope de Vega Carpio. Ahora de nuevo añadidas con el Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, Madrid, A. Martín, 1609.

¹⁷ *Rimas de Lope de Vega, con el nuevo arte de hazer Comedias de este tiempo*, en Huesca, Pedro Bluson, 1623.

(1639). Lo mismo hace Chapelain en 1640, quien escribe en una carta de 1662 que aún no ha podido hacerse con el texto original, del que consigue solamente en 1663 (o sea más de veinte años después) una copia que le manda Carrel de Sainte-Garde, que sirve al embajador de Francia en Madrid¹⁸.

Hablando de Corneille, su relación con sus fuentes españolas proporciona indicaciones que van en la misma dirección. Ha sido bien estudiada su familiaridad con la comedia española, en particular por Liliane Picciola, quien llegó a calcular que pudo tener entre manos unas cuantas obras españolas en lengua original (Picciola 2002, 35). ¿Será por su proximidad con Rouen donde se había afincado una importante comunidad española, y donde se negociaban y se fabricaban libros? No lo sabemos a ciencia cierta, y solo se pueden hacer conjeturas; pero es evidente que Corneille, por su posición profesional en el universo de las letras o por circunstancias personales, pudo tener acceso a textos de teatro originales. Es significativo al respecto el caso de *Le menteur*, adaptación de *La verdad sospechosa*. Para escribir *Le menteur*, Corneille partió de la edición publicada a nombre de Lope de Vega (y no de Ruiz de Alarcón, su verdadero autor), en la *Parte XXII 'extravagante'* (i. e. *Parte XXII de las comedias del Fénix de España, Lope de Vega Carpio, y las mejores que hasta aora han salido*, Zaragoza, Pedro Verges, 1630), así llamada para diferenciarla de la verdadera (o 'perfecta': *Veintidos parte perfeta de las comedias del Fenix de España Frey Lope Felix de Vega Carpio: sacadas de sus verdaderos originales*, Madrid, por la viuda de Juan González, 1635). Los dos volúmenes tienen tan solo dos comedias en común (*La carbonera* y *Amar sin saber a quién*, ambas de Lope) y las restantes diez comedias que contienen (o sea veinte en total) son completamente distintas. Ninguna de las once comedias (restantes) de la *Parte 'perfecta'* (de la que la Bibliothèque Nationale de France conserva un ejemplar), fue adaptada en los escenarios franceses. En cambio, en la *Parte XXII 'extravagante'*, que contiene *La verdad sospechosa* (atribuida erróneamente a Lope), el mismo Corneille encontró *Amar sin saber a quién*, fuente de *La suite du menteur*, en un evidente intento de producir una nueva comedia que tuviera tanto éxito como *Le menteur*. Un intento que fue un fracaso, pero es llamativo que Corneille no fuera a buscar mucho más lejos que en el mismo volumen que ya le había servido una vez. En los paratextos de ediciones posteriores comenta el éxito de la primera adaptación y el fracaso de la continuación (o 'secuela', diríase hoy), explicable en su opinión por la diferencia entre las dos comedias, que en efecto son bastante diferentes, y no de la misma pluma. La historia de la *Parte XXII extravagante* no para allí, puesto que D'Ouville también recurrirá a este volumen unos años más tarde. Antoine Le Métel d'Ouville, quien es considerado un escritor de segundo rango, conoció el éxito cuando tuvo la buena idea de adaptar *La dama duende* de Calderón; era la temporada de 1638, y en las siguientes D'Ouville volverá a buscar fuentes españolas con la esperanza de coincidir de nuevo con el gusto del público. Con Calderón D'Ouville descubre un nuevo filón y un tipo de comedia de capa y espada nue-

¹⁸ Véanse datos más completos en Couderc (2010).

vo, y sin embargo es como si se pusiera en los pasos de Corneille cuando vuelve a buscar su inspiración en el teatro español para adaptar en 1650 la comedia de Lope *En los indicios la culpa* con el título de *Les Soupçons sur les apparences*, que lleva el subtítulo genérico muy corneliano de heroico-comedia. Además de esto D'Ouville titulará otra comedia suya *Aymer sans savoir qui*, que calca evidentemente el título de *Amar sin saber a quién*, ya imitada por Corneille, aunque en este caso la materia procede de una fuente italiana: *Hortensio* de Piccolomini.

Para terminar con Corneille y a modo de nueva ilustración de que los autores franceses manejan pocos libros españoles, notaremos que en años sucesivos a 1645, fecha de la primera edición de su *Menteur*, Corneille no parece haberse dado cuenta de que Ruiz de Alarcón es el verdadero autor de *La verdad sospechosa*. Hasta que se entera de ello, y lo escribe en el «examen» de *Le Menteur*, en la edición de 1660, donde dice que hace poco le ha llegado a las manos el volumen del mexicano, aludiendo de paso al paratexto escrito por Alarcón en que este se queja de los robos de los impresores¹⁹. La edición anterior de su comedia es de 1655, y no contiene alusión a la *parte* de Alarcón, lo que permite suponer que es solamente entre 1655 y 1660 cuando el poeta francés tiene acceso a dicha *Segunda parte*, impresa en 1634. Todo esto deja entender que la *Segunda parte* de Ruiz de Alarcón no fue fácilmente accesible, en Francia, ni siquiera para un hispanófilo como Corneille, considerado en aquel momento como el príncipe de los poetas.

Seguramente se podrían aportar más casos de coincidencias o de curiosidades de este tipo²⁰, que confirmarían que, incluso en el microcosmos del mundo de las letras, a los poetas y dramaturgos franceses les costaba acceder, y no sabemos muy bien con qué medios, a textos españoles originales, que posiblemente se prestaban. Es lo que confirma el reducido número total de partes de comedias en las que se inspiraron los adaptadores franceses del teatro áureo (Couderc 2017). Fuera del mundillo que conformaban los escritores que, si bien disponían de pocos impresos españoles, eran capaces de leerlos, o entenderlos de manera suficiente para poder luego adaptarlos, debemos suponer que existía un círculo más amplio, el del *grand public* culto, es decir la comunidad lectora que no tenía acceso a los textos españoles en lengua original pero que en cambio disponía de un amplísimo corpus de traducciones.

Obviamente, las traducciones se deben diferenciar de los textos españoles originales, sobre todo en la perspectiva de un análisis textual comparado entre una fuente y su reescritura o reutilización. Sin embargo, las adaptaciones directas de un texto teatral español constituyen un corpus importante, pero de dimensiones finalmente reducidas –unas cuarenta obras en total en poco más de medio siglo– y es menester aprehender los textos originales y los textos espa-

¹⁹ «Mais il m'est tombé depuis peu entre les mains un volume de don Juan d'Alarcon, où il prétend que cette comédie est à lui, et se plaint des imprimeurs qui l'ont fait courir sous le nom d'un autre» (Corneille 1996, 204).

²⁰ Como cuando, por ejemplo, dos autores distintos se inspiran en la misma fuente: véase Blondet (2017).

ñoses traducidos como un conjunto, en términos de materia prima para su posterior utilización en un contexto lingüístico y cultural distinto. Por esa razón los especialistas de la bibliografía material suelen designar el conjunto de esos textos (originales más traducciones) como ‘el libro hispano’ o ‘el libro español’ (en francés, sobre todo: *livre espagnol*), porque sin las traducciones (entre las que se deben contar las ediciones bilingües), no se puede apreciar correctamente la importancia de la difusión del libro español en Francia (Schoeneker 2021, 1). Christian Péligrý, quien estableció para su tesis (inédita) de 1974 un listado de 515 libros que testimonian precisamente las tendencias hispanófilas del lectorado parisino, observa por ejemplo que las traducciones constituyen una amplia mayoría del total de su corpus (320, o sea el 62 %); luego está un centenar de libros en latín (la literatura de devoción de procedencia española tiene una antigua tradición en Francia), y tan solo unas 50 ediciones en lengua española.

A principios del XVII, los lectores franceses tienen ya una antigua familiaridad con la prosa de ficción española. Se han venido traduciendo las grandes creaciones del siglo XVI, *La Celestina*, *La cárcel de amor*, los *Amadises*, *La selva de aventuras* de Contreras, *La Diana* de Montemayor (con una veintena de ediciones en francés entre 1578 y 1631 y tres traducciones), *Guzmán de Alfarache*, etc. Pero la prosa de Cervantes toma el relevo con fuerza. En 1608 Nicolas Baudouin publica una edición bilingüe de la novela intercalada *El curioso impertinente*, de que partirá Brosse en 1645 para una adaptación teatral, al parecer nunca representada, titulada *Le curieux impertinent, ou le Jaloux* (Bardon 1931, 206-07). Pero la moda arranca verdaderamente en 1614 cuando se publica la traducción por César Oudin de la primera parte de *Don Quijote*. Una publicación cuya buena acogida empuja a d’Audiguier y François de Rosset a traducir el mismo año las *Novelas ejemplares*, publicadas en España en 1613 (Hautcoeur 2002), y contribuye a asociar fuertemente España con la invención novelística (Couderc 2024). Esta fase de dinamismo de la recepción de las novelas españolas por parte de los lectores franceses, en la que influye el contexto político, prepara el terreno para la eclosión de un teatro que se nutrirá en las décadas siguientes de modelos españoles. Hasta se ha podido observar que el dinamismo del mercado del libro parisino descansa en buena parte en la muy buena acogida que se le da a la novela española, que es fundamentalmente, y sobre todo a partir de 1610, novela corta (Schoeneker 2021). Los análisis cuantitativos permiten identificar una ola de traducciones muy potente entre los años 1610 y 1630, que corresponden a un momento de marcada hispanofilia. Mientras que en la segunda mitad del siglo se multiplican las reediciones, los años de la Regencia son aquellos en que se realizan la mayoría de las traducciones nuevas. Después de un remanso, llegará otro movimiento en los años 1635-1642 en que todos se pondrán a adaptar modelos dramáticos para el teatro. Guiomar Hautcoeur, de quien retomamos esta periodización, habla así del «carácter circunstancial de las traducciones de novelas [cortas] españolas» (Hautcoeur 2002) para aludir al hecho de que la actividad traductora se relaciona con el contexto político mucho más que con una dimensión literaria o estética. En este caso, algunos de los traductores no son hispanistas sino traductores profesionales y forman par-

te del entorno de la familia real y su actividad es muy probablemente, o con seguridad, comandada con miras a exaltar lo hispánico en el marco de la alianza entre las dos coronas. Hautcoeur se refiere en su demostración a los paratextos que acompañan esas traducciones en que traductores como Vital d'Audiguier o Baudoin expresan su fidelidad a la corona, elogian a Ana de Austria, o dirigen una epístola a la reina española²¹.

El resultado es la presencia masiva de la literatura española, si bien en traducción, en el comercio del libro francés. La literatura española es una moda, el libro español es un negocio, y los editores franceses, sobre todo parisinos, explotan un filón que es fuente de ingresos. Habida cuenta de esta situación, cuando los dramaturgos franceses inventan comedias o tragicomedias a partir de una fuente española, esta va a ser en no pocas ocasiones una fuente novelesca. Es importante al respecto la figura de Alexandre Hardy, proveedor exclusivo de la compañía de los Comédiens du Roi, para quienes escribió una cantidad muy alta de obras, quizás 600, la gran mayoría de las cuales se ha perdido. Obligado a un ritmo muy elevado de producción, y con miras a satisfacer la demanda del público de acuerdo con las tendencias y las modas del momento, Hardy se vale de múltiples fuentes de inspiración, entre las cuales destaca la ficción española. Es el primero en aclimatar, en los años 1615-1625, la ficción española en los teatros parisinos. Saca *Cornélie*, *La belle Égyptienne* y *La Force du sang* de las homónimas *Novelas ejemplares*, mientras que las fuentes de *Frégonde*, *Le frère indiscret* (perdida) y *Félimène* están en Ágreda y Vargas y en *La Diana* de Montemayor (Martinenche 1900, 51-2). Otros dramaturgos lo imitarán en su inspiración cervantina, como Guérin de Bouscal, en colaboración con Beys, quien adapta *El amante liberal* para el teatro en 1637, el mismo año en que se representa otra adaptación de la misma fuente realizada por Scudéry. Hacia 1615, Hardy saca de un episodio de *El peregrino en su patria* de Lope de Vega la trama de *Luçrèce ou l'adultère puni*. No imita el original español, sino que parte de la versión francesa (abreviada) publicada en 1614 por Vital d'Audiguier, *Les diverses fortunes de Panfile et de Nise*. Esta traducción es un acontecimiento de cierta trascendencia, no solo en Francia sino también a nivel europeo, pues, como han señalado Samson y Thacker, si bien hoy la prosa de Lope es el género menos considerado de su inmensa producción, su *Peregrino* fue muy importante en términos de difusión al ser la primera obra suya traducida en francés y en inglés (en 1621) (Samson y Thacker 2008, 229-30). En el caso francés, Rotrou, con *La Céliane* (hacia 1630-1633) y muy poco después Charles de Beys en *L'Hôpital des fous* (representada en 1634), imitaron a su vez *El peregrino* o, más que probablemente, la versión francesa de Vital.

Además, d'Audiguier puso al frente de su traducción de *El peregrino* un prólogo que muy probablemente fue decisivo para la construcción en Francia de

²¹ «Si le peu d'informations biographiques dont nous disposons ne peut nous renseigner sur les engagements politiques de ces auteurs presque oubliés, les stratégies qu'ils adoptent dans leurs épîtres dédicatoires révèlent à bien des égards une attitude fidéiste à l'égard de la monarchie» (Hautcoeur 2002).

cierta imagen de autor de Lope como escritor irregular e inculto, en un juicio de valor que, como observó Tropé, llegó a englobar a todos los literatos españoles: «este prólogo de d'Audiguier contribuye a difundir de manera muy temprana entre los lectores franceses varias opiniones negativas: primero sobre el propio Lope de Vega, segundo sobre la literatura española, y tercero, sobre los propios españoles y hasta sobre el propio idioma» (Tropé 2010, 3). En el terreno abonado de un panorama textual español entonces exclusivamente constituido por relatos de ficción en prosa, este paratexto difunde ciertas ideas que asociarán duraderamente la literatura española con la novela antes que con el teatro. Como hemos intentado mostrar en un trabajo anterior, el contexto particular de las polémicas francesas en torno a la estética teatral va a favorecer la idea según la cual los españoles, mediante una simplificación evidentemente abusiva, no discriminan entre la novela y el teatro –cuando en realidad es el campo literario francés el responsable de dicha indiscriminación o porosidad entre la ficción en prosa y el drama– (Couderc 2020). En el contexto de la polémica entre regulares e irregulares en torno a la *tragi-comédie*, que es un debate específicamente francés, Lope, en particular, es víctima de un malentendido por partida doble. Es víctima, por un lado, de una sorprendente amalgama con Cervantes, que se va elaborando en particular en unos cuantos paratextos publicados al frente de traducciones de novelas españolas. Y el Fénix es víctima también de un silogismo implícito, ya que se le identifica como autor de novelas, bizantinas (*El peregrino*) o pastoriles (*La Arcadia*, traducida por Lancelot en 1622), antes que como dramaturgo; ahora bien, la tragicomedia irregular tiene el defecto fundamental, a ojos de sus detractores, de ser novela disfrazada de obra dramática, antes que verdadera mimesis propiamente teatral. El resultado será, por lo tanto, muy lógicamente, la descalificación del conjunto de la producción teatral del Fénix como irregular, y con él, de todo el teatro español.

Así las cosas, la predominancia del relato en prosa en el ‘libro hispano’, y, sobre todo, en las traducciones, contribuye a que se vea desde Francia a la literatura española como un repertorio de temas, de motivos, como una cantera de donde sacar abundantes materiales para alimentar la *inventio* de nuevas obras teatrales. Ello no impide que el teatro francés haya sido permeable a la influencia española, pero sí pudo orientarla o limitarla para darle ciertas inflexiones de tipo estético.

El paso del texto teatral español a sus adaptaciones en los escenarios franceses es una ilustración interesante de lo que Chartier llama la movilidad textual. En los estudios que Chartier dedicó al tema²², el paso del manuscrito al libro impreso es una de las tres modalidades de transformación o migración (para retomar el léxico que emplea el estudioso). La segunda modalidad es la puesta en escena de un texto, su acceso a la categoría de soporte de una representación; la

²² Véase en particular sus trabajos en torno a las ‘migraciones’ emprendidas por la historia de Cardenio que, presente en el *Quijote*, se halla transformada en obras teatrales: en Inglaterra por Fletcher y Shakespeare, en España por Guillén de Castro, en Francia por Pichou (Chartier 2012, 393).

tercera es la traducción. Hemos intentado mostrar que en el caso de la literatura española áurea y de su difusión, el texto teatral es marcadamente inestable, desde su devenir como texto representable –libremente modificado por el autor de comedias– hasta la forma en que llega a las manos de los dramaturgos franceses que lo toman como modelo o materia para imitar. Sea lo que fuere, en lugar de la perspectiva comparatista clásica que busca medir la influencia de la literatura española en otra literatura nacional, en este caso la dramática francesa, será seguramente más pertinente aprehender la circulación de los textos en términos de movilidad textual. La azarosa y accidentada circulación de los impresos españoles en Francia, su presencia limitada, la superposición o la combinación de diversos textos, o diversas versiones de un texto, las dudas que en general no se despejan a la hora de saber qué texto tuvo realmente entre manos un dramaturgo determinado cuando se ponía a componer su propia obra, todas estas preguntas quitan consistencia a la idea de que se puedan confrontar dos grandes bloques de textos literarios, con su identidad respectiva bien definida y fragilizan los intentos de identificar grandes tendencias artísticas que unificarían los intentos muchas veces dispersos de reescritura o de imitación de una fuente española. Los textos pasan por distintos estados, distintos avatares, que dificultan de raíz la comparación entre objetos bien definidos, ideados como dos sustancias que serían imagen o expresión de una comunidad nacional. Más exacto parece considerar que participan de una hibridación o de un mestizaje, en el marco de un proceso que además, en el caso de los textos teatrales, tiene como única ambición gustar al público que asiste a su representación.

Referencias bibliográficas

- Bardon, Maurice. 1931. «*Don Quichotte*» en *France au XVIIe et au XVIIIe siècle. 1605-1815*. Paris: Champion.
- Bas Martín, Nicolás. 2017. “Así nos vieron; libros españoles en la Europa del siglo XVIII (París y Londres)”. En *Del autor al lector: el comercio y distribución del libro medieval y moderno*, ed. Manuel José Pedraza Gracia, 111-43. Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza.
- Bas Martín, Nicolás. 2018. *Spanish books in the Europe of the Enlightenment (Paris and London): a view from abroad*. Leiden: Brill.
- Blondet, Sandrine. 2017. *Les Pièces rivales des répertoires de l’Hôtel de Bourgogne, du Théâtre du Marais et de l’Illustre Théâtre. Deux décennies de concurrence théâtrale parisienne (1629-1647)*. Paris: Champion.
- Calderón de la Barca, Pedro. 2007. *Comedias, II. Segunda parte de comedias*, ed. Santiago Fernández Mosquera. Madrid: Biblioteca Castro.
- Cayuela, Anne. 1993. “La prosa de ficción entre 1625 y 1634. Balance de diez años sin licencias para imprimir novelas en los Reinos de Castilla”. *Mélanges de la Casa de Velazquez*, XXIX, 2: 51-78.
- Cayuela, Anne, ed. 2012. *Edición y literatura en España (siglos XVI y XVII)*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza.
- Chartier, Roger. 2012. “Postfacio. Editar en el siglo de oro, editar el siglo de oro. Una silva de varia lección”. En *Edición y literatura en España (siglos XVI y XVII)*, ed. Anne Cayuela, 387-96. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza.

- Chevalier, Maxime. 1992. [reseña a Iglesias-Diestre 1988.] *Bulletin hispanique*, 94, 1: 380-81.
- Cioranescu, Alexandre. 1983. *Le masque et le visage. Du baroque espagnol au classicisme français*. Droz: Genève.
- Corneille, Pierre. 1996. *Théâtre complet*, vol. II, ed. Liliane Picciola. Paris: Garnier.
- Couderc, Christophe. 2009. "El autor ante la edición de sus obras. Los prólogos de las partes de comedias". En *Paratextos en la literatura española (siglos xv-xviii)*, eds. María Soledad Arredondo, Pierre Civil y Michel Moner, 119-33. Madrid: Casa de Velázquez.
- Couderc, Christophe. 2010. "El 'Arte nuevo' en Francia". En *El 'Arte nuevo de hacer comedias' en su contexto europeo. Congreso internacional, Almagro, 28, 29 y 30 de enero de 2009*, eds. Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena Marcello, 113-27. Almagro: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- Couderc, Christophe. 2011. "Transferencias culturales: el teatro en España y en Francia en el siglo XVII (mito y realidades de una influencia)". *Revista de Lenguas Modernas*, 14: 113-35.
- Couderc, Christophe. 2017. "Lope de Vega y el teatro francés del siglo XVII". *Anuario Lope de Vega*, 23: 78-103.
- Couderc, Christophe. 2020 "Sobre el papel de Lope de Vega en la construcción del relato nacional del clasicismo francés". En *Ricerche sul teatro classico spagnolo in Italia e oltralpe (secoli XVI-XVIII)*, eds. Fausta Antonucci y Salomé Vuelta García, 23-39. Firenze: Firenze University Press.
- Couderc, Christophe. 2024. "Le topos de l'*inventio* espagnole dans la France du XVIIe siècle". *Crisol*, 36: 1-19.
- Demeulenaere-Douyère, Christiane. 1981. "Les Espagnols et la société rouennaise au XVIe siècle". *Études normandes*, 30, 3: 65-83.
- Hautcoeur, Guiomar. 2002. "Jeu des contrats et réception: le cas de la nouvelle espagnole en France au XVIIe siècle". En *Littératures sous contrat*, ed. Emmanuel Bouju. Rennes: Presses universitaires de Rennes. <https://doi.org/10.4000/books.pur.33147>.
- Hautcoeur, Guiomar. 2005. *Parentés franco-espagnoles au XVIIe siècle. La nouvelle de Cervantès à Challe*. Paris: Champion.
- Iglesias-Diestre, Antonio, y Jean-Paul Oddos, eds. 1988. *Patrimoine des Bibliothèques de France*. Vol. IV. *Deux siècles espagnols. Catalogue des livres espagnols des XVIe et XVIIe siècles conservés à la Bibliothèque Municipale de Troyes*. Bordeaux: Société des Bibliophiles de Guyenne.
- Lanson, Gustave. 1896. "Études sur les rapports de la littérature française et de la littérature espagnole au XVIIe siècle (1600-1660)". *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 1: 45-70.
- Marsá Vila, María. 2001. *La imprenta en los Siglos de Oro (1520-1700)*. Madrid: Ediciones del Laberinto.
- Martin, Henri-Jean. 1999. *Livre, pouvoir et société à Paris au XVIIe siècle: 1598-1701*. Genève: Droz.
- Martinenche, Ernest. 1900. *La Comedia en France de Hardy à Racine*. Paris: Hachette.
- Moll, Jaime. 1974. "Diez años sin licencia para imprimir comedias y novelas en los reinos de Castilla (1625-1634)". *Boletín de la Real Academia Española*, LIV: 97-103.
- Moll, Jaime. 1981. "Valoración de la industria editorial española del siglo XVI". En *Livre et lecture en Espagne et en France sous l'Ancien Régime*, colloque de la casa de Velázquez, 79-84. Paris: CNRS.
- Moll, Jaime. 2011. *Problemas bibliográficos del libro del Siglo de Oro*. Madrid: Arco/Libros.

- Moreno Garbayo, Justa. 1999. *La imprenta en Madrid (1626-1650)*. Madrid: Arco/Libros.
- Péligry, Christian. 1974. *La pénétration du livre espagnol à Paris dans la première moitié du XVIIe siècle (1598-1661)*. Thèse d'École des Chartes.
- Péligry, Christian. 1975. "L'accueil réservé au livre espagnol par les traducteurs parisiens dans la première moitié du XVIIe siècle (1598-1661)". *Mélanges de la casa de Velázquez*, XI: 163-76.
- Péligry, Christian. 1977. "Les difficultés de l'édition castillane au XVIIe siècle, à travers un document de l'époque". *Mélanges de la Casa de Velázquez*, XIII: 257-84.
- Péligry, Christian. 1981. "Les éditeurs lyonnais et le marché espagnol aux XVIe et XVIIe siècles". En *Livre et lecture en Espagne et en France sous l'Ancien Régime*, colloque de la casa de Velázquez, 85-93. Paris: CNRS.
- Picciola, Liliane. 2002. *Corneille et la dramaturgie espagnole*. Tübingen: Narr.
- Samson, Alexander y Jonathan Thacker. 2008. *A companion to Lope de Vega*. Woodbridge: Tamesis.
- Shoenecker, Aurore. 2017. *Les traductions françaises de l'espagnol et le marché du livre (1600-1660): enquête sur une pratique d'écriture*, Tesis de doctorado. Paris: ENS/PSL.
- Shoenecker, Aurore. 2021. "Un aspect pionnier de la librairie parisienne au premier XVIIe siècle: la nouveauté littéraire à la mode d'Espagne chez Toussaint du Bray". *Le Verger-bouquet*, XXI: 1-19.
- Simón Díaz, José. 1983. *El libro español antiguo: análisis de su estructura*. Kassel: Reichenberger.
- Tropé, Hélène. 2010. "La recepción en Francia de *El peregrino en su patria* de Lope de Vega". En *Actas del XVI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: Nuevos caminos del hispanismo... París, del 9 al 13 de julio de 2007*, eds. Pierre Civil y Françoise Crémoux, vol. 2. Madrid-Frankfurt am Main: Iberoamericana-Vervuert ([CD-ROM]).
- Vega Carpio, Lope de. 1621. *Parte XVII de las comedias*, Prólogo, ed. Juan Antonio Martínez Berbel: <http://idt.huma-num.fr/notice.php?id=296>
- Vega García-Luengos, Germán. 2003. "La transmisión del teatro en el siglo XVII". En *Historia del teatro español*, ed. Javier Huerta Calvo, vol. 1, 1290-320. Madrid: Gredos.
- Vuillermoz, Marc. 2024. "Le théâtre espagnol du Siècle d'or vu par les voyageurs français". *Crisol*, 36. <https://crisol.parisnanterre.fr/index.php/crisol/article/view/749/832>

L'impatto della *comedia* in Francia nel primo Seicento: nuovi personaggi, nuove storie, nuove pratiche drammatiche

Enrica Zanin

L'influenza della *comedia* nella Francia del primo Seicento è stata oggetto di studi importanti. José Manuel Losada (1999), Anne Teulade e Monica Pavesio (Le Metel d'Ouville 2013-2021) hanno censito e analizzato le traduzioni e gli adattamenti francesi delle *comedias*; Christophe Couderc (2006) ha mostrato come la struttura dell'intrigo e delle relazioni tra personaggi, formalizzata nel teatro lopesco, si ritrovi nelle commedie francesi; Guiomar Hautcoeur (2005) ha descritto le 'parentele' generiche e testuali tra Francia e Spagna; Liliane Picciola (2002) ha analizzato l'influenza della *comedia* sulla drammaturgia corneliana. Questa vasta inchiesta ha permesso di contraddire un mito, creato e divulgato dai teorici del classicismo, secondo i quali il teatro francese è un'opera originale, fondata su regole universali, molto diversa «dalla pratica viziosa dei poeti spagnoli» e perfettamente immune dagli «errori volontari» di Lope de Vega, che ha solo «voluto piacere alla folla ignorante», e che per queste ragioni occorre «condannare»¹. Queste affermazioni di La Mesnardière sono l'esempio di un

¹ «Je prendrai des exemples dans la pratique vicieuse dans les poètes espagnols, et parmi ceux d'Italie [...] les comédies de Lope, le *Pastor* du Guarini et l'*Amynte* du Tasse. [...] Lope de Vega Carpio, esprit fort intelligent, et seulement condamnable pour n'avoir pas employé les meilleures façons d'écrire dans ses ouvrages de théâtre [...] ne rend point d'autre raison de sa vicieuse pratique, et de ses fautes volontaires, sinon qu'il a voulu plaire à la multitude ignorante, presque en tous ses comédies, qu'elle n'aurait point estimées, si elles avaient été parfaites, et formées selon les règles» (Jules Pilet de la Mesnardière, «discours», in Pilet de la Mesnardière 2015, 133).

Enrica Zanin, Université de Strasbourg, France, ezanin@unistra.fr, 0009-0000-0448-3001

Referee List (DOI 10.36253/fup_referee_list)

FUP Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup_best_practice)

Enrica Zanin, *L'impatto della comedia in Francia nel primo Seicento: nuovi personaggi, nuove storie, nuove pratiche drammatiche*, © Author(s), CC BY 4.0, DOI 10.36253/979-12-215-0857-4.20, in Fausta Antonucci, Salomé Vuelta García (edited by), *La recepción del teatro clásico español en Europa (siglos XVII-XVIII)*, pp. 225-235, 2026, published by Firenze University Press, ISBN 979-12-215-0857-4, DOI 10.36253/979-12-215-0857-4

topos teorico che è stato molto difficile erodere: un po' per ignoranza, un po' per comodità, ancora oggi, in Francia, si tende a studiare il *Cid* di Corneille come un'opera originale, che reinventa il teatro francese, senza menzionare il fatto che Corneille ha praticamente plagiato *Las Mocedades del Cid* di Guillén de Castro.

