

## Introducción

El presente volumen recoge dieciocho contribuciones relativas a la circulación e influencias entre los paradigmas teatrales en los tres países de la Europa moderna que cuentan con los mayores intercambios en este ámbito cultural específico: Italia, España y Francia, en los siglos XVI-XVIII.

*La Celestina* se traduce y difunde en Italia, dejando huellas en la comedia quinientista (*Gl'Ingannati* de la Academia degli Intronati). A la vez, el teatro español de los siglos XVI y XVII surge, en gran parte, gracias a los estímulos que proceden de la práctica teatral italiana coetánea. Por un lado, la tragedia italiana del Quinientos, cuyo patrón se cristaliza en *Orbecche* de Giraldi Cinzio, influye notablemente en las tentativas de los dramaturgos valencianos y en la escritura del joven Lope. Por otro, la comedia humanística, el teatro de Ariosto (*I Suppositi*) y la *Commedia dell'Arte* ofrecen materia y forma al teatro de ambientación urbana. Compañías italianas como *I Gelosi*, *i Confidenti*, *i Cortesi*, viajaron y representaron por la península ibérica, cosechando éxitos y compitiendo con las primeras compañías autóctonas. La de Alberto Naselli influyó especialmente en el modo de representar, así como modificó la organización de la práctica y de los espacios teatrales.

En este marco se inserta el ensayo de Milagros TORRES, quien, partiendo de la presencia en tierras españolas de Ganassa, Bottarga y Trastullo, de la impregnación que sus modos de actuación y su concepción del espectáculo fueron dejando en calles y corrales, toma en cuenta uno de sus logros fundamentales, es decir la licencia para autorizar la presencia de las mujeres en el tablado, así como las luchas de las compañías italianas y españolas para liberar la presencia femenina en los teatros, haciendo hincapié en cómo dicha libertad influye en la caracterización de personajes femeninos híbridos en el primer teatro de Lope, las damas donaire, en particular, de *Los donaires de Matico* y *El lacayo fingido*.

Luis GÓMEZ CANSECO destaca cómo en la segunda mitad del siglo XVI se formula en Italia una idea que identifica los géneros de la *novella* y la *comedia*. El concepto se extendió casi como un tópico por toda Europa, aun cuando en su materialización no llegó más allá de un intercambio de temas, motivos y personajes entre ambos géneros. Sin embargo, dejó algunos rastros formales en la escritura dramática de Miguel de Cervantes, que acude a elementos propios de la narrativa, y en la prosa de Alonso Fernández de Avellaneda, que usa en su prosa mecanismos propios de la comedia.

La Comedia Nueva no supera tan solo los modelos clásicos de tragedia y comedia, sino que, recuperando el modelo arcaico autóctono de *La Celestina*, propone un paradigma de tragicomedia diferente del que Giovan Battista Guarini perfecciona con el *Pastor fido*, destinado a ser el patrón del melodrama europeo. Varias intervenciones se centran en distintos aspectos de la Comedia en tanto que cruce de influencias antiguas e italianas.

Según Delia GAVELA, el estudio del desarrollo espacial de la comedia áurea ha experimentado un importante avance en los últimos años, que permite, a la luz de los nuevos análisis, recoger el órdago lanzado por investigadores de la talla de Stefano Arata, que hicieron sus incursiones en el tema, atendiendo especialmente a las comedias de capa y espada. En el trabajo que aquí se publica la estudiosa analiza la vinculación de la *scena aperta* con la utilización del espacio, en cuatro obras urbanas de Lope —representativas de sus diferentes etapas—, con el fin de demostrar que ese modelo medieval paneuropeo es reinterpretado por el dramaturgo, quien le da una nueva vigencia a través de diferentes recursos que lo ponen al servicio de la acción por encima de las limitaciones escénicas o espaciales.

Florence d'ARTOIS toma en cuenta las influencias del género trágico así como de la épica renacentista en la Comedia, constatando que la figura del furioso es tanto de ascendencia senequiana como ariostesca; por lo que analiza el papel de mediación que desempeña el *Orlando furioso* en la re-configuración del género trágico dentro de la Comedia, centrando su interés en el motivo de la locura amorosa; si por un lado escudriña las razones que lo ven concentrarse en la producción teatral del Lope temprano/maduro (1590-1610), por otro reflexiona sobre el sentido de su utilización, su impacto estético y su relación con las teorías de las pasiones y de la melancolía.

