

ción a sus textos (sin duda los románticos, como algunos alumnos actuales, leyeron con mayor interés las cartas escritas desde Sant' Anna que ciertos episodios de la *Gerusalemme*). También es cierto que el laicismo crítico desanctisiano y positivista ha impedido acercarse debidamente al poeta, tildado de católico, como si eso estuviera reñido con el racionalismo y la modernidad. Pero Giampieri subraya excesivamente el determinismo de la tradición: si hoy en día los jóvenes estudiantes de secundaria odian a Tasso, nos parece muy improbable que la culpa sea de la crítica. Aunque este esfuerzo por situarse «en la otra orilla», es decir, en la piel de quien se ve en cierto modo *obligado* a enfrentarse con un poema renacentista, dice mucho a favor de la preocupación didáctica del autor de este ensayo, y de su escritura «juven».

MARCHANTE MORALEJO, C.; ANTONUCCI, F.; CASTELLI, S.; SIMINI, D.; GAMBINI, D.; GALLO, A.; IVALDI, A.F.; TEJERINA, B.: *Commedia aurea spagnola e pubblico italiano vol. 2. Tradurre riscrivere mettere in scena*, (a cura di Maria Grazia Profeti), Firenze, Alinea ed., 1996, 252 pp.

Agustín BARRENO BALBUENA

A los pocos meses de la publicación, dentro de la colección *Secoli d'oro* de la florentina editorial *Alinea*, del volumen de Maria Grazia Profeti que, bajo el sugestivo título de *Commedia aurea spagnola e pubblico italiano vol.1 (Materiali, variazioni, invenzioni)*, reunía una serie de artículos suyos que habían ido viendo la luz en los últimos años en distintas publicaciones especializadas, aparece otro que, a través de la aportación de distintos estudiosos a problemas concretos vinculados a la recepción italiana de textos teatrales españoles del Siglo de Oro, pretende desbrozar el intrincado campo de las relaciones culturales y políticas entre ambos países.

El denominador común que preside el conjunto de las investigaciones tiene un marcado sentido interdisciplinario, del que dan fe no sólo el estudio de las traducciones o las adaptaciones teatrales más o menos fieles de las fuentes españolas, sino también el acercamiento a la diversidad socio-política italiana y a los problemas de recepción del texto-espectáculo por parte de un público, alejado culturalmente del modo de sentir del destinatario de las fuentes.

Precisamente para facilitar la aproximación entre los dos ambientes culturales, M.G. Profeti en *Tradurre per la scena: un prologo sui prologhi*, nos recuerda el interés que suscita el estudio de los prólogos, estén éstos dirigidos al lector o al espectador, con los que los traductores italianos de fuentes teatrales españolas suelen acompañar a sus obras. Del análisis de algunos ejemplos significativos, la estudiosa florentina destaca la función de mediador que el traductor desempeña entre dicha fuente y el texto de llegada. Esa mediación afecta no sólo a los aspectos lingüísticos, sino también a la diferente concepción de la práctica teatral vigente en ambos países. Si en general todos los traductores parten del reconocimiento de su profundo respeto y admiración por los autores y por los textos españoles, esto no les impide justificar las manipulaciones que se disponen a acometer, en aras de facilitar su comprensión a un público diferente. También en dichos prólogos abundan las noticias de carácter parateatral que

proporcionan información interesante sobre los montajes, los actores o los lugares a que estaba destinada su representación.

De la buena acogida que tuvo el teatro de nuestro Siglo de Oro en la Italia de los siglos XVII y XVIII y de su pervivencia en otras manifestaciones espectaculares (teatro de marionetas) hasta fechas relativamente recientes, da prueba, más que suficiente, el minucioso trabajo que, bajo el título de *Calderón en Italia: traducciones, adaptaciones, falsas atribuciones y «scenari»*, ha llevado a cabo Carmen Marchante sobre la presencia de nuestro dramaturgo en Italia.

Aunque, según la autora, el amplio corpus que presenta de las obras impresas italianas a partir de la obra-fuente de Calderón, no pretende ser exhaustivo, tiene el valor, a nuestro juicio fundamental, de suponer un primer banco de datos para posteriores investigaciones. En dicho corpus se indican, además de las traducciones o de los *rifacimenti* italianos, la localización de los ejemplares y los juicios emitidos por la crítica. Mención especial merecen los acertados comentarios y las rectificaciones críticas de la autora que, tras un meticuloso estudio y cotejo de los textos, logran, por fin, acabar con muchos de los tópicos y de las falsas atribuciones que se han venido transmitiendo a lo largo de los siglos.

De la fortuna del teatro español en la Florencia del siglo XVII buena muestra es la labor desarrollada por Giacinto Andrea Cicognini, representante máximo de los imitadores italianos que extraen gran parte de su inspiración de fuentes españolas. La importancia del quehacer teatral del comediógrafo florentino queda ampliamente reflejada en los tres trabajos siguientes.

