

EL TEATRO DEL SIGLO DE ORO EN EL FONDO ORSI DE LA BIBLIOTECA ESTENSE DE MÓDENA¹

Salomé Vuelta García

En el siglo XVII y primeras décadas del XVIII, gran parte de las adaptaciones italianas del teatro clásico español circuló en forma manuscrita. Muchos de estos manuscritos, que entonces corrían a lo largo y ancho de la península, yacen hoy olvidados en los fondos antiguos de las bibliotecas italianas a la espera de ser identificados y examinados². Sin indagar en estos últimos, catalogándolos y contextualizándolos, no podemos tener una idea clara del alcance de la recepción italiana de nuestro teatro. Esto dificulta, además, la comprensión de lo que supuso la Comedia Nueva en el desarrollo del teatro europeo moderno, pues a menudo Italia jugó un papel fundamental en la difusión europea del mismo³. Buen ejemplo de ello nos lo proporciona el análisis del fondo Orsi de la Biblioteca Estense de Módena, desconocido para la mayor parte de los hispanistas.

¹ Este trabajo se enmarca en el proyecto de investigación PRIN 2015 – Prot. 201582MPPM – «Il teatro spagnolo (1570 – 1700) e l’Europa: studio, edizioni di testi e nuovi strumenti digitali», coordinado por Fausta Antonucci.

² Gracias al interés de diferentes estudiosos, en las últimas décadas han salido a la luz repertorios de manuscritos teatrales de los siglos XVII y primera mitad del XVIII que contienen numerosas obras derivadas del teatro español. Véanse, entre otros, Ciancarelli (1994); Castelli (1998).

³ El peso de Italia en la circulación europea del teatro clásico español está todavía por determinar. Sin embargo, algunos estudios dedicados a la recepción europea de Calderón muestran que muchas piezas del dramaturgo se difundieron en Francia y en el mundo de habla alemana por obra tanto de la labor de las compañías profesionales italianas como a través de las adaptaciones y refundiciones calderonianas de los dramaturgos italianos de la época. Véanse, entre otros, Meregalli (1978); Meregalli (1983); Franzbach (1982), Sullivan (1998); Pavesio (2000); Vuelta García (2004); Vuelta García (2019).

Salomé Vuelta García, University of Florence, Italy, salome.vueltagarcia@unifi.it, 0000-0003-1541-5674
FUP Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup_best_practice)

Salomé Vuelta García, *El teatro del Siglo de Oro en el fondo Orsi de la Biblioteca Estense de Módena*, pp. 399-420, © 2020 Author(s), CC BY 4.0 International, DOI 10.36253/978-88-5518-150-1.21, in Fausta Antonucci, Salomé Vuelta García (edited by), *Ricerche sul teatro classico spagnolo in Italia e oltralpe (secoli XVI-XVIII)*, © 2020 Author(s), content CC BY 4.0 International, metadata CC0 1.0 Universal, published by Firenze University Press (www.fupress.com), ISSN 2704-5919 (online), ISBN 978-88-5518-150-1 (PDF), DOI 10.36253/978-88-5518-150-1

La actividad teatral de Giovan Gioseffo Orsi

El fondo Orsi contiene los libros y papeles que el marqués Giovan Gioseffo Felice Orsi (1652-1733) donó en su lecho de muerte al amigo erudito Ludovico Antonio Muratori⁴. Junto a algunos autógrafos de obras de carácter teórico de Orsi, entre los que destacan las *Considerazioni sopra un famoso libro franzese intitolato La manière de bien penser dans les ouvrages d'esprit* (Pisarrri, Bologna 1703), célebre respuesta crítica a la homónima obra del jesuita francés Dominique Bouhours (Mabre-Cramoisy, Paris 1687) que achacaba el mal gusto imperante a las literaturas española e italiana⁵, se hallan numerosas traducciones teatrales y otros papeles de carácter escénico derivados del teatro francés y español⁶.

Giovan Gioseffo Orsi fue un personaje relevante en la vida cultural de Bolonia, su ciudad natal. Miembro de importantes academias que renovaron el panorama literario de finales de siglo bajo las directrices de la Arcadia, Orsi cultivó desde joven la actividad teatral, incentivando la difusión y adaptación del teatro trágico francés⁷. Traductor de Pierre Corneille y Molière, entre otros, adaptó, dirigió y participó personalmente en la puesta en escena de numerosas obras teatrales, cómicas y trágicas, en casas privadas de Bolonia y alrededores, que eran recitadas por damas y caballeros nobles. Según narra Muratori, en juventud:

il marchese [...] si abbandonò a' più geniali divertimenti, e interruppe il corso de' suoi studi letterari. Quello specialmente in che egli si perdetto per qualche tempo fu il piacere delle commedie, le quali si recitavano in case private da' cavalieri e dame. Era egli occupato a fornire a se stesso, e a chiunque ne aveva bisogno, le dicerie occorrenti a' vari soggetti (Muratori, 1735: xLI, paso citado en Perotti, 2004: 98).

⁴ El fondo Orsi se halla dentro del Archivo Muratoriano, que desde 1902 se conserva en la Biblioteca Estense de Módena. Una catalogación parcial del fondo se halla en L. Vischi, *Catalogo dell'Archivio Muratoriano. Indice dei nomi* (fichas sin datos de publicación que retoman la catalogación publicada por Vischi en 1872 con las integraciones de los bibliotecarios de la Biblioteca Estense).

⁵ Véase al respecto Viola (2001); Imbruglia (2012).

⁶ Véanse Ingegno Guidi (1974): un óptimo ensayo que aporta noticias importantes sobre la actividad teatral de Orsi y su *entourage* cultural; en las páginas 93-94, además, la estudiosa da un elenco - incompleto - de las traducciones de piezas españolas; Perotti (2004): en las páginas 113-120 se da un elenco de las traducciones, con la descripción de los manuscritos, que contiene algunos errores y omisiones; Cacho (2006: 280-281; 324-327): la hispanista no cita los dos estudios anteriores, pero aporta nuevos datos y corrige algunos errores.

⁷ Véase, además de Varano (2013), el perfil biográfico de Orsi delineado por Corrado Viola (Viola, 2001: 137-184), que se detiene en las múltiples facetas intelectuales del marqués. Sobre el importante papel de difusor del teatro clásico francés ejercido por Orsi es fundamental el ensayo de Simonetta Ingegno Guidi, citado en la nota precedente.

Las primeras noticias que tenemos sobre la actividad teatral del marqués se remontan a los años precedentes a su viaje a París, en 1686, con la puesta en escena de su traducción de la *Amalasonte* de Quineault y del *Cid* de Corneille - esta última en la residencia estiva de Villanova -, que representaron, además, los primeros intentos de renovación teatral en la ciudad emiliana, centro privilegiado, junto con Roma, de la difusión del teatro clásico francés a finales del siglo XVII (Ingegno Guidi, 1974: 67-69). A su regreso a Bolonia, Orsi cultivó el interés por dicho teatro con traducciones y adaptaciones de numerosas piezas francesas, suyas y de su *entourage* intelectual, en el que destacaban Pietro Antonio Bernardoni, Eustachio Manfredi y, especialmente, el dramaturgo Jacopo Martello (Ingegno Guidi, 1974: 69-73). Acudió también regularmente a las representaciones organizadas en los colegios jesuitas - como el Collegio de' Nobili San Francesco Saverio - y mantuvo estrechos contactos con el mundo de las compañías de actores profesionales, dos ámbitos en los que se llevaban a escena numerosas obras derivadas del teatro español. Cuando se trasladó definitivamente a Módena, en 1712, se encargó de las fiestas y de la dirección del teatro ducal (Bertoni, 1922: 24, citado en Perotti, 2004: 98). De esta intensa actividad teatral queda constancia en la correspondencia que entabló con Muratori, que abarca desde 1694 hasta 1733, año de su muerte, y, materialmente, en el conspicuo número de obras y otros papeles teatrales que reunió a lo largo de su vida y donó al amigo erudito poco antes de morir.

Los manuscritos teatrales del fondo Orsi denotan claramente su uso escénico; los textos presentan, en efecto, numerosas correcciones, cancelaciones e integraciones debidas a su trayectoria en las tablas, como ya subrayó Simonetta Ingegno Guidi, que resaltó, además, el papel de Orsi en la labor de reescritura de estas obras:

Spesso mutile, adespote o prive di titolo, esse [las traducciones] presentano talvolta accanto al testo primitivo dovuto a qualche penna sconosciuta, numerose correzioni e rifacimenti dovuti alla mano del marchese, ispirati sovente ad una maggior indipendenza dall'originale e che fanno supporre una loro probabile nuova messa in scena modenese o bolognese (Ingegno Guidi, 1974: 84)⁸.

