

IL PRINCIPE SELVAGGIO (1695) DE FRANCESCO SILVANI:
UNA CURIOSA TARACEA DE MOTIVOS
DEL TEATRO ÁUREO ESPAÑOL¹

Fausta Antonucci

1. Las páginas que siguen deben su existencia a la generosidad de Lorenzo Bianconi, quien, hace algún tiempo, me remitió el enlace a la digitalización de un *libretto* de Francesco Silvani (¿1663-1718?), dramaturgo veneciano autor de cerca de cuarenta libretos de ópera². El texto en cuestión, titulado *Il principe selvaggio*, se representó en el Teatro Sant'Angelo en 1695, con música de Michelangelo Gasparini. Como en el *dramatis personae* aparecen personajes adscritos a las monarquías de Aragón, Castilla y Portugal, Bianconi sospechaba que detrás de la intriga pudiese esconderse algún texto concreto de la dramaturgia española coetánea. Otro indicio en favor de esta hipótesis son las palabras que leemos en el paratexto dirigido al lector que precede otro *libretto* de Silvani, *L'innocenza giustificata* (1699): allí, tras defenderse de las acusaciones de plagio que al parecer movieron contra él unos anónimos, Silvani argumenta que solo en una de sus obras – y precisamente en *Il principe selvaggio* – acudió «a la ayuda y al consejo de otro»³. El texto dramático va precedido de una dedicatoria

¹ El presente trabajo es uno de los resultados de la investigación realizada en el ámbito del proyecto PRIN 2015 - Prot. 201582MPPM - “Il teatro spagnolo (1570-1700) e l'Europa: studio, edizione di testi e nuovi strumenti digitali”.

² Una revisión sistemática de los *libretti* de Silvani es la que emprende Silvia Urbani (2018).

³ «... tutte le drammatiche composizioni, et altre che siano uscite o stiano per uscire da torchi col mio nome in fronte, sono e saranno tutte fatiche del mio povero e debolissimo ingegno [...] che nel comporre né le ho comunicate con chicchessia, né da chi si sia ho ricevuto un minimo consiglio, se non nel comporre il drama intitolato il *Principe selvaggio*, recitatosi nel Teatro di Sant'Angelo l'anno 1695, il quale fu da me composto con l'altrui assistenza e consiglio, e che perciò corre senza nome», Silvani (1699: 13) (Al «Benignissimo e giustissimo lettore»).

ria a Filippo Spinola Colonna en la que el autor, que se firma solo por sus iniciales, declara haber «sacado de los Fastos de Castilla al héroe de [su] drama»⁴. Estas palabras parecen aludir a una imprecisada fuente histórica (anales o crónicas); en la misma dirección apuntan las palabras iniciales de la dedicatoria, que hablan de «la sombra coronada de un Príncipe español» que va a aparecer en escena «sacudiéndose el polvo ultrajante del olvido»⁵.

Volveré más adelante sobre la hipótesis de una posible fuente histórica; ahora me interesa centrarme en el significativo título *Il principe selvaggio*. Remite este título al protagonista, Arideno, que aparece en la primera escena de la obra saliendo de la gruta en donde ha vivido hasta entonces: admirando el cielo lleno de estrellas baja del monte, confunde la luz de una antorcha con la del sol, observa maravillado el agua del río que no ha visto nunca. Enseguida, se le ofrece la oportunidad de mostrar su espíritu noble (sabremos más adelante que Arideno es en realidad Alfonso, príncipe heredero del reino de Aragón): escucha los gritos de una mujer a la que un soldado está raptando, y corre en su ayuda armado solo de un tronco. A su vista, el raptor huye y la dama, que es Eleonora, hija de Sancho rey de Castilla, invita al joven a seguirla a corte. Ni que decir tiene que Eleonora se enamora a primera vista del salvaje, y este de Eleonora, aunque no lo manifieste tanto como ella. Irene, princesa de Aragón que vive en la corte de Castilla porque ha sido desterrada por el usurpador Fernando, también se enamora de Arideno; sus celos, y los de los pretendientes de Eleonora Rodolfo y Luigi, dan pie a las situaciones que tejen la intriga hasta el tercer acto. Finalmente, Eleonora pone a prueba a Arideno haciendo de él su campeón en un torneo, cuyo vencedor será su esposo. Tras la derrota de Rodolfo, entra en campo Irene disfrazada de caballero para combatir contra su amado y morir, ya que no puede competir con Eleonora. Pero el viejo cortesano Diego, que sabe quién es Arideno y ha reconocido a Irene tras la armadura, impide el duelo revelando la verdadera identidad del salvaje, que es príncipe de Aragón y hermano de Irene. La obra se cierra así con dos bodas: la de Eleonora y Arideno-Alfonso, y la de Luigi e Irene.