Le ricerche recenti sfatano questo mito, mostrando quanto importante e massiccia sia la presenza del teatro spagnolo in Francia. Sappiamo che Thomas Corneille ha tradotto o adattato undici *comedias* spagnole, portando sulle scene francesi opere di Montalbán, Calderón, Zorrilla, Solís, Moreto, Tirso e Cubillo de Aragón². Sappiamo ugualmente che Antoine d'Ouille ha tradotto otto commedie di Calderón, Lope de Vega e Montalbán³ e che suo fratello Boisrobert ne ha adattate altre otto, tratte da opere di Tirso, Lope, Rojas Zorrilla, Calderón e Juan Bautista de Villegas⁴. Vorrei qui proseguire queste ricerche, per mostrare che l'impatto della *comedia* non si estende solo alle imitazioni dirette, ma che influenza più profondamente le pratiche drammatiche. Tale influenza oltrepassa i limiti della commedia, per modificare un genere a priori molto lontano dalle pratiche spagnole: il genere della tragedia. Se si pensa generalmente che la tragedia francese sia estremamente lontana dalle pratiche comiche spagnole, l'analisi dei testi mostra invece che la struttura dell'intrigo di alcune tragedie è prossima a quella elaborata e praticata dagli autori spagnoli, e più in particolare da Lope de Vega, nelle sue *comedias*.

1. La duplicazione dell'intrigo nelle *comedias*

Sappiamo che molte *comedias* tendono a duplicare l'intrigo, ovvero a introdurre una seconda coppia di innamorati che entra in conflitto o in competizione con la coppia principale. Christophe Couderc consacra pagine molto interessanti allo studio di questo raddoppiamento, che chiama, riprendendo un termine coniato da Serralta per parlare del teatro di Solís, lo «schema pentagonale», perché mette in gioco cinque personaggi. Due *galanes* principali sono attratti da due *damas*, ma il secondo *galán* è spesso rivale del primo, benché finisca per sposare la seconda dama. Un terzo *galán*, che aspira alla mano di una delle *damas*, viene a complicare l'intrigo amoroso, e a rendere ancora più incerto (e

² Si tratta delle commedie: *Les Engagements du hasard* (1647); *Le Feint Astrologue* (1649); *Dom Bertrand de Cigarral* (1652); *L'Amour à la mode* (1653); *Le Geôlier de soi-même* (1656); *Les Illustres Ennemis* (1657); *Le Charme de la voix* (1658); *Le Galant doublé* (1660); *Le Baron d'Albikrac* (1669); *La Comtesse d'Or* (1671); *Dom César d'Avalos* (1674). Si veda al riguardo Pavesio (2014).

³ Sono le commedie: *L'Esprit follet* (1642); *Les Fausses Vérités* (1643); *Jodelet Astrologue* (1646); *Les Trahisons d'Abiran* (1638); *L'Absent chez soi* (1643); *Les Soupçons sur les apparences* (1650); *La Dame suivante* (1645); *La Coiffeuse à la mode* (1647). Si veda Le Métel d'Ouille (2013-2021).

⁴ Sono le commedie: *La Jalouse d'elle-mesme* (1650); *Les Trois Orontes* (1653); *La Folle Gageure* (1655); *Les Généreux Ennemis* (1655); *L'Inconnue* (1655); *Les Apparences trompeuses* (1656); *La Comtesse de Barcelone* (1654); *Les Coups d'amour et de fortune* (1656). Si veda al riguardo Guevara Quiel (2021).

quindi inatteso ed efficace) lo scioglimento finale, in cui generalmente le coppie principali convolano a nozze, lasciando senza speranza il terzo *galán*. Couderc (2006, 72) spiega che:

La duplicación del binomio de primer plano en la acción por otra pareja dama/galán constituye un rasgo definitorio de la estética teatral del Barroco español [...]. El desdoblamiento se organiza en realidad en torno a una pareja de damas, que atraen hacia sí a los galanes.

Altri critici, che Couderc (2006, 73-74) cita, considerano il raddoppiamento dell'intrigo come un tratto particolare della *comedia*. Maria Grazia Profeti (1970, 73) rileva una «situazione di triangolo o di doppia coppia» nel teatro di Montalbán; Entrambasaguas (1975, 38) ritrova lo schema pentagonale nel teatro di Ruiz de Alarcón, de José Prades (1963, 57) parla di duplicazione o triplicazione della coppia amorosa che costituisce, ai suoi occhi, un tratto definitorio della *Comedia Nueva*.

Tali esempi non abbondano solo nel teatro spagnolo, ma si ritrovano ugualmente nelle commedie tradotte in francese. Se nella *Villana de Getafe* di Lope de Vega ci sono quattro coppie, ne troviamo tre nell'adattamento francese proposto da Rotrou, nella *Diane* del 1635. Il numero di coppie resta invece immutato nelle traduzioni di Antoine D'Ouille: le due coppie de *La innocente Laura* e de *En los indicios la culpa* di Lope de Vega, si ritrovano nelle traduzioni (rispettivamente: *Les Trahisons d'Abiran* di 1638 e *Les Soupçons sur les apparences* di 1650); le tre coppie di *El ausente en el lugar* di Lope sono tali e quali in *L'Absent chez soi* (1643). Una stessa corrispondenza esatta è presente nelle traduzioni di Pierre Corneille: nel suo *Menteur* (1643), Corneille riprende le due coppie di *La verdad sospechosa* di Alarcón; nella *Suite du menteur* (1644) ritroviamo le tre coppie di *Amar sin saber a quién* di Lope de Vega. In *Don Sanche d'Aragon*, Corneille usa lo stesso gioco sul doppio che si ritrova nel *Palacio confuso* di Mira de Amescua, ma lo fa evolvere perché la *pièce* si concluda con due matrimoni: mentre nella commedia spagnola, che Corneille e i suoi contemporanei attribuiscono a Lope de Vega, il re Carlos ha un sosia che lo rimpiazza come pretendente della regina Matilde, nella versione di Corneille don Carlos finisce per sposare la regina mentre sua sorella Elvire sposa uno dei pretendenti, don Alvar. Corneille sembra qui spingere oltre la logica della *pièce* poiché ne raddoppia l'intrigo amoroso⁵. Questo rapido sondaggio basta a mostrare come il raddoppiamento o triplicamento della coppia principale è un tratto drammatico che valica i Pirenei e che si ritrova in numerose *comedias* tradotte in francese.

Le ragioni che spingono i drammaturghi spagnoli e i traduttori francesi a duplicare la coppia di innamorati nelle loro commedie, e a introdurre un *galán suelto* che interferisca con i loro amori, sono sicuramente molteplici. Una prima ragione è probabilmente legata all'influenza del romanzo, dove le coppie tendono a moltiplicarsi. La *Diana* di Montemayor (1559), che conosce un successo

⁵ Si veda Couderc (1997).

incredibile non solo in Spagna, ma anche in Italia, in Francia, in Germania e in Inghilterra, mette in scena gli amori di Diana e di Sireno, contrastati da Silvano, e il matrimonio infelice di Diana con un terzo pastore. La trama amorosa multipla è già presente nel romanzo greco (si pensi a *Dafni e Cloe*) e diventa un tratto comune del romanzo rinascimentale. Un'altra ragione che può in parte spiegare la scelta di moltiplicare le coppie amorose è di natura drammatica. La presenza di diversi *galanes*, in conflitto tra loro per l'amore delle *damas*, e l'intervento di un *galán suelto*, che introduce un'asimmetria nello schema amoroso, possono contribuire a rendere più incisiva e meno scontata la risoluzione finale. Alla fine del secondo atto, il nodo amoroso è così intricato che il pubblico non è in grado di determinare quale *galán* sposerà quale *dama* alla fine della *comedia*. La risoluzione finale risulta, allo stesso tempo, più inattesa e più spettacolare: più inattesa, perché non si può anticipare l'esito matrimoniale; più spettacolare perché il doppio o triplo matrimonio conclude la commedia con un trionfo amoroso.

La logica della messa in scena può ugualmente aver contribuito alla scelta di moltiplicare le coppie. Come scrive Couderc (2006, 218), il raddoppiamento delle coppie mette in valore i personaggi femminili, che non sono un semplice oggetto della caccia amorosa, ma che contribuiscono con azioni, fughe o stratagemmi a realizzare i loro desideri amorosi. In uno studio recente, David Amelang (2023) ha mostrato come nella *Comedia Nueva* le donne tendano ad avere ruoli più elaborati. Confrontando lo spazio di parola dedicato ai personaggi femminili nel teatro di Shakespeare (39 opere) e in quello di Lope de Vega (204 opere), Amelang ha dimostrato che nell'opera loyale la presenza delle donne arriva al 24,5% (contro il 75,5% di testo pronunciato da personaggi maschili), mentre in quella di Shakespeare solo il 17,5% del testo è affidato a personaggi femminili (contro l'82,5% a personaggi maschili). Lo schema pentagonale, o semplicemente il raddoppiamento dell'intrigo amoroso, darebbe quindi più spazio scenico e più margine d'azione ai personaggi femminili, che sono chiamati a conquistare o riconquistare l'uomo amato e a fuggire il pretendente indesiderato.

2. L'intrigo della *comedia* nel teatro francese

Il raddoppiamento delle coppie *galán/dama* non si trova solo nelle traduzioni delle *comedias* spagnole, ma anche nelle commedie originali di drammaturghi come Corneille, Rotrou e d'Ouille. Se questi ultimi tendono piuttosto a adattare e a modificare lo schema pentagonale⁶, tale schema fonda il programma drammatico di diverse commedie di Corneille: *Mélite* (1625) e *Clitandre* (1630) ne sono l'esempio più esplicito. In *Clitandre*, Rosidor e Caliste sono la coppia principale, il cui amore è reciproco. Ma tale amore è contrastato da una seconda coppia, composta da Clitandre e da Dorise, che amano rispettivamente Caliste e Rosidor. Infine, Corneille introduce un *galán suelto*: si tratta di Pymante, innamorato di Dorise, che cerca di rovinare sia Rosidor che Clitandre. La com-

⁶ Vedi Birkemeier (2007, 126 e ss.), Teulade (2016).

media si conclude quando la minaccia del *galán suelto* è evitata, i malintesi eliminati, e le due coppie possono felicemente ritrovarsi.

Ciò che pare più sorprendente è che lo schema pentagonale si ritrovi non solo nelle commedie, ma pure nelle tragedie di Corneille. Tale scelta si riscontra, in primo luogo, in tragedie che adattano trame prossime alle *comedias*. Tale è il caso di *Horace* (1640), che adatta alla scena il conflitto tra gli Orazi e i Curiazi. La storia romana era già stata portata in scena da Lope, nella *comedia* de *El honrado hermano*, pubblicata nel 1624, nella diciottesima parte delle sue *comedias*, ma non sappiamo se Corneille conoscesse questa prima versione comica, né se avesse letto le due versioni tragiche anteriori, quella di Laudun (*Horace*, pubblicata nel 1596) e quella di Aretino (*Orazia*, pubblicata nel 1546, recitata probabilmente a Venezia nel Seicento). La storia romana, ripresa da Livio, mostra un conflitto triplo, quello tra i tre fratelli alban ed i tre fratelli romani. Le proposte drammatiche di Lope e di Corneille valorizzano le figure femminili, trasformando la lotta armata in un conflitto sentimentale: nella versione di Lope, Horacia ama Curiacio, ma viene uccisa da Horacio che ama Flavia; nella tragedia di Corneille, l'esempio grave di Sabine, sorella di Curiace e moglie di Horace, contrasta con l'amore impossibile che lega Camille a Curiace. Corneille rivede lo schema pentagonale, per dargli una tonalità più tragica. Quando Horace vittorioso uccide la sorella Camille perché il suo amore disonora Roma, egli distrugge i progetti amorosi della seconda coppia. Horace assume nella tragedia sia il ruolo di primo amoroso, sia quello di *galán suelto*: per questa ragione, la sua condanna rischia di far precipitare l'azione drammatica, poiché distrugge le speranze della prima coppia di amanti. La scelta di graziare Horace tempera quindi il carattere tragico della storia dando un esito positivo ad uno dei fili amorosi. Lo schema pentagonale si ritrova in una seconda tragedia di Corneille, più tarda, *Héraclius empereur d'orient* (1646), che tratta una storia prossima a quella di *La rueda de la fortuna* di Mira de Amescua, e che sarà poi ripresa da Calderón in *En la vida todo es verdad y todo mentira* (1664)⁷. Se è poco probabile che Corneille conoscesse la versione di Mira de Amescua, o Calderón quella di Corneille, le tre *pièces* mostrano come una trama simile, fondata su di uno schema pentagonale, sia adatta sia alla tragedia che alla commedia. Di fatto, lo schema qui riprende un tratto tipico del comico, ovvero, lo scambio di persona che crea un doppio: il figlio del tiranno è stato segretamente sostituito con il figlio dell'imperatore legittimo, creduto morto. I due personaggi maschili corteggiano due *damas*, e sono ostacolati da un *galán suelto*. Quest'ultimo personaggio introduce un elemento tragico: infatti, il terzo *galán* è impersonato dal tiranno, usurpatore del trono, che ostacola le ambizioni politiche del figlio dell'imperatore ed i piani matrimoniali delle due coppie.

⁷ La data della commedia di Calderón è quella della sua prima pubblicazione a stampa, ma l'opera venne rappresentata a Corte già nel febbraio del 1659. Si vedano le informazioni fornite dalla scheda reperibile nel Data Base *Calderón Digital*.

Horace e *Héraclius* non sono il solo esempio di schema pentagonale introdotto nella tragedia. Di fatto, nella maggior parte delle sue tragedie, Corneille tende a raddoppiare la coppia principale, introducendo spesso un terzo personaggio maschile che serve da ostacolo. Troviamo due coppie di amanti in *Théodore vierge et martyre* (1646), *Sertorius* (1662), *Othon* (1664), *Agésilas* (1666), *Pulchérie* (1673), *Suréna* (1674). In *Attila* (1667), come già in *Héraclius*, il tiranno incarna il ruolo del *galán suelto* e ostacola sia le ambizioni politiche che i progetti amorosi dei due principali personaggi maschili, che sono, in *Attila*, due giovani principi che il tiranno tiene prigionieri.

Più sorprendente ancora il fatto che Corneille introduca lo schema pentagonale nelle tragedie che riprendono una trama antica. Nelle versioni antiche di *Medea*, i personaggi principali sono solo tre (*Medea*, *Creonte*, *Giasone* nelle tragedie di Euripide e di Seneca), mentre nella *Médée* di Corneille (1635) ritroviamo una doppia coppia: *Medea* è innamorata di *Giasone*, che ama *Creusa*, a sua volta amata da *Egeo*. Quando *Medea* uccide *Creusa*, *Egeo* le permette di fuggire verso *Atene* e la salva dalla collera di *Giasone*. La logica tragica distrugge progressivamente lo schema pentagonale: *Medea*, che agisce sia come prima innamorata sia come *dama suelta*, cerca di riconquistare *Giasone*, e quando questo si rivela impossibile, distrugge i piani amorosi di tutti i personaggi della tragedia. Qualche anno dopo, nella sua versione di *Œdipe* (1659), Corneille arriva a modificare la trama della tragedia di Sofocle per introdurre una doppia coppia. *Œdipe* e *Jocaste*, il re e la regina di *Tebe*, sono la coppia principale della tragedia. Ma a questa prima coppia, già presente in Sofocle, Corneille ne aggiunge una seconda, inventando di sana pianta il personaggio di *Dircée*, figlia di *Giocasta* e del re *Laios* e quindi possibile erede del trono di *Tebe*, e ponendole accanto *Thésée*, principe di *Atene*, innamorato di lei. *Œdipe* svolge inizialmente il ruolo del *galán suelto*, ostacolando il matrimonio tra *Thésée* e *Dircée* per impedire che quest'ultima trovi un solido appoggio politico ad *Atene*. Il riconoscimento tragico delle origini di *Œdipe* rovescia lo schema pentagonale: *Jocaste* si uccide, *Œdipe* si esilia, e ogni ostacolo a che *Dircée* possa sposare *Thésée* è eliminato. Gli amori della seconda coppia hanno un esito felice, mentre la prima coppia scopre l'incesto e si separa tragicamente. Raddoppiando i personaggi, Corneille cerca qui di rendere meno terribile il finale della tragedia, introducendo un filo amoroso. Tale strategia è coerente con la sua lettura della storia di *Edipo*, il cui finale non è necessariamente funesto: nella versione corneliana, *Edipo* non si esilia per disperazione, ma si sacrifica consciamente per salvare la città di *Tebe* dalla peste. La pestilenza scompare infatti quando *Œdipe* parte, nell'ultima scena della *pièce*.

3. Il raddoppiamento dell'intrigo diventa una regola della tragedia classica

Fin dalle sue prime tragedie, Corneille pare appropriarsi di un tratto che muove dalla *comedia* spagnola: quello del raddoppiamento della coppia amorosa, seguendo, il più delle volte, lo schema pentagonale. Questa scelta drammatica sorprende, perché pare contraria a quanto scritto nella *Poetica*. Il trattato di *Aristotele*, che fonda la teoria della tragedia moderna, precisa che l'autore di trage-

die deve seguire un solo filo drammatico⁸. I teorizzatori francesi del classicismo riprendono e spiegano tale principio aristotelico. L'abbé d'Aubignac, nella sua *Pratique du théâtre* (1657), scrive che:

C'est un précepte d'Aristote, et certes bien raisonnable, qu'un Poème Dramatique ne peut comprendre qu'une seule action [...] il est impossible que deux Actions soient représentées raisonnablement par une seule Pièce de théâtre (d'Aubignac 2011, 134).

Non solo la tragedia, ma ogni poema drammatico, secondo d'Aubignac, deve comprendere una sola azione, senza cercare di seguire gli amori intricati di molteplici coppie. Per questa ragione, Jean Chapelain critica la scelta di Corneille di introdurre una seconda *dama* nel *Cid* (1637). Corneille mutua infatti da *Las mocedades del Cid* di Guillén de Castro il personaggio dell'infanta Urraca, che è innamorata di Rodrigue ma non gli confessa il suo amore, così come introduce, simmetricamente, il personaggio di Don Sanche, innamorato di Chimène e in conflitto con Rodrigue. Non si tratta quindi, per essere precisi, di una doppia coppia, né di uno schema pentagonale, perché i due personaggi supplementari non costituiscono una coppia, ma esprimono sentimenti – in particolar modo per quanto riguarda Urraca – che non hanno alcun effetto sull'azione principale. Per questa ragione Jean Chapelain qualifica la storia di Urraca di «episodio»:

tout l'épisode de l'infante [est] condamnable. Car ce personnage ne contribue rien, ni à la conclusion, ni à la rupture de ce mariage, & ne sert qu'à représenter une passion niaise, qui d'ailleurs est peu séante à une princesse, étant conçue pour un jeune homme, qui n'avait encore donné aucun témoignage de sa valeur⁹.

L'amore dell'Infanta è un «episodio» perché non è chiaramente connesso con la trama principale. Non è possibile sapere come Corneille abbia percepito queste critiche, ma si capisce dalla tragedia che compone dopo il *Cid*, e cioè *Horace* (1640), che la sua riflessione sulla costruzione dell'intrigo evolve anche per rispondere alle critiche di Chapelain. In *Horace* infatti, come abbiamo visto, Corneille ricorre ad una relazione incatenata, in cui gli amori di due coppie di personaggi hanno un impatto importante sull'azione principale: Horace ama Sabine, che è tuttavia la sorella di Curiace; Curiace ama Camille che è però la sorella di Horace. Uccidendo Curiace, Horace onora Roma ma ferisce Sabine e Camille; uccidendo Camille, egli lede suo padre e la sua famiglia e suscita la collera di un terzo personaggio maschile, a sua volta innamorato di Camille: Valère, che assume, in questo modo, il ruolo del *galán suelto*. La collera di Valère lo porta a cercare la morte di Horace, contribuendo a fare avanzare l'azione della *pièce*, che si conclude con il processo (e l'assoluzione) di Horace. Dopo la *querelle* causata dal *Cid*, Corneille pare avere inteso e cercato di rispondere alle criti-

⁸ «La storia rappresentata deve essere una sola e formare un tutto» (Aristotele, *Poetica*, 51a34).

⁹ Chapelain, *Les Sentiments de l'Académie française sur la tragi-comédie du Cid* (1639), in Civardi (2004, 986).

che dei suoi detrattori. Egli rinuncia a comporre opere esplicitamente imitate dalle *comedias* spagnole, per adottare temi più consensuali, come quelli tratti dall'antichità romana (benché, come sappiamo, la sottotraccia spagnola persiste: *Horace* riprende il soggetto di *El honrado hermano* di Lope). Egli sviluppa più chiaramente lo schema dei personaggi della tragedia, trasformando figure «episodiche» (come Urraca) in personaggi agenti nel dramma. Questa scelta lo porta a adottare e promuovere lo schema pentagonale, estremamente visibile in *Horace*, dove troviamo sia le due coppie di amanti, sia la figura del *galán suelto*.

Questa scelta si rivela il frutto di una progressiva maturazione drammatica. Negli anni che seguono il *Cid*, Corneille testa diverse possibilità di organizzazione dei personaggi. In *Cinna* (1640), così come in *Polyeucte* (1642) e ne *La Mort de Pompée* (1643), ritroviamo un doppio intrigo, un *galán suelto* ma solo una coppia, quella composta da Cinna e Emilie, nel primo caso, da Polyeucte e Pauline, nel secondo, e da Cesare e Cleopatra nel terzo. Lo schema dei personaggi evolve in *Rodogune* (1644), dove troviamo due *damas* e due *galanes*, e dove il ruolo del *galán suelto* è assunto dalla figura del tiranno, impersonato da Cleopatra, la madre dei due personaggi maschili. La rivalità tra i due personaggi femminili è evidente, poiché l'amore che i figli hanno per Rodogune li allontana dalla madre, ma la struttura drammatica è più raccolta e più tragica, poiché non c'è una seconda coppia, e manca il matrimonio finale, che diventerà un tratto essenziale delle tragedie più tarde. Infatti, a partire da *Héraclius* (1646) di cui abbiamo già commentato la trama, il raddoppiamento delle coppie diventa un tratto costante dell'opera di Corneille, che tende a riproporre, in alcune tragedie, il ruolo del *galán suelto*, oppure a sovrapporlo ad un altro personaggio del dramma.

Nel *Discours sur les trois unités*, che Corneille premette alla prima edizione completa del suo teatro, pubblicata nel 1660, egli teorizza la struttura dei personaggi che ha progressivamente introdotto nella tragedia:

ce mot d'unité d'action ne veut pas dire que la tragédie n'en doive faire voir qu'une sur le théâtre. Celle que le poète choisit pour son sujet doit avoir un commencement, un milieu, et une fin; et ces trois parties non seulement sont autant d'actions qui aboutissent à la principale, mais en outre chacune d'elles en peut contenir plusieurs avec la même subordination. Il n'y doit avoir qu'une action complète, qui laisse l'esprit de l'auditeur dans le calme; mais elle ne peut le devenir que par plusieurs autres imparfaites (Corneille 1987).

Corneille riprende esplicitamente due spunti tratti dalla *Poetica* di Aristotele: l'idea che la tragedia debba avere una sola azione; l'idea che essa debba avere un inizio, un mezzo e una fine. Tuttavia, lascia intendere che queste tre parti possono contenere diverse azioni, a condizione che esse siano connesse e subordinate all'azione principale. Secondo Corneille, l'unità d'azione non esclude la molteplicità delle azioni, ma indica una gerarchia e una struttura che organizza le azioni in modo chiaro, affinché confluiscono verso l'azione principale del dramma. La pluralità delle azioni, spiega Corneille, non lascia che lo spirito dello spettatore sia «calmo», ma lo obbliga a seguire con il fiato sospeso la trama dell'opera, perché il finale non sarà prevedibile e scontato, ma sorprendente e inaspettato.

L'abbé d'Aubignac, che fonda la sua teoria teatrale sul teatro di Corneille, riprende tale tratto drammatico, lo formalizza e arriva a farne una «regola» della tragedia classica:

Les Modernes entendent maintenant par épisode, une seconde histoire jetée comme à la traverse dans le principal sujet du Poème dramatique, que pour cette raison quelques-uns appellent Une histoire à deux fils, mais les Anciens n'ont point connu cette duplicité de sujet. [...] Il faut que la personne agissante dans l'épisode, non seulement soit intéressée au succès des affaires du Théâtre, mais encore que les aventures du héros ou de l'héroïne lui soient tellement attachées que l'on ait raison d'appréhender quelque mal, ou d'espérer quelque bien pour tout le théâtre (d'Aubignac 2011, 150).

D'Aubignac è d'accordo con Chapelain nel dire che una storia a «episodi» non può fondare una buona trama drammatica, ma cerca di fare evolvere la percezione dell'episodio verso quanto fa Corneille da *Horace* in poi, ovvero creare un «secondo filo drammatico», che sia intimamente legato al primo, al fine di rendere imprevedibile e sorprendente il finale della *pièce*. La teoria dei due fili drammatici è destinata a un discreto successo poiché è ripresa da teorici e drammaturghi. Il più celebre tra questi è Jean Racine, le cui tragedie si fondano generalmente su di una trama semplice, essenziale, con pochi personaggi. Non così in alcune tragedie più prossime al modello di Corneille: in *Alexandre le grand* (1665) troviamo una doppia coppia e un *galán suelto*; in *Andromaque* (1667) gli amori sono incatenati, poiché Oreste ama Ermione, che ama Pirro, che ama Andromaca, che non lo ama.

Lo schema pentagonale, e la ridondanza in materia di personaggi che tale schema presuppone, tende a ridursi a partire dal 1670. Ne è la prova la competizione che oppone, in quell'anno, Corneille e Racine, che compongono tutti e due una tragedia sulla principessa Berenice. In *Tite et Bérénice*, Corneille prevede una doppia coppia; non così *Bérénice* di Racine. La tragedia raciniana pare infatti confermare le critiche di Chapelain, poiché vi troviamo un personaggio «episodico», Antiochus, innamorato senza speranza della principessa ebraica. Eppure, *Tite et Bérénice* fallisce, mentre *Bérénice* di Racine riscuote, e continua a riscuotere, un grande successo. Forse conscio del fatto che i gusti sono cambiati, e che il pubblico è meno favorevole alla doppia coppia, Racine rivede, dopo *Bérénice*, la struttura delle sue tragedie. Se in *Bajazet* (1672) troviamo ancora due coppie, il loro numero si riduce ad una in *Mitridate* (1673), *Iphigénie* (1674) e *Phèdre* (1677). Il ruolo del tiranno è spesso sovrapposto a quello del *galán suelto* (basti pensare a *Bajazet* et a *Phèdre*), come già nelle *pièces* in cui Corneille voleva introdurre un elemento tragico.

4. Conclusione: quanto la tragedia francese deve alla *comedia*?

Malgrado la presenza pletorica, in Francia, di tragedie che adottano, in tutto o in parte, lo schema pentagonale, risulta difficile capire, da queste sole analisi, fino a che punto la *comedia* influenzi la tragedia classica francese, per

il semplice fatto che lo schema pentagonale, gli amori incatenati, così come il raddoppiamento delle coppie non sono necessariamente mutuati dalla commedia, ma possono anche essere ripresi da moduli e formule romanzesche. Proseguendo l'analisi in altre forme seicentesche, appare evidente che lo schema pentagonale si ritrova non solo a teatro, in commedie e tragedie, ma anche in altri generi, come la novella. Diverse novelle raccolte ne *Les Nouvelles françaises* di Charles Sorel (1623, 1625) raddoppiano o triplicano le coppie di protagonisti. Lo stesso avviene in altre tradizioni drammatiche, come nel teatro shakespeariano: tracce dello schema pentagonale sono presenti in opere come *As You Like It* (dove troviamo una triplice coppia) o in *A Midsummer Night Dream*, il cui intrigo si fonda su una serie di amori incatenati. Questa profusione di esempi porta a supporre che il raddoppiamento della coppia *galán/dama*, nelle sue diverse forme, sia un tratto narrativo molto diffuso nell'Europa del Seicento.

Resta da capire quale sia l'apporto specifico della *comedia* nella diffusione di questo tipo di intrigo drammatico. Le analisi svolte lasciano supporre che la *comedia* contribuisca a strutturarlo più saldamente. Se il raddoppiamento dei personaggi restava un tratto diffuso e vario nella tradizione del romanzo, la sua formalizzazione nella *Comedia Nueva* e poi nel teatro francese di Corneille trasforma questo tratto narrativo in un vero e proprio dispositivo drammatico, grazie a una maggiore concisione formale – che struttura l'azione delle coppie e del *galán suelto* in tre o in cinque atti – e a una maggiore efficacia drammatica, poiché le diverse trame amorose non sono solo episodi narrativi, ma sono progressivamente integrate alla trama principale, costituendo il nodo della *pièce* e rendendo più sorprendente il finale, poiché la diversità dei fili narrativi impedisce di prevedere la conclusione del dramma. La riflessione di drammaturghi e teorici integra la pluralità dei fili amorosi alla teoria aristotelica, facendo della doppia coppia un elemento essenziale della peripezia e del rovesciamento finale.

Tale strutturazione efficace, che risulta evidente nelle diverse sperimentazioni drammatiche, svolte sia in campo spagnolo (in particolare da Lope de Vega), sia in ambito francese (da Rotrou, d'Ouville ma soprattutto da Corneille), influisce sulle forme che assume il romanzo moderno. Uno dei primi teorici del *novel*, William Congreve, associa la doppia coppia, che mutua esplicitamente dalla commedia, all'unità d'azione. Nella prefazione «Al lettore» del suo romanzo *Incognita* (1692), Congreve (2011, 4-5) espone alcuni elementi di teoria narrativa, e spiega come gli amori incrociati di Aureliano e Hippolito con Incognita e Leonora fondino il nodo dell'intrigo che, dopo diversi ostacoli ed equivoci, si risolve con la felice riunione degli amanti. Il successo di un tale intrigo, che può parere scontato e meccanico, ha quindi diversi motivi. Come scrive d'Aubignac, il raddoppiamento della coppia (e lo schema pentagonale, più complesso) condensa e struttura, intorno ad un'unica azione, gli eventi narrativi, suscita la sorpresa del pubblico e stempera le frontiere tra comico e tragico, poiché tale schema dei personaggi può essere adattato ai due generi, come rivela l'uso virtuosistico che ne fa Corneille.

