

CARMEN MARCHANTE MORALEJO, *Traducciones, adaptaciones, scenari de las comedias de Lope de Vega en Italia en el siglo XVII* - Tesis doctoral dirigida por Maria Grazia Profeti, defendida en la Universidad Complutense de Madrid (Departamento de Filología Italiana), octubre 2006.

Las relaciones entre el teatro español y el italiano en el siglo XVII van siendo objeto de un renovado interés desde hace ya unos años, gracias a la intuición y perseverancia de Maria Grazia Profeti, quien ha ido sembrando estudios y atrayendo interés por parte de otros críticos. Lo que hasta hace un par de décadas parecía un territorio olvidado, aunque en parte explorado por la crítica positivista y de las primeras décadas del siglo XX, es hoy un sector que, lejos de haber agotado sus potencialidades y de ser por tanto algo definitivamente adquirido en los estudios sobre el teatro barroco hispano-italiano, cuenta con una razonable bibliografía y con un método de indagación que permite enfocar más precisamente un fenómeno de gran impacto en la cultura italiana del XVII, aunque resulte difícil precisar sus límites y su consistencia, por lo inaferrable del hecho teatral y por la multitud de sugerencias e influjos que intervienen en la creación de un texto como los que se conservan de la práctica teatral italiana del *Seicento*.

En este contexto se sitúa la tesis doctoral de Carmen Marchante, que —a diferencia de otros trabajos que se han ido realizando ya desde el siglo XIX, que centraban la atención en el “punto de llegada”, en los imitadores italianos— procura rastrear la presencia de comedias de Lope en el enorme corpus de documentación teatral del siglo XVII italiano. Como ya hiciera en una loable contribución sobre Calderón de la Barca¹, Marchante va estableciendo una por una la filiación de obras de Lope de Vega, de scenari de la *Commedia dell'arte*, *opere sceniche* y *libretti d'opera* publicados o manuscritos (o rechazando las erróneas).

El trabajo ejemplifica las distintas relaciones entre los modelos lopianos y las imitaciones italianas. Tras un primer capítulo de introducción y definición de las cuestiones que tratará, Marchante presenta, en el capítulo II, un catálogo detallado de las obras de Lope con sus correspondientes derivaciones. Esta parte, aunque ocupa solo unas treinta páginas, es un instrumento indudablemente muy valioso para los estudiosos del fenómeno teatral hispano-italiano, ya que la autora ha comparado minuciosamente un número muy elevado de textos para establecer, confirmar o descartar la filiación lopesca.

Para dar algunos ejemplos de lo primero, podríamos citar el descubrimiento de la relación entre *El acero de Madrid de Lope* y *La donna appilata* de Teodoro Ameyden o la que corre entre *El cuerdo loco o el veneno saludable* lopiano e *Il fingere per vivere* de Raffaello Tauro, binomio textual al que también le dedica la autora un capítulo (el VI) de su trabajo. Como puede verse, se trata de autores que han recibido cierta atención por parte de la crítica, al igual que Carlo Celano (que a

¹ Carmen MARCHANTE, *Calderón en Italia: traducciones, adaptaciones, falsas atribuciones y scenari*, en Maria Grazia PROFETI (ed.), *Tradurre, riscrivere, mettere in scena*, Firenze, Alinea, 1996, pp. 17-63.

veces usa el pseudónimo de Ettore Calcolone o Calcolona), de quien Marchante detecta hasta cuatro imitaciones desconocidas del Fénix de los ingenios².

Entre las filiaciones confirmadas, cabe destacar la que recientemente habían establecido Vuelta-Michelassi, aunque Marchante “ata cabos” e identifica la obra con una dada por perdida. Se trata de *L'amico per forza*, atestiguado en un manuscrito anónimo de la Biblioteca Riccardiana de Florencia. Uniendo datos, nos encontramos con que se trata de la obra homónima de Teodoro Ameyden, muy cercana al modelo lopian *El amigo por fuerza*. En este como en varios otros casos, el trabajo de Carmen Marchante da pie para futuras investigaciones que sigan arrojando luz en este tan complicado panorama del teatro barroco hispano-italiano.

Resulta valioso disponer también de aportes relativos a filiaciones que la crítica había propuesto, en muchos casos hipotéticamente, aunque la tradición de los estudios iba transmitiendo el dato equivocado. Es el caso de *Los trabajos de David*, que no guarda relación con *Il trionfo di David* de Iacopo Cicognini, a pesar de lo indicado por Lisoni³. Es curioso notar que las supuestamente estrechas relaciones entre Iacopo Cicognini y Lope sufren una reducción cuantiosa: ni *Il trionfo di David* del florentino deriva de *Los trabajos de Jacob*, ni se observa relación entre *El Nacimiento de Cristo* de Lope (aunque de dudosa atribución) e *Il gran Natale di Cristo*.