Los manuscritos derivados del teatro clásico francés, casi siempre anónimos, son numerosos. Junto a adaptaciones de obras de Pierre Corneille, como el *Orazio* o *Il Polieuto*, se hallan *Dell'Alessandro*, traducción de la obra homónima de Racine; un grupo de piezas derivadas de Molière, *La scuola delle donne*, *La Principessa d'Elide* y *Le Dottoresse*; *Gli illustri nemici*, versión de la comedia del mismo nombre de Thomas Corneille, y algunas traducciones de otros autores menos conocidos. Estas piezas han

⁸ Las mismas consideraciones, en este caso dedicadas exclusivamente a los textos del fondo derivados del teatro clásico español, se hallan en el estudio de Perotti (2004: 99).

sido analizadas someramente por Simonetta Ingegno Guidi, que ha individuado también la autoría de muchas de ellas, algunas de las cuales serían obra de Orsi (Ingegno Guidi, 1974: 84-90).

Los textos raramente nos proporcionan datos sobre su proveniencia y la fecha de composición, pero gracias al epistolario entre Orsi y Muratori y a otros documentos podemos localizar su representación en salones privados, academias, colegios jesuíticos y teatros públicos y privados de Bolonia, Módena y alrededores en un arco de tiempo que se extiende desde las últimas décadas del siglo XVII hasta bien entrado el siglo XVIII. Algunos fueron compuestos en la primera mitad del siglo XVII y formaron parte del repertorio de las compañías teatrales profesionales con las que el marqués tuvo estrecho contacto, como el *scenario Diamantina spirito folletto*, fechado en «Milano li 4 giugno 1649»⁹; constituyen, así pues, huellas de la paciente labor de recopilación que Orsi llevó a cabo a lo largo de toda su vida.

El teatro clásico español en el fondo Orsi

Las obras derivadas del teatro español conservadas en el fondo Orsi son casi una veintena y deparan numerosas sorpresas¹⁰. Cabe señalar, en primer lugar, que aunque varios manuscritos son traducciones fieles de los textos españoles de los que derivan, matizadas, a menudo, por una serie de modificaciones cuyo objetivo es adecuar la versión al contexto dramático en el que se llevaron a escena (Perotti, 2004: 101-102), en el fondo prevalecen los *soggetti e scenari*, tipologías textuales propias del teatro italiano de entonces que ofrecían una mayor libertad de reescritura¹¹. Además, hay que destacar su variedad y la presencia de adaptaciones provenientes de autores poco comunes o de los que no se conocen otras traducciones, como Antonio Hurtado de Mendoza y Diego Jiménez de Enciso¹². Predo-

⁹ Módena, Biblioteca Estense, fondo Orsi, filza X, fasc. 8 (en Cacho, 2006: 325, viene catalogado por error como perteneciente a la filza IX, fasc. 8). En la filza IX, fasc. 21, se hallan, además, algunos ejemplos de monólogos, diálogos, súplicas etc., aptos para su utilización en el desarrollo de determinadas escenas. Sobre este tipo de textos véase Perrucci (1961) (nueva edición: Perrucci, 2008).

¹⁰ En el apéndice con el que cerramos este ensayo se halla un elenco de los textos de este fondo derivados del teatro español con la identificación de los dramaturgos españoles y de los títulos de las piezas que han inspirado las versiones italianas.

¹¹ Ingegno Guidi (1974: 94), señala la preponderancia de este tipo de textos, aunque no se detiene a analizar las diferentes tipologías ni su proyección escénica.

¹² En las últimas páginas de *Il finto medico* de Angiola D'Orso (1669; adaptación de *El doctor Carlino* de Antonio de Solís y Rivadeneyra), se citan algunas obras de la famosa actriz de inminente publicación («Commedie Spagnole, tradotte da Angela Orso, quali si daranno alle stampe quanto prima»). Entre estas se hallaba *Gli eccessi del principe Carlo di Spagna*, probable adaptación de la comedia *El príncipe don*

minan, por otro lado, las comedias derivadas de Lope de Vega, que sobrepasan las de Calderón, lo que no era usual, sobre todo a caballo entre los siglos XVII y XVIII¹³. De Lope (o publicadas con su nombre) se retoman obras que no aparecen en otros repertorios de la época, como, por ejemplo, *Nunca mucho costó poco* o *Di mentira, sacarás verdad*¹⁴. Por si fuera poco, se hallan versiones desconocidas o consideradas perdidas de comedias muy apreciadas en la Italia de entonces, como *La dama duende* y *Casa con dos puertas mala es de guardar* de Calderón, que se difundieron fuera de la península italiana.

Esta variedad - y extrañeza - del repertorio de obras y autores españoles del fondo Orsi se explica si se toman en consideración las ediciones españolas que muy probablemente manejaron los traductores de estas versiones. Gran parte de las obras provendrían, en efecto, de cuatro textos, pertenecientes a la colección *Diferentes autores: la Parte XXII* «extravagante» (Pedro Verges-Jusepe Gonobart, Zaragoza 1630)¹⁵; la *Parte XXV* (Hospital de Nuestra Señora de Gracia-Pedro Escuer, Zaragoza 1632)¹⁶, la *Parte XXX* (Hospital Real y General de Nuestra Señora de Gracia, Zaragoza 1636)¹⁷ y la *Parte XXXI* (Imprenta de Jayme Romeu, Barcelona 1638)¹⁸; de tres de ellos se conservan ejemplares en Bolonia y Módena.

Carlos de Diego Jiménez de Enciso (*Parte XXVIII* de *Diferentes autores*, 1634) de la que no se conocen ejemplares. Franchi (1988: 416).

¹³ Esta preponderancia de Lope se subraya también en Perotti (2004: 101).

¹⁴ *Di mentira, sacarás verdad* (o *Di mentiras y sacarás verdad*) sería obra de Matías de los Reyes, que habría refundido un texto anterior de Lope. Véase Morley, Bruerton (1968: 456); Ziomek (2014: 234). No se conocen versiones italianas de estas obras. Véase el catálogo de las traducciones de Lope en Italia de Marchante Moralejo (2007: 41-76), publicado de nuevo en Marchante Moralejo (2009).

¹⁵ *Parte veinte y dos de las comedias del Fenix de España Lope de Vega Carpio* (1630). Es el único de los cuatro textos citados del que no se conservan ejemplares en Bolonia y Módena. La circulación italiana del volumen se atestigua, sin embargo, gracias a los ejemplares conservados en la Biblioteca Apostólica Vaticana y en la Biblioteca de la Accademia dei Lincei. Profeti (1988: 29-34).

¹⁶ *Parte veynte y cinco de comedias recopiladas de diferentes autores* (1632). Respecto a las obras que nos interesan aquí, el volumen contiene *Amor, lealtad y amistad* y *Los celos en el caballo*. Un ejemplar de esta obra se halla en la Biblioteca Universitaria de Bolonia, proveniente de la antigua Biblioteca Pontificia. Ver Profeti (1988: 45-52).

¹⁷ *Parte treinta de comedias famosas de varios autores* (1636). En este volumen se hallan *La dama duende*, *El marido hace mujer* y *Ofender con las finezas*. Se han conservado ejemplares de la obra en la Biblioteca Universitaria de Bolonia (procedente de la antigua Biblioteca Pontificia) y en la Biblioteca Estense (Profeti, 1988: 85-91). Un ejemplar de la reedición de A. Grande, Sevilla 1638 se halla, asimismo, en la Biblioteca Estense (Profeti, 1988: 92-94).

¹⁸ *Parte treinta una de las mejores comedias que hasta oy han salido* (1638). El volumen contiene la comedia *Celos, honor y cordura*. En Bolonia (proveniente de la antigua Biblioteca Pontificia) también hay un ejemplar de esta Parte. Profeti (1988: 97-103).

De la *Parte XXII* proviene, seguramente, la mayoría de las obras derivadas de Lope o atribuidas al dramaturgo: *Amar sin saber a quién*; *Amistad y obligación*; *La carbonera*; *Di mentira, sacarás verdad* y *Nunca mucho costó poco*. De las cuatro últimas se conserva un breve resumen en prosa que en un par de folios nos da la trama de la obra de Lope en italiano, sin atender a la tripartición dramática de la comedia ni proporcionar referencias escénicas o describir las acciones pormenorizadamente. En los manuscritos esta tipología textual se denomina *argomento* y constituiría el paso preliminar a cualquier tipo de actividad traductora; no por casualidad los textos de Lope citados se hallan casi todos en un mismo fascículo, como si se hubiera llevado a cabo una disección de las comedias de la *Parte XXII* de *Diferentes autores* que se deseaba traducir¹⁹.