Riferimenti bibliografici

- Abbé d'Aubignac. 2011. *La Pratique du théâtre* (1657), a cura di Hélène Baby. Paris: Champion.
- Amelang, David. 2023. "Explorando la presencia de personajes femeninos en la comedia en tiempos de Lope de Vega desde las Humanidades Digitales". *Hipogrifo: revista de literatura y cultura del Siglo de Oro*, XI 1: 39-54.
- Birkemeier, Sven. 2007. *Jean Rotrou adaptateur de la Comedia espagnole*. Tesi di dottorato, Universiteit van Amsterdam.
- Calderón Digital. *Base de datos, argumentos y motivos del teatro de Calderón*. Dir. Fausta Antonucci. <<https://calderondigital.tespaiglodeoro.it/record/808>> (2025-08-18).
- Civardi, Jean-Marc. 2004. *La Querelle du Cid* (1637-1638). Paris: Champion.
- Congreve, William. 2011. *Incognita, or Love and Duty reconcil'd, a novel* (1692). In *The Works of William Congreve*, vol. 3, a cura di Donald F. McKenzie, 1-62. Oxford: Oxford University Press.
- Corneille, Pierre. 1987. *Discours sur les trois unités* (1660). In *Œuvres complètes, tome III*, ed. Georges Couton. Paris: Gallimard, coll. "la Pléiade".
- Couderc, Christophe. 1997. "La comedia de enredo y su adaptación en Francia en el siglo XVII: transformación de un género". In *La comedia de enredo. Actas de las XX Jornadas de teatro clásico*, a cura di Felipe B. Pedraza Jiménez e Rafael González Cañal, 269-83. Almagro: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- Couderc, Christophe. 2006. *Galanes y damas en la comedia nueva. Una lectura funcionalista del teatro español del Siglo de Oro*. Madrid-Frankfurt am Main: Iberoamericana-Vervuert.
- Entrambasaguas, Joaquín de. 1975. «Introducción». In Juan Ruiz de Alarcón, *Tres comedias de enredo*, 7-58. Madrid: Editora Nacional.
- Guevara Quiel, Francisco. 2021. "Boisrobert, adaptateur de la Comedia". In *Le Théâtre espagnol du siècle d'or en France*, a cura di Christophe Couderc, 207-28. Paris: Presses Universitaires de Paris Nanterre.
- Hautcoeur, Guiomar. 2005. *Parentés franco-espagnoles au XVIIe siècle*. Paris: Champion.
- José Prades, Juana de. 1963. *Teoría sobre los personajes de la 'Comedia nueva' en cinco dramaturgos*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Le Métel d'Ouille, Antoine. 2013-2021. *Théâtre complet*, a cura di Anne Teulade e Monica Pavesio. Paris: Classiques Garnier, 3 vol.
- Losada, José Manuel. 1999. *Bibliographie critique de la littérature espagnole en France au XVIIe siècle*. Genève: Droz.
- Pavesio, Monica. 2014. "Un phénomène d'adaptation composite: les comédies à l'espagnole de Thomas Corneille". In *Thomas Corneille (1625-1709): Une dramaturgie virtuose*, a cura di Myriam Dufour-Maître, 31-44. Mont-Saint-Aignan: Presses universitaires de Rouen et du Havre.
- Picciola, Liliane. 2002. *Corneille et la dramaturgie espagnole*. Tübingen: Gunter Narr Verlag.
- Pilet de la Mesnardière, Jules. 2015. "Discours". In *La Poétique* (1640), éd. Jean-Marc Civardi. Paris: Champion.
- Profeti, Maria Grazia. 1970. *Montalbán, un commediografo dell'età di Lope*. Pisa: Università di Pisa.
- Teulade, Anne. 2016. "D'Ouille adaptateur de Lope de Vega: reprise, disparition ou critique du sens de l'honneur?". In *Paradigmas teatrales en la Europa moderna: circulación e influencias*, a cura di Christophe Couderc e Marcella Trambaioli, 235-47. Toulouse: Presses universitaires du Midi.

La *comedia* in scena al teatro del Palais-Royal: adattamenti al femminile nella Parigi della seconda metà del Seicento

Monica Pavesio

Come afferma Samuel Chappuzeau nel suo *Théâtre français del 1674* (2009), a partire dal 1660, il paesaggio teatrale parigino è dominato dalla triade Hôtel de Bourgogne, Théâtre du Marais e Théâtre du Palais-Royal. All'Hôtel de Bourgogne va in scena la tragedia, al Marais sono specializzati nel *théâtre à machines*, il Palais-Royal è la sede della comicità. In quest'ultimo teatro, in cui coabitarono le due *troupes* comiche dei *Comédiens italiens*, guidata da Domenico Biancolelli, e di Monsieur frère du Roi, diretta da Molière, fa capolino anche la Spagna. Tre adattamenti di *comedias* sono infatti portati in scena al teatro del Palais-Royal in quel decennio di coabitazione così fecondo tra i commedianti italiani e la *troupe* del drammaturgo ed attore francese. Tre adattamenti che, pur essendo stati rappresentati da due *troupes* diverse, una italiana e l'altra francese, presentano alcune caratteristiche che li accomunano.

La prima opera, la commedia *L'Inganno fortunato ovvero l'Amata aborrita*, scritta da Brigida Bianchi, comica detta Aurelia, fu pubblicata a Parigi da Claudio Cremonesi nel 1659, con una dedica alla Regina di Francia, Anna d'Austria, un *Avvertimento a chi legge* ed alcuni componimenti encomiastici e amorosi. Una ristampa, che differisce solo lievemente a livello strutturale dalla *princeps*, vide la luce a Bologna nel 1685 presso l'editore Longhi, specializzato nella stampa degli adattamenti teatrali spagnoli e francesi. La *pièce*, in tre atti e in prosa, riprende l'intreccio de *La Despreciada querida* scritta da Juan Bautista de Villegas (Marchante Moralejo 1997), ma attribuita per secoli a Lope de Vega¹.

¹ La *comedia* si trova in due manoscritti firmati da Juan Bautista Villegas, poi nel 1629 appare nella *Parte XXIII extravagante* di commedie di Lope (Valencia, Miguel Sorolla), volume spurio e non controllato dal drammaturgo.

Monica Pavesio, University of Turin, Italy, monica.pavesio@unito.it, 0000-0002-6035-0286

Referee List (DOI 10.36253/fup_referee_list)

FUP Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup_best_practice)

Monica Pavesio, *La comedia in scena al teatro del Palais-Royal: adattamenti al femminile nella Parigi della seconda metà del Seicento*, © Author(s), CC BY 4.0, DOI 10.36253/979-12-215-0857-4.21, in Fausta Antonucci, Salomé Vuelta García (edited by), *La recepción del teatro clásico español en Europa (siglos XVII-XVIII)*, pp. 237-247, 2026, published by Firenze University Press, ISBN 979-12-215-0857-4, DOI 10.36253/979-12-215-0857-4

La seconda commedia, intitolata *La bella brutta*, scritta da Orsola Cortesi Biancolelli, chiamata Eularia, fu pubblicata a Parigi nel 1665 dall'editore Guglielmo Sassier, con dedica anch'essa alla *Sacra Real Cristianissima Maestà della Regina Madre* e con un madrigale di Monsieur de Pelletier. Fu ripubblicata un anno dopo, sempre a Parigi e, data la morte della Regina, dedicata al Re Luigi XIV; poi ancora una volta nel 1669 a Bologna dall'editore Giacomo Recaldini, con dedica a Cesare Mezamici, abate di Imola. La *pièce*, in tre atti e in prosa, riprende l'intreccio de *La hermosa fea* di Lope de Vega² (Thomas 1940; Profeti 1996; Freixeiro Ayo 2018).

La terza opera, la tragicommedia *La Coquette ou Le Favori*, scritta da Marie-Catherine Desjardins (meglio conosciuta come Mme de Villedieu), fu rappresentata il 24 aprile 1665 dalla *troupe* di Molière al Palais-Royal, poi a Versailles la notte fra il 13 e il 14 giugno davanti a Luigi XIV ed a tutta la corte per celebrare la convalescenza della Regina Anna d'Austria (Evain 2009). Sappiamo dal *Registre* dell'attore La Grange (2010, I, 1028-90), che Molière ne recitò un prologo comico scritto per l'occasione, oggi andato perduto. L'architetto Carlo Vigarani si occupò delle scenografie, Jean Baptiste Lully compose la musica degli intermezzi. La tragicommedia fu pubblicata subito dopo nell'ottobre del 1665 dall'editore Billaine, con una dedica a Hugues de Lionne, ministro e segretario di stato, nonché protettore dell'autrice. Successivamente uscì nelle raccolte delle opere di Mme de Villedieu³. La *pièce*, in cinque atti ed in versi, è un adattamento de *El amor y la amistad* di Tirso de Molina (Gethner 2005).

Queste tre *pièces* presentano somiglianze evidenti, che noi analizzeremo in questo nostro contributo. Si tratta di tre *pièces* scritte da drammaturghe, in un momento in cui in Francia le donne iniziano a far sentire la propria voce come autrici di romanzi, ma si accostano al teatro unicamente come attrici; tre opere rappresentate negli stessi anni da due *troupes*, una italiana ed una francese, che recitano al teatro del Palais-Royal, dividendosi i giorni per le rappresentazioni (La Grange 2010, I, 1030); tre adattamenti tardivi di *comedias*, in un periodo in cui la passione per gli intrecci spagnoli si è notevolmente affievolita (Pavesio 2024a); tre opere che appartengono ad un genere simile (anche se le prime sono chiamate commedie, la terza tragicommedia), perché sono ambientate in una corte di fantasia e portano in scena avventure amorose in cui i ruoli femminili hanno una particolare importanza; tre *pièces* che presentano modalità di adattamento affini.

1. Tre opere scritte da donne

Farsi strada come drammaturghe in un ambiente completamente monopolizzato dagli uomini, com'era il teatro francese secentesco, non era un'impresa

² La *comedia* fu rappresentata nel 1631 e pubblicata postuma nel 1641 nella *Parte 24 perfecta* delle opere di Lope de Vega.

³ Sono state pubblicate due edizioni critiche della tragicommedia a cura di P. Gethner (Desjardins 1993) e di D. Amtustz (De Villedieu 2017).

facile. La comparsa delle drammaturghe, rarissime per altro, è l'ultimo tassello in Francia di un panorama teatrale in corso di definizione che vede emergere sui palcoscenici francesi la figura dell'attrice (Ferris 1989; Evain 2000). Le tre drammaturghe oggetto del nostro studio sono accomunate, prima di tutto, dalla volontà di affermarsi come scrittrici in un mondo, quello teatrale, appannaggio degli uomini.

Le biografie teatrali di Brigida Bianchi e di Orsola Cortesi sono state oggetto di studi approfonditi, soprattutto per quanto riguarda la loro esperienza attoriale in Italia (Nencetti 2015).

Brigida Bianchi, nata vicino a Roma nel 1618, scelse fin da subito il mestiere di commediante assumendo il nome d'arte di Aurelia e diventando famosa in tutta Italia. Il suo cognome era Fedeli, ma firmò la sua commedia con il cognome del suo terzo marito Marc'Antonio Bianchi, detto Orazio. Prima di arrivare in Francia, fu attrice e cantante nella *troupe* dei *Confidenti* di Romagnesi, padre del suo secondo marito, Agostino, da cui ebbe il figlio Marc'Antonio, che la raggiungerà in Francia nel 1667 e scriverà numerose opere per la *troupe* italiana. Brigida arrivò a Parigi probabilmente negli anni '40, chiamata dalla regina Anna d'Austria, madre di Luigi XIV e reggente di Francia poi, successivamente, dopo diverse *tournées*, recitò nella sala del Petit-Bourbon a partire dalla fine del 1658, anno in cui iniziò la coabitazione con la *troupe* di Molière che continuerà dal 1661 al Palais-Royal (Scott 1990, 39-41). Ricevette la *lettre de naturalité* da Luigi XIV nel 1685, grazie alla quale gli stranieri potevano fare testamento ed ereditare (Nencetti 2015, 192).

Anche Orsola Cortesi, nata a Bologna nel 1638, iniziò a recitare precocemente con il nome di Eularia, diventando direttrice di una compagnia teatrale che portava il suo nome. Raggiunse Parigi su richiesta della Regina Anna d'Austria nel 1661, per recitare a vicenda proprio con la collega Brigida Bianchi, scambiandosi il ruolo di Prima Innamorata. Quando arrivò a Parigi, Orsola era molto più famosa del suo futuro marito, l'Arlecchino Domenico Biancolelli, che sposò nel 1664. Se conosciamo molto bene i suoi successi italiani (Nencetti 2015, 75-96), meno documentata è la sua carriera francese. Nelle cronache dell'epoca la si ricorda di rado e solo come moglie devota dell'Arlecchino Biancolelli e madre dei suoi otto figli. Il prestigio della coppia Cortesi-Biancolelli era comunque tale che, nel 1666, il loro figlio Luigi ebbe come padrino Luigi XIV. Nel 1680 i due attori ricevettero le lettere di naturalizzazione francese (Nencetti 2015, 191, 294).

Aurelia e Eularia erano, dunque, attrici professioniste affermate, quando decisero di diventare drammaturghe e di scrivere e pubblicare entrambe un'unica commedia. Brigida Bianchi scriverà anche alcune poesie, pubblicate a Parigi nel 1666 nella raccolta *I Rifiuti di Pindo*, Orsola Cortesi si limiterà alla stesura de *La bella brutta*.

Della vita di Marie-Catherine Desjardins, meglio conosciuta come Madame de Villedieu, sappiamo altrettanto poco. Molto probabilmente nacque nel 1640 a Parigi da una famiglia della piccola nobiltà; dopo un esilio durante la Fronda ad Alençon, paese originario del padre, tornò nella capitale nel 1655 ed iniziò a frequentare i salotti letterari. È proprio nel 1659, anno in cui Brigida pubblicò il

suo adattamento spagnolo, che Mlle Desjardins fece il suo ingresso nel mondo letterario con il *Récit de la Farce des précieuses*, in cui celebrava il successo della commedia di Molière *Les Précieuses ridicules*, facendosi conoscere come giovane autrice. Successivamente scrisse tre tragicommedie, *Manlius* del 1662, *Ninétis* del 1663 e l'ultima, *Le Favori* del 1665, l'unica adattata da una fonte spagnola (Worth-Stylianou 2004). Quest'ultima *pièce* fu messa in scena da Molière che aveva conosciuto Mlle Desjardins in occasione del successo delle *Précieuses ridicules*. Negli anni '60 si legò in maniera appassionata con l'ufficiale dell'artiglieria Antoine de Boësset, signore di Villedieu, appartenente ad un'importante famiglia di musicisti del re, che le promise più volte di sposarla, anche davanti ad un notaio, ma che alla fine si tirò sempre indietro. Pieno di debiti, Antoine di Villedieu vendette ad un editore parigino le lettere d'amore scrittegli da Marie-Catherine, senza il consenso di quest'ultima. Quando l'uomo morì nel 1667, Marie-Catherine, forte della promessa di matrimonio, ed alla ricerca di un'onorabilità, riuscì a farsi riconoscere ufficialmente come vedova assumendo il nome di Madame de Villedieu (Grande, Kellet-Rahbé 2006). Fu la prima (ed unica) autrice ad aver ottenuto da Luigi XIV la tanto ambita pensione regia; oggi è ricordata soprattutto per i suoi romanzi.

2. Tre *pièces* rappresentate contemporaneamente nello stesso teatro da due *troupes* che coabitano

Come emerge dalle pagine di Jean Loret, il gazzettiere parigino autore della *Muse historique*, e poi da quelle dei suoi successori (Molière 21, in linea) tutte e tre le drammaturghe erano molto conosciute in Francia negli anni '60 del Seicento.

Nella *lettre en vers* di sabato 31 maggio 1659, Aurelia viene lodata come una donna colta, «un fort bel esprit / Qui parle et qui bien écrit» che ha donato alla regina, Anna d'Austria, un libro in lingua italiana. Un libro «si bien imaginé, Et de si beaux discours orné» che si è pensato di tradurlo in francese. In quella successiva, Loret specifica il titolo del libro di Aurelia, *L'Inganno fortunato, Amata o l'Aborrita, comedia bellissima*, aggiungendo che si tratta di una commedia. La pubblicazione della *pièce* deve aver fatto scalpore – e d'altra parte era raro in Francia che venisse pubblicata una commedia di una drammaturga e per di più attrice – perché Loret aggiunge, venti giorni dopo, un aneddoto: come ringraziamento, la regina ha regalato alla commediante due orecchini di diamanti di grande valore. Nel 1665, Mayolas, il continuatore della *Muse historique* di Loret, definisce ancora Aurelia «aimable et belle» e ricca di «grand esprit».

Nello stesso anno, Subligny, altro continuatore dell'opera di Loret, scrive che l'attrice Orsola Cortesi, chiamata in Francia Olaria, è riuscita a divertire molto il sovrano. Più volte Eularia viene citata nelle *Lettres en vers* degli anni successivi. Anche su di lei, si diffonde un aneddoto che viene riportato in alcune lettere del tempo: sarebbe stata la regina madre Anna d'Austria a combinare il suo matrimonio con l'attore Domenico Biancolelli.

Nella *lettre en vers* del 28 aprile 1665, Loret loda anche la prima opera teatrale di Marie-Catherine Desjardins: sottolinea che «On y voit l'esprit galant / Du

doux, du fort, du brillant» e conclude che sebbene «cette pièce brille / C'est pourtant l'œuvre d'une fille». La *lettre* del 21 giugno 1665, scritta da Robinet, conferma il successo del *Favori* definito «Ouvrage parfait et chéri», composto da «cette personne charmante / Qui dans un beau corps féminin / Enferme un esprit masculin». Nella lettera successiva si parla ancora della commedia che è definita come «Pièce divertissante et belle / D'une fameuse demoiselle».

Recentemente, Coralie Fénin (2024) ha cercato di redigere un repertorio delle opere rappresentate al Palais-Royal, unificando i dati presenti nei più recenti studi, ma se per Molière, grazie anche al *Registre* di La Grange, si è ormai arrivati ad una ricostruzione molto precisa, il repertorio italiano, per altro più difficile da definire data la mancanza dei testi pubblicati, sembra alquanto lacunoso.

Nel repertorio è presente *La Coquette ou le Favori* di Mlle Desjardins con ventidue rappresentazioni nel 1665 e quattro nel 1666, mentre non compaiono le commedie italiane. Forse l'opera di Brigida Bianchi, pubblicata nel 1659, fu creata per essere rappresentata al Petit-Bourbon, dove le due *troupes* italiana e francese recitarono in alternanza per nove mesi prima del trasferimento al Palais-Royal nel 1661. Presso la Biblioteca Riccardiana di Firenze si trova un canovaccio dallo stesso titolo, *L'Inganno fortunato* (Castelli 1998, 112), ma nessun elemento di quest'ultimo sembra far pensare alla vicenda narrata nella *pièce* di Bianchi. Più interessante è la presenza del titolo in italiano e in francese, *L'Heureuse Surprise*, con un riferimento ad Aurelia («la pièce est à Aurélie») nel Catalogo redatto da Thomas Simon Gueullette nella prima metà del XVIII secolo delle *pièces* messe in scena dalla compagnia di Riccoboni, arrivata in Francia nel 1716 (Gueullette 1976, 72). Desboulmiers nel 1769 riprenderà l'affermazione di Gueullette, asserendo che Aurelia Bianchi compose la commedia *L'Heureuse Surprise*, rappresentata il 18 maggio 1716 (Desboulmiers 1769, I, 27). Come ricostruisce Vuelta García (2019, 123), De Courville (1969, II, 83) sostiene che la commedia messa in scena da Riccoboni sia un adattamento di *Los engaños de un engaño y confusión de un papel* attribuita a Moreto; De Luca (2011, 71), dal canto suo, riconosce che è collegata alla commedia secentesca di Brigida Bianchi, ma le considera entrambe derivate da *Los engaños de un engaño*. Le indicazioni dei critici settecenteschi e la diffusione in Italia de *L'Inganno fortunato* (fu ristampato a Bologna nel 1685) rendono plausibile la filiazione della commedia di Riccoboni da quella di Brigida Bianchi, anche se l'assenza del canovaccio del 1716 non ci permette di provarla.

Non abbiamo trovato, per ora, alcuna traccia della rappresentazione della commedia di Eularia ma, come vedremo, l'adattamento di Orsola Cortesi, come quello di Brigida Bianchi, è strutturato per la messa in scena.

La *pièce* di Mlle Desjardins fu rappresentata per la prima volta al Palais-Royal il 24 aprile del 1665. Dopo il divieto di rappresentare *Tartuffe* nel 1664 e le difficoltà legate al *Dom Juan* nel febbraio del 1665 (Forestier 2018, 257-98), Molière decise di portare in scena *Le Favori* nella riapertura dopo Pasqua. La *pièce* non riscosse un grande successo, ma permise alla *troupe* francese di aprire la stagione con una nuova produzione. Per questo motivo, e forse anche perché la festa a Versailles era in onore di Anna d'Austria, Molière ripropose la tragicomme-

dia nei giardini della reggia. Molte testimonianze dell'epoca riportano lo spettacolo, diretto dal Duca di Saint-Agnan, gentiluomo della camera del Re. Poco sappiamo sulla distribuzione dei ruoli, ma la messa in scena della *pièce*, come sottolinea Perry Gethner (1993, 55) è una svolta epocale per l'affermazione delle donne drammaturghe, anche se *Le Favori* rappresenta l'ultima opera di Mlle Desjardins che, ormai diventata Mme de Villedieu, si dedicherà ai romanzi.

Noi supponiamo che la scelta di Molière di rappresentare una commedia scritta da una donna può essere stata influenzata, oltre che dalla situazione venutasi a creare dopo *Tartuffe* e dalla consapevolezza dell'efficacia scenica di *Le Favori*, anche dalla concomitante messa in scena da parte degli *Italiens* della commedia di Orsola Cortesi (stampata nel 1665 e nel 1666), che presenta molti punti in comune con l'adattamento francese.

3. Tre adattamenti tardivi di *comedias* spagnole

Le tre commedie adattano il teatro spagnolo in un momento in cui le imitazioni di *comedias* del *Siglo de Oro*, che avevano avuto un enorme successo in Francia nel ventennio precedente, sembrano battere in ritirata (Pavesio 2024a).

La scelta di riportare sulla scena francese la materia spagnola negli anni '60 è collegata al contesto storico. Nel giugno del 1658 il generale Turenne aveva battuto gli spagnoli nella battaglia delle Dune che aveva aperto la strada alla pace dei Pirenei firmata il 7 novembre del 1659, alla quale era seguito il matrimonio di Luigi XIV con Maria Teresa, infanta di Spagna, arrivata a Parigi con al seguito una *troupe* di attori spagnoli che recitarono tre volte al Petit Bourbon nel luglio del 1661. Inoltre le gesta della riconquista cristiana della Spagna erano di moda, le guerre di Granada alimentavano l'immaginazione romanzesca, grazie anche alla pubblicazione dei tre volumi dell'*Almahide* dei fratelli Scudéry.

Ed effettivamente, come abbiamo detto, Brigida e Orsola dedicano entrambe la loro commedia ad Anna d'Austria. Nella dedica, Brigida asserisce di aver scritto la *pièce* per festeggiare le nozze del Re di Francia con la principessa Maria Teresa, nipote di Anna. «Pare a me non di meno», sostiene «che la commedia si tenga in simili avvenimenti per la più appropriata invenzione di festeggiare» (Bianchi 1659, *Alla Regina*, pp. nn.). Anche Orsola dedica la prima edizione della sua commedia ad Anna d'Austria, e la successiva a Luigi XIV, come ringraziamento per essere stata con un «comando regio» condotta in Francia «dove troppo è grande fortuna il venire» (Cortesi 1665, *Sacra Maestà* pp. nn.). La scelta della materia spagnola sembra derivare, quindi, in entrambi i casi, dalla volontà di offrire alla regina madre un dono che potesse ricordarle la sua patria. Per altro, i comici dell'arte utilizzavano abitualmente le *comedias* per creare scenari ed avevano una certa dimestichezza con il repertorio del teatro del *Siglo de Oro* (D'Antuono 1999, Antonucci 2017).

Anche l'adattamento di Mlle Desjardins è legato ad Anna d'Austria. Dopo essere stata portata in scena sui palcoscenici del Palais-Royal, la *pièce* viene infatti rappresentata a Versailles in occasione di una festa per la convalescenza della regina madre. Inoltre, Molière conosceva il teatro del *Siglo de Oro* e lo stava uti-

lizzando in quello stesso periodo (Forestier 2018). Il *Dom Garcie de Navarre*, ripreso da *Le gelosie fortunate del Principe Rodrigo* di Cicognini, fu rappresentato il 4 febbraio 1661, ma era già pronto nell'autunno del 1659, quando Brigida Bianchi fece pubblicare la sua commedia. Quando nel 1663 gli italiani recitarono a loro volta *Rodrigue ou Le Prince jaloux*, adattamento della stessa *pièce* di Cicognini, Molière ripropose il suo *Dom Garcie* al Palais-Royal. Il 1664 è l'anno, poi, de *La Princesse d'Elide* che traspone una *comedia* di Moreto, *El desdén con el desdén*, e nel febbraio del 1665 sarà il turno del *Don Juan*, che seppur non derivante da una fonte spagnola diretta, utilizza le forme letterarie, estetiche e culturali che vengono dalla Spagna. La tragicommedia *Le Favori*, messa in scena proprio per sostituire il *Don Juan* che Molière aveva preferito ritirare, si inserisce, quindi, in un momento di particolare interesse nei confronti degli intrecci spagnoli. Un interesse che accomuna le due *troupes* comiche francesi verso un certo tipo di *comedia*, meno comica rispetto a quella di *capa y espada*, che mette in scena gli amori tra personaggi di rango elevato in una corte di fantasia.

4. Tre *pièces* incentrate sui personaggi femminili

Le tre *pièces* si assomigliano perché adattano fonti simili. Le due attrici italiane confessano nel frontespizio la derivazione spagnola delle loro opere («commedia bellissima trasportata dallo spagnolo» la definisce Brigida Bianchi; «comedia dallo spagnolo portata al teatro italiano» la chiama Orsola Cortesi), ma non ne indicano la fonte con precisione. Brigida gioca con il lettore asserendo «Voglio perciò lasciarti incerto del luogo ove io ho ricavato l'*inventio*, persuasa che non si mancherà d'investigarlo» (Bianchi 1659, *Avvertimento a chi legge*, pp. nn); Orsola indica il titolo ma non palesa l'autore: «avendo avuto la fortuna di vedermi passar per le mani questa che è intitolata "La bella brutta" (benché non sia ella forse delle più stimate da essi), ho però creduto abbi assai di vaghezza per piacere» (Cortesi 1665, *Al Cortese Lettore*, pp. nn.).

Mlle Desjardins, come erano soliti fare i drammaturghi francesi, tace invece sulle origini spagnole e sulla fonte della sua opera, sebbene ne conservi i legami con la Spagna nell'ambientazione (a Barcellona) e nei nomi dei personaggi (Don Carlos, Don Alvar).

La scelta delle tre drammaturghe cade, come dicevamo, su tre testi spagnoli che presentano somiglianze. Si tratta di *comedias palatinas* ambientate a corte che portano in scena personaggi nobili. *La despreciada querida* e *La hermosa fea* riprendono il tema noto del *desdén con el desdén* (ossia quando un innamorato fa pagare la sua ritrosia alla donna amata, mostrando a sua volta disinteresse nei suoi confronti), con pochi personaggi chiusi in uno spazio limitato, travestimenti e giochi scenici. Anche la *comedia* di Tirso de Molina, *El amor y la amistad*, è una *comedia palatina* ambientata a corte. Più complessa, rispetto alle precedenti, la vicenda ruota attorno alla disgrazia di un favorito; l'amore ha uno spazio minore, ma la vicenda amorosa, comunque presente, sarà amplificata da Mlle Desjardins.

Gli adattamenti delle tre drammaturghe assomigliano alle commedie eroiche ed alle tragicommedie di ispirazione spagnola dei loro colleghi francesi, ma

presentano un grande cambiamento rispetto a molte di esse: i ruoli femminili sono maggiormente sviluppati e l'ambiente cortigiano, lo spazio limitato in cui si muovono i personaggi, è diventato quello dei *salons* parigini, circoli d'élites in cui ci si eleva al di sopra del mondo comune. Per adeguare i loro adattamenti al nuovo pubblico parigino, le tre drammaturghe allungano deliberatamente le battute delle protagoniste con delle *amplificatio*, aumentando la presenza dei personaggi femminili che le due attrici italiane e le loro colleghe francesi della *troupe* di Molière avrebbero poi portato in scena.

Come emerge dall'analisi di Marchante Moralejo (1997), grande amplificazione è data nel testo di Brigida Bianchi al rapporto di gelosia tra Laura e Porzia, le due protagoniste, alla loro raffinata eleganza nel vestire, alle numerose declinazioni del tema dell'amore in chiave neoplatonica e stilnovista; anche nella commedia di Orsola Cortesi, come sottolinea Profeti (1996) si riscontra un'intensità maggiore sui moti che muovono l'universo sentimentale femminile della protagonista Stella e di sua cugina Celia. Ancora più forte l'attenzione sul mondo femminile nell'opera di Mlle Desjardins, in cui assistiamo ad una fusione dei personaggi: le due dame che nel testo spagnolo corteggiano il protagonista sono fuse nell'unico tipo della *coquette* Elvire che viene contrapposto all'altra eroina, la virtuosa e saggia Lindamire (Goldwyn 2006). Il personaggio di Elvire, come sottolinea V. Sternberg (2009, 196), domina a livello retorico e drammaturgico la *pièce*, come suggerisce il sottotitolo presente nel *Registre* di La Grange, *La Coquette*, che non sarà più presente nella versione a stampa.