El componente más novedoso de la intriga que he tratado de resumir es, sin ninguna duda, el que protagoniza Arideno, con sus comportamientos y dudas ante un mundo que desconoce: tanto el natural que rodea la gruta en donde ha vivido hasta el comienzo de la acción, como el de la Corte adonde va a vivir siguiendo a Eleonora. Aparece a menudo en el teatro español del Siglo de Oro el personaje de un joven de origen noble que por razones variadas crece en un ambiente salvaje y vive como un animal, para recobrar

⁴ «Non fu caso il trarre da i Fasti della Castiglia l'eroe del mio drama», Silvani (1695: 3). Carlo Filippo Antonio Spinola, duque del Sesto, estaba implicado por esos años en las actividades del Regio Ducal Teatro de Milán (es el dedicatario de muchos *libretti*); más tarde fue virrey de Sicilia, de 1707 a 1713.

⁵ «Scuotesi d'intorno l'oltraggiose polveri dell'oblio l'ombra coronata di un Principe delle Spagne...», Silvani (1695: 3).

al final su lugar en el mundo tras una serie de pruebas que demuestran su valor y nobleza de alma. Más de cuarenta comedias, sobre todo de Lope y de Calderón, se construyeron alrededor de este tema dramático, de abolen-go caballeresco y mítico-folklórico (ver al respecto Antonucci, 1995); pero ninguna de ellas mereció ser adaptada o traducida en Italia hasta la fecha relativamente tardía de *Il principe selvaggio*. La única, parcial, excepción es *La vida es sueño*, en cuya primera jornada Segismundo aparece vestido con las pieles características del salvaje y con cierto desconocimiento del mundo, aunque en su caso no se trata de un niño abandonado en la naturaleza, sino recluido por su propio padre en una torre-cárcel (acerca de los ecos del tema teatral del salvaje en *La vida es sueño*, remito a Antonucci, 2004). Ahora bien, en cuanto tratamos de discernir en cuál de estas más de cuarenta comedias españolas pudo haberse inspirado Silvani para su *libretto*, nos encontramos con la imposibilidad de dar una respuesta que apunte a un solo título. De hecho, *Il principe selvaggio* es una sorprendente taracea de motivos y situaciones dramáticas que parecen inspirados en diversas obras del teatro del Siglo de Oro. De ser ciertas las relaciones intertextuales que propongo a continuación, dibujarían no solo el cuadro de una amplia circulación de textos teatrales españoles en la Italia de finales del siglo XVII, hecho ya bien demostrado; sino que probarían el excelente conocimiento del corpus teatral áureo por Silvani, o por su anónimo «ayudante y consejero», su capacidad de almacenar datos procedentes de muchas obras diversas pero afines en género y tema, para luego fundirlos y reelaborarlos de forma original.

2. El título puede considerarse la primera prueba de esta competencia dramática. Ninguna comedia del Siglo de Oro se titula así, pero el sintagma escogido por Silvani, *Il principe selvaggio*, da cuenta del oxímoron que caracteriza a tantos protagonistas del teatro áureo español que se parecen a su Arideno: es un salvaje, y al mismo tiempo, sin saberlo, es un príncipe, y todas sus acciones lo revelan. Tan representativo es este sintagma que Stefano Arata lo escogió para titular un estudio sobre la significación y la importancia de este tipo de tramas en el teatro del Siglo de Oro (Arata, 2000). Estaba muy lejos de sospechar que, en 1695, un dramaturgo veneciano había titulado del mismo modo un libreto para una ópera en música. Solo una comedia áurea lleva un título parecido: es *El príncipe de los montes*, de Juan Pérez de Montalbán, dramaturgo que se considera discípulo de Lope de Vega⁶. En esta comedia, el príncipe heredero de Grecia, Segismundo, vive en un bosque de Albania en estado salvaje, debido

⁶ Publicada en la *Parte XXVIII de Diferentes autores* (1634), y al año siguiente en el *Primer tomo de las comedias* de Juan Pérez de Montalbán (1635), sabemos que se representó en Valencia en 1629, por lo que debe de ser contemporánea o posterior en poco a *La vida es sueño*, que muchos estudios acreditados datan en este mismo año. Ver al respecto el «Prólogo» de Claudia Demattè en Pérez de Montalbán (2013: 25-41).

