

---

M<sup>a</sup> G. PROFETI (ed.)

*Spagna e dintorni*

Firenze, Alinea, 2000, 354 p.

Ella fu generata da altro ingegno ed ebbe per madre altra penna, la sua maggior sventura è stata il mutar linguaggio, poiché la lingua nativa li faceva goder un'aura favorevole d'applauso, come ora sotto l'idioma italiano paventa di non esser scherzita, per non poter scoprire affatto il suo concetto [...] che ben con ragione si può dire che sia miserabile, mentre la mia penna così malamente l'ha scorticata.

F. Manzani

**E**n julio del 2000 salió a la imprenta el IV volumen de la colección *Commedia Aurea spagnola e pubblico italiano*, dirigida en Florencia (Ed. Alinea) por la Dra. M. G. Profeti. Este volumen, que continúa el camino de investigación emprendido por la Dra. Profeti desde 1996<sup>1</sup>, constituye una pieza más en el difícil y enmarañado trayecto de los textos españoles del Siglo de Oro por tierras italianas. También en este volumen se nos ofrece el análisis de diferentes obras del siglo XVII representativas de otros tantos géneros dramáticos, de diferentes dramaturgos y momentos del siglo XVII y de sus adaptaciones en el *Bel Paese*. Así, al análisis detallado de la obra española se une al análisis de la obra/s adaptadas que la obra española (el *testo-fonte*) generó, estudio realizado con un enfoque intertextual y que no sólo pone en evidencia los elementos en común o diferentes entre los dos textos, sino que además intenta explicar la motivación que está en la base de las divergencias y trata de entender la coherencia de la nueva estructura creada. De esta forma, se traza un hipotético puente entre la península ibérica y la Europa del siglo XVII que desde 1600 y

<sup>1</sup> Los volúmenes precedentes de esta colección son: vol. I: *Materiali, variazioni, invenzioni*, vol. II: *AV, Tradurre, riscrivere, mettere in scena*; vol. III: *AV, Percorsi Europei*; todos publicados en Florencia, Alinea, respectivamente en 1996 los dos primeros, y en 1997 el último.



hasta casi mediados del siglo siguiente, tiene como protagonistas indiscutibles las obras (loas, comedias, tragedias) que todavía cobran aún más luz porque son capaces de inspirar otra escritura que, en diferente idioma y con otro lenguaje y estrategias poéticas, explota los mismos temas vertiéndolos en otros géneros e interpretaciones (*canovacci*, dramas musicales, novela) y re-inventa otros escritores (por ejemplo, los *comici dell'arte*).

El libro se estructura en ocho secciones, cada una de las cuales está dedicada al estudio de una obra española y de sus adaptaciones en tierras italianas (y francesas), con un análisis detallado y comparativo entre las dos.

La primera sección, de M. T. Cacho, ofrece el análisis de dos *loas* manuscritas en castellano (B. N. de Florencia, Fondo magliabechiano) compuestas por el judío Rafael Nieto de Montes, representadas en Pisa y en Livorno, para los festejos que los hebreos de estas ciudades prepararon con motivo de la visita de sus Altezas Ferdinando II de' Medici y su prima Vittoria, y que se adscriben a las numerosas fiestas públicas (que empezaron en Florencia en 1637) con las que toda la Toscana celebró el matrimonio de los soberanos (acaecido en 1634). Estas *loas* fueron ofrecidas, junto con la representación teatral, por los hebreos en Pisa antes de 1639 y en Livorno probablemente antes de 1642. El análisis de las *loas* (pp. 13-14) de las que se ofrece el texto (pp. 15-29) demuestra, según la estudiosa, que se adscriben al género *cortesano* y por su estilo nos remiten al de la *loa* palaciega, que Nieto pudo conocer en España o a través de las compañías españolas que representaban comedias en Toscana.

En Bolonia, en 1668, el actor Niccolò Biancolelli daba a la imprenta *La Regina statista d'Inghilterra, et il conte di Essex, vita, successi, e morte* (con reediciones en 1674 y en 1689), adaptación italiana del drama *El Conde de Sex* de Antonio Coello. La presencia italiana de *El Conde de Sex* está confirmada por la aparición de cuatro *canovacci* y por la adaptación de Biancolelli, además de una adaptación del tema a drama musical (que aquí se señala por primera vez), etapa no infrecuente en estos enredados viajes textuales. Del drama *La Regina Floridea* se produjeron diferentes montajes dentro de la producción operística italiana (pp. 49-51 mapa de las ediciones). El estreno corrió a cargo de P. Manni en Milán (1668-70). De éste se hicieron varias versiones de entre las cuales se recuerda, la primera en Venecia (1687) hasta llegar a la de Ancona (1722). En su intervención, M. G. Profeti más que dedicarse al análisis de las diferencias entre la obra española (de Coello) y sus adaptaciones italianas (Biancolelli, los *canovacci*, el drama musical), pone el acento sobre la peculiar escritura de los adaptadores quienes, en su urgencia de explicar y aclarar las obras adaptadas al *nuevo* destinatario —*otro* público—, son más didácticos respecto a los dramaturgos españoles, y por ello usan un lenguaje más directo y sencillo. Así pues, la oposición básica de los textos italianos en relación con el texto fuente es *redundancia vs informatividad*.