Anche il trattamento della figura del *gracioso* –completamente assente nel testo di Mlle Desjardins e molto ridimensionata rispetto alla fonte spagnola in quello di Brigida Bianchi e Orsola Cortesi– conferma la volontà condivisa dalle tre drammaturghe di avvicinarsi ad un pubblico che ha ormai gusti differenti rispetto a quelli degli anni di maggior successo della *comedia* in Francia (Pavesio 2024a).

5. Tre *pièces* con modalità di adattamento simili

Le tre traduzioni sono destinate alla rappresentazione: non si tratta, quindi, di tradurre un testo, ma di passare da una pratica teatrale (quella spagnola), ad un'altra: francese per Mlle Desjardins; italiana, nel caso delle due attrici, anche se fortemente condizionata dalla rappresentazione al Palais-Royal. Aurelia ed Eularia, esattamente come Mlle Desjardins, devono infatti confezionare un prodotto vendibile sui palcoscenici parigini.

Mlle Desjardins adatta la *comedia* alla struttura del teatro francese di metà Seicento, ovvero suddivisione in cinque atti, verso alessandrino e rispetto delle unità d'azione, di tempo e di luogo. Sceglie il genere della tragicommedia, un genere ormai fuori moda nel 1665, probabilmente per la natura dell'intreccio (Candiard 2016), anche se la sua *pièce* viene chiamata commedia nel registro di *La Grange*. La struttura in tre atti e in prosa utilizzata dalle due attrici italiane rispecchia, invece, le norme della drammaturgia italiana secentesca; la scelta della lingua di arrivo, l'italiano, è legata alle caratteristiche del teatro degli *Ita-*

liens: gli attori e le attrici della commedia dell'arte erano infatti obbligati a recitare nella loro lingua per non arrecare danno ai colleghi francesi.

Il loro lavoro segue le modalità di traduzione del teatro spagnolo diffuse all'epoca in Italia e in Francia (Pavesio 2024b): la materia assunta è quella puramente diegetica e si perdono completamente le valenze letterarie e il codice simbolico della fonte spagnola. I rischi del testo, come evidenzia Profeti analizzando la commedia di Orsola Cortesi (Profeti 1996), vengono prudentemente evitati da tutte e tre le drammaturghe. Si muovono, ovviamente, in maniera differente, apportando modifiche dettate dalla loro personalità (Aurelia è più vicina al testo, Eularia e Marie-Catherine lo sono meno), ma hanno un orizzonte di attesa comune a cui adattare la loro creazione, il pubblico della Parigi della metà del Seicento, che ama le storie d'amore tra personaggi di alto rango e non comprende i complessi meccanismi teatrali spagnoli. Un pubblico impaziente e non sempre perfettamente in grado di afferrare le dinamiche di una vicenda complessa, che deve essere spiegata con parole semplici e con frasi brevi ed immediate.

Tutte e tre portano avanti, dunque, un percorso di mediazione da cui scaturiscono i cambiamenti, gli scarti dai testi di partenza, come l'eliminazione dei lunghi monologhi, l'aggiunta di dialoghi d'amore più vivaci e semplici, l'amplificazione che investe concetti, frasi, situazioni sceniche o le battute dei protagonisti, la dilatazione del tema amoroso. Tutte e tre enfatizzano, insomma, sotto la spinta della moda preziosa, la galanteria già presente nei testi fonte, per avvicinarsi il più possibile ai gusti del pubblico parigino.

6. Conclusione

Nonostante l'*Académie française* ne ostacolasse l'affermazione, nonostante la presenza di moltissimi pregiudizi, la mancanza di una rete di supporto interna ai teatri, l'ostilità da parte di studiosi ed autori contemporanei, Brigida Bianchi, Orsola Cortesi e Marie-Catherine Desjardins sfidarono il sistema facendo rappresentare a Parigi e pubblicare tre opere teatrali a metà Seicento. Tre opere che ottennero l'appoggio della donna più potente del periodo, la regina madre Anna d'Austria, e furono citate e lodate nelle *Gazettes* dell'epoca.

Le drammaturghe riconobbero la versatilità del teatro spagnolo e furono in grado di scegliere tre soggetti che potessero attrarre il nuovo pubblico parigino formato in gran parte da donne colte. Consapevolmente o inconsapevolmente, adattarono le loro fonti in modo simile, confezionando tre ben lubrificate macchine teatrali, in cui le protagoniste femminili e le tematiche amorose acquisiscono importanza e presenza scenica.

Mediatrici tra culture diverse e pratiche teatrali diverse, furono pioniere, ma i tempi non erano maturi: *L'Inganno fortunato* e *La bella brutta* rimasero le uniche due commedie scritte da Brigida Bianchi e Orsola Cortesi; Marie-Catherine Desjardins, dopo *Le Favori*, abbandonò il teatro per assumere il nome di Mme de Villedieu e dedicarsi alla stesura di romanzi, un genere meno prestigioso all'epoca e quindi più adatto alle donne.

Riferimenti bibliografici

- Antonucci, Fausta. 2017. "Lope de Vega y los *scenari* de la *commedia dell'arte*". *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, 23: 34-53.
- Bianchi, Brigida. 1659. *L'inganno fortunato ovvero l'amata aborrita*. Parigi: Cremonois.
- Candiard, Céline. 2016. "Le *Favori*, les conventions tragi-comiques et la troupe du Palais-Royal: la pièce dans le contexte artistique de sa création". In *Autour d'un anniversaire (1665-2015): représenter, lire et éditer Le Favori de Marie-Catherine Desjardins de Villedieu*, Actes de la journée d'étude organisée à Lyon le 16 juin 2016, a cura di Edwige Keller-Rahbé. <<https://hal.science/hal-01813872v1/document>> (2025-06-20)
- Castelli, Silvia. 1998. *Manoscritti teatrali della Biblioteca Riccardiana di Firenze, Catalogo ragionato*. Firenze: Edizioni Polistampa.
- Chappuzeau, Samuel. 2009. *Le Théâtre français*, a cura di Christopher J. Gossip. Tübingen: Gunter Narr Verlag.
- Cortesi, Orsola. 1665. *La bella brutta, comedia*. Parigi: Sassier.
- Croce, Benedetto. 1942. "Aurelia Fedeli". In *Aneddoti di varia letteratura*, 2: 53-60. Napoli: Ricciardi.
- D'Antuono, Nancy L. 1999. "La *comedia española* en la Italia del siglo XVII: la *commedia dell'arte*". In *La comedia española y el teatro europeo del siglo XVII*, a cura di Henri W. Sullivan, Raúl A. Galoppe, Mahlon L. Stoutz, 1-36. London: Tamesis.
- De Courville, Xavier. 1969. *Un apôtre de l'art du théâtre au XVIII^e siècle, Luigi Riccoboni dit L'Élio*, Tome II (1716-1731), *L'Expérience française*. Genève: Slatkine Reprints.
- De Luca, Emanuele. 2011. *Il repertorio della Comédie-Italienne di Parigi (1716-1762)*. Paris: IRPMF.
- Desboulmiers, Jean-Auguste. 1769. *Histoire anecdotique et raisonnée du Théâtre Italien depuis son établissement en France jusqu'à l'année 1769*. Paris: Lacombe.
- Desjardins, Marie-Catherine. 1993. *Le Favori*. In *Femmes dramaturges en France (1650-1750)*, a cura di Perry Gethner, 55-126. Paris/Seattle: PFSCS.
- De Villedieu, Marie-Catherine. 2017. *Le Favori, tragi-comédie*, texte établi présenté et annoté par Delphine Amstutz, avec la collaboration d'Andrea Martinez et d'Hector Ruiz par les traductions de l'espagnol. Paris: Hermann.
- Evain, Aurore. 2001. *L'Apparition des actrices professionnelles en Europe*. Paris: L'Harmattan.
- Evain, Aurore. 2009. "Performance du *Favori* de Mme de Villedieu". In *Madame de Villedieu et le théâtre*, a cura di Nathalie Grande, Edwige Keller-Rahbé, 147-59. Tübingen: Narr Verlag.
- Fenin, Coralie. 2024. *La scène sonore du Palais-Royal (1660-1674)*. Genève: Droz.
- Ferris, Lesley. 1989. *Acting Women: Images of Women in Theatre*. New York: University Press.
- Forestier, Georges. 2018. *Molière*. Paris: Gallimard.
- Freixero Ayo, Irina. 2018. "Orsola Cortesi Biancolelli, mediadora teatral entre España e Italia". In *Desafiando al olvido: escritoras italianas inéditas*, a cura di Milagros Martín Clovijo, Mattia Bianchi, 47-60. Salamanca: Ediciones de la Universidad de Salamanca.
- Gethner, Perry. 2005. "Love and Friendship: From Tirso to Desjardins". *Papers on French Seventeenth Century Literature* XXXII, 62: 113-23.
- Goldwyn, Henriette. 2006. "Mme de Villedieu- La Transformation théâtrale: de l'héroïsme à l'épicurisme galant". *Cahiers du dix-septième*, 11, 1: 107-20.

- Grande, Nathalie, e Edwige Keller-Rahbé. 2007. "Villedieu ou les avatars d'un nom d'écrivain(e)". *Littératures classiques*, 61: 5-32.
- Gueullette, Thomas Simon. 1976. *Notes et souvenir sur le théâtre italien*. Genève: Slatkine Reprints.
- Hernández González, Erasmo. 1996. "Datos de *La despreciada querida* de Juan Bautista Villegas". *Bulletin of the Comediantes*, 48, 2: 339-51.
- Keller-Rahbé, Edwige. 2016. "*Le Favori de Mme de Villedieu, une tragi-comédie du succès à l'oubli*". In *Autour d'un anniversaire (1665-2015): représenter, lire et éditer Le Favori de Marie-Catherine Desjardins de Villedieu*, Actes de la journée d'étude organisée à Lyon le 16 juin 2016, a cura di Edwige Keller-Rahbé. <<https://hal.science/hal-01813872v1/document>> (2025-06-20)
- La Grange [Charles Varlet]. 2010. *Registre*. In Molière, *Œuvres complètes*, a cura di Georges Forestier, Claude Bourqui, t. 1, 1113-45. Paris: Gallimard.
- Molière 21: "Les spectacles et la vie de cour selon les gazetiers (1659-1674)", textes établis par David Chataigner, <<https://moliere21.cnrs.fr/les-spectacles-et-la-vie-de-cour-selon-les-gazetiers-1659-1674>> (2025-06-20)
- Marchante Moralejo, Carmen. 1997. "*L'Inganno fortunato, ovvero l'Amata aborrita* di Brigida Bianchi e la sua fonte spagnola". *Cuadernos de filología italiana*, 4: 117-44.
- Nencetti, Caterina. 2012-2015. "La vicenda di Aurelia ed Eularia. Vite in scena di Brigida Bianchi ed Orsola Cortesi tra le piazze italiane e la Comédie Italienne". Tesi di dottorato, dir. Siro Ferrone, Università degli Studi di Firenze.
- Pavesio, Monica. 2024a. "«Quoique la gloire de l'invention soit due au fameux auteur espagnol ... J'y dois prendre quelque part»: la *comedia* spagnola sui palcoscenici francesi della seconda metà del Seicento". In *Es la amistad el bien mayor humano. Homenaje a Luciana Gentili*, a cura di Andrea Baldissera, Renata Londero, Marcella Trambaioli, 115-27. Madrid: Visor.
- Pavesio, Monica. 2024b. "Tailleurs", "fripiers" e "sarti in cervello": tradurre per la scena francese secentesca". *Kwartalnik Neofilologiczny*, LXXI, 2: 111-20.
- Profeti, Maria Grazia. 1990. "Il paradigma e lo scarto". In *La metamorfosi e il testo (Studio tematico e teatro aureo)*, a cura di Maria Grazia Profeti, 7-16. Milano: Franco Angeli.
- Profeti, Maria Grazia. 1996. "I rischi del testo e le consolazioni della traduzione". In *Materiali variazioni invenzioni*, a cura di Maria Grazia Profeti, 53-65. Firenze: Alinea.
- Scott, Virginia. 1990. *The Commedia dell'Arte in Paris (1644-1698)*. Charlottesville: University Press of Virginia.
- Sternberg, Véronique. 2009. "«Si c'est ce qu'on appelle à présent des coquettes / Il est vrai, je la suis.» Elvire et ses modèles dans *Le Favori* de Madame de Villedieu". In *Madame de Villedieu et le théâtre*, a cura di Nathalie Grande et Edwige Keller-Rahbé, 166-96. Tübingen: Narr Verlag.
- Thomas, Henry. 1940. "A Forgotten Translation of Lope de Vega". *The Modern Language Review*, 35, 3: 378-80.
- Vuelta García, Salomé. 2019. "Luigi Riccoboni y el teatro español del Siglo de Oro: de la escena a la historiografía teatral". In *Storiografia e teatro tra Italia e penisola iberica*, a cura di Michela Graziani e Salomé Vuelta García, 121-37. Firenze: Olschki.
- Worth-Stylianou, Valérie. 2004. "«C'est pourtant l'œuvre d'une Fille»: Mlle Desjardins à l'Hôtel de Bourgogne". *Littératures classiques*, 51: 105-20.

Peor está que estaba de Calderón y *Don César Ursin de Lesage*: un análisis comparativo¹

Sara Pezzini

En el marco de la larga historia de las conexiones entre el teatro español y el francés –una relación que acaparó la atención del público y alimentó el debate crítico y teórico en Francia durante buena parte del siglo XVII, como tendré ocasión de señalar más adelante– la obra de inspiración española de Alain René Lesage puede considerarse, ya en los primeros años del siglo XVIII, como una especie de epílogo de ese denso diálogo teatral transpirenaico. El corpus dramático español del prolífico dramaturgo francés consta, de hecho, de cuatro obras. Las dos primeras, concebidas para la lectura, se publicaron en el año 1700, dentro del volumen *Théâtre espagnol: Le traître puni y Don Félix de Mendocce*, traducciones en prosa de piezas de Rojas Zorrilla (*La traición busca el castigo*) y Lope de Vega (*Guardar y guardarse*), respectivamente². Se trata, como señala Kamina (1969, 305), del primer intento de Lesage como hombre de teatro y del primer paso en su acercamiento al mundo dramático español. Pocos años más tarde, Lesage llevará a escena en el *Théâtre français* otras dos adaptaciones del repertorio áureo: *Le point d'honneur*, basada en *No hay amigo para amigo* de Ro-

¹ Este trabajo es uno de los resultados de la investigación realizada en el ámbito del proyecto PRIN 2022 -Prot. 2022SA97FP *Il teatro spagnolo (1570-1700) e l'Europa: studio, edizione di testi e nuovi strumenti digitali*, financiado por el MUR y la Unión europea, y dirigido por Fausta Antonucci.

² Lesage 1700. Cfr. Spaziani (1957, 13-45) y Kamina (1969, 305-19).

Sara Pezzini, Roma Tre University, Italy, sara.pezzini@uniroma3.it, 0000-0001-6335-359X

Referee List (DOI 10.36253/fup_referee_list)

FUP Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup_best_practice)

Sara Pezzini, *Peor está que estaba de Calderón y Don César Ursin de Lesage: un análisis comparativo*, © Author(s), CC BY 4.0, DOI 10.36253/979-12-215-0857-4.22, in Fausta Antonucci, Salomé Vuelta García (edited by), *La recepción del teatro clásico español en Europa (siglos XVII-XVIII)*, pp. 249-261, 2026, published by Firenze University Press, ISBN 979-12-215-0857-4, DOI 10.36253/979-12-215-0857-4

jas Zorrilla, estrenada en 1702³, y *César Ursin*, versión de *Peor está que estaba* de Calderón, representada en 1707⁴, optando nuevamente por la prosa.

En las páginas que siguen me centraré en esta última obra, que cierra la etapa hispánica del dramaturgo, con el fin de analizar cómo Lesage acomoda la comedia calderoniana a sus propios intereses escénicos e intenta ajustarla a los gustos y expectativas del público francés.

A modo de introducción, conviene recordar que la prolongada fortuna europea de esta ágil y eficaz comedia de enredo, escrita por Calderón entre finales de 1629 y principios de 1630⁵, ha sido estudiada por Monica Pavesio (1998) y Salomé Vuelta García (2002 y 2004), quienes han reconstruido su recepción en Francia y en Italia, respectivamente, a lo largo del siglo XVII. Por mi parte, y a partir de mi reciente labor como editora de la obra (Calderón 2024), propongo completar esa extensa cadena que conforma la historia de la recepción de *Peor está que estaba*, añadiendo su último eslabón: el eslabón dieciochesco y neoclásico representado por el *César Ursin* de Lesage. En un primer momento, examinaré las estrategias de apropiación del texto español empleadas por el dramaturgo en el marco de su producción vinculada al teatro español. Este análisis permitirá esbozar algunas reflexiones sobre el modo en que esta adaptación se inserta en el contexto más amplio de la recepción y transformación de la comedia calderoniana en Europa.

1. *César Ursin* entre traducción y adaptación de Calderón

Como mencionaba, el interés teatral de Lesage por España –teatral, conviene precisarlo, dado que también manifestó un notable interés como narrador, aspecto que no trataré aquí⁶– se concentra y se limita a la primera década del siglo XVIII, y consta de dos tiempos: el primero (el volumen *Théâtre espagnol* que nombraba antes) es un tiempo teórico, no solo porque las primeras obras traducidas se quedan en el papel, y no se representan, sino también porque Lesage pone por escrito su «dessin» –así lo denomina él mismo–, su proyecto, su postura de dramaturgo frente a los textos teatrales que provienen de España en el prefacio que acompaña dicho volumen. Partamos, por lo tanto, por definir el *César*

³ En cinco actos. Esta versión no se ha conservado. Disponemos, sin embargo, de la versión en tres actos que Lesage reelabora años después, cambiándole también el título (*L'Arbitre des différends*). Ver Spaziani (1957, 37).

⁴ En la representación de 1707, junto a la comedia en cinco actos, se presentó también una breve pieza de un solo acto titulada *Crispín rival de son maître* (Spaziani 1957, 34).

⁵ La comedia se publica en la *Primera parte de comedias del célebre poeta español don Pedro Calderón de la Barca [...] que nuevamente corregidas publica don Juan de Vera Tassis y Villarroel* (1636). Sobre la fecha de composición de la comedia ver «Introducción» en Calderón (2024, 7-8).

⁶ A título informativo, vale la pena recordar que, el mismo año en que lleva a escena *César Ursin*, Lesage publica la novela *Le diable boîteux*, una adaptación de *El diablo cojuelo* de Vélez de Guevara. Algunos años más tarde, entre 1715 y 1735, publica por entregas una novela en seis volúmenes titulada *Gil Blas de Santillane*. La fuente de esta novela picaresca es más incierta, aunque Voltaire sostenía —mucho tiempo después y no sin cierta malicia— que Lesage se había inspirado en el *Marcos de Obregón* de Vicente Espinel (Garguilo 1991, 221-29).

Ursin de Lesage, que pertenece en cambio al segundo tiempo, cuando Lesage adapta con vistas a la representación, cotejando la teoría con la práctica y confrontando el texto español con su resultado francés a través de algunos ejemplos.

Sin duda, *César Ursin* representa la puesta en práctica de varios de los principios formulados anteriormente. En esta obra, por ejemplo, Lesage no disfraza a sus personajes «a la francesa»⁷, fiel a lo que había postulado en el prefacio, y conserva tanto los nombres originales⁸ como la ambientación italiana elegida por Calderón, situando la acción en la ciudad de Gaeta. Asimismo, en lo que respecta al estilo, el autor aplica a la última pieza de su repertorio español las consideraciones formuladas en 1700, cuando afirmaba que había evitado traducir literalmente para no reproducir la «façon de parler» de los españoles, refiriéndose a la complejidad lingüística, sintáctica y léxica del texto original, así como a los efectos dramáticos — gestos enfáticos y jactanciosos — que los acompañan y que no habrían sido del gusto de su público⁹. De hecho, el texto del *César Ursin* aparece cuidadosamente depurado de las que Lesage juzga como figuras y construcciones exageradas, típicas del estilo de sus antecedentes españoles. Ofrezco un ejemplo de este ejercicio de depuración: el pasaje en que el dramaturgo francés reduce la larga réplica con que el Gobernador de *Peor está que estaba*, al comienzo de la comedia, lamentaba la dificultad de un padre en defender el honor de la familia:

GOBERNADOR

¿Qué perdido caminante
en noche oscura llegó
donde a un pasajero viesse
robado, que no temiese?
¿Qué marinero tocó
el golfo, donde ignorado
está el escollo cruel,
sepulcro de otro bajel,
que no quedase admirado?
¿Qué animoso cazador
encontró a la luz primera

LE GOUVERNEUR, *seul*

Oh! qu'une fille à qui la nature a donné un penchant trop tendre, est d'une garde pénible!
Dans quel *péril* elle jette l'honneur d'un père!

Lesage 1987, 11: I, escena II; la cursiva en la intervención es mía

⁷ «J'ai n'ay pas travesti mes acteurs à la française, [...]. J'en ai fait des Rodrigues et des D. Diegue qu'on reconnoitra toujours à leur manière de penser et de parler, pour être nez sous un autre ciel que le nôtre» (*Préface* en Lesage 1700 s.n.).

⁸ Incluso conserva el nombre del gracioso español, Camacho, que es Gamache en *César Ursin*. Las variaciones son mínimas: el gobernador, que se llama Don Juan de Aragón en *Peor está que estaba*, por ejemplo, es Don Fernando de Aragón, en Lesage. Probablemente, como sugiere Sylvie Thuret (2009, 606), este cambio se hace para evitar la confusión con Don Juan, el segundo galán de la comedia.

⁹ «Je ne me suis pas fait une religion de traduire à la lettre; les espagnols ont de façons de parler que l'on ne me blâmera pas d'avoir changées» (*Préface* en Lesage 1700 s.n.). Es interesante notar que, según el dramaturgo, estos elementos (es decir, «figures outrées», «mouvemens [sic] rodомonts») «ne laissent pas véritablement d'avoir de la grandeur et de la force» y, sin embargo, «sont trop opposés à nos usages, pour pouvoir être goûtés des François» (*Préface* en Lesage 1700 s.n.).

muerto a manos de una fiera,
 que no tuviese temor?
 Yo, pues, en este papel,
 caminante, he descubierto
 dónde está el riesgo más cierto;
 marinero, he visto en él
 el bajío y, cazador,
 en él he visto la fiera
 que darme la muerte espera,
 porque al fin es el honor,
 para quien su riesgo advierte,
 caza, camino y bajel,
 y están opuestos a él
 escollo, *peligro* y muerte.
Peor está que estaba, vv. 80-104, cursiva mía¹⁰

Los más de 20 versos de Calderón, un elaborado pasaje lírico en que el dramaturgo español recurre a los elementos más representativos del lenguaje barroco (estructura correlativa, paralelismos, tres preguntas retóricas, metáforas, recolección final en forma de quiasmo –*escollo, peligro, muerte...*), se reducen a tres líneas en Lesage. Aun así, es interesante notar que el término *peligro* empleado por Calderón vuelve a aparecer en la versión francesa, *péril*. En este caso, pues, el resultado de Lesage es muy distinto respecto al texto de partida, pero este, a fin de cuentas, es bien reconocible.

En otros momentos la postura del dramaturgo francés es muy fiel al texto fuente, como en el caso de un breve intercambio entre el gracioso y la criada en que la comicidad verbal va de la mano de una gestualidad primaria y vulgar que Lesage reproduce literalmente, y que incluso explica de manera didáctica en la acotación que acompaña la versión escrita del texto:

(*Dale una higa*)

Peor está que estaba, acot. v. 1388

(*Pendant que D. César lit la lettre, Gamache s'approche de Célie en lui montrant le pouce entre l'index et le doigt du milieu, ce qu'on appelle en Espagne: dar una higa.*)

Lesage 1987, 47: IV, escena II

A lo largo de *César Ursin*, además, hay ejemplos que muestran la voluntad de Lesage de adaptar a su lengua la expresión, o el juego o la frase del original. Comparemos, por ejemplo, la réplica con efecto cómico pronunciada por la criada que comenta la manera de hablar de Flérída/Fléride, la joven que acaba de llegar a casa de la protagonista para pedirle su protección:

¹⁰ Los vv. de la comedia se extraen siempre de Calderón (2024).

CELIA
(Bachillera es la señora).

Peor está que estaba, v. 261

CÉLIE *bas, à Lisarde*
La Signora n'est pas mal-adroite.

[..]

CÉLIE *à part*
Nous allons aparemment entendre l'histoire
d'une vertu persécutée.

[...]

CÉLIE
La pauvre enfant!

[...]

CÉLIE
Aye, aye, aye!

Lesage 1987, 15-16: I, escena VI

En este aparte, la criada de la comedia de Calderón busca la complicidad del público para comentar, con ironía, la dificultad retórica con la que Flérída ha iniciado su intervención, marcada por un lenguaje culto y artificioso¹¹. Por su parte, la *serveuse* de Lesage, en el primer aparte que he transcrito, expresa admiración por el preciosismo y la elegancia del discurso de Flérída, al tiempo que conserva el tono irónico ya presente en Calderón. A partir de este punto, Lesage amplía el recurso calderoniano, al introducir nuevos apartes e intervenciones de tono irónico a cargo de la criada, que no figuran en el original español, en el que Flérída monopoliza la palabra de forma ininterrumpida durante casi doscientos versos. Si en los ejemplos anteriores se trataba, en primer lugar, de depurar el texto de partida, luego de conservarlo literalmente, en este tercer caso Lesage opta por introducir unos añadidos que permiten aliviar el estatismo de una larga escena en que la acción se detiene. Más en general, como también ha señalado Kamina (1969, 313), la tendencia a descomponer en réplicas cortas los largos soliloquios de Calderón es un recurso recurrente y necesario para poder presentar la comedia ante el público francés.

Estos pocos ejemplos, que ilustran algunas de las estrategias de adaptación empleadas por Lesage (a saber, depuración, conservación y adición) permiten clasificar *César Ursin*, siguiendo la tipología de Santoyo, como una refundición-adaptación, dado que su objetivo es 'naturalizar' la obra teatral en una nueva cultura meta, buscando lograr un «efecto equivalente» (Santoyo 1989,

¹¹ La dificultad del discurso de Flérída, cargado de referencias cultas que resultan incomprensibles para parte del público, cumple en su contexto la función de un recurso cómico asociado al humor verbal (cfr. Pezzini 2025, 471-73).

104). En este sentido, como afirma Pavesio (2000, 55), Lesage se revela como un «illuminate conoscitore del teatro spagnolo» ya que, si bien sus imitaciones no pueden considerarse aún traducciones en el sentido moderno, en su labor se aprecia un esfuerzo por conservar la esencia del texto original. A este resultado contribuye sin duda no solo la competencia dramática de Lesage, sino también su conocimiento del idioma, ya que sabemos que el dramaturgo francés fue alentado por su protector, el abad de Lyon, a aprender español (Spaziani 1957, 13).

2. Estructura y tratamiento del enredo

No obstante, las modificaciones introducidas por Lesage no son pocas y, más aún, parecen afectar de manera significativa tanto la estructura como, especialmente, el sentido de la adaptación en relación con el original. Cabe recordar que Lesage abre el prefacio de 1700 con un elogio enfático del teatro francés, un teatro que, a su juicio, ha alcanzado nada menos que la *perfección* en lo que respecta a la pureza de las costumbres, la cortesía, la suavidad y la belleza de la elocución¹². Se trataría, por tanto, de un teatro que, por entonces, se consideraba tan impecable que apenas dejaría espacio para la competencia de otras tradiciones escénicas. Sin embargo, aquello que, según el dramaturgo, aún requiere mejora es un aspecto clave del arte dramático: la construcción de la intriga. En su opinión, el teatro francés adolece en este punto de una *sequedad asombrosa*¹³. Los dramaturgos españoles en cambio, según Lesage, destacan como verdaderos maestros en el arte de concebir y manejar con destreza la trama¹⁴. A este elogio sigue la invitación a imitarlos «en ce qu'ils ont de brillant et d'ingénieux» para avanzar en el camino de la perfección¹⁵.

Este juicio positivo sobre las prácticas dramáticas que provienen de España, y especialmente sobre la maestría que los autores áureos muestran a la hora de construir intrigas, cobra especial relevancia cuando observamos cómo Lesage enfrenta el enredo de *Peor está que estaba*. En este texto, de hecho, el dramaturgo francés se encuentra ante una trama saturada de equívocos, lances, coincidencias y peripecias cómicas, que son ingredientes temáticos esenciales del género de capa y espada y que en la obra de Calderón alcanzan una de sus

¹² «Tout le monde doit convenir que le Théâtre François est parvenu pour la pureté des mœurs, á un point de perfection inconnue aux autres Nations; on n'y peut rien ajouter touchant la politesse, la douceur et les beautés de l'élocution...». (*Preface* en Lesage 1700, s. n.)

¹³ «Il faut avouer aussi qu'on y voit [dans le théâtre français] une *sécheresse d'intrigue étonnante*; et je ne comprends pas pourquoi avec toute la délicatesse et tout le bon goût que nous avons, nos auteurs, et les meilleurs même, ont négligé ce qui sans contestations doit être réputé l'âme et le principal fondement de toute l'action dramatique» (*Preface* en Lesage 1700, s. n., cursiva mía).

¹⁴ «Je ne craindrai point d'avancer que les Espagnols en ont mieux jugé que nous, et qu'ils sont nos maître à imaginer et à bien conduire une intrigue» (*Preface* en Lesage 1700, s. n.).

¹⁵ «et par ce moyen rendre nos pièces de théâtre plus parfaites, en ajoutant les beautés qui nous manquent, à celles que nous possédons déjà» (*Preface* en Lesage 1700, s. n.).

realizaciones más destacadas. Si bien en su teoría Lesage defiende la conservación de ciertos elementos dramáticos frente a la ‘sequedad’ del modelo clásico, el enredo de *Peor está* se le presenta como un desafío considerable. Ante ello, y con el fin de evitar una ruptura inconciliable con el gusto y las expectativas del público francés, opta por incluir en su *César Ursin* solo una fracción de los incidentes que animan el original calderoniano.