En el caso de *Amar sin saber a quién*, contamos, en cambio, con dos textos que nos proporcionan valiosas informaciones sobre la labor traductiva del anónimo adaptador y nos dan la certeza de su puesta en escena: un *soggetto* y una traducción en prosa de la obra que fue recitada en una casa privada de Bolonia, casa Casali, en 1708²⁰. Como se sabe, el *soggetto* era un texto en prosa en el que se daba cuenta pormenorizada de la trama de la comedia, de las entradas y salidas de los personajes y de las indicaciones escénicas necesarias para su puesta en escena, incluidos los *lazzi* o acciones estereotipadas. Se trataba de una modalidad de escritura previa a la representación de la comedia que servía para preparar el trabajo escénico de los actores y que constituía generalmente una reescritura teatral de obras anteriores, «una riscrittura scenica di scritture» (Testaverde, 1988: 34). A partir del *soggetto* se procedía a la composición de los diálogos de los personajes, lo que se denominaba «distendere il soggetto», con la memorización del texto por parte de los actores, como en el caso de *Amar sin saber a quién*, donde junto al *soggetto* tenemos también la traducción; o bien a la puesta en escena *all'improvviso*, que se llevaba a cabo – según la terminología de entonces – «concertando il soggetto», ensamblándolo, sin un texto prefijado, entre los miembros de la compañía profesional o academia en base a una serie de acciones codificadas, tanto trágicas como cómicas, y al bajaje escénico de los actores²¹.

¹⁹ Módena, Biblioteca Estense, fondo Orsi, filza 11, fascículos 11 (*La carbonera*, *Di mentira, sacarás verdad* y *Nunca mucho costó poco*) y 12 (*Amistad y obligación*).

²⁰ *Amare senza sapere chi*, Módena, Biblioteca Estense, fondo Orsi, filza XI, fasc. 11 (*soggetto*) y filza IX, fasc. 14 (traducción). Para la fecha y el lugar de representación de la versión véase Ingegno Guidi (1974: 75).

²¹ Véase Testaverde (1988: 31-38) y Ferrone (2014: 243-255). Si Simonetta Ingegno Guidi (1974: 94) alude vagamente a *argomenti* y *scenari*, Olga Perotti (2004: 113-120) utiliza invariablemente (y de forma errónea) el término *argomento* a la hora de catalogar dichos textos. Sin embargo, como muestran los manuscritos, estos últimos se dividen en traducciones en prosa, *argomenti*, *soggetti*, *scenari* y *parti scannate*, variedades textuales diferentes que remiten, en algunos casos, a prácticas escénicas como la del *improvviso*, sin equivalencia con la práctica escénica de gran parte de los

El examen del *soggetto* y de la traducción de *Amar sin saber a quién* conservados en el fondo Orsi nos permite adentrarnos en el laboratorio del traductor. A la hora de llevar a cabo esta versión se redactó, en primer lugar, un *soggetto* que mantenía fielmente el nombre de los personajes y la trama de la comedia. En este texto las secuencias protagonizadas por el gracioso Limón y demás personajes subalternos consentían que los actores echaran mano al propio repertorio de *lazzi* o acciones cómicas estereotipadas, como demuestran las referencias al «lazzo di mettere in difidenza la dama incognita» y a los «lazzi della mula», entre otras. Sin embargo, y sin desdeñar el bagaje escénico de los actores a la hora de interpretar dichos pasos, también en estos casos se tuvo muy en cuenta el texto original.

Una vez redactado el *soggetto*, el traductor compuso los diálogos en prosa de la traducción siguiendo fielmente, en un primer momento, las informaciones contenidas en aquel. Como ya hemos adelantado arriba, en las escenas que contenían *lazzi* los diálogos de los personajes reproducían *grosso modo* los de la comedia española. Así, por ejemplo, el divertido diálogo en la cárcel de Toledo entre los delincuentes Sancho, Cespedosa y Rosales y el gracioso Limón, encarcelado junto a su amo, el caballero sevillano don Fernando de Aguilar, que en el *soggetto* aparecía con la indicación «scena tutta di lazzi»²², se mantenía bastante fielmente en la traducción. En esta última, como era habitual, el traductor introdujo pequeños ajustes de carácter sociocultural con los que se pretendía adecuar el texto a las expectativas del nuevo público. Es el caso, entre otros, de la sustitución de las referencias al Romancero que hace la criada Inés en las primeras secuencias de la pieza de Lope con ejemplos extraídos del *Decameron* de Boccaccio. Esta versión, sin embargo, fue sometida posteriormente a una minuciosa revisión que cancelaba los calcos sintácticos y léxicos y los sustituía con términos y giros lingüísticos más adecuados para su puesta en escena. Además, se limaron ulteriores referencias socioculturales con miras a su nuevo contexto escénico, como el lugar en el que inicia la acción, el castillo de Cervantes a las afueras de Toledo, que se sustituye por «castello vecchio» y el nombre de algunos personajes (Leonora y su sierva Inés, que pasan a ser Leonora y Martina). El resultado final de dichas correcciones se quiso pasar a limpio, como versión definitiva y apta para llevar a escena²³.

Cabe subrayar que, al margen del alto número de obras de Lope - o atribuidas a él - contenidas en la *Parte XXII* de *Diferentes autores*, lo cierto

otros teatros europeos. Estudiar la recepción italiana del teatro clásico español entraña, por encima de todo, adentrarse en los métodos de escritura teatral de las tablas italianas de entonces y en sus implicaciones escénicas.

²² *Amare senza sapere chi, soggetto*: c. 65v.

²³ La versión en limpio no se llegó a acabar, interrumpiéndose en la escena 15 del primer acto (*Amare senza sapere chi*, Módena, Biblioteca Estense, fondo Orsi, filza IX, fasc. 14, cc.1r-14v; la traducción completa, que contiene las correcciones estilísticas y escénicas encima de la primera versión más literal, aparece a partir de la c. 15r hasta la 54r).

es que Orsi y sus colaboradores tuvieron un particular interés por el Fénix. Lo demuestra, por ejemplo, la presencia entre los papeles del marqués de la comedia *L'amico per forza*, versión italiana de la homónima comedia de Lope, de la que se halla otro ejemplar en la Biblioteca Riccardiana de Florencia²⁴. El ejemplar modenés, anónimo, es sustancialmente idéntico al manuscrito florentino, cuyo autor, según Carmen Marchante Moralejo, fue el abogado holandés Teodoro Ameyden, apasionado traductor de Lope²⁵. La estima de Orsi por la obra dramática de Lope se desprende, asimismo, de los tomos de comedias del autor que se hallaban en la biblioteca del marqués, en la que el teatro español, y el de Lope en especial, ocupaba un lugar relevante²⁶.

La Parte XXV de la colección *Diferentes autores* explicaría, a su vez, el hallazgo en el fondo Orsi de la comedia *Gelosia nel cavallo*, derivada de la homónima *Los celos en el caballo* de Diego Jiménez de Enciso, de la que no se conocen otras adaptaciones italianas²⁷. El ejemplar de esta parte de comedias que se conserva en la Biblioteca universitaria de Bolonia proviene de la antigua Biblioteca Pontificia, lo que no sorprende porque a finales del siglo XVII y durante las primeras décadas del XVIII, en los colegios boloñeses regentados por jesuitas a los que acudían alumnos pertenecientes a la nobleza se adaptaron numerosas obras derivadas del teatro español en cuya reescritura participaron activamente algunos religiosos. De esta actividad queda constancia en las cartas que Orsi envió a Muratori²⁸ y entre

²⁴ Florencia, Biblioteca Riccardiana, ms. 3471. Véase, al respecto, Castelli (1998: 135).

²⁵ Marchante Moralejo (2007: 44-45; 77-88) en el que la autora analiza dicha versión. Sobre las traducciones de comedias de Lope de Vega por parte de Teodoro Ameyden véase Profeti (1996c); Grilli (2016).

²⁶ Módena, Biblioteca Estense, fondo Orsi, filza V, fasc. 11 («Inventario de' Libri del Marchese Gio: Gioseffo Orsi fatto nel Xdembre [dicembre] del 1711 per ordine di Cognomi o di Nomi...»). Según consta en el *Inventario* – parcialmente reproducido, por lo que atañe a las obras españolas, en Perotti (2004: 112-113) –, en la biblioteca de Orsi, que contenía muchas obras teatrales, predominaban los volúmenes de comedias de Lope (cuatro tomos; otros cinco, denominados genéricamente *Comedie spagnuole*, podrían pertenecer a la colección *Diferentes autores*, lo que explicaría el alto número en él de piezas derivadas de algunos volúmenes de dicha serie).

²⁷ *Gelosia nel cavallo*, ms. Módena, Biblioteca Estense, fondo Orsi, filza XI, fasc. 7.