Marcella TRAMBAIOLI pone de relieve que ni siquiera en Italia el *dramma satirico* griego consigue crear una tradición, después del *Egle* de Giraldo Cinzio, ya que a partir de *Il sacrificio* de Beccari se empieza a hablar de la *favola pastorale*; y que tampoco en Italia los sátiros teatrales se quedan lo que eran en el mito, es decir el símbolo del hedonismo y del erotismo que la Contrarreforma tiene que neutralizar; ya con *Il pastor fido* el semidiós silvestre se convierte en un personaje patético, por no hablar de la *Roselmina*, donde es un burgués casado y terrateniente. Con todo, en España tanto Lope como Calderón, cada cual a su manera, muestran conocer el panorama teatral italiano correspondiente, experimentando en torno a la figura del sátiro y elaborando una suerte de *tragisatiricomedie* perfecta para la diversión cortesana.

Pasando el tiempo, el fenómeno sin iguales en el panorama europeo de la Comedia Nueva se convierte, a su vez, en un paradigma para las dramaturgias que se desarrollan en Francia e Italia, a través de los continuos intercambios culturales entre los tres países, las traducciones y las adaptaciones que, según documentan los estudios más recientes, ponen al descubierto un conocimiento mucho más capilar del teatro español por parte de los escritores italianos y franceses de lo que se suponía hasta hace poco. A este fértil ámbito de investigación pertenecen las contribuciones de Gentilli, Di Pastena, Vuelta García y Zanin.

El objetivo de Luciana GENTILLI es el de examinar la transposición teatral de la III *novella* de la III *giornata* del *Decamerone* por parte de Lope (*La discreta enamorada*) y de Molière (*L'École des Maris*) a partir de la identificación del substrato literario,

escrito y oral, quinientista del que ambos dramaturgos echaron mano con la originalidad que le era propia, más allá de las influencias directas.

Enrico DI PASTENA se interesa por la figura de la mujer culta tal como queda elaborada en *La vengadora de las mujeres* de Lope de Vega, en *El desdén con el desdén* de Moreto y en *La principessa filosofa, o il controveleno* de Carlo Gozzi, piezas que constituyen una intrigante cadena de reescrituras teatrales que pertenecen a épocas y contextos ideológicos bien distintos. En efecto, las prudentes aperturas lopescas con respecto a la presencia y relevancia social de la mujer letrada resultan anuladas por la postura conservadora de Moreto y por la utilización polémica y antiprogresista de dicha figura en la escena italiana del siglo XVIII.

Enrica ZANIN, insertándose en la línea interpretativa de Canseco, pero ampliando la reflexión a los tres panoramas teatrales que constituyen el objeto de estudio del volumen, se centra en las reescrituras dramáticas de la *novella* di Gesippo (*Decameron* X,8), la cual presenta un nudo complejo y difícil de teatralizar con «decoro»: en la noche de bodas de Gesippo y Sofronia, Tito, invitado por Gesippo, ocupa el lugar del amigo para gozar a Sofronia. Analizando las adaptaciones francesas de este nudo argumental (Hardy, *Gésippe*; Chevreau, *Les deuxamis*) así como la española (Lope, *La boda entre dos maridos*), la autora pretende aclarar cómo el patrón de la *novella* incide en la construcción de la tragicomedia en Francia y cómo Lope lo adapta a la *comedia*. Además, Zanin reflexiona en torno a los mecanismos mediante los cuales las tres adaptaciones logran suscitar el *piacere*, que, según las preceptivas de Guarini, Lope y Ogier, constituye el efecto principal que las formas tragicómicas producen en el público. Dicho análisis muestra cómo Lope, Hardy y Chevreau se sitúan, cada cual a su manera, en el debate sobre la tragicomedia, buscando modalidades distintas para componer una obra que, al mismo tiempo, pueda resultar *piacevole* y ejemplar.

En la misma línea metodológica se sitúa el estudio que Christophe COUDERC dedica a las fuentes de *El castigo sin venganza* de Lope de Vega, que, como se sabe, forma parte de una serie de obras que el Fénix, a lo largo de toda su carrera, sacó de las *Novelle* de Bandello. Ahondar en el complejo proceso genético de esta tragedia y en las múltiples influencias que esta recoge supone que se describan con precisión las etapas de la circulación europea de un texto italiano ampliamente difundido y traducido. En este marco, parece imprescindible prestar atención al hecho de que Federico sea hijo bastardo del duque de Ferrara, un detalle de caracterización de significativas consecuencias para la especial tragicidad de *El castigo sin venganza*.