G. Gori se enfrenta al análisis de todas las adaptaciones que de *La Dama duende* hubo en la Italia contemporánea, haciendo frente a la ardua tarea de investigar, diferenciándolos, los elementos en común y las disimilitudes de las adaptaciones respecto a la comedia de Calderón. Modificaciones y diferencias que permitirán entender también sobre qué edición de la comedia se hicieron las distintas adaptaciones. Así sabemos que la primera traducción-adaptación fue la de T. Ameyden, que en 1645 puso en escena *La Fantasma overo La Dama Spirito* (Bibl. Oliveriana de Pesaro; pp. 62-77 análisis de la obra). A ésta seguiría, según G. Gori, la de A. Spagna (Ronciglione, 1675; Bolonia 1684) con el título *La Dama Folletto overo Le larve Amoroze*, representada en el Palacio Farnese de Roma durante el carnaval de 1676 (análisis de la obra, pp. 92-101) y a ésta la de Ricciardi, *La dama Spirito Folletto* (Bib. Nac. Florencia, Fondo magliabechiano), compuesta probablemente, según la estudiosa, después de 1646 (análisis de la obra, pp. 77-91). A estas adaptaciones se añade un *scenario* de la *Commedia dell'Arte*, del que se conserva una copia manuscrita titulada *La Dama Demonio* (Bibl. Vaticana). La característica común de estas traducciones italianas es la de operar cambios puramente formales y no sustanciales respecto al texto-fuente, cambios debidos a la necesidad de adaptar la obra a un público bien definido, lejano por tradición, cultura e ideología al destinatario anterior (modelo).

M. Michelacci concluye que la composición *A gran daño gran remedio* (impresa en Madrid en 1652) de Jerónimo de Villaizán, se comprende entre 1632-33. La estudiosa argumenta su hipótesis a partir del análisis de las dos obras más relevantes del joven dramaturgo (*Ofender con las finezas* y *Sufrir más por querer más*), resaltando los rasgos comunes entre éstas y la que ha sido objeto de su estudio. Tras el análisis minucioso de esta comedia (pp. 108-29) "anómala, suspendida entre comedia de enredo y drama de honor", como ya indicó V. Dixon, la estudiosa hace incapié sobre la adaptación en Italia de la comedia española, hecha por el actor toscano Francesco Manzani, famoso a mediados del siglo XVII por su papel de *Capitano*. La de Manzani es una "Tragedia in prosa italiana" titulada *A gran danno gran rimedio* impresa en Turín en 1661 (editada dos veces más: una primera en lugar y fecha desconocidos, y otra en Bolonia en 1678). Según opina Michelacci, la primera edición de Turín quedaría justificada en tanto en cuanto Francesco Manzani podría ser aquel François Monsac que, según ya afirmó D. Gambelli, trabajó en París en la compañía de los *Fedeli*, algo que explicaría también la dedicatoria de su obra al duque de Saboya. Una vez analizada *A gran danno gran rimedio* (pp. 126-46) se ofrecen las diferencias y similitudes que la obra mantiene con el texto original. Así, se puede afirmar que la del actor italiano es una reelaboración activa de la obra española, ya que no sólo es modificada en su significante sino también en su significado. Se operaría, de esta forma, lo

que Dolezel definió como “transduzione letteraria”. Sin embargo, Manzani escribe no sólo con la conciencia de actuar ante otro público, sino también con la voluntad, según la estudiosa, de ennoblecer su papel en la compañía, necesidad que se hacía más imperiosa para que ésta recibiese el título de compañía ducal. No obstante, el cambio más interesante realizado por el *Capitano Terremoto* es aquel “mutar linguaggio” ya anticipado en su prólogo al lector; de hecho el actor vuelve a escribir el texto, manteniendo inalterada la acción y cambiando totalmente la forma de expresión. Es decir, utiliza la comedia di Villaizán como si fuera un *canovaccio* para un actor de la *commedia all'improvviso*.