²⁸ El 16 de febrero de 1705 Orsi escribe con entusiasmo al amigo Muratori a propósito de dos tragedias a cuya representación ha asistido: el *Ciro*, del jesuita Charles de la Rue, y *Casimiro*, del religioso Pier Francesco Bellati, adaptación de una obra calderoniana que Orsi define «la più bizzarra, la più ingegnosa, e la più vivace del mondo»: Cottignoli (1984, 224-225); paso reproducido en Ingegno Guidi (1974: 75) y Perotti (2004: 106, según la cual se trataría de la versión italiana de *Afectos de odio y amor* de Calderón, imaginamos que por el nombre de Casimiro, personaje de la citada comedia calderoniana que da el título a la versión italiana). Muratori mostró gran interés por dichas obras, por lo que Orsi, que conocía y frecuentaba al padre Bellati, intentó conseguir una copia, de ahí la presencia en el fondo de algunas de las versiones del jesuita.

sus papeles teatrales, que contienen el programa de sala de dos obras de Agustín Moreto representadas en el Collegio de' Nobili San Francesco Saverio durante el carnaval de 1706 y 1707: la *Dantea, regina d'Ungheria, o sia Le industrie opposte alle finezze*, de *Industrias contra finezas*, y *Enrico, o sia Il miglior amico è il re*, de la homónima comedia del autor español²⁹. Como era habitual en este tipo de textos, imprimidos para que los espectadores pudieran seguir mejor la representación, de ambas obras se especifica la trama de las tres jornadas, el nombre de los actores y el programa de los bailes. A propósito de la *Dantea*, el 11 de febrero de 1706, Orsi, escribiendo puntualmente al amigo Muratori - ávido de noticias sobre las últimas novedades teatrales boloñesas -, resaltó el papel del traductor, el jesuita Pier Francesco Bellati:

Inmenso [éxito] ne ha una commedia spagnuola di Agostino Moreto intitolata Dantea, ove sono acutezze mirabili, ma principalmente due o tre scene in cui ha mano il p. Bellati rapiscono gli ingegni de' savi e de' pazzi ed arrivano a obbligar le dame a un silenzio e a un'attenzione, a cui non è mai arrivato il loro sesso (Cottignoli, 1984; paso reproducido en Ingegno Guidi, 1974: 75 y Perotti, 2004: 107).

De Moreto en el fondo Orsi se conserva también el *soggetto Orgoglio contro orgoglio*, derivado de *El desdén con el desdén*, una comedia que gustó mucho a los dramaturgos italianos de los siglos XVII y XVIII y fue adaptada a diversos géneros teatrales³⁰. La versión italiana de *El desdén con el desdén* a la que alude este *soggetto* debió representarse en el mismo ámbito teatral, el Collegio de' Nobili San Francesco Saverio, durante el carnaval

²⁹ Módena, Biblioteca Estense, fondo Orsi, filza X, fasc. 15: *Argomento e scenario della Dantea regina d'Ungheria, o sia Le industrie opposte alla finezze. Opera famosa di don Agostino Moreto tradotta dallo spagnolo, e recitata nel Collegio de' Nobili di S. Francesco Saverio nelle vacanze del Carnevale dell'Anno 1706* (Ferdinando Pisarri, all'insegna di S. Antonio, Bologna 1706) y *Argomento e scenario dell'Enrico, o sia Il miglior amico è il Re, opera famosa di D. Agostino Moreto tradotta dallo spagnuolo, e recitata nel Collegio de' Nobili di S. Francesco Saverio nelle Vacanze del Carnevale dell'Anno 1707* (Ferdinando Pisarri, all'insegna di S. Antonio, Bologna 1707). La versión de *La Dantea* que se puso en escena en 1706 en el citado colegio boloñés se publicó en Bolonia en 1713 (*La Dantea regina d'Ungheria, o sia Le industrie opposte alle finezze. Opera famosa di D. Agostino Moreto. Tradotta dallo spagnolo*, Longhi, Bologna 1713) y se difundió a través de la red teatral de los colegios de nobles regentados por jesuitas, como el prestigioso Collegio dei Nobili de Parma (en Alviti, Vaccari, 2016: 192-201, se alude a la representación de la obra en el Collegio dei Nobili de Parma y se estudia la edición de la obra, analizándola por error como un libreto).

³⁰ *Orgoglio contro orgoglio*, Módena, Biblioteca Estense, fondo Orsi, filza XI, fasc. 12. Sobre las traducciones y reescrituras italianas de esta pieza de Moreto en los siglos XVII y XVIII véase Profeti (2012); Profeti (2014); Alviti, Vaccari (2016: 190-192).

de 1707, junto con la ya mencionada traducción de Moreto, *Enrico, o sia Il miglior amico è il re*³¹.

Volviendo a la citada adaptación anónima de *Los celos en el caballo* de Diego Jiménez de Enciso, cabe decir que se trata de una traducción en prosa en tres actos fiel al texto español, sin cortes ni interpolaciones, y que no presenta tachaduras ni otras intervenciones textuales. Mas allá de los cambios debidos al paso del verso a la prosa, el traductor se limita a adecuar el nombre del gracioso y demás criados al italiano, valiéndose para ello de máscaras típicas de la denominada *Commedia dell'arte*, como Scapino y Zaccagnino, a las que se concede, sin embargo, poca libertad de movimiento.

De la *Parte XXX* de la colección *Diferentes autores* - de la que perviven ejemplares tanto en la Biblioteca universitaria de Bolonia, provenientes de la antigua Biblioteca Pontificia, como en la Biblioteca Estense de Módena - proceden probablemente el anónimo *soggetto Il marito fa la moglie* y la traducción del mismo nombre derivados de *El marido hace mujer y el trato muda costumbres* de Antonio Hurtado de Mendoza³². A diferencia de los otros conservados en el fondo, el *soggetto* de esta pieza de Hurtado de Mendoza es un texto muy amplio, de cuarenta y dos folios, en el que se desmenuza pormenorizadamente la trama de la comedia española. El *soggetto* y la traducción italiana de *El marido hace mujer* corroboran el método traductivo ya mencionado en el caso de *Amare senza sapere chi*: se parte de un *soggetto* fiel a la comedia española; sobre esta base inicial se redactan los diálogos de la traducción con una primera adecuación cultural y escénica al nuevo público y, por último, se revisa el texto desde el punto de vista lingüístico, corrigiendo calcos y mejorando el estilo en general. Al igual que en el caso de *Amare senza sapere chi*, esta última 'puesta en limpio' de la versión ha quedado incompleta.

Además, en el fondo Orsi se han conservado también algunas escenas en español del primer acto de otra comedia presente en la *Parte XXX*, *Ofender con las finezas* de Jerónimo de Villaizán³³. Junto a la transcripción manuscrita de dichas escenas se halla un elenco de vocablos españoles del texto de Villaizán de los que se ofrece la traducción italiana registrada en el *Vocabulario italiano y español* de Lorenzo Franciosini, instrumento lexicográfico imprescindible para los traductores italianos de la época³⁴. La

³¹ En su epistolario con Muratori, Orsi alude a dos obras derivadas del teatro español traducidas por los padres jesuitas y representadas en el Collegio dei Nobili San Francesco Saverio en febrero de 1707, durante el carnaval. El 3 de marzo del mismo año Orsi escribe al amigo: «Il *Desdén* etc., qualora si possa metterlo insieme, sarà a disposizione di Lei» Cottignoli (1984: 358).

³² Módena, Biblioteca Estense, fondo Orsi, filza IX, fasc. 19 (*soggetto Il marito fa la moglie*) y filza XI, fasc. 19 (*Il marito fa la moglie*: traducción en prosa).

³³ Módena, Biblioteca Estense, fondo Orsi, filza X, fasc. 16.

³⁴ Módena, Biblioteca Estense, fondo Orsi, filza X, fasc. 16. Véase, al respecto, Vuelta García (2014).

mayor parte de los términos se refieren a las agudezas del gracioso Desván, que presentaban dificultad de comprensión. Estos papeles son de gran interés porque arrojan luz sobre el método empleado por el anónimo autor, el cual, teniendo delante el texto de Villaizán, lo disecciona palabra por palabra para su mayor comprensión y futura labor de adaptación. Este método de traducción, que, después de haber redactado un *soggetto*, retoma la comedia española y lleva a cabo una versión en italiano en la que se reproducen literalmente los parlamentos de los personajes, incurriendo por ello inevitablemente en numerosos calcos – tanto léxicos como sintácticos –, se toma, como hemos visto en el caso de *Amare senza sapere chi e Il marito fa la moglie*, como una fase intermedia que requiere modificaciones para su puesta en escena. Así lo especifica Baltasar Suárez, traductor de *Carlos el perseguido* de Lope, otra de las obras conservadas en este fondo – no identificada por la crítica –, en dos notas manuscritas al final del segundo y tercer acto de su versión:

Tutte queste scene possono essere assai migliorate, e l'assicuro ch'io neanco l'ho lette doppo scritte, perciò lascio al suo prudentissimo giudizio di correggerle; e si ricordi quando l'ha copiate di rimandarmele, e il 3 atto è il meglio di tutti³⁵.

Signor mio: Gli mando il terzo atto della commedia di Lope e, perché sono stato giusto su lo spagniolo, tutte le scene si possono migliorare e aggiungere il ridicolo, che a loro sarà facile. Si ricordi di rimandarmele, e io fra tanto comincio a cavare la Commedia del Molino, che subito gliela manderò, ma però se prima me ne rimanda una di queste, e la reverisco, me n'accusi la ricevuta. Affmo. Servitore Baldr. Suares³⁶.