La investigación de Fausta Antonucci en sus *Spunti tematici e rielaborazione di modelli spagnoli nel Don Gastone di Moncada di Giacinto Andrea Cicognini* parte de la identificación de la variedad de motivos (españoles e italianos) que confluyen en el *Don Gastone* de Cicognini. Si la influencia de algunos textos españoles (*La más constante mujer* de Pérez de Montalbán y *Gustos y disgustos son no más que imaginación* de Calderón) proporciona la osamenta de la trama, serán, sin embargo, los deseos por ennoblecer la comedia y equipararla a la tragedia, llevados a cabo en los últimos años del siglo XVI en España, los que proporcionen la estructura del modelo dramático.

La combinación de los elementos aristotélicos de la catarsis (el terror, el destino, la compasión) con el final feliz típico de la comedia había sido ya experimentada ampliamente por Giraldo Cinzio, en torno a la mitad del XVI. Precisamente uno de los logros de Cicognini en su *Don Gastone* reside en ese saber conjugar el mensaje didáctico de cuño contrarreformista que se pretende transmitir con hacer disfrutar al público durante la presentación del espectáculo.

Algunos de los conflictos presentes en la tragedia italiana del XVI junto a las soluciones dramáticas de Giraldo y a motivos de impronta novelesca (Boccaccio, Ariosto o Bandello) llegan a España, donde son reelaborados por algunos dramaturgos (Guillén de Castro, Lope o Calderón) para ser, a su vez, «repescados» por autores italianos, en un momento posterior, como en el caso de Cicognini. A través de este doble recorrido de influencias, se materializa el importante contacto cultural existente entre los dos países, sobre todo en el siglo XVII.

Silvia Castelli en *Il teatro e la sua memoria: la compagnia dell'Arcangelo Raffaello e il Don Gastone di Moncada di Giacinto Andrea Cicognini* revisa las escasas noticias que se tie-

nen, a pesar del éxito que acompañó durante más de un siglo a los trabajos de Cicognini, sobre la puesta en escena de sus obras. La autora, basándose en algunos indicios referentes a *Don Gastone di Moncada*, insiste también en la finalidad didáctica y moral de estos montajes y su utilización, junto a textos de carácter religioso, como medio educativo para los jóvenes pertenecientes a las organizaciones laicas y, de ese modo, evitar posibles desviaciones de la virtud.

Diego Simini en su artículo «*Casarse por venganza*» di Rojas Zorrilla nella traduzione di Giacinto Andrea Cicognini: «*Maritarsi per vendetta*» desvela, tras el cotejo de los dos textos, el proceso de la adaptación. En él, el autor da cuenta de las omisiones, de los añadidos y de las modificaciones que Cicognini va introduciendo con el fin de acercar el texto español a una sensibilidad diferente. Precisamente ese cambio de destinatario será el móvil que guíe las manipulaciones de Cicognini. Éstas afectan no sólo a los nombres y al decoro que tienen que presentar los personajes, sino también al cambio de función de los criados que, de auténticos motores de la acción en el texto de Rojas, pasan a desempeñar un papel completamente marginal. Serán, pues, la sensibilidad y el gusto del público italiano las razones que llevarán a Cicognini, como hombre de teatro que es, a primar el deseo de claridad y concreción de los problemas y a relegar a un segundo plano el complejo tema del honor presente en el texto de Rojas, haciendo desaparecer casi por completo una de las características más recurrentes en el teatro del autor español, el de su «feminismo».

Además del ambiente florentino, destinatario principal de las obras de Cicognini, las fuentes teatrales hispánicas se traducen también en otras zonas de la Italia del XVII. Los dos artículos siguientes se ocupan precisamente de ilustrar dos situaciones distintas de la florentina: la boloñesa y la napolitana.

Enormemente interesantes resultan las noticias que se desprenden del estudio de Dianella Gambini que, bajo el título «*Reinar después de morir*» di Vélez de Guevara e «*La fedeltà anche doppo morte*» di Domenico Laffi, lleva a cabo sobre el *rifacimento* del autor boloñés a partir del texto de Guevara. Los datos biográficos de este incansable peregrino del camino de Santiago son muestra palpable de su contacto directo con la tradición cultural ibérica. De ese contacto, probablemente, se deriva su interés por un tema, fuertemente asentado en la literatura culta y popular hispano portuguesa, como era el de los amores trágicos entre don Pedro de Portugal y doña Inés de Castro. Sabido es que, de los diferentes tratamientos de este asunto amoroso, la versión más afortunada es la de Vélez de Guevara, fuente de la que surge el *rifacimento* de Laffi. Con su obra el sacerdote boloñés se convierte en el introductor del tema «inesiano» en Italia; tema, que por otra parte, tendrá una más que notable repercusión en otros géneros literarios en épocas posteriores.