Es instructivo ver que Giacinto Andrea Cicognini (hijo de Iacopo) se inspira en el Fénix en un solo caso, no mencionado por Marchante: *Don Gastone di Moncada* guarda cierta analogía con *La corona merecida*, como demostró acertadamente Fausta Antonucci⁴. En el catálogo aparece mencionado el caso de *L'onorata povertà di Rinaldo*, de Giacinto Andrea, adaptación de *Las pobrezas de Reinaldos*. La relación es correcta pero *L'onorata povertà* es probablemente una obra espuria⁵. Los demás casos que la crítica iba presentando resultan infundados. Así tenemos la exclusión definitiva de toda relación intertextual entre *La moglie di quattro mariti* de Giacinto Andrea Cicognini y *Los palacios de Galiana*, relación que había

² Sobre Teodoro Ameyden cf. Maria Grazia PROFETI, *Lope a Roma: le traduzioni di Teodoro Ameyden*, en Maria Grazia PROFETI (ed.), *Commedia aurea spagnola e pubblico italiano. Materiali variazioni invenzioni*, vol. I, Firenze, Alinea, 1996, pp. 33-51. Raffaello Tauro ha sido objeto de atención por parte de Antonella GALLO, *Relazioni letterarie italo-spagnole a Napoli: Raffaele Tauro e una commedia di Juan de Villegas*, en Maria Grazia PROFETI (ed.), *Tradurre, riscrivere, mettere in scena*, Firenze, Alinea, 1996, pp. 149-189. La propia Marchante publica dos estudio sobre el comediógrafo napolitano: Carmen Marchante, C. Celano e A. Belvedere rifacitori di “Amparar al enemigo” di Antonio de Solis: dentro e contro il gusto spagnoleggiante, en *Scrittori “contro”: modelli in discussione nelle letterature iberiche. Atti del Convegno AISPI, Roma 15-16 marzo 1995*, Roma, Bulzoni, 1996, vol. I, pp. 81-94; id., *El “Capitano” Fracasso en la toma de Granada: una adaptación de Lope*, en *Criticón* (Toulouse), 87-88-89 (2003), pp. 459-468.

³ Alberto LISONI, *Gli imitatori del teatro spagnolo in Italia*, Parma, Ferrari e Pellegrini, 1895, p. 14.

⁴ Fausta Antonucci, *Spunti tematici e rielaborazione di modelli spagnoli nel Don Gastone di Moncada di Giacinto Andrea Cicognini*, en Maria Grazia PROFETI (ed.), *Tradurre, riscrivere, mettere in scena*, cit., pp. 65-84.

⁵ La atribución se indica como “alquanto incerta” en Diego SÍMINI, *Per la definizione del corpus teatrale di Giacinto Andrea Cicognini*, Lecce, Università degli Studi, Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere, 2000, pp. 65-66.

postulado Navarra, aunque ya Sanesi la rechazara y propusiera una derivación tirsiana (se detectan elementos de *El vergonzoso en palacio* y *El castigo del penesque del mercedario*)⁶. En el último caso que se barajaba, Marchante, tras un atento estudio de la bibliografía crítica y un minucioso cotejo de los textos, excluye por parte del autor de *Le amorose furie di Orlando* la imitación de *Angélica en el Catay*, *Los celos de Rodomonte* y *Un pastoral albergue*, que habían postulado Gobbi y Sanesi y rechazado Bottacchiari⁷. Esta obra guarda relación bien directamente con el poema ariostesco, bien, como indica Bartolommei en el prólogo de *Amore opera a caso*, con “gl’Istrioni”⁸.

Tampoco tiene fundamento la filiación de un texto de Celano, *La forza della fedeltà*, de *Despertar a quien duerme*, como se había propuesto. El autor italiano imita en cambio *A un tiempo rey y vasallo*, obra de tres ingenios (Manuel Antonio Vargas, Luis de Belmonte Bermúdez y un anónimo).

En resumidas cuentas, el catálogo ofrece un instrumento de extraordinaria importancia en el estudio del fenómeno en cuestión. Como todo catálogo, las investigaciones posteriores podrán mejorar algunos conocimientos, pero a partir de resultados muy valiosos, que constituyen un hito insoslayable.