Baltasar Suárez (1623-1666), noble perteneciente a una de las familias de origen hispánico más importantes de Florencia, fue un asiduo traductor del teatro clásico español, como resulta de la segunda de las anotaciones transcritas arriba, en la que, una vez enviado el tercer acto de su versión de *Carlos el perseguido*, anunciaba su inminente labor de adaptación de *La comedia del molino*, incluida, como la anterior, en la *Primera parte* de Lope³⁷. Nacido en Módena durante la estancia en dicha ciudad de su padre Ferdinando, *gentiluomo di camera* del granduque Ferdinando I de' Medici, Baltasar Suárez debió mantener contactos con los intelectuales y literatos de

³⁵ B. Suárez, *Carlo perseguido*, ms., Módena, Biblioteca Estense, fondo Orsi, filza IX, fasc. 1, inser. 4, c. 44r.

³⁶ B. Suárez, *Carlo perseguido*, ms., Módena, Biblioteca Estense, fondo Orsi, filza IX, fasc. 1, inser. 4, c. 59r.

³⁷ El verbo *cavare* al que alude Suárez es sinónimo, en este caso, del italiano *tradurre*, traducir. Sobre *La comedia del molino* de Lope de Vega, véase L. de Vega, *La comedia del molino*, en Vega Carpio (1997: 1547-1686) (edición de P. Campana). Suárez disponía seguramente de un ejemplar de la *Parte primera* de Lope.

la ciudad mucho tiempo después de haberse establecido en Florencia, por lo que no sorprende la presencia de un manuscrito suyo entre los papeles recopilados por el marqués Orsi. El manuscrito de su versión de *Carlos el perseguido*, obra de Lope que circuló ampliamente en Italia dando origen a varias adaptaciones, muestra dos estadios textuales: el primero, con numerosos calcos léxicos y morfosintácticos, y un segundo, posterior y probablemente llevado a cabo por otra mano, en el que se realizan numerosas tachaduras y sustituciones de dichos calcos por expresiones y giros sintácticos más adecuados, con vistas a una eventual inminente puesta en escena³⁸. Aunque nos hallamos ante una adaptación fiel de la comedia de Lope, en *Carlo perseguido* (al igual de cuanto hemos visto en las otras adaptaciones que hemos considerado anteriormente) Suárez llevó a cabo algunas modificaciones que acercaban la traducción al nuevo contexto escénico y dramático, como la sustitución de los criados por máscaras de la *Commedia dell'arte*, Zaccagnino y Mescolino, y la inserción de interpolaciones explicativas y de carácter sensacionalista, sobre todo al final de la comedia, donde, con un cierto regodeo sentimental, se aclaraban los nudos del enredo y se otorgaba un papel mayor al hijo de Carlo y Leonora, Grimaldico, que intercedía a favor de la malvada duquesa Cassandra³⁹.

La misma fidelidad al texto español que tanto preocupaba a Baltasar Suárez para la puesta en escena de su versión de Lope la encontramos en *Amore, lealtà e amicizia. Opera spagnuola del Dottor Giovanni Perez de MonteAlbano* del actor profesional Francesco Antonazzoni, *in arte* Ortensio, conservada también en nuestro fondo⁴⁰. La comedia española, de atribución dudosa, fue publicada a nombre de Montalbán en la *Parte segunda* de sus comedias y en la *Parte XXV* de *Diferentes autores*, edición, esta última, de donde la retomó el actor italiano (Vuelta García, 2018: 130-131). Francesco Antonazzoni ejerció su profesión de actor en la primera mitad del siglo XVII, fundamentalmente en Florencia, donde formó parte, entre 1613 y 1622, de la célebre compañía teatral de los Confidenti – dirigida por Flaminio Scala bajo la protección de Giovanni de' Medici – con el papel de *secondo innamorato*, concluyendo su carrera como *capitano*. Al igual que otros actores profesionales italianos del siglo XVII, Antonazzoni compaginó su presencia en las tablas con la labor de traductor de comedias españolas. Su versión circuló en Italia tanto entre las compañías profesionales como en el vivaz mundo de las academias, incluso muchos años después de la muerte del actor. En Florencia, hacia finales del siglo XVII o principios del XVIII, se representó en la academia de los Sorgenti una

³⁸ Ejemplos de dichas intervenciones pueden verse en Vuelta García (2014: 245-247).

³⁹ B. Suárez, *Carlo perseguido*, ms., Módena, Biblioteca Estense, fondo Orsi, filza IX, fasc. 1, inser. 4, cc. 52v-57v.

⁴⁰ Francesco Antonazzoni, *Amore, lealtà e amicizia*, Módena, Biblioteca Estense, fondo Orsi, filza XI, fasc. 10.

reescritura de esta comedia de Antonazzoni con vistas al nuevo contexto escénico y a los gustos de la época⁴¹. Orsi, que, como sabemos, reunió a lo largo de su vida piezas de las más variadas fechas y procedencias, obtendría la traducción de Antonazzoni por sus contactos en ambos ámbitos teatrales. En el epistolario que entabla con Muratori, el marqués muestra la estrecha relación que tenía con el mundo de las compañías profesionales y su papel de supervisor y organizador de espectáculos académicos en los que se requería la asistencia y la colaboración de actores profesionales⁴². Además, en dichas cartas, Orsi revela la profunda amistad que le unía al noble dramaturgo florentino Ludovico Adimari, autor de comedias y libretos de derivación española como *Le gare dell'amore e dell'amicizia* e *Il carceriere di sé medesimo*, inspirados en *Duelo de amor y amistad* de Jacinto de Herrera y Sotomayor y *El alcaide de sí mismo* de Calderón de la Barca, por lo que no sería descabellado hipotizar que Orsi hubiera obtenido algunos textos teatrales a través de Adimari⁴³.

El cuarto y último texto de la colección *Diferentes autores* que hemos citado arriba, la *Parte XXXI*, contiene la comedia anónima *Celos, honor y cordura*, de la que se conserva en el fondo Orsi una versión en prosa no identificada hasta el momento por la crítica⁴⁴. Al igual que ocurre con las demás traducciones, la versión italiana sigue de cerca el hipotexto y mantiene el nombre de los personajes principales, adecuando, como era usual, el nombre del gracioso a la práctica teatral italiana (el Mostacho

⁴¹ *Amore, lealtà et amicizia. Opera spagniola del Dottore Giovanni Perez de Monte Albano*, ms., Florencia, Biblioteca Riccardiana, 3467, cc. 164r-189r. La reescritura contiene un prólogo (cc. 165r-166r) en el que se alude a la puesta en escena de la comedia en la academia de los Sorgenti de Florencia y al peligro que suponía recitar obras de origen español para actores que fueran inexpertos. El manuscrito aparece descrito en Castelli (1998: 130). Para un análisis de dicha versión florentina en relación con la adaptación de Antonazzoni véase Vuelta García (2018: 125-141).

⁴² Como en el caso del actor profesional Giuseppe Sondra, *in arte* Flaminio, del que Orsi diserta ampliamente con Muratori en relación a su papel de supervisor y ayudante escénico de una academia teatral boloñesa del *entourage* del marqués, refiriendo desde Bolonia, el 25 de enero de 1706: «Il Sondra resta qui con suo vantaggio, perché assiste ancora ad un'altra Compagnia d'Accademici, oltre la protetta dal senatore Isolani» (Cottignoli 1984: 297).

⁴³ En el epistolario se alude a las estrechas relaciones entre Orsi y Ludovico Adimari desde 1697 hasta el 8 de junio de 1703, cuando Orsi refiere al amigo Muratori: «al signor marchese Adimari, da cui vorrei l'onore d'essere considerato, come in fatti lo sono, suo gran servitore et estimatore» (Cottignoli, 1984: 180). Sobre las dos citadas traducciones de Adimari véanse Profeti (1996b); Profeti (1996a); Usula (2016) y el ensayo de Ilaria Resta en este volumen.

⁴⁴ Módena, Biblioteca Estense, fondo Orsi, filza XI, fasc. 8 (el texto carece de título). La Barrera atribuyó *Celos, honor y cordura* al dramaturgo Antonio Coello, sin prueba alguna. Se conocen varias puestas en escena de esta comedia en 1637, tanto en teatros públicos como en el palacio del Buen Retiro de Madrid. Ver *Catcom. Las comedias y sus representantes. Base de datos de comedias mencionadas en la documentación teatral (1540-1700)*.

español pasa a ser Picariglio). Vale la pena señalar, a este respecto, que entre las adaptaciones de piezas españolas de la actriz Angiola D'Orso se hallaba una con el título de *Gelosia, Onore e Prudenza*, de la que no se conocen ejemplares⁴⁵.

Una de las sorpresas más interesantes que nos depara el estudio del fondo Orsi es el hallazgo de algunos textos derivados de *La dama duende* y *Casa con dos puertas mala es de guardar* de Calderón⁴⁶ provenientes de dos compañías de célebres actores profesionales de Bolonia y Módena que ejercieron en Francia y tuvieron estrecho contacto con el marqués: la del actor boloñés Giovanni Andrea Cavazzoni Zanotti (1622-1695), *in arte* Ottavio, al servicio del duque de Módena del 1647 al 1652 y miembro de la *Comédie-Italienne* de París desde 1656 hasta 1684, año en que volvió a Bolonia, entrando en el *entourage* de Orsi⁴⁷; y la del modenés Luigi Riccoboni (1676-París, 1753), *in arte* Lelio, que tuvo como mentor a Orsi hasta su traslado a París en 1716 como director de la compañía de comediantes italianos al servicio del rey⁴⁸. Apasionados cultivadores del teatro trágico francés, en la formación de ambos tuvo gran cabida el teatro español, como se desprende del repertorio juvenil de Luigi Riccoboni, que el actor se vio obligado a replicar a su llegada a París⁴⁹.