a una desilusión amorosa. Se enamoran de él la princesa de Albania Aurora y su dama Clavela. Ambas se debaten entre los celos y la interdicción social de su amor por un salvaje. En el desenlace, se aclara la prosapia de Segismundo permitiendo así su casamiento con Aurora, mientras Clavela tiene que renunciar a él casándose con su antiguo prometido. Algunos resortes de la intriga de esta comedia son indudablemente parecidos a los de *Il principe selvaggio*: las dos amigas enamoradas de un mismo hombre; la duda sobre el verdadero estatus de este, cuya apariencia salvaje choca con la nobleza de sus acciones y palabras. Sin embargo, son muchos más los elementos que difieren. En primer lugar, el protagonista de la comedia de Montalbán no ha crecido en la naturaleza salvaje sino que se ha retirado allí a consecuencia de una decepción amorosa, al estilo de ciertos amantes desdichados de la novela sentimental. Lo único salvaje en él, por tanto, es el aspecto, y carece de la ignorancia del mundo y de los sentimientos que caracteriza en cambio al Arideno de Silvani. Tampoco es secundaria la diferencia que se observa en la pareja de damas rivales: Aurora vence a Clavela en el corazón de Segismundo por la superior belleza⁷; al contrario, en el *libretto* de Silvani, Arideno no compara la belleza de las dos princesas, porque nunca se muestra atraído por Irene. Finalmente, la misma dramatización del primer encuentro entre el salvaje y la mujer es radicalmente distinta en las dos obras: en la comedia de Pérez de Montalbán el encuentro de Segismundo con Clavela no se muestra en las tablas, sino que se relata, y el de Segismundo y Aurora se realiza en el contexto de una academia de amor rústica, con ribetes de sociabilidad cortesana⁸. Así las cosas, si es posible que para su título Silvani se inspirara en *El príncipe de los montes*, para muchos otros aspectos de su texto tuvo que abrevarse en otras fuentes. Tratemos de comprender cuáles pudieron ser, examinando uno a uno los motivos dramáticos que conforman la intriga del *libretto*.

El primero es sin duda el del joven salvaje que admira elementos del mundo natural que no conoce, habiendo siempre vivido encerrado en una cueva. Se trata de un motivo que no se encuentra ni en Lope ni en Guillén de Castro, y ni siquiera en las refundiciones tardías que se hicieron de algunas de sus comedias con protagonista salvaje: allí, este personaje se ha criado al aire libre, en contacto con las fieras, y su conocimiento del mundo natural es precisamente lo que lo caracteriza frente a los cortesanos⁹. A partir de la década del 20, sin embargo, empieza a aparecer en el teatro un nuevo tipo de salvaje, que desconoce no solo el mundo social sino asi-

⁷ Cfr. la escena final de la primera jornada, vv. 510-836.

⁸ El encuentro entre Segismundo y Clavela lo cuenta la misma Clavela en los vv. 94-285; el encuentro entre Aurora y Segismundo, en el contexto de una reunión rústica, se dramatiza en la escena final de la primera jornada, vv. 498-836.

⁹ Las principales comedias, de Lope y de Guillén de Castro, que llevan a las tablas este personaje son las siguientes: *El nacimiento de Ursón y Valentín*, *El animal de Hungría*, *El hijo de los leones* (Lope de Vega); *El amor constante*, *El nacimiento de Montesinos*, *El nieto de su padre* (Guillén de Castro).

mismo el natural, porque ha vivido recluido en una cárcel. Quizá el primer ejemplo de este personaje sea el del protagonista de *Virtudes vencen señales*, de Luis Vélez de Guevara¹⁰. En el segundo cuadro de la primera jornada sale a escena, empuñando un bastón grande, Filipo, un joven de piel negra, que acaba de huir de la torre en la que ha sido recluido desde su nacimiento. Filipo admira la belleza de los campos, del cielo, del mar, de un río¹¹; a continuación, cae rendido ante la belleza de una mujer, de la que se enamora en el acto¹², aunque al final tendrá que renunciar a ella pues, sin él saberlo, se trata de su hermana¹³. Un personaje parecido es el Aquiles de *El monstruo de los jardines* de Calderón¹⁴. Vestido de pieles, Aquiles se nos presenta, como Filipo, en su primer encuentro con el mundo, cuando acaba de salir de la cueva en la que ha vivido recluido hasta ese momento. Como Filipo, Aquiles admira las bellezas naturales que lo rodean y muchísimo más la hermosura de la primera mujer a quien ve, que es Deidamia dormida¹⁵.

Ambas secuencias podrían haber inspirado a Silvani¹⁶, pero por otra parte las primeras escenas de su libreto presentan asimismo grandes dife-

¹⁰ Publicada en la *Parte XXXII de Diferentes autores* (1640) aunque posiblemente compuesta en los primeros años 20 del siglo XVII. Ver al respecto la «Introduzione» de Maria Grazia Profeti a su edición de la comedia: Vélez de Guevara (1965: 5-60).

¹¹ «Libertad, gracias os doy / que por vos este sol miro, / esta azul máquina admiro / y estos campos viendo estoy: / [...] Desde aquel monte, vecino / del sol, vi ese mar profundo, / y en él, más que en todo el mundo, / admiré el poder divino...» (vv. 571-594; cito de la edición de Profeti, pero modernizando la grafía).