Vale la pena recordar, en este punto, el notable interés que había suscitado el teatro español en tierras francesas entre los años 1630 y 1685, con su apogeo en las décadas de 1640 y 1650, lo que había dado lugar a una imitación masiva de dicho modelo (Pavesio 2000, 7-31; Couderc 2012; Couderc 2020). Como observa Couderc (2020, 24) a partir de varios ejemplos, a la considerable influencia cuantitativa del teatro español en Francia le correspondió, paradójicamente, un discurso teórico muy crítico hacia este mismo repertorio, en particular hacia la figura de Lope de Vega. Frente al fervor del público francés por las obras españolas y ante la posición crítica que se adoptó sobre las mismas, es interesante constatar la posición del Lesage teórico a principios del siglo XVIII, es decir, una vez superada aquella moda y asentado con firmeza el modelo neoclásico. Para Lesage es necesario encontrar un *milieu* –el justo medio de raíz horaciana, acorde con el gusto clásico– entre la *liberté* española y la *sévérité* de la tradición francesa (*Préface* en Lesage, s. n.). Sin embargo, en el terreno de la práctica, y volviendo a nuestro *César Ursin*, las cosas son bastante distintas.

Resulta particularmente revelador observar los filtros que Lesage aplica al seleccionar y modificar los incidentes que estructuran y dinamizan el original calderoniano. De los tres lances principales que Calderón situaba en posiciones privilegiadas –es decir, en correspondencia con los finales de cada una de las tres jornadas–, Lesage conserva solo el primero, que en *César Ursin* se ubica al final del segundo de los cinco actos, ocupando así una posición central en la estructura del enredo. Se trata de la escena en que la protagonista femenina, Lisarda, acude tapada a visitar a César, escondido en una quinta. El motivo de la dama tapada, por tanto, «esencia del drama español», que, como señala Couderc en otro estudio (1998, 130-31), había influido decisivamente en los criterios de selección de los dramaturgos franceses a lo largo del siglo XVII, continúa ejerciendo su poder de atracción sobre Lesage.

Ahora bien, este lance pone en marcha el enredo, ya que da lugar al arresto del caballero César por parte del padre de la dama y a la confusión de identidad Fléride-Lisarde. Si bien conserva este primer lance, los numerosos ajustes realizados por Lesage –antes y después del incidente– cambian nuestra percepción del personaje. Su efecto es suprimir o suavizar los elementos que en *Peor está que estaba* servían para ridiculizar al personaje de Ursino, es decir, uno de los aspectos esenciales de la comicidad de la comedia calderoniana (Pezzini 2025, 466-69). En ella, el protagonista masculino, un caballero que abandona a su primer amor y que intenta hacer lo mismo con el segundo, viola los códigos sociales establecidos y comete una serie de errores que provocan la risa del espectador. Este aspecto está cuidadosamente corregido en la comedia de Lesage, donde Ursin, tanto por sus acciones como por sus

palabras, deja de ser el personaje ridículo que era en Calderón. El proceso de saneamiento a favor del protagonista, cuyo nombre da título a la obra, afecta también a los demás personajes masculinos, que en Calderón recibían un tratamiento similar. Y no solo porque, a partir del título, *César Ursin*, el dramaturgo francés parece darle al personaje un protagonismo que se aleja del original, sino sobre todo porque la generalización del agente cómico, como la llama Arellano (1998) –es decir, el hecho de que el papel risible no sea exclusivo del gracioso, sino que también afecte a los personajes nobles, como caballeros, damas y, en este caso, también a un gobernador, guardián del honor de su hija– resulta inaceptable para Lesage.

Por ello, disiento de la lectura feminista de la pieza francesa propuesta por Sylvie Thuret (2012, 31-2), según la cual *César Ursin* se caracterizaría por una agresividad de los roles femeninos hacia los roles masculinos, los cuales, debido a esta tensión, se verían incluso amenazados de «aniquilación». En otras palabras, César y los demás personajes masculinos serían personajes degradados en comparación con sus antecesores españoles, mientras que los personajes femeninos adquirirían un protagonismo reforzado con respecto al original.

Por el contrario, al comparar la obra de Calderón con la de Lesage, está claro que el dramaturgo francés –que, como decía, comprende los matices del texto español– hace precisamente lo opuesto. Está muy atento a restituir el decoro a los personajes masculinos, y especialmente a César, allí donde Calderón se había tomado la libertad de retirarlo con fines cómicos. De este modo se entiende no solo la supresión completa del tercer y último lance –que en Calderón precedía el desenlace de la comedia– sino también el importante ajuste que se aplica al segundo lance. Frente al incidente que concluye la segunda jornada de *Peor está que estaba*, en que el César español se muestra muy ridículo, disparando involuntariamente una pistola y despertando a todos los habitantes de la casa, incluido el Gobernador, Lesage traza una línea neta. César Ursin, al final del cuarto acto, va a ver a Lisarde, como sucedía en *Peor está*, pero ambos tienen el tiempo de aclarar sus respectivas posiciones y el encuentro no tiene las consecuencias catastróficas que tenía en Calderón. Es decir, César no dispara por error la pistola, ni tiene que remediar su torpeza de manera ridícula, arrojándose por una ventana y luego refugiándose en una silla de manos ubicada en el patio del palacio, como ocurría en Calderón. Además, Lesage elimina la intervención del Gobernador, que en Calderón se despertaba e intuía lo sucedido en su casa.

En este sentido, no resulta sorprendente la supresión o atenuación de ciertos matices cómicos presentes en Calderón, que Lesage decide retocar en favor de una caracterización más moderada y acorde con el decoro clásico. Baste pensar en uno de los enfrentamientos entre amo y criado donde, tanto en Calderón (primer acto) como en Lesage (comienzo del segundo), se recapitulan los hechos que han conducido a ambos a la incómoda situación en la que se encuentran en Gaeta. Incitado por su sirviente, el César francés formula una suerte de lacónico *mea culpa* por no haber sabido controlar sus celos y, sobre todo, por haber abandonado a su amada en Nápoles. Muy distinta, y conside-

rablemente más cómica (no solo por el mayor dinamismo que le confiere el verso), es la reacción del César español, quien no se arrepiente, sino que intenta justificarse, entrando así en contradicción con el rol que, por su estatus noble, le correspondería:

CAMACHO

Sola una cosa hiciste
que todos te han culpado.

CÉSAR

¿Reñir allí?

CAMACHO

No.

CÉSAR

¿Cuál?

CAMACHO

Haber dejado
allí a Flérida bella
y ponerte tú en salvo antes que a ella.

CÉSAR

Dices bien; mas, si ama
quien me culpa, di que entre a ver su dama
y con otro la vea
y, cuando entonces tan atento sea
que en ocasión tan fuerte
mida el dolor y la elección acierte,
me culpe; que yo sé que no lo errara
si agora a verme en la ocasión tornara,
porque de dos la una
no se yerra en el mundo cosa alguna.

GAMACHE: [...] n'auriez-vous pas le plus
grand tort du monde d'avoir abandonné cette
malheureuse Dame à la colère du Gouverneur
de Naple son père?

D. CESAR: Je ne dis pas le contraire.

GAMACHE: Au-lieu de la quitter si brusque-
ment, du-moins il fallait vous éclaircir avec
elle.

D. CESAR: Je l'avoue, et suis fâché de ne
l'avoir pas fait.

Lesage 1987, 24: II, escena 2

Peor está que estaba, vv. 600-14

El orden que rige la comedia se ve profundamente alterado en la versión de Lesage, como advierte Thuret (2012, 20); sin embargo, es precisamente esa modificación la que genera un reequilibrio frente al desequilibrio provocado por el texto calderoniano. Frente al asedio cómico de los personajes masculinos, especialmente de César, como hemos visto, Lesage opta por una moderación de los excesos, sacrificando no solo la dinámica de la trama, sino también buena parte de su eficacia cómica. Lo mismo podría afirmarse respecto al protagonismo ostentoso de Lisarda, *mujer tramoyera* y artífice indiscutible del enredo, según otra convención del género que Calderón emplea de manera constante en su repertorio cómico (Iglesias Feijoo 1998). En este caso, si bien la dama parece conservar, de acuerdo con Kamina (1969, 314), parte de la fuerza que tenía en el original, la conducción del enredo en el *César Ursin* parece delegarse a su criada Célie, quien desempeña un papel mucho más relevante que en el texto

español, asumiendo la función motriz de la intriga. En esta elección parece entreverse una tendencia que ya había caracterizado las adaptaciones y, más en general, el teatro francés del siglo anterior, y que asignaba a los personajes bajos –y en particular al *valet*– un papel más consistente en el desarrollo de la intriga (Dumas 2004, 397).

Digamos algo, finalmente, sobre la fortuna escénica de la versión de Lesage. Montada el 15 de marzo de 1707 en el *Théâtre français*, la obra cosechó un tímido éxito que provocó su rápida retirada del cartel, sumándose así al fracaso de la anterior comedia de inspiración española (Kamina 1969, 307-8; Bahier-Porte 2011, 837). Este nuevo revés pudo acaso ser suficiente para cerrar el capítulo teatral de Lesage con España. Aun así, el autor no renegaría de *César Ursin*, pues años más tarde lo incluiría en el segundo tomo de su *Recueil des pièces mises au théâtre françois* (1739), dándole a la comedia el lugar de apertura del volumen¹⁶.

3. *Peor está que estaba* entre Italia y Francia

Comencé esta intervención calificando *César Ursin* de Lesage como el último eslabón –el eslabón neoclásico– de una larga cadena de adaptaciones surgidas en Italia y España a lo largo del siglo XVII, cadena que he resumido de forma sintética en el esquema n. 1¹⁷. Quiero concluir subrayando que, en relación con sus antecedentes franceses, *César Ursin* revela una clara independencia. Ni las escasas convergencias con *Les innocents coupables* de Brosse (en alejandrinos, representada en 1643 y publicada en 1645), que como ha demostrado Pavesio (1998) constituyen una imitación bastante fiel de la pieza de Calderón, ni las comparaciones con la segunda de las adaptaciones francesas (*Les apparences trompeuses* de Boisrobert, 1656, también escrita en alejandrinos), permiten afirmar que Lesage se haya servido de ellas para su versión, aunque es probable –como afirma Thuret (2009, 684)– que al menos las haya leído.

Tampoco resulta concluyente la comparación entre el *César Ursin* y la última versión italiana de la comedia calderoniana. Es llamativo que Lesage eligiera precisamente este texto de Calderón poco después de la aparición de dos ediciones –Viena 1699 y Bolonia 1700– de la adaptación de Giovan Battista Boccabadati, cuya primera publicación (la de Viena) fue promovida por el célebre cómico Francesco Calderoni. Sin embargo, no se advierten huellas textuales que sugieran un contacto directo con esta versión italiana, que constituye una

¹⁶ En la portada se indica «Cette comédie composée par D. Pedro Calderón de la Barca, est intitulée en espagnol: *Peor está que estaba*. (Cela va de mal en pis). Elle fut représentée au mois de mars à Paris 1707 sous le titre de D. César Ursin» (Lesage 1739, s.n.). Existe una edición anastática que reproduce esta edición de la comedia (Lesage 1987).

¹⁷ En cuanto a la fortuna de la comedia en otros países y lenguas, remitimos a los datos recogidos en la «Introducción» de la edición de *Peor está que estaba* (Calderón 2024, 10-21). Aquí recuerdo, al menos, que además del interés suscitado en Francia e Italia, la comedia fue también adaptada o traducida al inglés, alemán y ruso.

verdadera refundición de la comedia española (Vuelta García 2004) y se sitúa a considerable distancia tanto de las prácticas dramáticas como del gusto imperante en Francia. Tampoco hay pruebas de que Lesage haya leído estas adaptaciones: si bien Calderoni tuvo una intensa actividad en los teatros italianos y, durante un tiempo, también en Múnich, Bruselas y Viena, no se registra su actividad en Francia (Bartoli 1781, 144-45). A este propósito, es interesante que el conocido dramaturgo, director de compañía e historiador teatral Luigi Riccoboni –emparentado con Calderoni por vía de su esposa– haya tenido en alta estima al actor italiano, como se desprende de los entusiastas elogios que dedica a su *troupe*, la única que, según él, se salvaría de la «*affreuse décadence*» en la que se hallaba sumido el teatro italiano (Riccoboni 1727, I, 75-6). Tanto la llegada de Riccoboni a París en 1716 (Vuelta García 2019, Vuelta García 2024) como la publicación de su *Histoire du Théâtre Italien* (1727) son posteriores a la composición y representación de *César Ursin*. Pero, ¿quién sabe si aquel juicio favorable sobre el actor italiano que había adaptado el texto calderoniano no influyera, en 1739, en la decisión de Lesage de incluir *César Ursin* en el segundo tomo de su *Recueil*?

Más allá de estas conjeturas y a falta de pruebas de contacto directo con las versiones precedentes, lo que verdaderamente distingue *César Ursin* es el modo en que Lesage plasma el texto calderoniano a su gusto. Como he intentado mostrar, esta adaptación tiene lugar en un momento en que, por un lado, *l'heure espagnole* del teatro francés –como la denomina Cioranescu (1983, 275)– ya había llegado a su fin, y por otro, se abría aún un margen para aprovechar, por última vez, algunos de los elementos más característicos de la comedia calderoniana, reelaborándolos dentro de un marco neoclásico.

Esquema 1: «Peor está que estaba» de Calderón entre Francia e Italia

<i>España</i>	<i>Italia</i>	<i>Italia</i>	<i>Francia</i>	<i>Francia</i>	<i>Italia</i>	<i>Italia</i>	<i>Italia</i>	<i>Francia</i>
Calderón, <i>Peor está que estaba</i>	Sorrentino, <i>L'innocenti colpati</i>	Susini, <i>Di male in peggio</i>	Brosse, <i>Les innocens coupables</i>	Boisrobert, <i>Les apparences trompeuses</i>	Boccabadi, <i>Quando sta peggio sta meglio</i>	Boccabadi, <i>Quando sta peggio sta meglio, ovvero La dama innocente creduta colpevole</i>	Boccabadi, <i>Quando sta peggio sta meglio</i>	Lesage <i>Don César Ursin</i>
Madrid 1636 (<i>Primera parte</i>)	Nápoles 1635	Representada en Florencia, 1659 -manuscrito	París 1645	París 1656	Módena 1677	Viena 1699 con añadidos de Francesco Calderoni	Bolonia 1700	París 1739 (<i>Théâtre français</i> , II tomo). 1º representación: París, 1707

Referencias bibliográficas

- Arellano, Ignacio. 1998. "La generalización del agente cómico en la comedia de capa y espada". *Criticón*, 60: 103-28.
- Bahier-Porte, Christelle. 2011. "Dans l'atelier de Lesage: L'histoire de *La Tontine*, des manuscrits au livre (1708-1739)". *Revue d'Histoire littéraire de la France* 111, 4: 837-50.
- Bartoli, Francesco. 1781. *Notizie istoriche de' comici italiani*, Vol. 1. Padova: Conzatti.
- Calderón de la Barca, Pedro. 2024. *Peor está que estaba*, ed. Sara Pezzini, Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert.
- Cioranescu, Alejandro. 1983. *Le masque et le visage. Du Baroque espagnol au Classicisme français*. Genève: Droz.
- Cioranescu, Alejandro. 1999. "Calderón y el teatro clásico francés". En *La comedia española y el teatro europeo del siglo XVII*, coords. Henry W. Sullivan, Raúl A. Galoppe y Mahlon L. Stoutz, 37-81. London: Tamesis.
- Couderc, Christophe. 1998. "Refundición de refundiciones: *Dom César d'Avalos* de Thomas Corneille (1674) y la Comedia española". *Criticón* 72: 125-42.
- Couderc, Christophe. 2012. "L'adaptation de la *Comedia* et la question taxinomique". En *Le théâtre espagnol du Siècle d'Or en France. De la traduction au transfert culturel*, dir. Christophe Couderc, 85-100. Nanterre: Presses universitaires de Paris Nanterre. <https://doi.org/10.4000/books.pupo.3049>
- Couderc, Christophe. 2020. "Sobre el papel de Lope de Vega en la construcción del relato nacional del clasicismo francés". En *Ricerche sul teatro classico spagnolo in Italia e oltralpe (secoli XVI-XVIII)*, eds. Fausta Antonucci y Salomé Vuelta García, 23-39. Firenze: Firenze University Press. <https://doi.org/10.36253/978-88-5518-150-1>.
- Dumas, Catherine. 2004. *Du gracioso au valet comique*. Paris: Champion.
- Garguilo, René. 1991. "Le diable boiteux et *Gil Blas de Santillane* de Lesage. Manipulation culturelles ou création originales?". En *Traducción y adaptación cultural España-Francia*, eds. María Luisa Donaire y Francisco Lafarga, 221-29. Oviedo: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Oviedo.
- Iglesias Feijoo, Luis. 1998. "Que hay mujeres tramoyeras: la «matemática perfecta» de la comedia calderoniana". En *La comedia de enredo, Actas de las XX Jornadas de teatro clásico, Almagro, julio de 1997*, eds. Felipe B. Pedraza Jiménez y Rafael González Cañal, 201-36. Almagro, Ciudad Real: Ediciones de la Universidad de Castilla La Mancha.
- Kamina, Anne, 1969. "Le théâtre de Lesage et la comedia espagnole". *Revue de littérature comparée*, XLIII: 305-19.
- Lesage, Alain-René. 1700. *Le théâtre espagnol, ou les meilleures comédies des plus fameux auteurs traduites en françois*. Haye: chez Meindert Uytwerf, Marchand Libraire, dans le Hofftraat, près la Cour.
- Lesage, Alain-René. 1739. *Recueil des pièces mises au théâtre françois par M. LeSage, Tome Seconde*. Paris: Chez Jacques Barois Fils, Quay des Augustins, à la Ville de Nevers.
- Lesage, Alain-René. 1987. *Don César Ursin*. Paris: Edition du Diable Amoureux (reproducción anastática de la comedia *Don César Ursin* publicada en 1739).
- Pavesio, Monica. 1998. "Le prime imitazioni di *Peor está que estaba* di Calderón: Italia e Francia a confronto". *Franco-Itálica*, 13: 41-52.
- Pavesio, Monica. 2000. *Calderón in Francia. Ispanismo ed italianismo nel teatro francese del XVII secolo*. Alessandria: Edizioni dell'Orso.

- Pezzini, Sara. 2025. "Situación cómica, humor verbal y comicidad escénica en una comedia de capa espada de Calderón (*Peor está que estaba*, 1630)". *Anuario calderoniano*, 18: 463-84.
- Riccoboni, Luigi. 1728. *Histoire du théâtre italien: depuis la decadence de la comedie latine; avec un catalogue des tragedies et comedies italiennes imprimées depuis l'an 1500 jusqu'à l'an 1660; et une dissertation sur la tragedie moderne*, Vol. 1. Paris: chez André Cailleau.
- Santoyo, Julio César. 1989. "Traducciones y adaptaciones teatrales: ensayo de tipología". *Cuadernos de teatro clásico*, 4: 105-8.
- Spaziani, Marcello. 1957. *Il teatro minore di Lesage. Studi e ricerche*. Roma: Angelo Signorelli Editore.
- Thuret, Sylvie. 2009. *Le théâtre espagnol de Lesage*, tesis de doctorado bajo la dirección de Pierre Brunel, Paris-Sorbonne Paris IV.
- Thuret, Sylvie. 2012. "Laissons à part les compliments ou Don César Ursin sur la touche". En *(Re)Lire Lesage*, dir. Christelle Bahier-Porte, 19-39. Paris: Classiques Garnier.
- Vuelta García, Salomé. 2002. "Nuevas aportaciones al estudio de la recepción de Calderón en Italia: *Peor está que estaba*". En *Calderón 2000. Homenaje a Kurt Reichenberger en su 80 cumpleaños. Actas del Congreso Internacional, IV Centenario del nacimiento de Calderón, Universidad de Navarra, septiembre, 2000*, ed. Ignacio Arellano, vol. 1, 1185-201. Kassel: Reichenberger.
- Vuelta García, Salomé. 2004. "Una refundición italiana de *Peor está que estaba* de Calderón: *Quando sta peggio sta meglio* de Giovan Battista Boccabadati". *Rivista di Filologia e Letterature ispaniche*, 7: 325-47.
- Vuelta García, Salomé. 2019. "Luigi Riccoboni y el teatro español del Siglo de Oro: de la escena a la historiografía teatral". En *Storiografia e teatro tra Italia e Penisola iberica*, eds. Michela Graziani y Salomé Vuelta García, 121-37. Firenze: Olschki.
- Vuelta García, Salomé. 2024. "El repertorio español de la *Comédie-Italienne* en tiempos de Luigi Riccoboni (1716-1729)". *Crisol*, 36: 1-26.

La Comedia Nueva en Inglaterra y Holanda

La difusión del teatro del Siglo de Oro en la Inglaterra de los Tudor y los Estuardo: lista inicial de obras para la base de datos EMOTHE de teatro europeo

Jesús Tronch Pérez

El ensayo que presentamos en estas páginas se encuadra en el proyecto de investigación EMOTHE sobre el teatro europeo de los siglos XVI y XVII, que considera las tradiciones teatrales italiana, francesa, española, portuguesa e inglesa (por el momento) como parte de una cultura teatral europea (Oleza y Tronch 2016)¹. Este proyecto está desarrollando una biblioteca digital en acceso abierto con ediciones y traducciones y una base de datos con información básica sobre las obras. Entre estos metadatos, recopilamos bibliografía crítica, así como traducciones y adaptaciones, históricas y contemporáneas. En estos momentos, el proyecto empieza a prestar atención a aquellas obras que, originadas en una de esas tradiciones, circularon en aquel momento por los otros países de la Europa occidental o tuvieron algún tipo de presencia más allá de las fronteras lingüísticas, dibujando así una red de relaciones interculturales en el mundo teatral y cultural europeo. Nos interesa, por tanto, establecer como punto de partida una lista de aquellas obras teatrales, en este caso, españolas e inglesas, que tienen al-

¹ La investigación para este trabajo es parte del proyecto I+D+i «EMOTHE: Second Phase of Early Modern Spanish and European Theatre: heritage and databases (ASODAT Third Phase)», referencia PID2022-136431NB-C65, financiado por MICIN/AEI/10.13039/501100011033 y por FEDER Una manera de hacer Europa. Agradecemos a Salomé Vuelta y a Fausta Antonucci la invitación a contribuir con este tema al presente volumen.

Jesús Tronch Pérez, University of València, Spain, Jesus.Tronch@uv.es, 0000-0003-3950-0005

Referee List (DOI 10.36253/fup_referee_list)

FUP Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup_best_practice)

Jesús Tronch Pérez, *La difusión del teatro del Siglo de Oro en la Inglaterra de los Tudor y los Estuardo: lista inicial de obras para la base de datos EMOTHE de teatro europeo*, © Author(s), CC BY 4.0, DOI 10.36253/979-12-215-0857-4.24, in Fausta Antonucci, Salomé Vuelta García (edited by), *La recepción del teatro clásico español en Europa (siglos XVII-XVIII)*, pp. 265-279, 2026, published by Firenze University Press, ISBN 979-12-215-0857-4, DOI 10.36253/979-12-215-0857-4

guna conexión entre sí, y establecer qué tipo de conexión o relación hipertextual (en el sentido propuesto por Genette 1982/1997, 5-10) mantienen.

No es nuestro propósito en estas páginas ofrecer una valoración cuantitativa de la difusión del teatro del Siglo de Oro en el teatro inglés coetáneo, como la que ofrece Seward (1972) con respecto al periodo entre 1660 y 1700, quien concluye que el teatro áureo tuvo poca incidencia; ni una valoración cualitativa, como la de varios estudiosos que resaltan que su influencia a partir de 1660 no fue desdeñable en comparación con la del teatro francés (Nicoll 1961, 192), o fue más bien importante, puesto que dramaturgos ingleses empezaron a recurrir frecuentemente a argumentos o modelos formales de la comedia española (Loftis 1973, 132; 1999, 101), imitando la comedia de capa y espada (Hogan 1995, 429-34). Nuestro propósito es más bien ofrecer un listado de obras españolas e inglesas pertinentes recopiladas a partir de estudios previos (un campo bastante estudiado) aunando datos entre el inicio de la dinastía Tudor en 1485 y el final de la Estuardo en 1714, lo que supone superar la fuerte división cronológica en los estudios teatrales ingleses que toma como referencias el cierre por orden parlamentaria de los teatros comerciales entre 1642 al comienzo de la Guerra Civil y 1660 con la Restauración monárquica. Además, completamos nuestra lista con información bibliográfica de las obras inglesas; con el tipo de relación entre la obra española fuente (o hipotexto) y sus derivadas inglesas o hipertextos, incluyendo si la relación fue directa o indirecta (a través de una o más obras intermediarias); y con comentarios sobre la existencia de algún reconocimiento de la obra antecedente española en estas publicaciones inglesas. Hemos consultado, a través de facsímiles, todas las ediciones inglesas enumeradas, para comprobar los datos y leer sus paratextos (portada, prefacios, prólogos, dedicatorias o epílogos).

Como cabe esperar, la elaboración de esta lista no ha estado exenta de problemas. El primero ha sido qué obras incluir y cuáles no. ¿Se puede considerar *El burlador de Sevilla* como hipotexto de *The Libertine* de Thomas Shadwell si este dramaturgo parece que no leyó la comedia española, como se sobreentiende del prefacio? ¿Incluimos *La vida es sueño* como antecedente de *The Young King* de Aphra Behn, si Loftis aduce que la obra de Calderón era tan famosa que no es necesario suponer que la dramaturga inglesa la leyó en español (1973, 134)? Además, nos encontramos con la dificultad, y en ocasiones, imposibilidad, de verificar si hubo alguna conexión cuando solo se posee la evidencia interna de los textos. En este aspecto, hemos preferido pecar por exceso.

Definir la relación hipertextual ha sido en ocasiones complicado cuando críticos distintos ofrecen descripciones o valoraciones dispares. Para nuestro listado, reinterpretamos las descripciones y/o valoraciones de estudiosos previos para sistematizarlas en categorías operables. Excepto en un par de casos, no hemos comparado el contenido de las obras para comprobar o decantarnos sobre el tipo de relación entre ellas descritas por los críticos consultados. En orden de mayor a menor presencia del contenido de la obra fuente española en la derivada inglesa, la primera categoría es «traducción», que incluye traducción libre, cuando se ha descrito así el hipertexto inglés. El segundo tipo de relación corresponde a la «adaptación» o «apropiación» para referirnos a descripciones como «basada

en», «tiene como fuente», «refundición». Siguiendo la distinción propuesta por Julie Sanders (2006, 26), diferenciamos adaptación de apropiación cuando en el primer caso se reconoce el hipotexto español, mientras que designaremos como «apropiación» los casos de adaptación no reconocida, es decir, en la que el hipertexto inglés no da cuenta de que deriva de una obra anterior. Una tercera categoría corresponde a la adaptación o apropiación parcial, cuando el hipertexto usa una trama secundaria o un motivo sostenido a lo largo del hipotexto. Y, finalmente, la categoría bastante imprecisa de «obra con préstamos», cuando estos se refieren a situaciones, episodios, personajes o ideas.

La siguiente lista se estructura en secciones encabezadas por cada obra española, señaladas con un signo de párrafo (§), seguidas por la obra u obras inglesas relacionadas (indicadas con asterisco), con indicación de su autoría, fecha de composición (omitida si coincide con la de la *princeps*), y entre paréntesis el o los libreros y fecha de la *princeps*, y solo fecha de las ediciones posteriores. Si no se indica lo contrario, la ciudad de la publicación es Londres. A continuación de cada obra inglesa, consignamos el tipo de relación, y las fuentes críticas, a menudo con las descripciones de críticos en las que nos hemos basado. Cuando es el caso, la entrada se complementa con información sobre el reconocimiento del antecedente español, o algún dato sobre obras intermediarias. La ordenación es cronológica según la primera obra inglesa relacionada²:

§*Calisto y Melibea* [*La Celestina*], Fernando de Rojas (1499, 1502)

**The beauty and good properties of women*, atribuida a John Rastell (*the bewte & good propertes of women*, John Rastell, 1525?)

Apropiación directa de los primeros cuatro actos (Ungerer 1956, 30). No se representó (Brault 1960, 312).

**Celestine; or, The Tragick-Comedy of Calisto and Melibea*, James Mabbe, 1598? (manuscrito 510 de Alnwick Castle)

Traducción directa (Martínez Lacalle 1972).

**The Spanish Bawd, Represented in Celestina; or, The Tragicke-Comedy of Calisto and Melibea*, James Mabbe, 1630 (Robert Allot, 1631)

Traducción directa de la versión en 21 actos (Pérez Fernández 2013).

Reconocimiento de la fuente española en la dedicatoria (“put into English cloathes”).

**Celestina: or the Spanish Bawd, A Tragi-Comedy*, atribuida a John Savage (*The Life of Guzman d’Alfarache, or the Spanish Rogue, to which is added, The Celebrated Tragi-Comedy, Celestina, Volume II*, R. Bonwick et al., 1707).

² Las fechas de las obras inglesas provienen de Harbage (1989), Wiggins (2012-2018) y Nicoll (1961); las de las obras españolas, de diversas fuentes, que no referenciamos para ahorrar espacio.

Adaptación indirecta a partir de la traducción de John Mabbe (Yamamoto-Wilson 2015).

Reconocimiento en la portada interior de que está «reducida de 21 actos, como en el original, a cinco actos, y adaptada a la escena inglesa» (nuestra traducción del inglés).