El análisis del posible proceso de traducción llevado a cabo por Gambini parte del cotejo del texto de llegada con la edición de Lisboa de 1652 y con numerosas sueltas, sin fecha ni lugar de edición, de la obra de Vélez de Guevara. Del estudio se desprenden numerosas informaciones relativas tanto a la organización estructural de ambos textos como a las correcciones e interpolaciones que Laffi introduce, bien con el fin de hacer plausibles algunas situaciones poco claras de la fuente, bien con la intención de acomodar a la sensibilidad italiana rasgos o comportamientos fuertemente anclados en la tradición española. De nuevo, como ya hemos visto en las traducciones de Cicognini, las manipulaciones de la fuente están justificadas por el receptor a que va destinada la obra de llegada.

Durante el siglo XVII, el lugar preeminente de esas relaciones culturales entre España e Italia a que venimos haciendo referencia es sin lugar a dudas Nápoles, la capital del virreinato, gracias a la colonia española allí residente. Pero la ciudad también es un crisol en el cual, además de las representaciones de textos españoles, tienen cabida otras manifestaciones teatrales tanto profanas como religiosas, sin olvidar lógicamente los *melodrammi*. En este rico ambiente cultural se inserta la figura de otro sacerdote: Raffaele Tauro, cuya obra y personalidad es analizada, bajo el título *Relazioni letterarie italo'spagnole a Napoli: Raffaele Tauro e una commedia di Juan de Villegas*, por Antonella Gallo.

El artículo, tras señalar algunos datos biográficos de interés de este *rifacitore* de diferentes textos españoles, se concentra en analizar las posibles estrategias seguidas por Tauro a la hora de adaptar la *Mentirosa verdad* de Juan de Villegas. El cotejo de ambos textos volverá a poner de relieve, como ya hemos señalado en ocasiones anteriores, no sólo las dificultades de trasladar un sistema teatral codificado, como el español, a otro de características diferentes, pero igualmente codificado, sino también el conjunto de manipulaciones realizadas sobre la fuente para facilitar su acogida por el nuevo destinatario.

Una excepción honrosa a este panorama de análisis intertextuales entre fuentes españoles y textos de llegada italianos que hemos venido indicando, nos la proporciona el artículo de Armando Fabio Ivaldi: *Una polemica anti-spagnola: l'Ariodante di G.A. Spinola*. En este caso, las fuentes de que se sirve Spinola son sólo italianas, aunque, eso sí, mezclando la tradición culta con tipos populares. A la primera corresponden las líneas maestras de la trama, basada en el canto V del *Orlando Furioso*, a la segunda en cambio, corresponde la creación del personaje *Caporale Trattugo*, basado en una «máscara» genovesa, que ya había sido recuperada para el teatro dialectal por Anton Giulio Brignole en su comedia *I due anelli simili*. Si el uso del dialecto genovés confería al personaje de Brignole una intencionalidad nacionalista frente a las implicaciones sociopolíticas que suponía el uso del toscano, la recuperación del personaje por Spinola en su *dramma per musica* pretende traducir ciertos sentimientos antiespañoles. Sin embargo como sugiere Ivaldi, tras cotejar los tres libretos conocidos de la obra (1655, 1656 y 1695), el *Caporale* de Spinola sufre, a lo largo de su vida escénica, un cambio fundamental: su «toscanización», hecho que, además de restar al tipo su colorido local, pudiera relacionarse con el cambio en el panorama político internacional en esos últimos años del siglo.

Para concluir, Belén Tejerina en su artículo «*El Alcalde de Zalamea*» de Pietro Andolfati: una traducción postrevolucionaria y neoclásica nos presenta un buen ejemplo de los tortuosos caminos que, a veces, recorre un texto a la hora de su transmisión.

La influencia del neoclasicismo y el intento de recuperación de las reglas aristotélicas son los motores que guían la traducción italiana del texto calderoniano. Sabido es el escaso favor con que contaron las obras del teatro de nuestro Siglo de Oro entre los preceptistas neoclásicos por no ajustarse a las unidades aristotélicas. Por ello no debe extrañarnos que, a la hora de acometer la traducción, Andolfati recurra, como él mismo declara, en lugar de a la fuente calderoniana, a una adaptación francesa de *El Alcalde de Zalamea*, atribuida a Jean-Nicolas Dufort. Las manipulaciones realizadas por Dufort para adecuar la obra al gusto neoclásico o, al menos, para hacerlo verosímil ante su público, son traducidas, casi literalmente, por Andolfati. Sin embargo, Andolfati, como hombre de teatro que es, conoce al público a quien se