¹² «Este, ¿qué portento es, / que viniendo en forma humana / con belleza soberana / el mundo pone a sus pies? / Yo he visto el cielo, después / sol, campos, mar que al deseo / atrás se dejan, / y creo / que por rara y por hermosa / no iguala ninguna cosa / con el milagro que veo. / ¿Quién eres, deidad, que así / haciendo lisonja al prado, / como del cielo has bajado / desde ese monte?» (vv. 651-664).

¹³ Es un equívoco parecido al de Irene en *Il principe selvaggio* de Silvani, que se enamora, sin ella saberlo, de su propio hermano, y que al final, tras la anagnórisis, tendrá que renunciar a él.

¹⁴ Publicada en la *Cuarta parte* de sus comedias en 1672.

¹⁵ «Ya de la cueva he salido / y al ver del sol la luz pura / se ciega la vista mía. / Salgo a ver el claro día / y doy con la noche obscura. / ¡Qué variedad! ¡Qué hermosura / tan admirable! [...] / Aquel azul resplandor / el cielo debe de ser. / La tierra, a mi parecer, / será este hermoso verdor. / [...] Mas detente, / discurso, que tu voz yerra, / que esto solo [alude a Deidamia dormida] es cielo, es tierra, / mar, árbol, flor, ave y fuente. / Cielo, pues está adornado / del sol y de las estrellas; / tierra, pues colores bellas / su vestido han matizado; / árbol, pues de su tocado / el viento las ramas mueve; / flor, pues aljófares bebe; / mar, pues riza albas espumas; / ave, pues tremola plumas, / y fuente, pues toda es nieve. / De todo cuanto llegué / a ver, esto es en rigor / lo mejor de lo mejor...» (Calderón de la Barca, 2010: 247).

¹⁶ «Sassi al fin rovinosi, / a l'urto di mia man, cadeste infranti! / Arideno, ecco il mondo, / che un tempo là fra que' sepolti abissi / ti disse l'uom; ma il sol dov'è? ma quelle / chiare là su? Chi se ne adorna il seno / il ciel non è? Tremole e palpitanti / saran dunque le stelle. / Per quest'arduo sentiero, / già sveltomi dal cieco antro profondo / discendo anch'io fra gli uomini del mondo. / Questa è terra, e la calpesto,

rencias. En las comedias de Vélez y de Calderón, antes de ver en el tablado al salvaje, el público ya sabe quién es, por lo que ya adivina si el amor que surge en él a la vista de la mujer podrá realizarse o no. En *Il principe selvaggio*, al contrario, el público adquiere este conocimiento solo al comienzo del segundo acto, gracias a un comentario en aparte de Diego; con lo cual, el dilema que agita tanto a Eleonora como a Irene por estar enamoradas de un salvaje, en las escenas 10 y 15 del primer acto, cobra alguna fuerza dramática más. Pero la mayor diferencia con respecto a *Virtudes vencen señales* y *El monstruo de los jardines* es la introducción en la secuencia inicial del motivo de la prueba de valor: antes de admirar la belleza de Eleonora, Arideno la salva ahuyentando a su raptor. Este es un motivo, derivado del mito y el folklore, que se encuentra en algunas comedias españolas protagonizadas por el salvaje: señaladamente en la ya citada *El príncipe de los montes*, de Pérez de Montalbán, en la que Segismundo, en su primer encuentro con Clavela, la salva del ataque de un lobo. Pero es en *Virtudes vencen señales* donde se encuentra quizás la situación con mayores parecidos: cuando Filippo, armado de un grueso bastón, salva a la villana Tirrena del ataque de unos soldados que la están raptando (vv. 1313-1365). Silvani pudo haber mezclado la situación que caracteriza en *Virtudes vencen señales* la primera salida a escena de Filippo (su maravilla ante el mundo y la belleza de la mujer) con esta situación que se da ya en la segunda jornada, y que prueba el valor innato del salvaje.

A partir de este momento, el protagonista de Silvani se traslada a la Corte, donde se ve confrontado con dos sentimientos novedosos, en cuya expresión el dramaturgo tiene buena cuenta de remarcar la ingenuidad y al mismo tiempo el recto sentir de Arideno. El primero es la ambición; la suscitan en el protagonista las palabras cantadas por Eleonora al despedirse de él al final de la Escena 3 del primer acto: «Chi ha grand'alma nella Corte / spesso vince la Fortuna» (p. 14), concepto este repetido luego en la Escena 11 tanto por Arideno como por el criado de Eleonora Alcaste. Este lo concentra además en un solo verso endecasílabo: «e sol chi tien Virtù vince Fortuna» (p. 23), muy al estilo del título de la comedia de Vélez – *Virtudes vencen señales* – que es un octosílabo. Se trata ciertamente de un tópico, y como tal no puede probar la relación intertextual con *Virtudes vencen señales*; pero no deja de ser significativa la repetición del concepto en un contexto dramático análogo y exactamente con el mismo sentido predictivo del destino del protagonista. Cuando Eleonora, en la Escena 12, le ciñe la espada, le explica el significado de los símbolos de la monarquía (corona y cetro) y le dice que se puede ser rey o por nacimiento o por alguna acción valiente, Arideno declara: «Ma se virtù dà il regno, e può una spada / mieter diademi a chi a l'aratro è nato [...] / brando