Hay dos menciones a títulos sin texto conservado: «the tragical Comedie of *Calistus*», mencionado en *A Second and Third Blast of Retreat from Plays and Theatres* de Anthony Munday (1580, 100, G8v) (Wiggins 2012, II: 241); y *The tragicke Comedy of Celestina*, en el registro de librerías en 1598, posiblemente una de las versiones traducidas por James Mabbe (Wiggins 2014, IV: 64-68).

§ *La fuerza de la costumbre*, Guillén de Castro, 1610?-15?

**Love's Cure, or the Martial Maid*, John Fletcher y Philip Massinger, 1615? (*Comedies and Tragedies Written by Francis Beaumont and John Fletcher*, H. Robinson, H. Moseley, 1647)

Apropiación directa (Stiefel 1897; Loftis 1984, 243-44; Pérez Díez 2015, 1, 57-71).

§ *El gran duque de Moscovia y el emperador perseguido*, Lope de Vega, 1606?

**The Loyal Subject*, John Fletcher, 1618 (*Comedies and Tragedies Written by Francis Beaumont and John Fletcher*, H. Robinson, H. Moseley, 1647)

Apropiación directa (Brody 1972, 153-5); relación no convincente para Loftis (1984, 238).

§ *Los baños de Argel*, Miguel de Cervantes, 1606-10?

**The Renegado, or the Gentleman of Venice*, Philip Massinger, 1624 (John Waterson, 1630).

Apropiación parcial directa (Loftis 1984, 245).

§ *La ilustre fregona*, atribuida a Lope de Vega, anterior a 1616

**The Fair Maid of the Inn*, atribuida a John Fletcher, John Ford, Philip Massinger y John Webster, 1626 (*Comedies and Tragedies Written by Francis Beaumont and John Fletcher*, H. Robinson, H. Moseley, 1647)

Préstamo: obra derivada (Slooman 1959, 332-41); préstamo aparente (Loftis, 1973, 25).

§ *El vicio en los extremos*, Guillén de Castro, 1623

**The Gamester*, James Shirley, 1633 (Andrew Croke, and William Cooke, 1637)

Préstamo del motivo de «la cita a oscuras y el cambio engañoso del compañero de lecho» (García García 1998, 264-69).

Sir Henry Herbert, responsable de las fiestas en la corte del rey Carlos I, apuntó que este suministró al propio James Shirley el argumento de *The Gamester* a partir de la obra de Guillén de Castro (García García 1998, 270, que cita un estudio de E. Malone de 1821).

§*Don Lope de Cardona*, Lope de Vega, 1608-1612

**The Young Admiral*, James Shirley, 1633 (Andrew Croke, and William Cooke, 1637)

Apropiación directa (Stiefel 1890, 196; Forsythe 1914, 190-99; Loftis 1984, 240; García García, 1998, 248-50).

El dramaturgo francés Jean de Rotrou realizó una adaptación con el título *Dom Lope de Cardone* (Paris, 1652). No se conoce relación directa entre los hipertextos francés e inglés.

§*El castigo del penseque*, Tirso de Molina, 1613

**The Opportunity*, James Shirley, 1634 (Andrew Croke, and William Cooke, 1640)

Apropiación directa (Stiefel 1890, 205-19; Loftis 1984, 241; García García 1998, 224).

§*Las mocedades del Cid*, Guillén de Castro, ¿1605-1615?

**The Cid, a Tragicomedy*, traducida por Joseph Rutter (Thomas Walkly, 1637; 1650)

Apropiación indirecta, en tanto que traducción (con algunas omisiones y adiciones) de la adaptación francesa de Pierre Corneille, *Le Cid*.

Reconocimiento de que es una traducción del francés (sin nombrar a Corneille) en la portada, en la dedicatoria y en el prólogo.

§*El villano en su rincón*, Lope de Vega, 1611

**The Royal Master*, James Shirley, 1637 (John Croke, and Richard Serger, 1638)

Apropiación parcial del motivo de la reticencia de ver al rey (García García 1998, 299-300; García García 2023). Stiefel (1890, 196) no indicó el hipotexto español.

§*El hombre por su palabra*, Lope de Vega, 1612-15

**The Gentleman of Venice*, James Shirley, 1639 (Humphrey Moseley, 1655; añadido a una emisión de *Six New Plays*, Humphrey Robinson and Humphrey Moseley, 1653 [1655])

Apropiación parcial de trama secundaria sobre el amor entre Giovanni y Bellaura (Forsythe 1914, 231-32; García García 1998, 299).

§*La dama duende*, Pedro Calderón de la Barca, 1629

**Thomaso, or the Wanderer*, Thomas Killigrew, 1654 (*Comedies and Tragedies*, H. Herringman, 1664)

Préstamo de la situación de perseguir a la propia hermana disfrazada (Harbage 1967, 221).

*traducción de Lucy Rodd Price no conservada: mencionada por autores contemporáneos (Prettiman 1989, 28). Véase nota siguiente.

**Woman's a Riddle*, Richard Savage, 1716, texto perdido.

Apropiación directa posiblemente a partir de la traducción de Lucy Rodd Price (Prettiman 1989, 28). Véase nota siguiente.

**Woman is a Riddle*, Christopher Bullock, 1716 (Bettesworth, 1717; 1729, 1731, 1759, 1770).

Apropiación parcial directa (Hogan 1967, «préstamos directos» 57; 1995, 187, 197-209; Prettiman, 1989, 32). Al parecer, Bullock o bien modifica una versión anterior de Richard Savage, basada en una traducción (hoy perdida) de Lucy Rodd Price, o bien adapta esta traducción (Prettiman 1989, 28).

Descartamos *The Parson's Wedding*, de Thomas Killigrew, 1641 (*Comedies and Tragedies*, Henry Herringman, 1664), siguiendo a Hogan (1967, 58; 1995, 15).

§*Querer por solo querer*, Antonio Hurtado de Mendoza, 1622

**To Love Only for Love Sake*, Richard Farnshawe, 1653-4 (William Godbid, 1670; Moses Pitt, 1671).

Traducción directa (Loftis 1973, 48-50; García Gómez 1999).

Reconocimiento del antecedente español (título y autor) en las portadas.

§*Entre bobos anda el juego*, Rojas Zorrilla, 1638 (pub. 1645)

**The Noble Ingratitude*, William Lower, 1659 (The Hague: John Ramzey, 1659; Francis Kirkman, 1661, *Three New Plays*, 1661)

Apropiación indirecta, en tanto que traducción de la apropiación francesa *Le généreuse ingratitude* de Philippe Quinault (1656) (Loftis 1973, 162).

Reconocimiento en la dedicatoria de que es una versión del original francés, sin identificarlo.

**The Generous Enemies, or the Ridiculous Lovers*, John Corye, 1671 (James Magnus, 1672)

Apropiación indirecta, a través de la adaptación de Thomas Corneille titulada *D. Bertram de Cigarral* (1652), y también a través de la apropiación *Le généreuse ingratitude* de Philippe Quinault (1656) (Seward 1972, 118; Loftis

1973, 161-62, quien especifica que de Quinault deriva la trama amorosa y el motivo de la joven disfrazada de hombre en pos de su amado).

§*El galán fantasma*, Pedro Calderón de la Barca, 1629-37?

**The Amorous Fantasmie: Tragicomedy*, William Lower, 1659 (The Hague: John Ramzey, 1660; *Three New Plays*, Francis Kirkman, 1661)

Apropiación indirecta a través de *Le fantôme amoureux* de Philipe Quinault (Sullivan 1983, 121)

§*La verdad sospechosa*, Juan Ruiz de Alarcón, 1618-21?

**The Liar*, anónimo, 1661? (*The Mistaken Beauty, or The Liar*, Simon Neale, 1685)

Apropiación indirecta, en tanto que traducción de la adaptación *Le menteur*, de Pierre Corneille, 1642 (Harbage 1989, 160).

**The Lying Lover, or The Ladies' Friendship*, Richard Steele, 1703 (B. Lintott, 1704; 1712, 1717, etc.).

Apropiación indirecta en tanto que adaptación de *Le menteur*, de Pierre Corneille (Hume 1905, 297).

Reconocimiento en el prefacio de que la obra está traída de Francia, sin referencia al hipotexto español.

§*Los empeños de seis horas*, Antonio Coello y Ochoa, 1641?

**The Adventures of Five Hours*, Samuel Tuke (Henry Herringman, 1663; 1664; 1671)

Traducción y adaptación directa (Braga 2009, 66-8; Hogan 1967, 57; Seward 1972, 98; Loftis 1973, 71; 1999, 111).

Reconocimiento de un antecedente español, sin nombrarlo, en el prólogo de las ediciones de 1663 y 1664. También se reconoce en el prefacio de la edición de 1671 que la trama proviene de «Don Pedro de Calderón».

§*Nunca lo peor es cierto / No siempre lo peor es cierto*, Pedro Calderón de la Barca, 1648-50?

**Elvira, or The Worst Not Always True*, Sir George Digby, 1664 (H. Broom [Brome], 1667; 1677)

Traducción y adaptación directa (Braga 2009, 66-8; Hogan 1967, 57; Hogan 1995, 139-43; Seward 1972, 98; Loftis 1973, 79-80). Cordasco (1953, 97-8) argumenta que *Elvira* no es ni una traducción ni una adaptación de *No siempre...*, sino una amalgama de esta y de las comedias calderonianas *Mejor está que estaba* y *Peor está que estaba*.

Reconocimiento del antecedente español únicamente en la segunda parte del título *The Worst Not Always True* [*Lo peor no siempre cierto*]. El personaje Elvira en Dryden es la Leonor de Calderón.

§*Peor está que estaba*, Pedro Calderón de la Barca, 1630

**Worse and Worse*, Sir George Digby, 1664, texto perdido.

Probable traducción y apropiación directa (Seward 1972, 122; Loftis 1973, 81-2). Cordasco (1953, 97-8) argumenta que este título y *'Tis Better Than It Was* se refieren al mismo texto que *Elvira*.

**The Dutch Lover*, Aphra Behn (Thomas Dring, 1673)

Préstamos directos (Hogan 1967, solo de *Peor está que estaba* 57; 1995, también de *No siempre lo peor es cierto* 296-300); indirectos a través de las versiones (hoy perdidas) de George Digby de *Peor está ...* y de *Mejor está ...* (Loftis 1973, 146).

**The Banditti, or, A Lady's Distress*, Thomas D'Urfey (R. Bentley, J. Hindmarsh, 1686)

Adaptación indirecta, a través de la traducción-adaptación (hoy perdida) de Digby, a la que probablemente se refiere D'Urfey en el prefacio (Loftis 1973, 150).

**Love in a Veil*, Richard Savage, 1718 (E. Curll, 1719)

Apropiación directa (Hogan 1967, «préstamos»-57; 1969, 23-9; 1995, 187-97); adaptación indirecta de la versión hoy perdida de Sir George Digby (Loftis 1973, 83).

§*Mejor está que estaba*, Pedro Calderón de la Barca, anterior a 1631

**'Tis Better Than It Was*, Sir George Digby, 1665, texto perdido

Probable traducción y adaptación directa (Seward 1972, 98; Loftis 1973, 81-2). Cordasco (1953, 97-8) argumenta que este título y *Worse and Worse* se refieren al mismo texto que *Elvira*.

**The Dutch Lover*, Aphra Behn. Véase nota anterior sobre esta obra.

**The Rover, or The Banished Cavaliers*, Aphra Behn (John Amery, 1677).

Préstamos directos (Hogan 1967, 57; 1995, 333-41, 434), indirectos a través de la versión (hoy perdida) de George Digby (Loftis 1973, 141).

§*El príncipe constante*, Pedro Calderón de la Barca, 1628-29

**The Indian Emperor, or The Conquest of Mexico by the Spaniards*, John Dryden, 1665 (H. Herringman, 1670)

Préstamos (Seward 1972, 98); posibles préstamos de episodios y situaciones (Loftis 1984, 4, 178-208).

§*El amor al uso*, Antonio Solís, 1641

**Amorous Orontus, or The Love in a Fashion*, John Bulteel, 1664 (J. Playfere, 1665; *The Amorous Gallant*, 1675)

Apropiación indirecta en tanto que traducción de *L'amour à la mode* de Thomas Corneille (Nicoll 1961, 190).

§*La vida es sueño*, Pedro Calderón de la Barca, 1628-30

**The Young King, or The Mistake*, Aphra Behn, 1660-69? (D. Brown, T. Ben-skin, and M. Rhodes, 1683)

Préstamos directos (Hogan 1967, 57; Seward 1972, 98); préstamo directo o indirecto de la trama secundaria (Loftis 1973, 131-2).

§*No puede ser el guardar una mujer*, Agustín Moreto, 1659

**Tarugo's Wiles, or The Coffee-House*, Sir Thomas Sydserrf [St Serfe], 1667 (Henry Herringman, 1668)

Traducción (en prosa) y apropiación directa (Braga 2009, 66-8; Hogan 1967, 57; Seward 1972, 98; Loftis 1973, 87-8).

**Sir Courtly Nice, or It Cannot Be*, John Crowne (R. Bentley, J. Hindmarsh, 1685; 1693).

Traducción y adaptación directa (Braga 2009, 66-8; Hogan 1967, 57; Hogan 1995, 155-76; Seward 1972, 98; Loftis 1973, 132 y 157).

Reconocimiento del título del hipotexto español en la dedicatoria.

§*El astrólogo fingido*, Pedro Calderón de la Barca, 1625

**An Evening's Love, or the Mock Astrologer*, John Dryden, 1668 (H. Herringman, 1671; 1675; *The Works of Mr John Dryden*, 1691)

Traducción y adaptación (Braga 2009, 66-8, 71, que la describe como traducción indirecta); probablemente indirecta a través de *Le feint astrologue* de Thomas Corneille (Hume 1905, 294; Loftis 1973, 4, 66, 106-13); préstamos directos (Hogan 1967, 57); para Capellán, Dryden leyó directamente a Calderón (1975, 578, 587).

Dryden reconoce en el prefacio el antecedente español y la obra de Corneille (A3v).

En la edición de Corneille de 1651 se menciona en la dedicatoria el título y autor del hipotexto español.

**The Feigned Astrologer* (Thomas Thornycroft, 1668)

Apropiación indirecta a través de la traducción al inglés (1652) de la novela francesa *Ibrahim* de Madeleine de Scudéry (Zambrana 2004, 100); a menudo traducción literal (Loftis 1973, 109).

§ *Donde no hay agravios no hay celos*, Francisco de Rojas Zorrilla, 1636

**The Man's the Master*, William Davenant, 1668 (H. Herringman, 1669)

Apropiación indirecta en tanto que traducción de la «adaptación libre» *Jodelet, ou la maître valet* de Paul Scarron, 1643 (Seward 1972, 118; Loftis 1973, 92).

§ *De fuera vendrá quien de casa nos echará* (*La tía y la sobrina*), Agustín Moreto

**The Amorous Widow, or The Wanton Wife*, Thomas Betterton, 1670 (W. Mears, 1706)

Apropiación indirecta en tanto que traducción y adaptación de *Le baron d'Albikrac* de Thomas Corneille (Smith 1946, 209).

§ *Mañanas de abril y mayo*, Pedro Calderón de la Barca, 1632-33?

**Love in a Wood; or, St James Park*, William Wycherley (H. Herringman, 1671; 1694)

Apropiación parcial directa (Rundle 1949, 702; Vernon 1966, 135; Seward 1972, 98; Loftis 1973, 132).

§ *El maestro de danzar*, Pedro Calderón de la Barca, 1650

**The Gentleman Dancing-Master*, William Wycherley, 1672 (H. Herringman, Thomas Dring, 1673; 1693).

Préstamos directos (Hogan 1967, 57; Seward 1972, 98; Loftis 1973, 132). Hogan (1995, 154, 434) añade que también tomó prestado de *Mejor está que estaba* de Calderón.

§ *Con quien vengo vengo*, Pedro Calderón de la Barca, 1630

**The Assignment*, John Dryden, 1672 (H. Herringman, 1673; 1678; 1692)

Apropiación parcial directa de la trama secundaria cómica, con traducción ocasional (Rundle 1947, 107; Hogan 1995, 133).

§ *El burlador de Sevilla*, Tirso de Molina? o Andrés de Claramonte?, 1612-25?

**The Libertine*, Thomas Shadwell (H. Herringman, 1676; 1697)

Adaptación parcial indirecta a través de la tragicomedia *Le nouveau festin de Pierre, ou l'athée foudroyé* de Claude Rose, Sieur de Rosimond (Loftis 1973, 173).

Shadwell reconoce al inicio del prefacio que la historia de la que tomó la idea para esta obra es famosa en España, Italia y Francia, y que se plasmó primero

en una obra española, y más adelante indica que ha tomado prestados el personaje del libertino y los de sus amigos, pero que la trama es nueva.

§*Los empeños de un acaso y Casa con dos puertas*, Pedro Calderón de la Barca, 1639-40 y 1629-32?

**The Wrangling Lovers; or, the Invisible Mistress*, Edward Ravenscroft, 1676 (William Crook, 1677)

Préstamos indirectos a través de la novela *Ne pas croire ce qu'on voit* de Bour-sault, a su vez basada en la comedia de Thomas Corneille *Les engagements du hazard*, que a su vez tomó prestado de *Casa con dos puertas ...* y de *Los empeños de un acaso* de Calderón (Lancaster 1936, 527; Seward 1972, 118; Loftis 1973, 160-61).

§*La ocasión hace el ladrón*, Juan de Matos Frago (atribuida a Agustín Moreto), 1666

**The Counterfeits*, John Leamerd (Jacob Tonson, 1679).

Apropiación directa (Seward 1972, 98; Loftis 1973, 164, poco más que una traducción 166).

§*En esta vida todo es verdad y todo mentira*, Pedro Calderón de la Barca, 1659

**The Two Parts of Hercules and Phocas*, anónimo (London, 1698)

No hemos conseguido encontrar el texto de esta obra inglesa, citada en varias fuentes, de las cuales la más antigua a la que nos hemos podido remontar es Franzbach (1974, 160, 175). Resulta extraño ver *Hercules* en el título cuando el personaje relacionado con «Phocas» es «Heraclius».

§*Don Gil de las calzas verdes*, Tirso de Molina, 1615

**She Would and She Would Not, or The Kind Impostor*, Colley Cibber, 1702 (William Turner and John Nutt, 1703)

Apropiación indirecta (Loftis 1973, 166, 251).

§*La traición busca el castigo*, Francisco de Rojas Zorrilla, anterior a 1640

**The False Friend*, John Vanbrugh, 1701 (Jacob Tonson, 1702).

Apropiación indirecta a través de la adaptación *Le traître puni* de Alain-René Lesage (Loftis 1973, 168).

§*El hombre pobre todo es trazas*, Pedro Calderón de la Barca, 1627

**Love at a Venture*, Susanna Centlivre, 1706 (Chanby, 1706)

Préstamos indirectos a través de *Le galant doublé* de Thomas Corneille (*Poèmes dramatiques*, III Partie, Paris, 1666) (Bateson 1925, 345).

**The Double Gallant; or The Sick Lady's Cure*, Colley Cibber, 1707 (Lintott, 1707; 1710; 1725)

Préstamos indirectos a través de *Love at a Venture* de Susanna Centlivre, anotada antes. Hogan considera errónea la atribución a la fuente española (1967, 58). Para Bateson, no hay evidencia de la relación con Calderón (1925, 344). Capellán (1975, 574) indica que Cibber se inspiró en la obra de Calderón. Reconocimiento en el prólogo de que se han tomado ideas de obras anteriores.

§[obra no identificada], J. de Ávila?

**An Evening's Intrigue (An Evening's Adventures)*, traducción de John Stevens (1707; *The Spanish Libertines*, J. How, 1707).

Traducción y adaptación directa. El catálogo de la British Library indica «J. de Avila» como autor de la obra española. La portada interior indica que se ha traducido y resituado en Inglaterra (1707, 162). El título *An Evenings Adventures* aparece en la portada de la colección *The Spanish Libertines*, mientras que el título de la portada interior es *A Spanish Play Call'd An Evenings Intrigue*. Esta pieza dramática está impresa a continuación de una adaptación narrada, con el título *Celestina, the Bawd of Madrid*, que Stevens hizo a partir de la traducción de James Mabbe de *La Celestina* antes citada (Yamamoto-Wilson 2015).

Descartamos de este listado, siguiendo a Hogan (1967, 58; 1995, 129), *El galán escarmentado* de Lope de Vega (Hogan la asigna a Calderón), relacionada con *The Wild Gallant*, de John Dryden, 1663 (H. Herringman, 1669). También descartamos aquellas piezas inglesas para las que los críticos no han especificado un hipotexto español concreto, aunque las consideran relacionadas con el teatro español (García García 1998, 299-300), como posibles adaptaciones, préstamos o imitaciones (Seward 1972, 107-15), o como obras con influencia en asunto y forma (Hogan 1967, 58).

La visión panorámica que arroja este listado confirma sustancialmente el resumen de McKendrick (1989, 266-68) de la difusión del teatro áureo en Inglaterra entre 1490 y 1700, a su vez en línea con las conclusiones de Loftis (1973 y 1999) y Hogan (1995). En todo caso, cabría modificar que no es desde 1630 cuando los dramaturgos ingleses toman prestado o adaptan esporádicamente comedias españolas concretas, sino que antes ya hay cuatro obras, sin contar las versiones de *La Celestina*, que se relacionan con comedias concretas españolas. Además, hay que llamar la atención sobre las tres obras del dramaturgo James Shirley posteriores a 1630 que no se han considerado en estudios generales anteriores.

En este listado hemos constatado 39 obras españolas fuente, relacionadas con 55 títulos ingleses. Atendiendo a la cronología, nuestro listado corrobora que en

la época Tudor (hasta 1603) solo *La Celestina* se difundió mediante adaptaciones y traducciones inglesas, y que la mayoría de las obras inglesas relacionadas con antecedentes españoles (un 76%) son posteriores a 1642. De las 39 obras españolas, la gran mayoría son de carácter cómico, y destaca Calderón con 23 obras, quien empieza a tener repercusión con *Thomaso* de 1654 y fructifica en el periodo de la Restauración. Las obras de Lope de Vega son cinco, y todos sus hipertextos ingleses son anteriores al cierre de los teatros comerciales en 1642. Desde la perspectiva de los 55 títulos ingleses, solo cuatro son traducciones propiamente dichas directamente de obras españolas, y otros ocho resultan de traducción y adaptación (reconocida o no) a un tiempo. Son unas diez las «obras con préstamos», por lo que los restantes 29 títulos, un significativo 52%, son adaptaciones o apropiaciones (incluidas las parciales, y cinco títulos que son traducciones de un intermediario francés.) El de la adaptación (en el sentido de transformación) es por tanto el modo hipertextual dominante.

Con respecto al reconocimiento de los antecedentes españoles, predomina la ausencia del mismo. Sin contar las traducciones propiamente dichas, es significativo que, como advierte Braga con respecto a las portadas de las cinco traducciones-adaptaciones de la época de la Restauración que analiza, «nunca mencionan al autor original», por lo que «los cinco traductores comparten, pues, un deseo de ser considerados autores de sus obras» (2009, 177). De los 30 títulos que hemos considerado como adaptaciones o apropiaciones, solo se reconocen como tales *The Noble Ingratitude*, *The Banditti*, *The Libertine*, y *Celestina* (de 1707). El resto, exceptuando las traducciones de versiones francesas *The Cid*, *The Lying Lover* y *An Evening's Intrigue*, pasan a ojos de los lectores como obras «originales».

Con respecto al carácter directo o indirecto de la relación hipertextual, de los títulos ingleses que los críticos han podido determinar tal carácter, unos 27 tienen una relación directa con un antecedente español, mientras que 18 títulos se relacionan indirectamente, siendo 16 de ellos intermediarios franceses.

Sería muy interesante relacionar nuestro panorama con la difusión del teatro español en el teatro francés: ahondaríamos en la dimensión europea de nuestro estudio, que debería completarse con el teatro italiano, neerlandés, portugués y de otras tradiciones. Pero esto es asunto para otra ocasión. Aquí hemos pretendido recabar datos para un listado de obras del teatro del Siglo de Oro español y sus hipertextos ingleses como punto de partida con el que iniciar un estudio desde una perspectiva europea.

Referencias bibliográficas

- Bateson, F. W. 1925. "The Double Gallant of Colley Cibber". *The Review of English Studies*, 1, 3: 343-46.
- Braga Riera, Jorge. 2009. *La traducción al inglés de las comedias del Siglo de Oro*. Madrid: Fundamentos.
- Brault, Gerard. 1960. "English Translations of the *Celestina* in the Sixteenth Century". *Hispanic Review*. 28, 4: 301-12.

- Brody, Erwin C. 1972. *The Demetrius Legend and Its Literary Treatment in the Age of the Baroque*. Rutherford, NJ: Fairleigh Dickinson University Press.
- Capellán, Ángel. 1975. "John Dryden's indebtedness to Pedro Calderón de la Barca in *An Evening's Love or the Mock-Astrologer*". *Revue de Littérature Comparée*, 49: 572-89.
- Cordasco, Francesco. 1953. "Spanish influence on Restoration Drama: George Digby's *Elvira* (1663?)". *Revue de Littérature Comparée*, 27: 93-8.
- Forsythe, R. S. 1914. *The Relation of Shirley's Plays to the Elizabethan Drama*. New York: Columbia College.
- Franzbach, Martin. 1974. *Untersuchungen zum Theater Calderóns in der europäischen Literatur vor der Romantik*. München: W. Fink.
- García García, Luciano. 1998. "Presencia textual de España y de la literatura española en la obra de James Shirley (1596-1666)". Tesis doctoral de la Universidad de Jaén.
- García García, Luciano. 2023. "The Royal Master and El Villano en Su Rincón Revisited: More Than the Motif of the Reluctance to See the King". *Miscelánea*, 68: 105-22.
- García Gómez, Ángel. 1999. "Sir Richard Fanshawe y *Querer por solo querer* de Antonio Hurtado de Mendoza: el cómo y el por qué de una traducción". En *La comedia española y el teatro europeo del siglo XVII*, eds. Henry W. Sullivan, Raúl Galoppe y Mahlon L. Stoutz, 120-42. London: Tamesis.
- Genette, Gérard. 1997. *Palimpsests: Literature in the Second Degree*. Lincoln and London: University of Nebraska Press. Primera edición en francés en 1982.
- Harbage, Alfred. 1967. *Thomas Killigrew, Cavalier Dramatist, 1612-83*. New York: Blom.
- Harbage, Alfred, Samuel Schoenbaum y Sylvia Stoler Wagonheim, eds. 1989. *Annals of English Drama, 975-1700*. 3rd ed. London: Routledge.
- Hogan, Floriana Tarantino. 1967. "Notes on Thirty-One English Plays and Their Spanish Sources". *Restoration and Eighteenth-Century Theatre Research*, 6: 56-9.
- Hogan, Floriana Tarantino. 1969. "Notes on Savage's *Love in a Veil* and Calderón's *Peor está que estaba*". *Restoration and Eighteenth-Century Theatre Research*, 8: 23-9.
- Hogan, Floriana Tarantino. 1995. *The Spanish Comedia and the English Comedy of Intrigue with Special Reference to Aphra Behn*. [s.l.: s.n.]
- Hume, Martin. 1905. *Spanish Influence on English Literature*. London: Eveleigh Nash.
- Lancaster, H. Carrington. 1936. "Calderon, Boursault, and Ravenscroft". *Modern Language Notes*, 51, 8: 523-28.
- Loftis, John. 1973. *The Spanish Plays of Neoclassical England*. New Haven and London: Yale University Press.
- Loftis, John. 1984. "English Renaissance Plays from the Spanish 'Comedia'". *English Literary Renaissance*, 14, 2: 230-48.
- Loftis, John. 1999. "La comedia española en la Inglaterra del siglo XVII". En *La comedia española y el teatro europeo del siglo XVII*, eds. Henry W. Sullivan, Raúl Galoppe y Mahlon L. Stoutz, 101-17. London: Tamesis.
- Martínez Lacalle, Guadalupe, ed. 1972. *Celestine or the Tragick-Comedie of Calisto and Melibea*, traducido por James Mabbe. London: Tamesis Books.
- McKendrick, Melveena. 1992. *Theatre in Spain 1490-1700*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Nicoll, Allardyce. 1961. *A History of English Drama, 1660-1900*. Vol. 1. 4th ed. Cambridge: Cambridge University Press.
- Oleza, Joan, y Jesús Tronch, dir. *Proyecto EMOTHE*. Universitat de València. <https://emothe.uv.es/>

- Pérez Díez, José A. 2015. "Love's Cure, or, the Martial Maid by John Fletcher and Philip Massinger: A Modern-Spelling Critical Edition". Tesis doctoral de la University of Birmingham (Reino Unido).
- Pérez Fernández, José María, ed. 2013. *The Spanish Bawd / James Mabbe*. London: Modern Humanities Research Association.
- Prettiman, C. A. 1989. "Calderón, Richard Savage, and Christopher Bullock's *Woman is a Riddle*". *Philological Quarterly*, 68, 1: 25-36.
- Rundle, James U. 1947. "The Source of Dryden's 'Comic Plot' in *The Assignment*". *Modern Language Notes*, 45, 2: 104-11.
- Rundle, James U. 1949. "Wycherley and Calderón: A Source for *Love in a Wood*". *PMLA*, 64, 4: 701-7. <https://doi.org/10.2307/459627>
- Sanders, Julie. 2006. *Adaptation and Appropriation*. London: Routledge.
- Seward, Patricia M. 1972. "Was the English Restoration Theatre Significantly Influenced by Spanish Drama?". *Revue de Littérature Comparée*, 46, 1: 95-125.
- Sloman, A. E. 1959. "The Spanish Source of *The Fair Maid of the Inn*". En *Hispanic Studies in Honour of Ignacio Gonzalez Llubera*, ed. Frank Pierce, 331-41. Oxford: Dolphin Book Co.
- Smith, John H. 1946. "Thomas Corneille to Betterton to Congreve". *The Journal of English and German Philology*, 45, 2: 209-13.
- Stiefel, A. L. 1890. "Die Nachahmung spanischer Komödien in England unter den ersten Stuarts". *Romanische Forschungen*, 5: 192-220.
- Stiefel, A. L. 1897. "Die Nachahmung spanischer Komödien in England unter den ersten Stuarts". *Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen*, 99: 271-310.
- Sullivan, Henry W. 1983. *Calderón in the German Lands and the Low Countries: His Reception and Influence, 1654-1980*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Ungerer, Gustav. 1956. *Anglo-Spanish Relations in Tudor Literature*. Madrid: Artes Gráficas Clavileño.
- Vernon, P. F. 1966. "Wycherley's First Comedy and Its Spanish Source". *Comparative Literature*, 18, 2: 132-44.
- Wiggins, Martin. 2012-2018. *British Drama 1533-1642: A Catalogue*. 9 vols. Oxford: Oxford University Press.
- Yamamoto-Wilson, John R. 2015. "[Reseña de] James Mabbe: *The Spanish Bawd*. Edited by José María Pérez Fernández, pp. 412. London: Modern Humanities Research Association, 2013". *Translation and Literature*, 24, 1: 99-103. <https://doi.org/10.3366/tal.2015.0188>.
- Zambrana Ramírez, Alberto. 2004. "¿La astrología como ciencia?: un estudio comparativo entre *El Astrólogo fingido* de Calderón de la Barca y la versión en inglés *The Feign'd Astrologer* (1668)". *RILCE: Revista de filología hispánica*, 20: 99-116.