Entre las obras que Riccoboni puso en escena en el parisino Hôtel de Bourgogne se hallaba *La casa con due porte*, «comédie italienne en trois

⁴⁵ La comedia aparece en un elenco de «Commedie Spagnole, tradotte da Angela Orso, quali si daranno alle stampe quanto prima» que se halla en las últimas páginas de *Il finto medico*, junto con la ya citada *Gli eccessi del principe Carlo di Spagna*. Ver Franchi (1988): 416.

⁴⁶ Merece la pena señalar que ambas comedias de Calderón fueron publicadas en la *Parte XXIX* de *Diferentes autores* (1636), de la que se conserva un ejemplar en la Biblioteca Estense de Módena: Profeti (1988: 79-85).

⁴⁷ Sobre este importante actor, amigo y traductor de Corneille, véase Longo (1979).

⁴⁸ La bibliografía sobre este actor ha crecido mucho en los últimos años, con estudios dedicados tanto a su actividad de actor como a la posterior de teórico e historiador teatral. Véase la ficha del actor en Ferrone (2014): 204-216 y, para un panorama de conjunto de su relación con el teatro clásico español, Vuelta García (2019: 121-137).

⁴⁹ Mucho antes de ser el director de los *Comédiens Italiens Ordinaires du Roy*, Luigi Riccoboni representaba ya el papel de primo innamorato con el nombre de Lelio, primero en la compañía de Teresa Corona Costantini, *in arte* Diana (actriz que en torno al 1681 formaba parte de la compañía teatral del duque de Módena), más tarde en la que creó junto a su mujer, Elena Balletti, Flaminia en las tablas, e inició su actividad como dramaturgo adaptando para la escena obras derivadas del teatro español, entre las cuales *La Griselda*, *Il principe geloso*, *La vita è un sogno* y muy probablemente piezas derivadas de Calderón que más tarde llevaría a escena a su llegada a París, como *La casa con due porte*. Riccoboni se vio obligado a retomar dichas obras a su llegada a París en contra de su voluntad, porque era lo que le pedía el público francés. Véase, al respecto, De Courville (1943: 45-80) y De Courville (1945: 79-96); De Luca (2011).

actes», representada el 22 de junio de 1716, pocos días después de la llegada del actor a París (De Luca, 2011: 81). De este texto, que se creía perdido, se conservan en el fondo Orsi un *scenari* intitulado *La casa con due porte*, algunos papeles de actor o *parti scannate* y varias escenas de la traducción en prosa *Nella casa con due porte* disgregadas en varios códices⁵⁰. El *scenari*, tipología textual cuya finalidad principal era la de recordar a los actores sintéticamente la trama, el orden de las acciones y la introducción de *lazzi*, diálogos y eventuales monólogos (que no aparecían explicados ni transcritos, como ocurría, en cambio, a menudo en el *soggetto*), sigue de cerca el enredo de la homónima comedia calderoniana y está muy atento a los aspectos escénicos, fundamentales en dicha pieza. Presenta, sin embargo, algunas modificaciones dictadas por la composición de la compañía teatral, como la inserción de una tercera trama amorosa protagonizada por las máscaras del Dottore y el Magnifico, que se piden mutuamente la mano de sus hijas, o la sustitución de los criados por máscaras de la *Commedia dell'Arte*: Briguela, máscara originaria de Bérgamo que tiene el papel de criado astuto y sin escrúpulos, en lugar de la criada Silvia, y Bertolino, máscara de segundo *zanni*, caracterizado por un mixto de inocencia y astucia, en lugar de Calabazas, el criado de Lisardo en Calderón⁵¹. Este *scenari* está conectado, a su vez, con la traducción en prosa, de la que se han conservado algunas escenas bastante fieles al texto original protagonizadas, fundamentalmente, por la segunda pareja protagonista, don Félix y doña Laura⁵². Ambos textos dejan constancia de representaciones de la comedia de Calderón anteriores a la puesta en escena parisina de 1716 a cargo de Riccoboni y su compañía y nos permiten conocer qué tipo de versión se representó en tales ocasiones.

Junto a estos vestigios de *Casa con dos puertas*, en el fondo Orsi se hallan, además, algunos fragmentos de una versión italiana en prosa de *La dama duende* desconocida hasta el momento. El texto, intitulado *Nella dama demonio*, tiene entre sus personajes principales a Ottavio, bajo cuyo nombre se esconde muy probablemente el mencionado actor Giovanni Andrea Zanotti, con quien Orsi mantuvo relaciones estrechas⁵³. El nombre

⁵⁰ Módena, Biblioteca Estense, fondo Orsi, filza IX, fasc. 1 (fragmentos de la traducción en prosa *Nella casa con due porte* y diferentes papeles de actor); filza XI, fasc. 12 e fasc. 13 (fragmentos de la traducción en prosa); filza XI, fasc. 14 (*scenari* *La casa con due porte*).

⁵¹ Módena, Biblioteca Estense, fondo Orsi, filza XI, fasc. 14 (*La casa con due porte*, *scenari*). Este *scenari* presenta puntos de contacto con otro de ámbito napolitano, conservado en el *Gibaldone comico de soggetti* de Casamarciano. Véase, al respecto, Vuelta García (2020).

⁵² Junto a las *parti scannate* protagonizadas por estos dos personajes, se hallan también vestigios de escenas que conciernen a la primera pareja protagonista, Lisardo y Marcela en Calderón, o a personajes subalternos, Vuelta García (2020).

⁵³ Módena, Biblioteca Estense, fondo Orsi, filza XI, fasc. 13. Sobre las relaciones entre Orsi y Zanotti, véase Ingegno Guidi (1974: 67-69).

de arte del célebre actor, en efecto, se halla entre los personajes del *scenariorio* *La dame diablesse*, conservado en la Biblioteca Nacional de París, que fue puesto en escena en París entre 1683 y 1688, cuando Zanotti se encontraba en Francia, como han remarcado los estudiosos que se han ocupado de dicho *canovaccio* (Colajanni, 1970: 3-20). La versión italiana de este *scenariorio* se consideraba perdida, al igual que no se conocen ejemplares de *Arlequin persecuté par la dame invisible / La dama demonio*, pieza representada por Luigi Riccoboni en París el 25 de mayo de 1716, que, a decir de la crítica, debió de inspirarse en *La dame diablesse* (De Luca, 2011: 72). Cabe resaltar, sin embargo, que los amplios fragmentos de *Nella dama demonio* conservados en el fondo Orsi muestran notables puntos en común con el manuscrito parisino. En ambos casos, en efecto, los dos hermanos de doña Ángela de la versión calderoniana son suplantados por un padre, el Dottore, y un hermano, que en nuestro caso toma el nombre de Silvio. El Dottore, además, está enamorado de Ippolita, la dama que ama su hijo y que correspondería a la Beatriz calderoniana. Es necesario señalar, por otro lado, que la versión italiana resulta más cercana al texto español que la francesa, como se desume de la primera escena en la que, al igual que en Calderón, Ottavio y su criado Tortellino llegan a la ciudad (en este caso Nápoles, no Madrid) en el momento en que se celebra una fiesta en la corte. En el *scenariorio* francés, en cambio, los primeros momentos de la *pièce* están protagonizados por el Docteur, padre de Cintio y Aularia (la doña Ángela calderoniana), su criado Mezetin, y «les ennemis du docteur», que pretenden maltratar al Docteur. Octave y su criado Arlequin lo impedirán acudiendo en su ayuda (Colajanni, 1970: 5-6).

Un mismo entorno cultural, que en juventud gravitaba en torno al *entourage* teatral boloñés y modenés de Orsi, y más tarde en París, en el teatro de los italianos, une a estos dos actores emilianos, cuya estrecha relación con Orsi ha permitido la conservación entre sus papeles de versiones italianas de estas dos comedias de Calderón desconocidas o consideradas perdidas⁵⁴.

Gracias a la heterogeneidad de los materiales que contiene y a la luz que arroja sobre técnicas traductivas y vías de penetración y circulación de sus textos, el fondo Orsi de la Biblioteca Estense de Módena se configura, por tanto, como un testimonio de crucial importancia para comprender el alcance de la difusión del teatro del Siglo de Oro en Italia hasta bien entrado el siglo XVIII – tanto en el mundo de las compañías profesionales como en el de los aficionados –, así como el papel clave que jugó este país en la difusión europea de la Comedia nueva.