/ questa è l'aria, e la respiro, / antro cieco, io ti detesto, / sassi rei, con voi m'adiro. / Ma qual lume risplende? È questi il sole / che coi raggi s'inalza / l'ombra a scacciar caliginose e nere? / Ecco la selva, e vi saran le fere» (Silvani, 1695: 11-12).

e virtù mi dian tra l'armi un regno» (pp. 25-26). Recuerdo que, en la segunda jornada de *Virtudes vencen señales*, tras derrotar Filipo a los soldados que estaban raptando a Tirrena, estos, admirados de su valor, quieren nombrarlo su capitán; a lo que Filipo contesta «por Rey juradme / destos campos y llamadme / Rey, que en mi valor veréis / que este título merezco» (vv. 1446-1449); y recuerda el caso de Tamorlán, quien «se hizo / Rey del Asia y satisfizo / a pensamientos tan llenos / de generosa ambición, / siendo primero un gañán» (vv. 1458-1462).

El otro sentimiento al que aludía antes es, evidentemente, el amor. La falta de experiencia del salvaje ante la mujer puede dar pie a un sinfín de situaciones dramáticas interesantes, que de hecho fueron muy explotadas por todos los dramaturgos áureos que llevaron al tablado al personaje. Silvani, al contrario, no parece muy interesado en este aspecto, sino, más bien, en el efecto del sentimiento en la mujer noble, confrontada con la deshonra que supone estar enamorada de un hombre tan inferior a ella. Y aquí es donde entronca, a mi ver, el recuerdo de otro texto dramático áureo que tuvo una enorme fortuna en la ópera italiana del Seiscientos gracias a Giacinto Andrea Cicognini que lo reelaboró en su *Orontea*: me refiero a *El perro del hortelano* de Lope de Vega (Antonucci, 2013). El comportamiento ondeante de su protagonista, la condesa Diana de Belflor, ante el amado secretario Teodoro, que Cicognini trató de reproducir en el de la reina Orontea ante el humilde pintor Alidoro, es el modelo de Silvani en la Escena 7 del segundo acto: allí, Eleonora, incierta entre declararse y guardar silencio, deja a Arideno sumido en la perplejidad. A partir de este momento, cobra mayor fuerza la porción de intriga protagonizada por la rivalidad amorosa de Irene: ignorante del sentimiento de su amiga, Eleonora le pide en la Escena 13 del segundo acto que sonsaque a Arideno acerca de sus sentimientos hacia ella, lo que Irene hará en la escena siguiente.

Es una situación tan repetida en el teatro áureo que no merece la pena ir en busca de algún hipotexto preciso. Pero el nombre de Irene, el lugar del interrogatorio – el jardín de palacio – y el hecho de que Eleonora se esconda allí para escuchar las respuestas de Arideno y salga hacia el final para tomar la palabra en el diálogo, recuerdan esa situación (por cierto, mucho más compleja y mejor trabada) de la tercera jornada de la primera parte de *La hija del aire* de Calderón en la que Irene y Nino escuchan, escondidos tras las murtas del jardín de palacio, cómo Semíramis y Menón se desdican mutuamente del amor que se han jurado, para obedecer a los celos y los deseos del Rey y de su hermana (Calderón de la Barca, 1987: vv. 2404-2641). No estará de más recordar que Irene es un nombre clásico, típico del teatro de Calderón (nunca aparece un personaje con este nombre en el teatro de Lope de Vega), y que no encaja con los nombres de los demás personajes, en su mayoría españoles, aunque italianizados como en el caso de Leonor (Eleonora), Enrique (Enrico) y Luis (Luigi).