La contribución de Salomé VUELTA GARCÍA versa sobre una de las numerosas comedias de Pedro Calderón de la Barca que fueron traducidas y representadas en Italia durante el siglo XVII: *El alcaide de sí mismo*. Esta pieza se difundió capilarmente a lo largo y ancho de la península italiana y en su paso a los teatros italianos se adaptó a los tres géneros más en boga en aquella época: el teatro *all'improvviso* de los cómicos profesionales, los denominados *comici dell'Arte*, la comedia en prosa y las óperas o *drammi per musica*. Algunas de estas adaptaciones derivaban directamente del texto calderoniano, pero las más conocidas llegaron a Italia a través de Francia, como traducciones y reescrituras de *Le geôlier de soi-même* de Thomas Corneille y se representaron hasta bien entrado el siglo XVIII. Vuelta García se dedica a estas últimas intentando demostrar las relaciones que las unen.

De cara a la recepción italiana de la dramaturgia española en el siglo XVII, el ámbito napolitano es, sin duda alguna, el más fértil, especialmente a partir de la segunda mitad del Seiscientos, cuando un buen número de comediógrafos locales asume la naciente afición del público napolitano por la dramaturgia áurea y se aventura a llevar a las tablas unos *soggetti spagnolizzanti*, imponiéndose rápidamente en los escenarios. A partir del catálogo bibliográfico de Marchante (2009), Serena MAGNAGHI propone una visión de conjunto sobre la recepción del teatro de Lope de Vega en los escenarios partenopeos en el siglo XVII. En concreto, pone de manifiesto los mecanismos de la risa que los *rifacitori* italianos aprovechan para deleitar al variado público napolitano, conciliando con éxito la lección del gracioso áureo y la de las máscaras de la *Commedia dell'Arte*.

Giuseppe GRILLI estudia *La dama frullosa*, reescritura que Teodoro Ameyden realiza de una brillante comedia urbana de Lope de Vega, *Los melindres de Belisa*, destacando que los abundantes recortes y la síntesis que la versión italiana presenta en algunos fragmentos se vincula a la fuerza alusiva de ciertas técnicas tardías de la *Commedia dell'Arte*; de hecho, según el profesor napolitano esta adaptación italiana del texto lopesco resulta poco más que un *canovaccio* amplificado y un mecanismo escénico eficaz.

Debora VACCARI y Roberta ALVITI presentan en este volumen los primeros resultados de una investigación recién empezada sobre la recepción del teatro de Agustín Moreto en Italia. De manera específica, analizan dos ejemplos muy distintos de adaptación de textos moretianos en italiano: el primero es el caso, bastante sencillo, de una anónima traducción de la pieza *Industria contra fineza* fechada a comienzos del siglo XVIII; el segundo es una reescritura más profunda del hipotexto español, a saber, la llevada a cabo a partir de la comedia *Fingir y amar* y titulada *Amare e fingere*, de la que se llegaron a imprimir tres ediciones en pocos años. En este segundo caso, pues, las dos estudiosas identifican las estrategias de reescritura utilizadas para trasladar un sistema dramático codificado como el de la Comedia Nueva española al de la comedia italiana del siglo XVII, tan reglamentado como aquel.

El teatro musical italiano influye en la España barroca solo hasta cierto punto, puesto que la ópera no encuentra el favor de los últimos Austrias y de su corte; en efecto, con la destacada excepción de *La selva sin amor* de Lope de Vega, el *dramma tutto in musica*, síntesis de todas las artes, no se arraiga, imponiéndose, en cambio, la zarzuela, que recurre a la música solo en determinados momentos del enredo, afirmando el predominio del texto literario sobre los demás códigos espectaculares, conforme a la concepción poético-filosófica de Calderón.

Andrea BALDISSERA, aprovechando sus competencias filológicas y musicales, estudia una «comedia en música escrita en estilo italiano», estrenada en diciembre de 1669 en la corte austriaca del emperador Leopoldo de Habsburgo, cuyo libreto profundiza una variante de la historia de Prometeo, remitiendo a la fiesta teatral calderoniana *La estatua de Prometeo*. De forma específica su ensayo se ciñe al contacto e influjos recíprocos que en esta ópera-comedia —de la que se conservan el libreto, impreso en español y en traducción italiana, así como la partitura de los dos primeros actos— se producen entre las dos ‘maneras’ teatrales, italiana y española.