L. Pierrozzi analiza la obra de J. Pérez de Montalbán *El Hijo del Serafín*, comedia de santos que celebra la vida de San Pedro de Alcántara. La comedia fue impresa en 1635 y representada por primera vez en 1634, fechas que inducen a la estudiosa a sostener que fue escrita entre 1630-34. El estudio de la obra (pp. 152-67) evidencia sobre todo el objetivo altamente didáctico de la misma, función que la Iglesia contrarreformista le exigía a este género teatral. En Italia, *El Hijo del Serafín* fue adaptada por el jesuita A. Perrucci, que dio a la imprenta *Il Figlio del Serafino, San Pietro di Alcantara* (Venecia, 1684). La pieza del teórico italiano (analizada en las pp. 171-98) es definida como “opera tragisacra” subtítulo éste que subraya inmediatamente su condición de reescritura de una precedente obra no italiana. *Il Figlio del Serafino* es como toda traducción de obras españolas del siglo XVII, una “riscrittura interpretativa” de la comedia de Montalbán y una obra conforme a un “teatro riflessivo” cuya función es la de enseñar al público. Sin embargo, algunos elementos de la obra sugieren, según la estudiosa, que Perrucci adaptó *Il Figlio del Serafino* a drama musical para la escena del Teatro de San Bartolomeo. Pero el mérito del autor italiano fue más allá del de ser una simple reescritura en italiano, ya que aprendió las técnicas del teatro hagiográfico español aplicándolas a sus obras, y fundió de forma homogénea los elementos esenciales de su teatro: la técnica de los españoles, el objetivo propagandístico de la Iglesia y de los jesuitas y la tradición napolitana (con la figura de un nuevo *gracioso*), elementos que si ya en 1684 tuvieron forma en la escena, fueron teorizados luego (1699) en su tratado *Dell'arte rappresentativa, premeditata ed all'improvviso*.

M. Pavesio pone el énfasis en las adaptaciones en tierras francesas de dos comedias españolas: *Los empeños de un acaso* y *Casa con dos puertas*. Así sabemos que la primera, atribuida a J. Pérez de Montalbán por M. G. Profeti, se puso en escena en los teatros parisinos hacia la mitad del siglo XVII gracias al actor italiano Domenico Biancolelli con un *scenari* titulado *Les engagements du hazard* (pp. 205-10). Con igual título la obra continuó representándose gracias al dramaturgo francés Thomas Corneille (hermano de Pierre) en 1657, y finalmente en 1670 fue adaptada a la novela por Edme

Boursault bajo el título *Ne pas croire ce qu'on void* (pp. 253-60). Todo esto en poco menos de veinte años. Un gran éxito que interesó a tres géneros: el teatro *all'improvvisazione*, la *comédie* y la novela francesa, y que fue debido sobre todo a la habilidad de T. Corneille, puesto que el enredo de la comedia se vio enriquecido con los sucesos de otra comedia española: *Casa con dos puertas mala es de guardar*. Sin embargo, la comedia de Calderón ya había llegado a Francia de forma autónoma y había despertado el entusiasmo en los teatros: A. Le Métel d'Ouville la había adaptado en 1642 con el título *Les fausses vérités* (pp. 210-20) y su hermano, F. Le Métel de Boisrobert, escribía en 1655 *L'inconnue* (pp. 220-33). M. Pavesio analiza cada una de estas adaptaciones francesas subrayando las diferencias respecto a los originales. Los cambios de las adaptaciones se deben esencialmente al cambio de destinatario y aumentan con el transcurso del tiempo hasta llegar a otro sistema de signos (la narración), distinto del de partida (el texto teatral). Con todo, el análisis de la estudiosa pone en evidencia como los dramaturgos para integrar en sus adaptaciones los elementos ya no aceptables en tierra francesa, tomaron a veces como ejemplo las imitaciones italianas de las comedias. El resultado final del viaje de las dos comedias españolas por tierras francesas fue *Les engagements du hazard* de Corneille, que reunió en sí las dos obras y tuvo también en cuenta las consideraciones hechas por los anteriores imitadores (Biancolli, d'Ouville y Boisrobert).