En los restantes capítulos de su trabajo (del III al XVII), Marchante explora con mucho detalle y capacidad las distintas modalidades de imitación a que los italianos sometían las fuentes lopescas. La autora va desgranando textos-fuente y sus respectivas reelaboraciones, estudiando detalladamente la manera en que los imitadores lo manipulan. Desde el caso de una sustancial “fidelidad” tanto de la osamenta como de los elementos de contorno del texto dramático, presente por ejemplo en el ya citado *L’amico per forza* de Ameyden (cap. III), hasta el caso complejo de *Bassiano ovvero Il maggio impossibile* de Matteo Noris, un libreto para ópera que guarda relación, aunque problemática, con *El mayor imposible* de Lope (cap. XVII). En el medio, una multitud de posiciones del imitador con respecto a su modelo, en que la práctica escénica italiana influye de manera determinante en el resultado. Vemos, por ejemplo, la dilatación de la presencia de personajes cómicos en las imitaciones de ámbito napolitano (caps. V, VII, VIII, IX...), la condensación y fuerte *risemantizzazione* de los *scenari* de la *Commedia dell’arte* (cap. IV, XI, XII, XIV, XVI), la introducción de figuras que en el original no existían, como la

⁶ Teresa NAVARRA, *Un oscuro imitatore di Lope de Vega: Carlo Celano. Un documento della fama di Lope de Vega in Italia (Contributo alla storia delle relazioni letterarie italo-spagnola nel secolo XVII)*, Bari, Società tipografica pugliese, 1919, p. 5; Ireneo SANESI, *La commedia*, Milano, Vallardi, 1935, vol. II, p. 178.

⁷ G. GOBBI, «Le fonti spagnole del teatro drammatico di G.A. Cicognini» en *La biblioteca della scuole italiane*, XI, N° 18-19-20 (1904), p. 22; SANESI, cit. (en la nota p. 699 pone en duda su misma indicación); Rodolfo BOTTACCHIARI, «Rosario Verde, Studi sul’imitazione spagnuola del teatro italiano del seicento. G.A. Cicognini», en *La nuova cultura*, mayo 1913, pp. 344-361 (*Le amorose furie di Orlando* está tratado en las pp. 357-358).

⁸ Mattias Maria BARTOLOMMEI, Prefazione indirizzata agli «Eruditi lettori», in *Amore opera a caso*, Firenze, All’insegna della Stella, 1668

introducción del soldado español fanfarrón en el cap. IX, en que la autora trata el *rifacimento* de *La hermosa aborrecida* en *Nelle cautele i danni* de Celano.

Entre los casos más interesantes cabe señalar el de *La fuerza lastimosa*, una de las obras de Lope que, al parecer, obtuvieron más éxito de imitaciones en Italia. La autora dedica un largo y enjundioso capítulo (el XI) al tema. Notemos de entrada que se distinguen hasta catorce distintas reelaboraciones de este texto, una de las cuales (*Chi non ha cuore non ha pietà ovvero La Rosaura* de Andrea Perrucci) no se había registrado en la crítica.

Este capítulo observa pormenorizadamente la compleja e interesante trayectoria de la imitación textual de *La fuerza lastimosa* lopiana, ya que por el estudio de Marchante se llega a vislumbrar un contexto de producción dramática hasta la fecha poco estudiado: las escrituras sucesivas. Tomando el caso de las elaboraciones italianas de este texto, la estudiosa nos lleva a comprender que no siempre la imitación de una obra española, aunque declarada en el prólogo, lo es efectivamente. En lo que concierne a *La fuerza lastimosa*, el panorama de las imitaciones configura un entramado complejo en que algunos imitadores (por ejemplo, el misterioso Ferrante Scarnelli, al plagiar, según declara Fivizzani, al propio Fivizzani) no tienen a la vista el texto de Lope sino una versión italiana, a su vez deudora de la española⁹. Para añadir un pequeño grano de arena, digamos que no parece probable que el propio Fivizzani imitara directamente a Lope (a pesar de citarlo en el prólogo), ya que en su producción no hay otros rastros de influencia española, sino la versión de Todini o alguna otra de las que reseña Marchante. De esta manera se demuestra lo difundido y capilar de la influencia española en el teatro italiano del Seiscentos. En este, como en otros casos (el citado Bassiano del cap. XVII, por ejemplo), se contribuye a un tema que no por complicado y poco estudiado es menos interesante, el de la presencia de temas de origen español en los *libretti d'opera*.

La conclusión resume muy acertadamente el significado de la labor emprendida.

Se trata pues de un trabajo monumental, que contiene una enorme cantidad de datos que conforman el panorama de la presencia del teatro de Lope en la dramaturgia italiana inmediatamente posterior. Saludamos con regocijo la realización de tan amplio, atento y detallado trabajo.

Diego SIMINI
Università del Salento

⁹ Además del detallado análisis de Marchante, se habla de esta curiosa polémica en Salomé VUELTA GARCÍA, «*La fuerza lastimosa* de Lope de Vega en Florencia durante el siglo XVII», en Marcella Trambaioli (ed.), *Texto, código, contexto, recepción. Jornadas de estudio sobre el teatro de Lope de Vega (en memoria de Stefano Arata)*, Pescara, Libreria dell'Università, 2006, pp. 175-189, y Diego SIMINI, «Un piccolo enigma bibliografico intorno a una versione italiana di *La verdad lastimosa* di Lope de Vega», en prensa en un volumen de homenaje por la jubilación del profesor Giovanni Caravaggi, Università di Pavia.