Por otra parte, y más allá del posible eco de *La hija del aire* en la escena aludida, el triángulo Eleonora – Arideno – Irene parece más bien un

recuerdo de tantos triángulos análogos en las comedias españolas con protagonista salvaje: en la ignorancia de su identidad, este a menudo se siente inclinado hacia su hermana o su madre, pero termina eludiendo el riesgo de incesto y casándose con otra mujer¹⁷. Es el caso, entre tantos, de *Virtudes vencen señales*, en el que puede haberse inspirado Silvani para su triángulo, exorcizando sin embargo el riesgo de incesto desde el comienzo, pues Arideno nunca muestra interés por Irene. Este dato no hace sino confirmar algo que ya observamos: Silvani reserva los dilemas y las penas amorosas a las protagonistas femeninas, quitando así a su príncipe salvaje uno de los rasgos que más a menudo lo caracterizaban en el teatro áureo español. Prueba de ello puede considerarse el patético desenlace, en el que Irene se dispone a combatir contra Arideno para morir en la pelea. Para esta porción final de su intriga, es posible que Silvani se inspirara en otro título calderoniano, *Hado y divisa de Leonido y Marfisa*: comedia de gran aparato, mezcla de temas palatinos y caballerescos, en la que se mueven los dos jóvenes del título, hermanos sin saberlo, unidos por un inexplicable afecto, caballero él, salvaje con aspiraciones caballerescas ella (Antonucci, 2014). La comedia se cierra, como *Il principe selvaggio*, con un torneo en el que Marfisa, disfrazada de hombre, se presenta para combatir contra Leonido, sin saber que se trata de Leonido ni que este es su hermano. Obviamente, como en el libreto de Silvani, una oportuna anagnórisis interrumpe el duelo y permite que los dos campeones conozcan su parentesco.

3. Volvamos un momento, para terminar, sobre la onomástica de los personajes de Silvani, que nos depara informaciones interesantes. En el panorama de nombres españoles, además del clásico y calderoniano de Irene, el que desentona más es el del protagonista. Arideno es inicialmente un nombre histórico, el del pirata sarraceno que guió el asalto a Salerno en 1544; de allí, pasó a ser el de un gigante en el *Amadigi di Gaula* (1560) de Bernardo Tasso¹⁸, y luego el de hasta cuatro personajes orientales en otros tantos libretos de ópera de un dramaturgo coetáneo de Silvani, Giulio Cesare Corradi¹⁹. Los ribetes exóticos y a la par agresivos del nombre

¹⁷ Ejemplos de esta dinámica se encuentran en *El hijo de los leones*, de Lope de Vega, y en *El nieto de su padre*, de Guillén de Castro, comedias que probablemente se compusieron en la misma época que *Virtudes vencen señales*. Cfr. al respecto Antonucci (1991).

¹⁸ El *Amadigi di Gaula* (Venecia 1560), poema en octavas y en 100 cantos, traduce y adapta en verso el *Amadis de Gaula*, que funda la estirpe de los libros de caballerías españoles del siglo XVI. El personaje del gigante Arideno aparece en el canto XLIX.

¹⁹ *Il Cresò* (Venecia 1681); *Gierusalemme liberata* (Venecia 1687); *Il Tigrane re d'Armenia* (Venecia 1697); *L'Egisto re di Cipro* (Venecia 1698). Corradi utilizó por tanto el nombre de Arideno antes que Silvani, y es muy probable que este – que compartía con Corradi el mismo ambiente cultural y musical – se inspirara en los

Arideno le parecieron evidentemente los más adecuados a Silvani para un personaje tan extraño en la dramaturgia italiana como el del salvaje. Para su nombre verdadero, al contrario, Silvani se acogió a uno de los más difundidos entre los monarcas de la España medieval, Alfonso; tan famoso y español como el de Fernando, su tío el usurpador, el de Enrique, su difunto padre, el de Sancho, el rey de Castilla que derrota a Fernando. Por otra parte, ninguna de las alusiones supuestamente históricas de la intriga encuentra correspondencia en los anales o «fastos» de Castilla, tal como pretende Silvani en la dedicatoria: ningún Fernando usurpó el trono de Aragón en daño de los hijos de su hermano Enrique, ningún Sancho de Castilla luchó victoriosamente contra un Fernando de Aragón. Ciertamente, hubo en Castilla reyes que se llamaron Sancho y reinas que se llamaron Leonor, así como reyes de Aragón que se llamaron Fernando; hubo guerras entre Castilla y Aragón y hubo usurpaciones, la más famosa de las cuales vio involucrado a un Enrique (de Trastámara) pero como victimario de su hermano Pedro, no como víctima, y en el reino de Castilla, no en el de Aragón.

Mi hipótesis es que Silvani, tras leer alguno de los centones históricos que corrían por la imprenta en esos años, se quedara con unos nombres españoles y unas situaciones que, si bien totalmente inventadas, tenían visos de proceder de la historia medieval española. Tema este que acaparaba el interés de los libretistas contemporáneos, que se apasionaron especialmente por la historia legendaria de la pérdida de España por culpa del rey Rodrigo²⁰; entre ellos el mismo Silvani, en *Il duello d'amore e di vendetta* (1699), en cuyo Argumento menciona al Padre Foresti como uno de los autores italianos que recogieron esta historia. Se trata del jesuita Antonio Foresti, autor del *Mappamondo istorico* (Parma, 1690), una miscelánea en cuyo Tomo IV, parte 2, todo el libro Octavo está dedicado a los reyes de España (Foresti, 1700). Allí se refiere de hecho la historia del rey goda Rodrigo, junto con las de tantos otros personajes entre históricos y legendarios de la edad media española: el Cid, los siete infantes de Lara, Bernardo del Carpio, el conde Fernán González, Pedro I el Cruel... ; pero ninguno de estos

personajes de sus libretos para dar el nombre al protagonista de su *Principe selvaggio*. Silvani vuelve a utilizar un personaje llamado Arideno en el *dramatis personae* de otro libreto suyo, *L'oracolo in sogno* (Mantua 1699).