Lope de Vega's *La hermosa Ester*: a heroine on the Dutch stage

Frans Blom, Olga van Marion

1. Introduction

After eighty years of war with Spain (1568-1648), dozens of Spanish theater plays entered the Dutch realm, gloriously conquering the people's taste in the Netherlands. Even before the Peace Treaty was signed in 1648, the Dutch audience started to fall in love with Spanish comedias, when by 1645 the first adaptations were staged in the Amsterdam Grand Theater. Along with the works of some of his fellow playwrights like Calderón, Mira de Amescua, Rojas Zorrilla and Ruiz de Alarcón, Lope de Vega's plays caused a new vogue in the city. Within two decades, twenty comedias were taken from his oeuvre alone, and produced for Amsterdam eyes and ears. Lope de Vega was so much embraced by the theater and its audience, that many of these works were to stay and dominate the repertoire for over a century¹.

One of Lope's most successful plays was *La hermosa Ester*, rhymed in Dutch as *Hester, oft Verlossing der Jooden* ("Hester, or the Salvation of the Jews")². It premiered on the Amsterdam stage in 1659³. As a part of the city theater's rep-

¹ Recently published on this topic: Blom (2020, 2021a, 2021b, 2023), Blom and van Marion (2017, 2021); Vergeer (2026); Wouters and Bloemendal (2025).

² Serwouters (1659).

³ Performances and revenues in ONSTAGE, Online Datasystem of Theatre in Amsterdam from the Golden Age to the present, available at <https://www.vondel.humanities.uva.nl/onstage/plays/139>.

ertoire this *comedia* was strikingly often programmed during the days of Purim, highlighting the persecution of the Jews and their salvation by the biblical heroine Esther. According to the title page of the play text, it is credited to Johannes Serwouters, one of the theater's directors, who had already gained experience with *Comedia Nueva* for his local audience. The play brings to life the famous episode when Esther, after the fall of Jerusalem, lives in exile with her people. From her humble position, she is unexpectedly elevated to become the new wife of the almighty Persian king Ahasuerus, which enables her to avert the impending total destruction of the Jewish people. The story centers around the female protagonist, who experiences major twists and turns and changes in status. Thanks to the heroine's wisdom and courage, the deepest misery of her people transforms into triumph and happiness, while, at the same time, Haman, the cruelest of persecutors, is brought down. It is not surprising that the Dutch audience, who had liberated themselves from oppression in eighty years of war, took the theme of liberation and salvation in this *comedia* to their hearts. But how did the Amsterdam theater director know about Lope's play? How did he understand the Spanish original and what changes were made to the Spanish-Dutch adaptation? And, most importantly, what changes did the arrival of the stage heroine Esther bring about in Dutch theater history?

2. Sephardic Jews in Amsterdam

In the increasingly prosperous seventeenth-century Dutch Republic, migrants, refugees and fortune seekers from all corners of Europe would find work and start a new life. Population increases were so strong that cities grew considerably in size and changed in composition. As the liberal and commercial capital of the Dutch Republic, Amsterdam was the magnet of Europe, growing from fifty thousand inhabitants at the beginning of the seventeenth century to a metropolis with a population of over two hundred thousand around 1650. A notable community of newcomers was formed by the Sephardic Jews. Numerically, they may have been a minor group, but economically they were relatively powerful, socially they formed an organized community, and culturally they had a strong identity. Their presence in the city gave a boost to the theater.

The influx of Sephardic Jews into Amsterdam started around 1600. By the middle of the seventeenth century, they formed a community of around two thousand people. By the end of the century, their numbers had grown to four thousand, after which they remained stable for a long time. Persecuted for their faith in catholic Spain, many Spanish Jews sought refuge in Portugal first, and from there left the Iberian Peninsula. In Amsterdam, the 'Portuguese Jews', as they were called, were welcome under conditions. They were allowed to purchase citizenship, but that was limited to one generation and not transferable onto offspring. Interconnections with Christians, by means of sex or marriage, were not allowed. Within the community, they were free to openly practice their religion and preserve a Jewish identity. A festival such as Purim was celebrated publicly and with great ceremony in the city. A notable feature, still present to-

day, was the establishment of the Portuguese Synagogue, an impressive place of worship that arose on the outskirts of the city and, when it opened in 1675, constituted the largest Jewish sanctuary in the world.

The Sephardic Jews of Amsterdam cherished both their Jewish and Spanish identities. On the banks of the Amstel River, they maintained a distinctive Iberian lifestyle, which was reflected in names such as De Pinto, De Andrade, and Pimentel, as well as in their appearance, clothing, values, and customs. Sephardic appearances have been captured in drawings, prints, and paintings by Amsterdam artists like Rembrandt, whose studio was in the Jewish area.

The Sephardic Jews of Amsterdam would also be recognized by their language. Using Dutch only when necessary, they mainly spoke Spanish or Portuguese. They kept their community's accounts and other administration in their mother tongue, and their book collections were predominantly in Spanish.

Another cultural tradition cherished from their country of origin was theater. Although much less institutionalized than in the *corrales* of their homeland, the migrants would regularly have shows in the spacious living rooms of the more affluent or in warehouse attics that could be converted into theater halls for the occasion. The performances were in Spanish, and the plays on stage were *comedias* from the Spanish tradition. The book collections of many Sephardic Jews in Amsterdam included anthologies of leading playwrights such as Lope de Vega.

While the Amsterdam city government closely monitored the monopoly of its Grand Theater, there were initially no objections to theatrical activities in the Jewish community. It was a separate circuit, whose language of performance naturally selected its own audience. Only later in the seventeenth century, with the influx of Ashkenazi Jews from Central and Eastern Europe, theater was no longer exclusively Spanish-speaking in the migrant community, but also included performances in German or Yiddish, much closer to the Dutch language. The city mayors started to protect the Grand Theater when Dutch audiences began to switch from the Grand Theater to the Jewish performances. But as long as it was an entertainment venue for and by the Sephardic community, the theater in and around the Jewish area of Vlooienburg was not a rival, but rather a source of inspiration to the Grand Theater of Amsterdam.

3. Jacob Barocas as co-producer

Spanish *comedias* form an important part of the city theater's repertoire. They came to Amsterdam in various ways of transfer. At least eight major successes originate from the city's Sephardic community. More specifically, the Dutch versions were made possible thanks to the translation work of one individual Sephardic newcomer to Amsterdam. His name was Jacob Barocas, a great lover of theater. As a native Spanish speaker who also knew Dutch, Barocas was an intermediary. As a cultural bridge between the two theater traditions, Barocas embodied what cultural historian Peter Burke (2007) describes as a «career out of displacement», a career that is the result of expulsion.

Jacob Barocas had mastered the Dutch language to such an extent that he was able to not only suggest but also translate *comedias* for the Grand Theater. His translations of Lope and others were not ready-made plays, but rather semi-finished works in prose, good enough to serve as a starting point for Dutch theater makers. In their hands, Barocas' translations transformed the Spanish *jornadas* and complex rhyming schemes into five-act theater plays, composed in the metrical and rhyming verses of Alexandrines, as the local tradition wanted and audience was accustomed to. The Spanish plays that enriched the Grand Theater's repertoire from the Sephardic community were co-productions.

How the Jewish immigrant came to collaborate with the Grand Theater can be reconstructed to a certain extent. It probably happened around the time of the production of Lope's *Laura perseguida*, which appeared in Dutch as *Vervolgde Laura*. Adapted by the city theater's prime actor Adam Karelsz van Germez, it was first performed on stage in 1645. The print text book, for sale at the entrance of the theatre, introduced the name of the Spanish playwright as «Loopes de Vego». Not bad for a first time. And because that name was missing in the French source *Laure Persecutée*, from which it was translated, the author information must have been added in Amsterdam, which suggests some local knowledge of the Spanish theater tradition. Barocas may have been involved, recognizing the plot or the translated title. What is certain anyway, is that contact was established from then on: the first authorized co-production between the Amsterdam city theater and Barocas followed a year later.

The native Amsterdammer with whom Barocas started his collaboration project, was the theater actor Isaak Vos. In return for the help in creating *Gedwongen Vrient* (1646, adaptation of *El amigo por fuerza*), Vos thankfully praised Barocas in the printed play text edition. The actor acknowledged that he had no knowledge of Lope de Vega or his plays until the Madrid playwright and his work appeared, as he pompously proclaimed, «floating on Dutch wings, revived and recreated by the art-loving and zealous Mr. Iacobus Baroces»⁴. The public reverence served as a kind of peer selection; it caused Jacob Barocas' to become an expert and translator of Spanish plays for the city theater.

In the years that followed, Vos' fellow actors at the Grand Theater as well as playwrights in the city gratefully highlighted his assistance in the production of *comedias* time and again, so that Barocas' name was present in the prefaces of eight different play texts. In the preface to the Dutch version of Diego Jiménez de Enciso's *Los Médicos de Florencia*, theater actor Joan Dullaart wrote that «the linguistic virtuoso Barokus» translated the Spanish play for him «both artfully and appropriately»⁵. In addition, the Amsterdam playwright Dirk Pietersz Heynck also owed a great deal to the Jewish migrant for his *Veranderlyk geval, of Stantvastige liefde* (1663), based on Barocas' translation of *Mudanzas de la Fortuna y firmezas*

⁴ «zwevend op Nederduytsche wicken, opgewekt en herschapen door den kunst-lievenden en yverigen Heer Iacobus Baroces» (Vos 1646. fol. A2r).

⁵ «de taalwijze Barokus», «zoo kunstig als gelukkig» (Dullaart 1653, fol. A3r).

del amor by Christóbal de Monroy y Silva. This acquisition from Spain's *Siglo de Oro* tradition was perhaps the greatest foreign success in the history of the Grand Theater. From its premiere, *Veranderlyk geval* remained in the repertoire for more than 120 years, enjoying great successes until 1788. Without the suggestions and translations of Sephardic immigrant Jacob Barocas, Amsterdam's Grand Theater would not have had such an extensive and popular repertoire, and Spanish *comedia* might not have become such a craze among Dutch-speaking audiences.

4. *Hester, oft Verlossing der Jooden*

The 1659 play text of Amsterdam's *Hester* does not reveal the extent to which Jacob Barocas contributed to the Dutch version of Lope's *La hermosa Ester*, but it is very likely that he was involved in proposing this beloved play to the Grand Theater management and translating it in prose. As a Jewish immigrant and celebrant of the Purim festival, he must have been familiar with this phenomenon of Jewish identity. Esther's story had a powerful and contemporary meaning for Jews in the world of the seventeenth century. The conversos in the Spanish empire, who concealed their identity, recognized the oppression and found comfort in the triumph of the chosen people. The heroine, who, when invited to appear before the king, could not reveal her Jewish identity and had to pass as a non-Jew at the Persian court, reflected the fate of the crypto-Jews in Spain. As an «othered citizen», she was part of society, and at the same time, she was not⁶.

But it was not only to exiled Jews from the Spanish empire that the story of Esther was relevant and recognizable. In Eastern and Central Europe, anti-Semitism in the seventeenth century drove many Ashkenazi or High German Jews from their homes. They moved to safer places and sought refuge in cities such as Amsterdam, where they reflected on how Esther, as queen, saved the people from impending doom. During the Purim celebrations, on the 14th and 15th days of the Jewish month of Adar in March, enactments of the story played an important role, and contemporary sources reveal that it was customary to perform «a show in the form of a comedy about Queen Esther and other stories in the High German Jewish or Sephardic language in an attic»⁷. These performances were accompanied by loud booing or rattling whenever the name of the anti-Semite in the play, Haman, was mentioned or when the actor spoke his lines. The key scene, in which Esther no longer hides her identity at court and reveals to the Persian king that she is Jewish, «I am of that race»⁸, was of great significance to the Jewish audience. The reactions were sometimes so exuberant and loud that local residents even complained about the noise.

⁶ «Men and women, who passed as members of the majority while also living as othered citizens in Inquisitorial Spain» (Colbert Cairns 2013).

⁷ «een vertooningh by forme van Comedie vande Coninginne Hester ende andere Historien in de Hoogduytsche jootse of Smouse tael op een solder te speelen», in a letter from Salomon Elias, Marcus Moses, and Salomon Isaacsen to the mayors of Amsterdam, dated February 25, 1707, quoted from Burgemeestersarchief, fol. 402.

⁸ «ik ben van dat geslacht» (Serwouters 1659, 49).



Figure 1 – Frontispiece of Johannes Serwouters, *Hester, oft Verlossing der Jooden* (Amsterdam: Jacob Lescailje, 1659). Three tableaux vivants scenes from the play are depicted: in the foreground, Esther before Ahasuerus; in the background, the triumph of Esther’s uncle and viceroy Mordecai, and thirdly, the hanging of Haman.

On June 9, 1659, the Dutch adaptation *Hester, oft Verlossing der Jooden* premiered as the third play added to the repertory by theater director Johannes Serwouters. The differences with Lope’s original play, *La hermosa Ester*, appear to be subtle but significant. For example, the biblical decree allowing the Jews to strike down and kill their persecutors and plunder their possessions (Book of Esther 8:11) was not present in Lope de Vega’s dramatization. The legitimation of a Jewish revenge was not good news for the Catholic rulers in Spain and could clash with the Inquisition and cause friction in the Spanish social context. How different this was in Amsterdam, where Serwouters ‘corrected’ the ending of the play by adding the crucial element of victory. While he generally followed Lope de Vega closely (with the help of Barocas), he made his Dutch-language versification end with a reference to the decree. In the lines that the Amsterdam playwright himself added to the play, the mighty monarch Ahasuerus concludes:

The Hebrews are permitted to avenge their suffering, most fiercely,
 Upon all those who, out of hatred, sought to destroy them.
 Thus vengeance heals the wounds of so many misfortunes. [...]
 Now deliver my command, and send the messengers away,
 Those who thought to destroy you, prepare their own graves⁹.

⁹ «D’Hebreen zijn toegestaan hun leedt, op ’t felst, te wreeken, / Aan alle, die uit haat hun dongen na den hals. / Zo heelt de wraak de wond van zoo veels ongevals. / [...] / Bezorgt nu mijn gebod, en zeind’ de booden af, / Wie u te delgen dacht, bereit zich zelf een graf» (Serwouters 1659, 54).

In a city that publicly stated not to persecute anyone for their faith and allowed Jews to be Jewish, the words that Serwouters restored from the Bible story and inserted in the play's final, could only contribute to a happy ending that celebrates the joy and triumph of a free people.

Common Christian aspects that differ from the Book of Esther can also be observed. In both the Spanish original and the Dutch adaptation, Esther is more than the human heroine of the biblical book; the stage heroine is an instrument in God's greater plan, acting under the guidance of higher powers. This mediating position between God and the chosen people provided powerful drama and emotional scenes, such as at the end of Esther's prayer, where her plea has the power of a *De profundis* addressing God in despair to save her people:

When will You take pity on their lamentations?
 They now raise their hands together, with arms reaching out
 Towards heaven. They pray that their voices
 May praise Your majesty in beautiful Jerusalem.
 Have mercy on Your congregation, I pray.
 My heart flies heavenward. My eyes are filled with tears!
 Please have mercy¹⁰.

¿Cuándo os habéis de doler
 de aquellos mismos que amastes,
 pues a todos obligastes
 a sufrir y a padecer?
 ¿Cuándo volverá, señor,
 vuestro pueblo a libertad?
 ¿Cuándo a la sancta ciudad
 a vuestra gloria y honor?
 ¿Cuándo a vuestro sacro templo
 y al alcázar de Sión?
 Doleos, señor¹¹.

The fact that both stage versions emphasize the hand of God in the story has more than just a dramatic effect. It is also related to the Christian context in which the theater makers operate. Because of this, the story of Esther tells more than just Jewish history. It is a story of faith and salvation by God, the God of both Jews and Christians. With the people being saved as «his people», multiple audiences could identify with the story. In Amsterdam, too, the audience

¹⁰ «Wanneer zult ghy u doch door haare klacht erbarmen / Die nu hun handen t'zaam, met uytgestrekte armen, / Opheffen hemelwaard, en bidden, dat hun stem, / Uw hoogheid looven mag, in 't schoon Ierusalem; / Hebt doch met uw gemeent, dat bid ik, mededoogen. / Mijn hart vliegt hemelwaarts. Mijn traanen zijn in d'oogen! / Wilt u erbarmen» (Serwouters 1659, 15).

¹¹ Lope de Vega, *La hermosa Ester*, acto 1, v. 559-69.

in the Grand Theater saw not only the biblical salvation of the Jews, but the triumph of their own Dutch Republic as a God-given destiny.

5. Theater for the eye

Dramatic and meaningful, the play *Hester, oft Verlossing der Jooden* also owed much of its success to visual appeals. It was a particularly attractive spectacle. The feast for the eyes began right at the opening scene. There, the audience was beholding the exuberant Persian court in Susa, with the supreme ruler Ahasuerus seated at a beautifully decorated palace table surrounded by his many courtiers. The scene offered «a beautiful sight» according to people in the audience, who would watch the scene as a *tableau vivant* or living painting for some moments before the play would come to life. The device of a *tableau vivant* also depicted Esther's coronation in the third act. The palace scene, referred to in the text book as «the *tableau vivant* in which Esther was crowned»¹², was stunning in grandeur, while Esther's change of status from slavery to royal splendor made a powerful emotional impact on the audience.



Figure 2 – Rembrandt van Rijn, *Mordechai's Triumph*, c. 1640. Print. Coll. Rijksmuseum Amsterdam.

The opening of the final fifth act showed another living painting on stage. The play book indicated the scene as Mordechai «sitting on horseback, dressed in royal attire, and carried through the city of Zusa by Haman, to the cheers of all the people»¹³. And no less impressive, albeit less inviting, was the play's final scene. After

¹² «vertooning, in welke Hester gekroont werdt»; this *tableau vivant* can be found in the second edition of *Hester* (Amsterdam: Jacob Lescaijle, 1667, 28).

¹³ «koningklijk gekleed te paard zit, en door Haman in de stadt Zusa omgevoert wert, met toejuichen van al het volk» (Serwouters 1659, 44).

the proclamation of the royal decree, the audience witnessed in a fourth and final tableau vivant how Haman, the antisemite who had plotted to hang Esther's uncle Mordechai, has fallen victim to his own pride and met his death: «In the end, Haman was seen hanging from a gallows, and so this play came to an end» (Maas 1774).

As an exciting element in the story line, Esther is the only woman capable of charming Persian king Ahasuerus. Since the autocrat banished his former wife Vasti, the royal councillor observed, his mood is gloomy and his eyes «crave for a beautiful woman». The fellow councillor agrees: «It is true, beauty pleases our eyes»¹⁴. Thus, the council unanimously decides another beautiful woman should be siding the monarch on his throne. And so, the search for the most beautiful female creature in the kingdom has begun:

Whoever catches his eye will be crowned Queen.
Happy will she be who possesses beauty¹⁵.

The wise deliberations among the councillors create high expectations of Esther's appearance at court, and her presentation adds to that. Other candidates first appear before the king and the public, but every candidate is found wanting, until it is Esther's turn. Although the Bible text does not say so, Lope has made the councilor introducing the last candidate a painter. The dramatic effect is striking when the man takes the floor and says that it is simply impossible to put into words the beauty of the girl who is next to come. Any attempt would fail, just as an attempt to paint the sun would result in an image that does not shine:

The young woman I shall now show you at this time,
Has such a beauty that the sun envies her bright radiance.
And anyone trying to describe her gifts in words
Would only paint the sun with dark rays¹⁶.

The Dutch version, quoted here, is the hyperbolic rendering of how the councilor-painter speaks in Lope's Spanish original: «I do not want to paint her beautiful face for you, because my brushes are too coarse»¹⁷. Both versions, however, create high expectations, indeed. And when Esther appears on stage, the audience will have agreed with the king, who can only stammer that his eyes have never seen such beauty.

¹⁴ «graag bij een schoone vrouw», «'tIs waar, de schoonheit strekt het oogwit van ons oog» (Serwouters 1659, 13); Lope de Vega, *La hermosa Ester*, acto I, v. 496-97: «Eso es verdad, porque los ojos tienen / siempre un objeto, una hermosura misma».

¹⁵ «Wie dat zijn oog gevalt, wert tot Vorstin gekroont. / Gelukkig zal zij zijn bij wie de schoonheit woont» (Serwouters 1659, 14); Lope de Vega, *La hermosa Ester*, acto I, v. 526-28: «La que entrare de noche, salga al alba, / Y la que le agradare, o por dichosa / o por bella, que reine».

¹⁶ «De maaght, die ik u nu vertoonen zal dees tijdt, / Zoo schoon is, dat de Zon haar heldre glans benijdt. / En die haar gaven, door de woorden, af wou maalen; / Was maar de zon vertoont met naar' en donkre straaen». (Serwouters 1659, 20).

¹⁷ «No te quiero pintar su rostro hermoso, / porque son muy groseros mis pinceles.» (Lope de Vega, *La hermosa Ester*, acto I, v. 862-63). Also see Sánchez Jiménez (2011).



Figure 3– Jan Steen, *Esther and the Wrath of Ahasuerus against Haman*, c. 1660. Oil on canvas. Collection Bredius Museum, The Hague.

6. The actress Susanna van Lee

The way in which the painter on stage – and several contemporary Dutch artists such as Rembrandt van Rijn and Jan Steen - attempted to portray Esther's inner and outer beauty ultimately leads us to the question of how the Grand Theater itself was able to give shape to the main character. The company of players, which started off as a male exclusive group in 1638, was not capable of staging major female roles until women were allowed to be out on the city theatre's stage. That major change only took place in 1655, when, for the first time in Dutch history, three married women were hired on a seasonal contract as actresses. The emancipation was a necessity in performing the new influx of *comedias* with female protagonists from the Spanish tradition of mixed theater companies.

As the city theater's *Parsonaageboek* (The Casting Book) tells, the oldest of the three actresses, named Ariana van den Bergh, impersonated Queen Vashti, who as the first wife of Ahasuerus got sent away from court. Ariana's younger colleague Susanna van Lee was suited to the role of Esther¹⁸. In the 1659 season of the *Hester* premiere, Susanna played 'tender' female roles in more than fifty plays and starring as a chambermaid, shepherdess, (lost) daughter, lady-in-waiting, princess, mistress, servant-girl, young neighbor, page (in drag), singer, and

¹⁸ About the life and work of this actress see van Marion (2021).

dancer. A young woman, talented and attractive Susanna van Lee was therefore the star who made Esther shine for the audience.

As the antagonist of the almighty autocrat Ahasuerus (whom Lope invariably refers to as «el poderoso Assuero») and of the haughty viceroy Haman, who considers himself untouchable and shows no mercy to those who do not show respect to him, thirty-year-old Susanna van Lee played the part of the young heroine who, under God's guidance, stands up for her oppressed people. Beauty, charm, intelligence, and courage are her weapons as she outwits those in power and achieves her goal of saving her people.

The fact that Esther is a female hero who stands up against injustice in a life-threatening environment was perhaps the new acquisition's greatest asset. The play had more than religious or political significance in both Spain and Amsterdam. The woman was center stage here. For Lope de Vega, the character from the Bible story was a gift that allowed him to further explore the relationship between men and women, as a key element in his oeuvre¹⁹. As a key example, the Spanish playwright placed her in a catalogue of 'illustrious women' in biblical history, from Sarah to Judith. The Amsterdam theater director Serwouters adopted her place in the catalogue:

May a woman now bring salvation to so many souls!
 My cousin! A Sarah shows you the path of virtue.
 A Rachel captivates a man's heart with her beauty.
 The sister of the Monarch, that great Moses, brought
 Joy with her song. Abigail inspired
 Mercy for the Monarch with her honorable modesty.
 And Judith, who dared to seize the terror of the earth²⁰.

The Grand Theater, which only three seasons earlier had taken the emancipatory step of allowing the first actresses on stage, retained Lope's emphasis. Also, the text edition highlighted the theme of female heroism in its dedication. Serwouters dedicated the play to the Amsterdam mayor's daughter Eleonora Huydekoper, highlighting the special role of the «tender woman with a man's heart and wise counsel», and underlining it in the summary of the play: «Thus a woman prevents the death of men, women, and children»²¹.

The main character of this Spanish *comedia* is therefore a very important part of the explanation for the popularity of the play in the Netherlands. As a woman, Esther takes a stand against men in power, not by behaving like a *mu-*

¹⁹ Canning (2024, 38).

²⁰ «Mocht nu een vrouw het heil van zoo veel zielen strekken! / Mijn nicht! Een Sara wijst u 't spoor van deugden aan. / Een Rachel door het schoon een mannenhart bevaân. / De zuster van den Vorst, dien grooten Moises, strekte / Een vreugde door haar zang. Abigail verwekte / Door haar eerbare schaamte genaade voor den Vorst. / En Judith, die de schrik der aard aangrijpen dorst». (Serwouters 1659, 63).

²¹ «teedre vrouw met een mannenhart en wijs beleid», «Zoo stuit een vrouw de doodt van mannen, vrouwen, kindren» (Serwouters 1659, fol. A2r).

jer varonil, or masculine woman, but precisely by being a woman. For sure, the Jewish heroine attracted a lot of attention from the king, his councilors and any other men, but as a migrant from the Spanish tradition she was also a new role model for female audience in seventeenth-century Amsterdam.

Bibliography

- Blom, Frans R.E. 2020. "Enemy Treasures: The Making and Marketing of Spanish *Comedia* in the Amsterdam *Schouwburg*". In *Literary Hispanophilia and Hispanophobia in Britain and the Low Countries (1550-1850)*, ed. Yolanda Rodríguez Pérez, 115-44. Amsterdam: AUP.
- Blom, Frans R.E. 2021a. "Theatre on Tour: Amsterdam's *Schouwburg* as a European Hub". In *The International World of Dutch Literature*, eds. Jan Bloemendal, James Parente and Nigel Smith (special issue of *Renaissance Studies. Journal of the Society for Renaissance Studies*), 136-58.
- Blom, Frans R.E. 2021b. *Podium van Europa. Creativiteit en ondernemen in de Amsterdamse Schouwburg van de zeventiende eeuw*. Amsterdam: Querido.
- Blom, Frans R.E. 2023. "The Pearl from Spain: Calderón's *La vida es sueño* in the Dutch-Speaking Territories". In *Literatures without Frontiers: Transnational Perspectives on Premodern Literature in the Low Countries, 1200-1800*, eds. Cornelis van der Haven, Yuri Desplenter, James A. Parente and Jan Bloemendal, 238-70. Leiden: Brill.
- Blom, Frans R.E. and Olga van Marion. 2017. "Lope de Vega and the Conquest of Spanish Theater in the Netherlands". *Anuario Lope de Vega*, 23: 155-77.
- Blom, Frans R.E. and Olga van Marion. 2021. *Spaans toneel voor Nederlands publiek*. Hilversum: Verloren.
- Burke, Peter. 2007. "Lost (and Found) in Translation: A Cultural History of Translators and Translating in Early Modern Europe". *European Review*, 15: 83-94.
- Canning, Elaine M. 2004. *Lope de Vega's Comedias de tema religioso. Re-creations and re-presentations*, 38. London: Tâmesis.
- Colbert Cairns, Emily. 2013. "Esther among Crypto-Jews and Christians: Queen Esther and the Inquisition manuscripts of Isabel de Carvajal and Lope de Vega's *La hermosa Esther*". *Chasqui. Revista de literatura latinoamericana*, 42.2: 98-109.
- Dullaart, Joan (Diego Jiménez de Enciso). 1653. *Alexander de Medicis, of 't bedrooge betrouwen. Treurspel*. Amsterdam: Gerrit van Goedesberg.
- Heynck, Dirk Pietersz. 1663. *Veranderlyk geval, of Stantvastige liefde. Bly-spel*. Amsterdam: Jacob Lescaille.
- Maas, Abraham. 1774. *Compleete verzameling van vyftig brieven, van een Rotterdamsch heer; over het spleen van de aldaar zynde acteurs en actrices, 1773-1774*. n.n.: L. Schmidt.
- Sánchez Jiménez, Antonio. 2011. *El pincel y el Fénix: pintura y literatura en la obra de Lope de Vega Carpio*. Madrid / Frankfurt: Iberoamericana / Vervuert.
- Serwouters, Johannes. 1659. *Hester, oft Verlossing der Jooden*. Amsterdam: Jacob Lescaille.
- van Marion, Olga. 2021. *Gouden diva's. De eerste Nederlandse actrices en hun sporen in de literatuur*. Leiden: Primavera Pers.
- Vergeer, Tim. 2026. *Spanish Drama on the Dutch Stage. Transgressive Emotions in the Seventeenth Century*. Leiden: Brill.
- Vos, Isaak (Lope de Vega Carpio). 1646. *Gedwongen Vrient*. Amsterdam: Jan van Hilten.
- Wouters, Dinah and Jan Bloemendal, eds. 2025. *Transnational Encounters in Early Modern Drama, 1450-1750*. Leiden: Brill.