A. F. Ivaldi hace un análisis de los libretos musicales que en la segunda mitad del siglo XVII fueron dedicados al personaje real de Sancio (Sancho de León, Rey godo del siglo X). El tema de Sancho, que recupera su trono derrotando al tío usurpador, toma forma en el teatro de ópera italiano de la segunda mitad del siglo XVII en dos versiones, las comprendidas entre 1656 y 1695 (Apéndice I, pp. 285-90). A la primera versión pertenece un libreto con el título *Il Sancio*, escrito por Rima y representado por primera vez en la Corte de Módena en 1656 (Ap. II n. 1). De este montaje, nos ha llegado sólo un *scenariò*. Durante el carnaval de 1671, el libreto fue editado y puesto en escena con el mismo título en el teatro Falcone de Génova (Ap. II, n. 2; análisis del *scenariò* modenés y del libreto genovés pp. 268-73). A la segunda versión de Sancho pertenecen dos libretos. El titulado *Il Roderico* (escrito por Bottalino y representado por primera vez en Brescia en 1684, con música de Pollarolo) es analizado por Ivaldi en esta sección. Este libreto dio lugar a otros representados en distintas ciudades italianas hasta 1696 (de los que se ofrece un listado en el Apéndice II, n. 3-19) y que el estudioso analiza comparándolos con el de Bottalino. En ambas versiones, así como en los libretos, es posible hallar influencias de la contemporánea dramaturgia española y elementos típicos de la obra calderoniana, sin excluir por ello lo que eran las nuevas tendencias del género en la península.



V. Vitale analiza *Federico II rey de Prusia*, drama de Luciano Comella de 1789. Se trata, como ya dijo M. Di Pinto, de “una curiosa mezcla del género heroico con la comedia lastimosa” y se inserta en la moda europea de la *comédie larmoyante*. Después del estudio del drama comellano (pp. 313-28) del que se subrayan sus aspectos innovadores y diferentes tanto respecto a las preceptivas del siglo como a los valores tradicionales, V. Vitale pasa a hablar de su adaptación italiana (pp. 329-38) hecha por P. Andolfani con el título *Federigo II, re di Prussia*. El actor y dramaturgo milanés lamentó el robo de su adaptación puesto que en Florencia en 1791, se imprimió otra adaptación de la obra por mano de un anónimo, el cual se la atribuyó. La de P. Andolfani es una “traduzione ermeneutica”, una *belle infidèle*, que se mantiene bastante fiel al original en sus temas más importantes. En las pp. 338-48, Vitale analiza la adaptación del autor anónimo, titulada también *Federigo II, re di Prussia* y, como el precedente, *dramma in 5 atti in prosa*. Se trata de una verdadera reescritura, pero igual que la del actor milanés, aporta modificaciones únicamente formales y no sustanciales, ya que el género de la comedia lastimosa presentaba características comunes en toda Europa.

Los análisis ofrecidos en estas secciones confirman una vez más algunas de las tendencias que si en 1996 la Dra. Profeti sólo podía suponer, ahora, después de un detenido estudio sobre el tema, se determinan con mayor claridad. Entre éstas, destaca la complejidad de los recorridos y de los contactos que estos textos mantuvieron con los otros países, y en los que tuvieron un papel importante los *scenari* y los libretos de los dramas musicales. Recorridos que no son sólo geográficos, o exóticos, sino también lugares teatrales diferentes, y por lo tanto públicos diferentes. Lugares y destinatarios diversos que determinan las características de esta escritura-*altra*, que es una doble traducción: no sólo de un idioma a otro, sino de una práctica teatral a otra. Divergencias siempre tenidas en cuenta a la hora de la adaptación y que “aconsejaba” a la escritura de los dramaturgos europeos modificar sólo los elementos formales del *testo-fonte* y no los sustanciales. Por tanto, frente a las aparentes diferencias entre obra original y adaptada hay una similitud de temas que desde la península ibérica llegan a Italia y a toda Europa y encuentran un éxito de público. El mérito de la tarea emprendida por M. G. Profeti es el de haber circunscrito temas y problemas de este vasto repertorio (catálogo) que identifica y localiza las traducciones de comedias áureas españolas en Europa y, principalmente, el hecho de haber elaborado una metodología de colación que si por un lado permite establecer las peculiaridades de las adaptaciones, por otro permite arrojar luz sobre los originales españoles. Sin embargo, quedan otras preguntas, objeto de futuras investigaciones: por ejemplo, las razones teatrales de la proliferación de esta dramaturgia de imitación, o cuáles eran los con-

textos productivos en los que se representaban las obras adaptadas, y cuáles las modalidades de apropiación y de revalorización de las técnicas dramáticas y de los mecanismos de interpretación escénica<sup>2</sup>.

MIMMA DE SALVO  
*Universitat de València*

<sup>2</sup> En este sentido, R. Ciancarelli ha examinado las adaptaciones italianas de *El secreto a voces* de Calderón, R. Ciancarelli, "Rielaborazioni italiane di *El secreto a voces* di Calderón de la Barca: l'efficacia dei processi compositivi degli attori", en *Chiarezza e verosimiglianza. La fine del dramma barocco*, Roma, Bulzoni, 1996, pp. 77-95.