²⁰ *Roderico*, de Giovan Battista Bottalino o Bottalini (atribución insegura; Milán 1684); *L'amar per virtù* de Donato Cupeda (Viena 1697); *Il duello d'amore e di vendetta* de Francesco Silvani (Venecia 1699). Los menciona, aun sin precisar de qué historias tratan, Fabbri (2003: 298), junto con los libretos que recuerdo en la nota 21, que tratan de otros temas de la historia medieval española, por supuesto con buenas dosis de invención. A estos títulos habría que añadir *Il Sancio*, del que conservamos un *scenario* representado en Módena en 1656, y un libreto *disteso* impreso en Génova en 1671, de Camillo Rima. Ver al respecto Ivaldi (2000). Ivaldi estudia también la compleja historia textual del *Roderico* y de sus diversas y sucesivas versiones.

personajes, y de los demás evocados por Foresti, recuerda ni aun de lejos al salvaje Arideno²¹. La alusión inicial de Silvani a los «Fastos de Castilla» de los que procedería la historia de Arideno en *Il principe selvaggio* no debe entenderse, pues, como indicación de una 'fuente' en el sentido propio del término, sino más bien como un remite a alguna de esas misceláneas históricas muy del gusto de la época que habían puesto de moda las dinámicas conflictivas de los reinos peninsulares y la onomástica de sus protagonistas más destacados. En realidad, la trama de *Il principe selvaggio* se entreteje más bien de recuerdos que proceden de obras diversas del teatro áureo español, con buena probabilidad de *Virtudes vencen señales*, de Vélez, pero también de un manojo de comedias calderonianas y, quizás, también de *El príncipe de los montes*, de Pérez de Montalbán. Habría que estudiar qué cambian en el texto de Silvani los libretistas Giovanni Molina y Giuseppe Mangot cuando remozan *Il principe selvaggio* con el título de *Arideno*, para una ópera con música de Fioré que se representó en Turín, en el Teatro Regio, en 1716. Pero esto lo dejaremos para otra ocasión.

Riferimenti bibliografici

- Antonucci F. (1991), *Algunas notas sobre la autoría de El nieto de su padre*, «Criticón», 51, 1991: 7-20.
- Antonucci F. (1995), *El salvaje en la Comedia del Siglo de Oro. Historia de un tema de Lope a Calderón*, Anejos de RILCE / L.E.S.O., Pamplona /

²¹ El material, entre literario e histórico, reelaborado por Foresti es, en lo sustancial, muy parecido al que maneja el autor de otra importantísima miscelánea histórica de la época, la *Historia della perdita e riacquisto della Spagna dai Mori*, el también jesuita padre Bartolomeo de Rogatis. La primera edición napolitana (1648) comprende solo las Partes primera y segunda y se titula *Il regno dei Goti nella Spagna abbattuto, e risorto; ouero La perdita, e racquisto della Spagna occupata da mori*; sucesivamente la obra, con el título *Historia della perdita, e racquisto della Spagna occupata da mori*, se amplió hasta comprender siete partes, y tuvo muchísimas reimpressiones, en Nápoles, en Bolonia, en Venecia. En esta ciudad se imprimió en 1650 por Benedetto Guasco, y en 1655 por Guerigli, con interesante dedicatoria a Giovan Francesco Loredano (o Loredan), el fundador de la Accademia degli Incogniti. Las Partes de la segunda a la séptima se imprimieron por el mismo editor hasta 1683. Otros dramaturgos coetáneos se abrevaron en este interesantísimo centón de historias y leyendas relativas a la España medieval mencionándolo abiertamente. Girolamo Gigli en *La fede ne' tradimenti* (1689) dramatiza la historia legendaria del conde Fernán González que cuenta de Rogatis en la Parte tercera de su *Historia*; Domenico David en *La forza della virtù* (1693) se inspira en la historia de Pedro I de Castilla que se cuenta en la Parte Sexta; el *Alfonso primo* (1694) de Noris dramatiza la trágica historia de la hermana del rey Alfonso el casto, Jimena, y del conde de Saldaña, padres del héroe épico Bernardo del Carpio, que de Rogatis cuenta, con marcada misoginia, en la Parte segunda de su *Historia*; en la Parte primera se abreva en cambio *Lamar per virtù* (1697) de Cupeda. La relación entre las misceláneas históricas de Foresti y de Rogatis, así como su influencia en la libretística coetánea, merecería un estudio de conjunto.