⁵⁴ El teatro clásico español – lo recordábamos al inicio de estas páginas – circuló en Francia, en los países de habla alemana, en Inglaterra, en gran parte gracias a las compañías teatrales profesionales italianas. Rastrear los pasos de los actores profesionales italianos – y estudiar, cuando los haya, los textos que nos han dejado – supone comprender gran parte de la relevancia que tuvo la Comedia Nueva en el desarrollo del teatro europeo moderno.

*Catálogo de las obras derivadas del teatro español del fondo Orsi*⁵⁵

CALDERÓN DE LA BARCA, PEDRO:

Casa con dos puertas, mala es de guardar:

Nella casa con due porte (filza IX, fasc. 1; filza XI, fasc. 12 y 13): traducción en prosa y en tres actos, incompleta. Algunas escenas de esta versión, conservadas en la filza XI, fasc. 13, se hallan entremezcladas con la adaptación *Nella dama demonio*, con la que comparten también el nombre de los personajes. En el primer código (filza IX, fasc. 1) se hallan varias *parti scannate*, correspondientes a la segunda pareja protagonista Silvio e Ipolita (don Félix y doña Laura en Calderón).

La casa con due porte (filza XI, fasc. 14): *scenario*. Los nombres de los personajes no coinciden con los de la versión en prosa. Sin embargo, este texto está conectado con el anterior.

La desdicha de la voz

La disgrazia della voce (filza IX, fasc. 4): *soggetto* dividido en tres actos. Los personajes conservan los nombres de la comedia española pero italianizados. Se señalan los lugares en los que transcurre la acción («quarto di Beatrice», «quarto d'Isabella»...), los momentos musicales y los *lazzi* («lazzo del picchetto», «lazzo del limbo»...).

La dama duende

Nella dama demonio (filza XI, fasc. 13): traducción en prosa incompleta, en tres actos. Junto a algunas escenas de los tres actos, se hallan varios fragmentos, como la carta que la «dama duende» deposita en las habitaciones del caballero forastero, así como la respuesta de este. La filza contiene algunos folios pertenecientes a la versión en prosa *Nella casa con due porte*.

[COELLO, ANTONIO?]

*Celos, honor y cordura**

Traducción italiana sin título, anónima (filza XI, fasc. 8): comedia en prosa y en tres actos. Se trata de una versión fiel a la comedia española, que se presenta limpia, sin tachaduras de importancia.

⁵⁵ El catálogo está organizado en orden alfabético por nombre de autor español. Se corrigen los errores presentes en las citadas catalogaciones de Ingegno Guidi, Perotti y Cacho y se señalan con un asterisco las obras no identificadas hasta ahora. Se han desechado, también, dos textos citados por Perotti y, con cierta duda, por Cacho como versiones de *Contra valor no hay desdicha* y *Roma abrasada* de Lope de Vega, por no ser pertinentes; ver Perotti (2004: 116-117) y Cacho (2006: 326).

HURTADO DE MENDOZA, ANTONIO

El marido hace mujer y el trato muda costumbres

Il marito fa la moglie (filza IX, fasc. 19): *soggetto* muy amplio, de 42 folios.

Il marito fa la moglie (filza XI, fasc. 19): traducción en prosa, en tres actos, que presenta varios estadios textuales (primera versión, fiel al texto español; revisión estilística y parcial puesta en limpio).

JIMÉNEZ DE ENCISO, DIEGO

*Los celos en el caballo**

Gelosia nel cavallo (filza XI, fasc. 7): comedia en prosa y en tres actos. El título aparece señalado al final de la obra. La versión es fiel al original.

MORETO, AGUSTÍN

El desdén con el desdén

Orgoglio contro orgoglio (filza XI, fasc. 12): *soggetto* fiel a la comedia española.

Industrias contra finezas

Dantea, regina d'Ungheria, o sia Le industrie opposte alle finezze (filza X, fasc. 15): programa de sala impreso de la representación en el Collegio de' Nobili San Francesco Saverio durante el carnaval de 1706. Contiene el resumen pormenorizado de la trama dividido en escenas, el nombre de los actores y la señalación de los bailes.

El mejor amigo el rey

Enrico o sia Il miglior amico è il re (filza X, fasc. 15): programa de sala impreso de la representación en el Collegio de' Nobili San Francesco Saverio durante el carnaval de 1707. Contiene el resumen pormenorizado de la trama dividido en escenas, el nombre de los actores y la señalación de los bailes.

[PÉREZ DE MONTALBÁN, JUAN?]

Amor, amistad y lealtad

Francesco Antonazzoni, *Amore, lealtà e amicizia* (filza XI, fasc. 10): traducción en prosa, en tres actos. Versión fiel a la comedia española.

RUIZ DE ALARCÓN, JUAN

El examen de maridos

L'esame dei mariti (filza X, fasc. 13): *soggetto* que contiene al final del texto la indicación del autor español.

VEGA CARPIO, LOPE

Amar sin saber a quién

Amare senza sapere chi (filza XI, fasc. 11): *soggetto*.

Amare senza sapere chi (filza IX, fasc. 14): traducción en prosa, en tres actos que presenta varios estadios textuales (primera versión, fiel al texto español; revisión estilística y parcial puesta en limpio).

El amigo por fuerza

[Teodoro Ameyden], *L'amico per forza. Commedia tratta dallo spagnolo* (filza X, fasc. 11): traducción en prosa, en tres actos, anónima, pero atribuida a Teodoro Ameyden.

Amistad y obligación

Amistad y obligación (filza XI, fasc. 12): *argomento* en italiano, a pesar de conservar el título en español. Copia en limpio, sin apenas tachaduras.

La carbonera

La carbonera (filza XI, fasc. 11): *argomento* en italiano, a pesar de conservar el título en español. Copia en limpio, sin apenas tachaduras.

*Carlos el perseguido**

Baltasar Suárez, *Carlo perseguido* (filza IX, fasc. 1.4.): traducción en prosa y en tres actos. El texto presenta diversos estadios textuales (una primera versión literal y una revisión estilística posterior, efectuada por otra mano).

Di mentira, sacarás verdad

Di mentira sacarás verdad (filza XI, fasc. 11): *argomento* en italiano, a pesar de conservar el título en español. Copia en limpio, sin apenas tachaduras.

Nunca mucho costó poco

Nunca mucho costó poco (filza XI, fasc. 11): *argomento* en italiano, a pesar de conservar el título en español. Copia en limpio, sin apenas tachaduras.

Referencias bibliográficas

- Alviti R., Vaccari D. (2016), *Moreto en Italia: primeros datos y dos ejemplos de reescritura*, en Couderc C., Trambaioli M. (eds.), *Paradigmas teatrales en la Europa moderna: circulación e influencias (Italia, España, Francia, siglos XVI-XVIII)*, Presses universitaires du Midi, Toulouse: 185-210.
- Bertoni G. (1922), *Lodovico Antonio Muratori (1672-1750)*, en *Per il 250° anniversario della nascita di L.A. Muratori*, Società Tipografica Modenese (Antica Tipografia Soliani), Modena.
- Cacho M. T. (2006), *Manuscritos hispánicos de la Biblioteca Estense de Módena*, Reichenberger, Kassel.

- Castelli S. (1998), *Manoscritti teatrali della Biblioteca Riccardiana di Firenze*, Polistampa, Firenze.
- Catcom. *Las comedias y sus representantes. Base de datos de comedias mencionadas en la documentación teatral (1540-1700)*, Teresa Ferrer (dir) <<http://catcom.uv.es>> (2019-10-21).
- Ciancarelli R. (1994), *Drammaturgia dei principianti. Notizie su una raccolta manoscritta di opere sceniche romane del Seicento*, «Teatro e storia», IX: 389-405.
- Colajanni G. (1970), *Les scénarios franco-italiens du ms. 9329 de la B.N.*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma.
- Cottignoli A. (ed.) (1984), *Carteggio con Giovan Gioseffo Orsi*, Edizione Nazionale del Carteggio di L.A. Muratori, Firenze.
- De Courville X. (1943), *Un apôtre de l'art du théâtre au XVIII^e siècle: Luigi Riccoboni dit Léo*, t. I (1676-1715) *L'expérience italienne*, Droz, Paris.
- De Courville X. (1945), *Un apôtre de l'art du théâtre au XVIII^e siècle: Luigi Riccoboni dit Léo*, t. II (1716-1731) *L'expérience française*, Droz, Paris.
- De Luca E. (2011), *Il repertorio della Comédie-Italienne di Parigi (1716-1762) / Le répertoire de la Comédie-Italienne de Paris (1716-1762)*, IRPMF, Paris («Les savoirs des acteurs italiens», collection dirigée par Andrea Fabiano <www.irpmf.cnrs.fr/IMG/pdf/Repertorio.pdf> (2019-10-21)
- D'Orso A. (1669), *Il finto medico*, Toselli, Ronciglione.
- Ferrone S. (2014), *La Commedia dell'Arte. Attrici e attori italiani in Europa (XVI-XVIII secolo)*, Piccola Biblioteca Einaudi, Torino.
- Franchi S. (1988), *Drammaturgia romana. Repertorio bibliografico cronologico dei testi drammatici pubblicati a Roma e nel Lazio. Secolo XVII*, vol. II, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma.
- Franzbach M. (1982), *El teatro de Calderón en Europa*, Fundación universitaria, Madrid 1982.
- Grilli G. (2016), *Ameijden lector y transformador de Lope*, en Couderc C., Trambaioli M. (eds.), *Paradigmas teatrales en la Europa moderna: circulación e influencias (Italia, España, Francia, siglos XVI-XVIII)*, Presses universitaires du Midi, Toulouse: 177-185.
- Imbruglia G. (2012), «Muratori, Ludovico Antonio», in *Dizionario biografico degli italiani*, LXXVII, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, Roma (<http://www.treccani.it/enciclopedia/ludovico-antonio-muratori_%28Dizionario-Biografico%29/>) (2019-09-14).
- Ingegno Guidi S. (1974), *Per la storia del teatro francese in Italia: L.A. Muratori, G.G. Orsi e P.J. Martello*, «La Rassegna della letteratura italiana», 1-2: 64-94.
- Longo N. (1979), «Cavazzoni Zanotti, Giovanni Andrea», in *Dizionario biografico degli italiani*, XXIII, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, Roma (<[http://www.treccani.it/enciclopedia/cavazzoni-zanotti-giovanni-andrea_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/cavazzoni-zanotti-giovanni-andrea_(Dizionario-Biografico)/)>) (2019-08-04).
- Marchante Moralejo C. (2007), *Traducciones, adaptaciones, scenari de las comedias de Lope de Vega en Italia en el siglo XVII*, Fundación Universitaria Española, Madrid.