Índice de nombres

Este índice no incluye los nombres de personajes de las obras estudiadas ni los de los estudiosos modernos mencionados y recogidos en las referencias bibliográficas al final de cada ensayo. Tampoco se incluyen los nombres de autores mencionados en la Bibliografía crítica o que aparecen en títulos de estudios allí recogidos.

- Abbé d'Aubignac (François Hédelin), 232-234
Acosta, Mariana de, 184
Adriani, Placido, 13, 123-125, 127-134
Agostino d'Ipbona, sant', 46, 51
Ágreda y Vargas, Diego de, 219
Alcalá y Herrera, Alonso de, 197n
Almeida Pinto, Manuel, 182
Álvarez Vallejo, Manuel, 168
Ameyden, Teodoro, 11, 72, 76-79
Ammirato, Scipione, 44
Ana de Austria, reina de Francia, 113, 207, 219, 237-242, 245
Andreini, Francesco, 12, 112, 115-117
Andreini, Giovan Battista, 25-26, 46, 115
Andreini, Isabella, 115
Antonazzoni, Francesco, 115
Apolloni, Giovanni Filippo, 11, 85, 87, 89, 93-94
Aretino, Pietro, 229
Aristóteles, 45, 188, 230-232
Audiguier, Vital d', 218-220
Auletta, Pietro, 138
Avendaño, Cristóbal de, 197
Ávila, Francisco de, 212
Ávila, J. de, 276
Azevedo, José Francisco de, 14, 190
Bances Candamo, Francisco A. de, 24
Bandello, Matteo, 39, 44, 47
Barocas, Jacob, 283-286
Barreto, João Franco, 195-196
Bartoli, Francesco, 169, 172, 259
Bartolommei, Mattias Maria, 57, 92
Baudoin, Nicolas, 219
Behn, Aphra, 266, 272-273
Belando, Vincenzo, 116-117
Belmonte Bermúdez, Luis de, 181
Belvedere, Andrea, 12, 102-103, 106-107, 143
Benedetti, Luigi, 150, 160n, 169, 172
Benti Bulgarelli, Marianna, 137
Betterson, Thomas, 274
Beys, Charles de, 219
Bianchi, Brigida, apodada «Aurelia», 16, 237, 239, 241-245
Bianchi, Marc'Antonio, apodado «Orazio», 239
Biancolelli, Domenico, 237-240

- Bidermann, Jakob, 138
 Boccabadati, Giovan Battista, 258-259
 Boësset, Antoine de, señor de Villedieu, 240
 Boileau, Nicolas, 185-186, 188
 Boisrobert, François Le Metel de, 226, 258-259
 Bonicelli, Giovanni, 72n
 Borges, Pantaleão, 197
 Bosse, Abraham, 113-114
 Boursault, Edme, 275
 Bouscal, Guérin de, 219
 Brosse, 218, 258-259
 Bullock, Christopher, 270
 Bulteel, John, 273
 Calderón de la Barca, Pedro, 13, 15, 17, 21-24, 32, 60, 63, 68, 77, 80, 92, 124-126, 143, 149-152, 156-161, 186-189, 191, 198-200, 202n, 203, 212, 216, 226, 229, 250-259, 266, 270-277, 281
 Calderoni, Francesco, 258-259
 Callot, Jacques, 12, 118-119
 Cammarano, Salvatore, 138
 Camões, Luís de, 187
 Cáncer, Jerónimo de, 186
 Cañizares, José de, 13, 168, 186, 189
 Caracciolo, Francesco Marino, 99
 Carlos I, rey de Inglaterra, 269
 Castro, Guillén de, 17, 32, 181, 220n, 226, 231, 268-269
 Castro, Sebastián de, 184
 Cebrián, Pedro, 181
 Ceccherelli, Luigi, 44
 Celano, Carlo, 12, 102-103, 106-107, 134
 Centlivre, Susanna, 275-276
 Cerda, Catalina de la, 33
 Cerezo de Guevara, Pedro, 32
 Cervantes, Miguel de, 13, 15, 166n, 167, 207, 212, 218, 220, 268
 Cesti, Antonio, 11, 85, 89, 93-94
 Chapelain, Jean, 216, 231, 233
 Chiari, Pietro, 189
 Cibber, Colley, 275-276
 Cicognini, Giacinto Andrea, 10-11, 25, 31-34, 37-40, 43-44, 47-48, 51, 54, 57-61, 63-67, 76-80, 87, 92-93, 138, 243
 Cicognini, Iacopo, 46
 Claramonte, Andrés de, 10, 33, 180, 274
 Coelho de Carvalho, Manuel, 182
 Coelho Rebelo, Manuel, 184
 Coello y Ochoa, Antonio, 181, 271
 Colla, Giuseppe, 150
 Colonna, Lorenzo Onofrio, 86
 Congreve, William, 16, 234
 Contarini, Caterina, 156-157
 Contreras, Jerónimo de, 218
 Cordeiro, Jacinto, 14-15, 182, 195-200, 202-203
 Corneille, Pierre, 14, 16, 25, 115, 140, 187-188, 213, 215-217, 226-234, 269, 271
 Corneille, Thomas, 226, 270, 273-276
 Cortesi Biancolelli, Orsola, apodada «Eularia», 238-241, 244-245
 Corye, John, 270
 Cosin, Pierre, 209
 Coypel, Charles-Antoine, 119
 Craesbeeck, Paulo, 182, 196
 Cremoisy, Claudio, 237
 Crescimbeni, Giovanni Mario, 87
 Cristina de Suecia, reina de Suecia, 11, 86
 Crowne, John, 273
 Cubillo de Aragón, Álvaro, 189, 226
 D'Arbes, Cesare, 172
 D'Urfey, Thomas, 272
 Davenant, William, 274
 De Fornaris, Fabrizio, 115
 De Leonardis, Cesare, 12, 98-101, 107
 Della Porta, Giovanni Battista, 112
 Desjardins, Marie-Catherine (Mme de Villedieu), 16, 238-240, 242, 245
 Di Lasso, Orlando, 117-118
 Diamante, Juan Bautista, 13, 166, 168-169
 Díaz de la Torre, Fernando, 180
 Digby, Sir George, 271-272
 Domínguez, Felipe, 185
 Donato, Elio, 188
 Donizetti, Gaetano, 138
 Dryden, John, 272-274, 276
 Duarte de Bragança, 196n
 Dullaart, Joan, 284
 Enríquez Gómez, Antonio, 190
 Espinel, Vicente, 250n
 Espinosa, Juana de, 185
 Eurípides, 230
 Farnshawe, Richard, 270
 Federici, Domenico, 87
 Felipe II, rey de España, 180, 209

- Felipe III, rey de España, 196n
 Felipe IV, rey de España, 197, 201n
 Fernandes, Catarina, 184
 Fernández, Juan, 185
 Fernández, Tomás, 184
 Fernández de la Maya, Juan, 185
 Ferreira Figueroa, Diogo, 197n
 Fiala, Giuseppe Antonio, 115
 Ficherelli, Felice, apodado «il Riposo», 46
 Figueroa y Córdoba, Diego, 191
 Fiorilli, Agostino, 171
 Fiorillo, Silvio, 115
 Flavio, Josefo, 47
 Fletcher, John, 220n, 268
 Ford, John, 268
 Francisco de Portugal, Marqués de Valença,
 14, 187
 Galhegos, Manuel de, 197, 198n
 Garavini, Girolamo, 115
 Gauthier, Théophile, 114
 Giraldi Cinzio, Giovanbattista, 32, 44
 Goldoni, Carlo, 14, 39n, 79, 138, 188-189
 Gomes Varela, João, 188
 Gómez de Sandoval y Rojas, Francisco,
 duque de Lerma, 33
 Gómez, Alonso, 209
 Gómez, Isabel, 185
 Góngora, Isabel de, 184
 Gozzi, Carlo, 13-14, 23, 149-161, 165-166,
 168-174
 Gravina, Gian Vincenzo, 139
 Grimaldi, Nicolino, 137
 Guillermo V dr Baviera, 117
 Gusmão, Alexandre de, 187
 Hardy, Alexandre, 15, 219
 Herbert, Sir Henry, 269
 Hernández Galindo, Francisco, 32-33, 39n
 Hernández, Tomás, 185
 Herrera y Sotomayor, Jacinto de, 24
 Heynck, Dirk Pietersz, 284
 Honofri, Honofrio, 138
 Horacio, 188
 Hurtado de Mendoza, Antonio, 270
 Hurtado, Lorenzo, 181
 Infante D. João, 183
 Jazonalga, Baltazar, 184
 Jiménez de Enciso, Diego, 284
 João IV, rey de Portugal, 196n
 Joullain, François, 119
 Juan de la Cruz, san, 44
 Killigrew, Thomas, 270
 La Grange (Charles Varlet), 238, 241, 244
 La Mesnardière, Hippolyte-Jules Pilet de,
 139, 215, 225
 Lacerda, María de, 185
 Lampillas, Francisco Javier, 143
 Lancelot, Nicolas, 220
 Lancret, Nicolas, 120
 Laudun d'Aigaliers, Pierre, 229
 Le Métel d'Ouille, Antoine, 215-217,
 225-226, 234
 Le Métel de Boisrobert, François, 215,
 226, 258-259
 Leanerd, John, 275
 Lesage, Alain René, 16, 249-258, 275
 Lionne, Hugues de, 238
 Lipsio, Justo 10, 44-45
 Livio, Tito, 45-46, 229
 Longino, 188
 López de Montoya, Pedro, 210n
 Loredan, Giovan Francesco, 46-47
 Loret, Jean, 240
 Lower, William, 270-271
 Luis XIII, rey de Francia, 113, 207
 Luis XIV, rey de Francia, 238-240, 242
 Lully, Jean Baptiste, 238
 Lupardi, Bartolomeo, 58, 61, 72
 Mabbe, James, 267-268, 276
 Machado, Simão, 183
 Machiavelli, Niccolò, 45
 Malvezzi, Agostino, 45
 Marchese, Annibale, 138
 María Teresa de Austria y Borbón, infanta
 de España, esposa del rey de Francia
 Luis XIV, 242
 Marmontel, Jean-François, 138
 Martinelli, Tristano, 116
 Martínez, Miguel, 211
 Masotti, Vincenza Giulia, 86
 Massinguer, Philip, 268
 Matos Fragoso, Juan, 161, 186, 189, 191,
 275
 Mayolas, La Gravette de, 240
 Mazana, Juan, 33n
 Melo, Francisco Manuel de, 14, 182, 197,
 198n
 Mendoza, Martín de, 168
 Merighi di Iarba, Antonia, 137

- Metastasio, Pietro, 13-14, 137-139, 140n, 142-144, 188-189, 191
- Mezamici, Cesare, abad de Imola, 238
- Minato, Nicolò, 86n
- Minelli, Giulio, 172
- Mira de Amescua, Antonio, 13, 138, 140-142, 144, 181, 227, 229, 281
- Molière (Jeam-Baptiste Poquelin), 14, 186, 189, 237, 238-244
- Monroy y Silva, Cristóbal de, 285
- Montemayor, Jorge de, 15, 218-219, 227
- Moreto, Agustín, 12, 14, 17, 106-107, 161, 186, 189-190, 226, 241, 243, 273-275
- Munday, Anthony, 268
- Napoli Signorelli, Pietro, 143
- Naudé, Gabriel, 112n, 113
- Nicolini, Francesco, 86n
- Oddi, Sforza, 112
- Olmedo Tofiño, Alonso de, 181
- Orsi, Giovan Gioseffo, 25
- Ortegón, Pedro, 181
- Ortiz de Villazán, Cristóbal, 180
- Oudin, César, 207n, 218
- Oudry, Jean-Baptiste
- Ouville, Antoine Le Metel sieur d', 215-217, 225-228, 234
- Ovanda, Gaspar de, 181
- Ovidio Nasone, Publio, 137
- Pallavicino, Ferrante, 10, 46-48, 50-52
- Parabosco, Girolamo, 112
- Parrino, Domenico Antonio, 12, 106-107
- Pasca, Giovan Battista, 80-81pedro
- Pedro I de Castilla, 126, 133
- Pedro IV de Aragón, 33
- Pérez de Montalbán, Juan, 13, 24, 29, 166-169
- Pérez, Cosme, 184-185
- Perrucci, Andrea, 116
- Pignatelli, Geronima, 99
- Pinedo, Baltasar de, 212
- Pinelo, Francisco, 184
- Pocetti, Bernardino, 12, 115-116
- Pombal, Marqués de, 190
- Pona, Francesco, 46-47
- Ponzano, Antonio, 12, 117, 118n
- Porpora, Nicola, 138
- Probst, Johann Balthasar, 118-119
- Querini, Giovanni, 156
- Quevedo, Francisco de, 183
- Quinault, Philippe, 270-271
- Quintiliano, 188
- Racine, Jean, 16, 140, 207, 233
- Ramos, Antonio, 184
- Rastell, John, 267
- Ravenscroft, Edward, 275
- Recaldini, Giacomo, 238
- Rembrandt van Rijn, 283, 288, 290
- Renata di Lorena, 117
- Resende, García de, 179
- Ribeiro, João, 184
- Ribera, Luisa, 197
- Ricci, Teodora, 14, 170-173
- Ricciardi, Giovan Battista, 102
- Riccoboni, Luigi, apodado «Lelio», 12, 32, 119, 241, 259
- Riquelme, Alonso de, 180
- Robinet, Charles, 241
- Rodd Price, Lucy, 270
- Rodriguez, Jorge, 196n
- Rojas Zorrilla, Francisco de, 17, 186, 226, 249, 270, 274-275, 281
- Rojas, Fernando de, 267
- Romagnesi, Agostino, 239
- Romero, Bartolomé, 181, 197
- Rose, Claude, Sieur de Rosimond, 274
- Rosset, François de, 218
- Rotrou, Jean, 138, 213, 219, 227-228, 234, 269
- Rotterdam, Erasmo de (Desiderius Erasmus van Rotterdam), 46
- Rotti, Giovan Battista, 169, 171-172
- Ruiz de Alarcón, Juan, 76, 216-217, 227, 271, 281
- Rutter, Joseph, 269
- Sacchi, Adriana, 172
- Sacco o Sacchi, Antonio, 14, 156-157, 159, 161, 165, 169-173
- Sacco, Anna Caterina, 172
- Sainte-Garde, Carrel de, 216
- Salazar, Ambrosio de, 207n
- Salcedo, Mateo de, 180
- Salutati, Coluccio, 46
- Salvador, Jaime, 185
- Salvo y Vela, Juan, 189
- Sánchez, Miguel, apodado «el divino», 181
- Saraiva Coutinho, Leonardo, 182
- Sassier, Guglielmo, 238
- Savage, John, 267

- Savage, Richard, 270, 272
 Scaglia, Giacomo, 45
 Scalzi, Alessandro, 12, 117
 Scarron, Paul, 274
 Schübler, Johann Jacob, 118-119
 Scolari, Giovan Battista, 117-118
 Scudéry, Georges de, 215, 219, 242
 Scudéry, Madeleine de, 242, 274
 Segar, Cesare, 72
 Séneca, Lucio Anneo, 230
 Serwouters, Johannes, 17, 281n, 282, 285n, 286, 287, 288n, 289n, 291
 Shadwell, Thomas, 266, 274
 Shakespeare, William, 16, 220n, 228
 Shirley, James, 268-269, 276
 Silva, António José da, 189
 Simonetti, Chiara, 172
 Simonetti, Giuseppe, 172
 Sófocles, 230
 Solís y Ribadeneyra, Antonio de, 12, 102-106, 189, 226, 273
 Sorel, Charles, 234
 Spagna, Arcangelo, 80-81
 Steele, Richard, 271
 Steen, Jan, 290
 Stefonio, Bernardino, 138
 Stevens, John, 276
 Subligny, Perdou de, 240
 Susini, Pietro, 47, 77n, 259
 Sustermans, Giusto, 115
 Sydserff, Sir Thomas, 273
 Tasso, Torquato, 144
 Tauro, Raffaele, 58
 Teles, Maria, 183
 Teodosio II de Bragança, 196n
 Thornycroft, Thomas, 273
 Tirawley, Lord, 186
 Tirso de Molina (Gabriel Téllez), 11, 16-17, 32, 71n, 73, 75-76, 79, 81, 226, 238, 243, 269, 274, 275
 Torres, Jacinto de, 184-185
 Trissino, Gian Giorgio, 138
 Troiano, Massimo, 117-118
 Tuke, Samuel, 271
 Turenne, Henri de la Tour d'Auvergne, vizconde de, 242
 van den Bergh, Ariana, 290
 van Germez, Adam Karelsz
 van Lee, Susanna, 17, 284
 Vanbrugh, John, 275
 Vega Carpio, Lope de, 13, 20-21, 23-24, 32-33, 44, 71, 73n, 123-124, 126-127, 129, 130n, 134, 166, 167n, 168, 181-182, 186, 195, 196n, 199, 203, 211-213, 215-216, 219-220, 225-228, 234, 238n, 249, 255, 268-269, 276-277, 281, 283-284, 286, 287n, 289n, 291
 Vega, Toribio de la, 99
 Velázquez, Jerónimo, 180
 Vélez de Guevara, Luis, 181, 250
 Vera Tassis y Villarroel, Juan de, 13, 150, 155n, 157-160
 Vicente, Gil, 14, 179-180, 191
 Vieira, Antonio, 187
 Vigarani, Carlo, 238
 Villegas, Antonio de, 180
 Villegas, Juan Bautista de, 16, 237
 Virgilio, 137
 Voltaire (François-Marie Arouet), 14, 188, 250n
 von Schenk, Eduard, 138
 Vos, Isaak, 284
 Watteau, Jean-Antoine, 120
 Webster, John, 268
 Westphal, August, 138
 Wycherley, William, 274
 Zabaleta, Juan de, 12, 24, 98-101, 189
 Zanerini o Zanarini, Petronio, 172
 Zannoni, Atanasio, 171
 Zanotti, Giovanni Andrea, 115

MODERNA/COMPARATA

TITOLI PUBBLICATI

1. *Giuseppe Dessì tra traduzioni e edizioni. Una raccolta di saggi*, a cura di Anna Dolfi, 2013.
2. *Il racconto e il romanzo filosofico nella modernità*, a cura di Anna Dolfi, 2013.
3. *Dessì e la Sardegna. I carteggi con il «Ponte» e Il Polifilo*, a cura di Giulio Vannucci, 2013.
4. *Tre amici tra la Sardegna e Ferrara. Le lettere di Mario Pinna a Giuseppe Dessì e Claudio Varese*, a cura di Costanza Chimirri, 2013.
5. *Non dimenticarsi di Proust. Declinazioni di un mito nella cultura moderna*, a cura di Anna Dolfi, 2014.
6. Nicola Turi, *Giuseppe Dessì. Storia e genesi dell'opera. Con una bibliografia completa degli scritti di e sull'autore*, 2014.
7. Giorgio Caproni, *Il mondo ha bisogno dei poeti. Interviste e autocommenti (1948-1990)*, a cura di Melissa Rota. Introduzione di Anna Dolfi, 2014.
8. *Non finito, opera interrotta e modernità*, a cura di Anna Dolfi, 2015.
9. Giuseppe Dessì-Enrico Falqui, *Lettere 1935-1972. Con una raccolta di racconti dispersi*, a cura di Alberto Baldi, 2015.
10. *Biblioteche reali, biblioteche immaginarie. Tracce di libri, luoghi e letture*, a cura di Anna Dolfi, 2015.
11. Enza Biagini, *Saggi di Teoria della letteratura. Percorsi tematici*, 2016.
12. *L'ermetismo e Firenze. Atti del convegno internazionale di studi. Firenze, 27-31 ottobre 2014*, a cura di Anna Dolfi, 2016, voll. 2.
13. *Ecosistemi letterari. Luoghi e spazi della finzione narrativa*, a cura di Nicola Turi, 2016.
14. Oreste Macrí-Vittorio Pagano, *Lettere 1942-1978. Con un'appendice di testi dispersi*, a cura di Dario Collini, 2016.
15. Giorgio Caproni, «*Il girasole*». *Un'antologia per la radio*, a cura di Giada Baragli, 2017.
16. Enza Biagini, *L'interprete e il traduttore. Saggi di Teoria della letteratura*, 2016.
17. Giuseppe Dessì, *Sulle riviste di Vecchietti negli anni 30-40. Racconti e scritti dispersi*, a cura di Francesca Bartolini, 2016.
18. Girolamo Bartolommei, *Didascalìa cioè dottrina comica libri tre (1658-1661). Saggio introduttivo. L'opera esemplare di un 'moderato riformatore'*, edizione critica e note di Sandro Piazzesi, 2016.
19. Anna Dolfi, *Dopo la morte dell'io. Percorsi bassaniani «di là dal cuore»*, 2017.
20. *Raccontare la guerra. I conflitti bellici e la modernità*, a cura di Nicola Turi, 2017.
21. *Gli intellettuali/scrittori ebrei e il dovere della testimonianza. In ricordo di Giorgio Bassani*, a cura di Anna Dolfi, 2017.
22. Margherita Dalmati, *Lettere agli amici fiorentini. Con i carteggi di Mario Luzi, Leone Traverso e Oreste Macrí*, a cura di Sara Moran, 2017.
23. Vasco Pratolini, *L'ammuina*, a cura di Maria Carla Papini, 2017.
24. *Stabat mater. Immagini e sequenze nel moderno*, a cura di Anna Dolfi, 2018.
25. *Nel «melograno di lingue». Plurilinguismo e traduzione in Andrea Zanzotto*, a cura di Giorgia Bongiorno e Laura Toppan, 2018.
26. Claudio Cazzola, *Ars poetica. I classici greci e latini nell'opera di Giorgio Bassani*, 2018.
27. *La fortuna del 'Secolo d'Oro'. Per Marco Lombardi*, a cura di Barbara Innocenti, 2018.
28. «*Per amor di poesia (o di versi)*». *Seminario su Giorgio Caproni*, a cura di Anna Dolfi, 2018.
29. Ruggero Jacobbi, *Le notti di Copacabana*, a cura di Gioia Benedetti, 2018.
30. *Notturni e musica nella poesia moderna*, a cura di Anna Dolfi, 2018.
31. Rodolfo Sacchetti, *Scrittori alla radio. Interventi, riviste e radiodrammi per un'arte invisibile*, 2018.
32. Flaviano Pisanelli-Laura Toppan, *Confini di-versi. Frontiere, orizzonti e prospettive della poesia italo-fona contemporanea*, 2019.
33. Gianna Manzini, *Lettere a Giuseppe Dessì e a Luisa*, con un testo inedito su *I Sogni di Dessì e un'antologia della critica dispersa*, a cura di Alberto Baldi, 2019.
34. Eleonora Lima, *Le tecnologie dell'informazione nella scrittura di Italo Calvino e Paolo Volponi. Tre storie di rimediazione*, 2020.

35. Nicola Turi, *A partire da «Underworld»*. Don DeLillo e il romanzo del terzo Novecento, 2020.
36. Giorgio Caproni. *Bibliografia delle opere e della critica (1933-2020)*, a cura di Michela Baldini, con la collaborazione di Chiara Favati, 2021.
37. Laura Dolfi, *Góngora y Tirso de Molina: lo culto y lo sorprendente*, 2021.
38. Alberto Cadioli, «*La sana critica*». *Publicare i classici italiani nella Milano di primo Ottocento*, 2021.
39. Guido Mattia Gallerani, *L'intervista immaginata. Da genere mediatico a invenzione letteraria*, 2022.
40. *Il 'tono' Proust. Dagli avantesti alla ricezione*, a cura di Anna Dolfi, 2022.
41. *La narrazione come incontro*, a cura di Fabio Ciotti e Carmela Morabito, 2022.
42. Luigi Giuliani, Victoria Pineda (edited by), *Estemática: el Siglo de Oro por las ramas. Actas del XVII Taller Internacional de Estudios Textuales*, 2025.
43. Fausta Antonucci, Salomé Vuelta García (edited by), *La recepción del teatro clásico español en Europa (siglos XVII-XVIII)*, 2026.

La collana, che si propone lo studio e la pubblicazione di testi di e sulla modernità letteraria (cataloghi, corrispondenze, edizioni, commenti, proposte interpretative, discussioni teoriche) prosegue un'ormai decennale attività avviata dalla sezione *Moderna* (diretta da Anna Dolfi) della *Biblioteca digitale del Dipartimento di Italianistica* dell'Università di Firenze di cui riportiamo di seguito i titoli.

MODERNA

BIBLIOTECA DIGITALE DEL DIPARTIMENTO DI ITALIANISTICA

1. *Giuseppe Dessì. Storia e catalogo di un archivio*, a cura di Agnese Landini, 2002.
2. *Le corrispondenze familiari nell'archivio Dessì*, a cura di Chiara Andrei, 2003.
3. Nives Trentini, *Lettere dalla Spagna. Sugli epistolari a Oreste Macri*, 2004.
4. *Lettere a Ruggero Jacobbi. Regesto di un fondo inedito con un'appendice di lettere*, a cura di Francesca Bartolini, 2006.
5. «*L'Approdo*». *Copioni, lettere, indici*, a cura di Michela Baldini, Teresa Spignoli e del GRAP, sotto la direzione di Anna Dolfi, 2007 (CD-Rom allegato con gli indici della rivista e la schedatura completa di copioni e lettere).
6. Anna Dolfi, *Percorsi di macritica*, 2007 (CD-Rom allegato con il *Catalogo della Biblioteca di Oreste Macri*).
7. *Ruggero Jacobbi alla radio*, a cura di Eleonora Pancani, 2007.
8. *Ruggero Jacobbi, Prose e racconti. Inediti e rari*, a cura di Silvia Fantacci, 2007.
9. Luciano Curreri, *La consegna dei testimoni tra letteratura e critica. A partire da Nerval, Valéry, Foscolo, D'Annunzio*, 2009.
10. *Ruggero Jacobbi, Faulkner ed Hemingway. Due nobel americani*, a cura di Nicola Turi, 2009.
11. Sandro Piazzesi, *Girolamo Borsieri. Un colto poligrafo del Seicento. Con un inedito «Il Salterio Affetti Spirituali»*, 2009.
12. *A Giuseppe Dessì. Lettere di amici e lettori. Con un'appendice di lettere inedite*, a cura di Francesca Nencioni, 2009.
13. *Giuseppe Dessì, Diari 1949-1951*, a cura di Franca Linari, 2009.
14. *Giuseppe Dessì, Diari 1952-1962*. Trascrizione di Franca Linari. Introduzione e note di Francesca Nencioni, 2011.
15. *Giuseppe Dessì, Diari 1963-1977*. Trascrizione di Franca Linari. Introduzione e note di Francesca Nencioni, 2011.
16. *A Giuseppe Dessì. Lettere editoriali e altra corrispondenza*, a cura di Francesca Nencioni. Con un'appendice di lettere inedite a cura di Monica Graceffa, 2012.
17. *Giuseppe Dessì-Raffaello Delogo, Lettere 1936-1963*, a cura di Monica Graceffa, 2012.

La recepción del teatro clásico español en Europa (siglos XVII-XVIII)

Este volumen, editado por dos estudiosas del teatro del Siglo de Oro y dedicado a la recepción y traducción de los grandes textos teatrales áureos en época moderna, continúa un trabajo iniciado hace casi una década con especial atención al contexto italiano, francés y alemán. En esta nueva ocasión las investigaciones se expanden a buena parte de la circulación europea, incluyendo, además de Italia y Francia, Portugal, Inglaterra y los Países Bajos. Los ensayos aquí reunidos, confiados a estudiosos de literaturas europeas, musicólogos e historiadores del teatro, aportan nuevos datos, algunos de gran relieve y novedad, y profundizan en aspectos poco estudiados antes, enriqueciendo así de forma notable el conocimiento del tema. Tirso y Lope, Cicognini y Gozzi son solo algunos de los protagonistas de una iniciativa que pretende trazar un mapa de la difusión internacional de la Comedia nueva gracias también a un ambicioso proyecto de catalogación de las traducciones existentes.

F. Antonucci

estudiosa de teatro áureo, es profesora de Literatura española en la Universidad Roma Tre. Ha realizado ediciones críticas de textos teatrales de autores del Siglo de Oro (Lope de Vega, Calderón de la Barca, Miguel de Cervantes...) y ha sido Investigadora Principal de proyectos nacionales PRIN dedicados al teatro español entre 1570 y 1700. Ha sido presidenta de AISPI (Asociación de Hispanistas Italianos), y es presidente de honor de AISO (Asociación Internacional Siglo de Oro).

S. Vuelta García

es profesora de Literatura española en la Universidad de Florencia y estudiosa de las relaciones literarias entre España e Italia en la época moderna, con especial atención a las teatrales. Ha sido responsable de la unidad de investigación florentina en proyectos nacionales PRIN dedicados al teatro español entre 1570 y 1700. Codirige la colección *Studi linguistici e letterari tra Italia e mondo iberico in età moderna* (Olschki).

ISSN 2704-5641 (print)
ISSN 2704-565X (online)
ISBN 979-12-215-0856-7 (Print)
ISBN 979-12-215-0857-4 (PDF)
ISBN 979-12-215-0858-1 (XML)
DOI 10.36253/979-12-215-0857-4

www.fupress.com

In copertina: Hendrick Verschuring,
*An Italian City with a Crowd Watching
Actors in an Outdoor Theater (1642–90).*