- Toulouse [Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Alicante, 2005] <<http://www.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?Ref=12455>> (2019-12-15).
- Antonucci F. (2004), *Calderón riscrittore: il caso de La vida es sueño*, in Nider V. (a cura di), *Teatri del Mediterraneo. Riscritture e ricodificazioni tra '500 e '600*, Editrice Università degli Studi di Trento, Dipartimento di Scienze Filologiche e Storiche, Trento: 45-57.
- Antonucci F. (2013), *Los dramas musicales de Giacinto Andrea Cicognini y la circulación del teatro áureo español en la Italia del siglo XVII: el caso de Oronteá*, in Bègue A., Herrán Alonso E. (eds.), *Pictavia aurea. Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro*, Presses Universitaires du Mirail (Anejos de «Criticon», 19), Toulouse: 721-728.
- Antonucci F. (2014), Hado y divisa de Leonido y Marfisa: *obra última y compendio de la dramaturgia palatina de Calderón*, «e-Spania», 18 <<http://e-spania.revues.org/23577>> (2019-12-15).
- Arata S. (2000), *Il principe selvaggio: la Corte e l'«Aldea» nel teatro spagnolo del Siglo de Oro*, in Carandini S. (a cura di), *Teatri barocchi (Tragedie, commedie, pastorali nella drammaturgia europea fra '500 e '600)*, Bulzoni, Roma: 439-468 [tr. in Arata S. (2002), *Textos, géneros, temas. Investigaciones sobre el teatro del Siglo de Oro y su pervivencia*, Antonucci F., Arata L., Ojeda M. del V. (eds.), ETS, Pisa: 169-189].
- Calderón de la Barca P. (1987), *La hija del aire*, Ruiz Ramón F. (ed.), Cátedra, Madrid.
- Calderón de la Barca P. (2010), *El monstruo de los jardines*, in *Cuarta parte de comedias*, Neumeister S. (ed.), Fundación José Antonio de Castro, Madrid.
- Fabbi P. (2003), *Il secolo cantante. Per una storia del libretto d'opera in Italia nel Seicento*, Bulzoni, Roma.
- Foresti A. (1700), *Del Mappamondo storico, Tomo Quarto, Parte Seconda. In cui si espongono i Regni, nati dalla declinatione e caduta dell'Imperio Romano in Occidente. Cioè, dall'anno di Christo 420 fino all'anno 1692*. Terza edizione. Giacomo Albrizzi, Venezia. <https://books.google.it/books?id=8iA_AAAAcAAJ&pg=RA6-PP7&lpq=RA6-PP7&dq=Mappamondo+storico,+cio%3%A8+ordinata+narrazione+dei+quattro+sommi+imperi+del+mondo+da+Nino&source=bl&ots=AuZpf3gVtE&sig=R2gnYBt6AgePfoDzs2vAuqSh8HM&hl=it&sa=X&ved=2ahUKEwjdo7Olh67dAhVCTBoKHWfCd3c4ChDoATAAegQIChAb#v=onepage&q=Mappamondo%20storico%2C%20cio%3%A8%20ordinata%20narrazione%20dei%20quattro%20sommi%20imperi%20del%20mondo%20da%20Nino&f=false> (2019-15-12).
- Ivaldi A. F. (2000), Sancio, ovvero Gli equivoci nel sembiante, in Profeti M. G. (a cura di), *Commedia aurea spagnola e pubblico italiano*, vol. VI, *Spagna e dintorni*, Alinea, Firenze: 265-304.
- Pérez de Montalbán J. (2013), *Primer tomo de comedias, I (A lo hecho no hay remedio y príncipe de los montes; Cumplir con su obligación; Lo que son juicios del cielo)*, Demattè C., Vaiopoulos K., Crivellari D. (eds.), Reichenberger, Kassel.

- Silvani F. (1695), *Il principe selvaggio*. Drama per musica da rappresentarsi nel Teatro di Sant'Angelo l'anno 1695, Nicolini, Venezia.
- Silvani F. (1699), *L'innocenza giustificata*. Drama per musica di Francesco Silvani da rappresentarsi nel famoso Teatro Vendramino di S. Salvatore, Nicolini, Venezia.
- Urbani S. (2018), "Silvani Francesco", en *Dizionario Biografico degli Italiani*, 92, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, Roma: 612-615.
- Vélez de Guevara L. (1965), *Virtudes vencen señales*, introduzione, testo critico e note, Profeti M. G. (a cura di), Università, Pisa.