- Marchante Moralejo C. (2009), *Lope de Vega en Italia: traducciones, adaptaciones, falsas atribuciones y scenari*, en G. Profeti M. (a cura di), *Commedia aurea spagnola e pubblico italiano*, vol. VI, *Commedia e musica tra Spagna e Italia*, Alinea, Firenze: 7-58.
- Meregalli F. (1978), *L'Italia mediatrice tra il teatro spagnolo e la Germania nel Settecento*, «Arcadia», 13, 1-3: 242-254.
- Meregalli F. (1983), *Consideraciones sobre tres siglos de recepción del teatro calderoniano*, en García Lorenzo L. (coord.), *Calderón: actas del Congreso internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro (Madrid, 8-13 de junio de 1981)*, vol. 1, CSIC, Madrid: 103-124.
- Morley S. G., Bruerton C. (1968), *Cronología de las comedias de Lope de Vega con un examen de las atribuciones dudosas, basado todo ello en un estudio de su versificación estrófica*, Gredos, Madrid.
- Muratori L. A. (1735), *Vita del marchese Giovan Gioseffo Orsi*, Cristoforo Zane, Venezia.
- Parte veinte y dos de las comedias del Fenix de España Lope de Vega Carpio y las mejores que hasta ahora han salido* (1630), Pedro Verges, a costa de Iusepe Ginobart, Zaragoza.
- Parte veynte y cinco de comedias recopiladas de diferentes autores* (1632), Hospital de Nuestra Señora de Gracia, Pedro Escuer, Zaragoza.
- Parte veynte y ocho de comedias de varios autores* (1634), por Pedro Blusón, Huesca.
- Parte veinte y nueve contiene doze comedias famosas de varios autores* (1636), S. Esparsa-J. Sonzoni, Valencia.
- Parte treinta de comedias famosas de varios autores* (1636), Hospital Real y General de Nuestra Señora de Gracia, Zaragoza.
- Parte treinta una de las mejores comedias que hasta oy han salido* (1638), Emprenta de Iayme Romeu, Barcelona.
- Pavesio M. (2000), *Calderón in Francia. Ispanismo ed italianismo nel teatro francese del XVII secolo*, Edizioni dell'Orso, Alessandria.
- Perotti O. (2004), *G.G. Orsi e la letteratura spagnola*, en Perotti O., *Amena Silva. Studi di letteratura spagnola*, Multicopia, Ferrara: 112-120.
- Perrucci A. (1961), *Dell'arte rappresentativa premeditata e all'improvviso*, Bragaglia A. G. (ed.), Sansoni, Firenze 1961.
- Perrucci A. (2008), *A Treatise on Acting, From Memory and by Improvisation - Dell'arte rappresentativa premeditata, ed all'improvviso* (Napoli 1699), F. Cotticelli F., Heck T. F., Goodrich Heck A. (eds.), Scarecrow Press Inc., Lanham, Md. & London.
- Profeti M. G. (1988), *La collezione «Diferentes autores»*, Reichenberger, Kassel.
- Profeti M. G. (1996a), *Calderón in Italia: Il carceriere di sé medesimo*, en Profeti M. G., *Commedia aurea spagnola e pubblico italiano*, vol. I, *Materiali, variazioni, invenzioni*, Alinea, Firenze: pp. 139-155.
- Profeti M. G. (1996b), *Intertesto e contesto: Le gare dell'amore e dell'amicizia vs Duelo de honor y amistad*, en Profeti M. G., *Commedia aurea spagnola e pubblico italiano*, vol. I, *Materiali, variazioni, invenzioni*, Alinea, Firenze: 121-138.

- Profeti M. G. (1996c), *Lope a Roma: le traduzioni di Teodoro Ameyden*, en Profeti M. G., *Commedia aurea spagnola e pubblico italiano*, vol. I, *Materiali, variazioni, invenzioni*, Alinea, Firenze: 33-51.
- Profeti M. G. (2012), rec. Agustín Moreto, *Primera parte de comedias*, dir. M. L. Lobato, Reichenberger, Kassel 2008-2011, 4 vols, «Anuario Lope de Vega», 18: 322-326.
- Profeti M. G. (2014), *Dal Desdén con el desdén alla Principessa Filosofa: percorsi teatrali tra Spagna e Italia*, en Delle Pezze F., De Beni M., Miotti R. (a cura di), *Quien lengua ha a Roma va. Studi di lingua e traduzione per Carmen Navarro*, Universitas Studiorum, Mantova: 267-279.
- Sullivan H. W. (1998), *El Calderón alemán. Recepción e influencia de un genio hispano (1654-1980)*, Iberoamericana / Vervuert, Madrid / Frankfurt.
- Testaverde A. M. (1998), *La scrittura scenica nel XVII secolo*, en Lazzi G. (ed.), *Carte di scena, catalogo della mostra (Biblioteca Riccardiana di Firenze, 21 dicembre 1998-20 marzo 1999)*, Polistampa, Firenze: 31-38.
- Usula N. (2016), *Alcaide, geôlier o carceriere? Un dramma in evoluzione tra il Tago, la Senna e l'Arno*, en Antonucci F., Tedesco A. (a cura di), *La Comedia nueva e le scene italiane nel Seicento. Trame, drammaturgie, contesti a confronto*, Olschki, Firenze: 297-311.
- Varano V. (2013), "Orsi, Giovan Gioseffo Felice", en *Dizionario biografico degli italiani*, vol. LXXIX, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, Roma (<[http://www.treccani.it/enciclopedia/giovan-gioseffo-felice-orsi_\(Dizionario-Biografico\)/>](http://www.treccani.it/enciclopedia/giovan-gioseffo-felice-orsi_(Dizionario-Biografico)/>)) (2019-06-08).
- Vega Carpio L. (1997), *Comedias de Lope de Vega. Parte I*, Campana P. et al. (ed.), vol. III, Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona, Lérida.
- Viola C. (2001), *Tradizioni letterarie a confronto. Italia e Francia nella polemica Orsi-Bouhours*, Edizioni Fiorini, Verona.
- Vuelta García S. (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», VII: 325-347.
- Vuelta García S. (2014), *Lingua spagnola in drammaturgia fiorentina. Il caso di Baltasar Suárez (1623-1666)*, «Drammaturgia», XI / n.s. I: 236-243.
- Vuelta García S. (2018), *Juan Pérez de Montalbán a Firenze: Amore, lealtà e amicizia*, en Graziani M., Vuelta García S. (a cura di), *Incroci teatrali italo-iberici*, Olschki, Firenze: 125-142.
- Vuelta García S. (2019), *Luigi Riccoboni y el teatro español del Siglo de oro: de la escena a la historiografía teatral*, en Graziani M., Vuelta García S. (a cura di), *Storiografia e teatro tra Italia e penisola iberica*, Olschki, Firenze: 121-137.
- Vuelta García S. (2020), *Calderón en el teatro italiano de los siglos XVII y XVIII: Casa con dos puertas mala es de guardar*, en Ehrlicher H., Grünngel Chr. (eds.); Trambaioli M., Gentilli L. (coeds.), *Calderón más allá de España: Traslados y transferencias culturales, XVIII Coloquio Anglogermano sobre Calderón, Vercelli y Turín 4-7 de julio de 2017*, Reichenberger, Kassel: 413-434.
- Ziomek H. K. (2014), *A History of Spanish Golden Age Drama*, University Press of Kentucky, Lexington, Ky [1984].