A caballo entre el siglo XVII y el XVIII la ópera calderoniana importada en Italia se adapta al gusto y a los moldes del teatro musical de este país, al tiempo que, por lo general, la comedia barroca se convierte en un patrimonio textual que los autores italianos saquean a su antojo para sus comedias, *scenari* o *drammi per musica*. A su vez, el gran autor italiano del melodrama coetáneo, Metastasio, desembarca en la península ibérica, llegando a tener una gran influencia en el mundo de las tablas y hasta en otros géneros literarios. Lo que plantea interesantes y fecundas cuestiones, en parte ya tocadas por la crítica, sobre la circulación de los modelos teatrales-musicales en la Península, cuestiones que afectan a la recepción/adaptación de las novedades itálicas frente a las tradiciones autóctonas; la transmisión del texto (impreso/manuscrito) y los géneros editoriales implicados; sin olvidar, por supuesto, la dimensión social y diatópica del fenómeno, que se manifiesta de forma distinta en las diferentes zonas del mundo hispánico e hispanófono.

En el capítulo de los intercambios teatrales entre España e Italia en las postrimerías del Barroco, Renata LONDERO pone de relieve los mecanismos de reescritura que Antonio de Zamora (Madrid, 1665-1727), hombre y artista de entresiglos, esgrime frente a la historia, la literatura y la escena italiana de los siglos XVI-XVII y principios del XVIII. Dramaturgo muy activo y apreciado en la corte de Carlos II y sobre todo de Felipe V, Zamora escribe comedias históricas dedicadas a hechos de armas relacionados con Italia (durante la guerra de sucesión española, 1701-1713), como *Preso, muerto y vencedor, todos cumplen con honor en defensa de Cremona* (impresa en 1734); pero en particular recurre a textos, personajes y rasgos dramáticos de la *Commedia dell'Arte* en obras afortunadas como la comedia de magia *Duendes son alcabuetes y el Espíritu foletto* (1709). Esta se basa en tres *scenari* (*Lo spirito folletto*) de 1675-1682, cuya probable autoría se debe a Gennaro Sacchi/«Coviello», afamado dramaturgo y cómico de la compañía italiana de los *Truffaldini*, que actuó en España desde 1703 hasta 1725, construyendo también como sede propia el teatro madrileño de los Caños del Peral.

Finalmente, la circulación de las obras españolas en el panorama francés es un ámbito de investigación que ha dado lugar a recientes profundizaciones, más allá de los consabidos tópicos sobre la supuesta incompatibilidad entre el gusto español, en exceso barroco, y el clasicismo galo, que solo debiera su identidad al genio nacional. A esta línea de investigación pertenecen los últimos ensayos aquí presentados.

La contribución de Anne TEULADE toma en cuenta dos adaptaciones de comedias de Lope de Vega realizadas por Antoine Le Métel d'Ouille: *L'Absent chez soi* (1643) y *Les Soupçons sur les apparences* (1650) para plantearse la manera en que el dramaturgo francés transpone y resemantiza el sistema español de valores en que estriban *El ausente en el lugar* y *En los indicios la culpa*. El objetivo de la estudiosa es el de averiguar si y hasta qué punto d'Ouille lo mantiene o modifica de cara al público francés, sugiriendo que el autor encuentra una solución original que no consiste ni en la estricta fidelidad al modelo, ni en la simple edulcoración de sus bases axiológicas.

Lola GONZÁLEZ ofrece reunidos los datos que se conocen en la actualidad sobre la presencia de compañías españolas en Francia durante el siglo XVII. Asimismo pretende dar a conocer los momentos, épocas o periodos de las estancias y los motivos que originaron el desplazamiento de compañías de actores a Francia, en particular a París, la composición o formación de las mismas y el repertorio de obras que representaron.

Monica PAVESIO, en su aportación, subraya cómo en la primera mitad del siglo XVII, época fundamental para la formación del teatro francés, la mayoría de las piezas inspiradas en fuentes extranjeras proceden de textos italianos o españoles. Según muchos críticos, hasta 1640 (fecha de la primera comedia de d'Ouille, *L'Esprit follet*) los dramaturgos franceses admiran e imitan los enredos italianos, pero posteriormente se dejan conquistar por el teatro del Siglo de Oro, adaptado al gusto del público galo. Con todo, en el repertorio de los dos más importantes adaptadores del teatro español, Rotrou y d'Ouille, se encuentran seis reescrituras de comedias eruditas italianas del siglo XVI, cuatro de las cuales se publicaron en 1646, en el periodo del mayor éxito del teatro español en Francia. Por lo que es fuerza interrogarse sobre las motivaciones que llevaron a estos dramaturgos a volver a proponer esta clase de repertorio a un público ya acostumbrado y seducido por la moda teatral española.

En el momento de concluir esta breve presentación, los editores del presente volumen creen, o esperan, que su contenido ilustra lo que se escribió en un trabajo reciente: «la crítica ya ha asumido definitivamente la conciencia de los límites de una mirada únicamente española y ha afirmado la necesidad de asentar los estudios sobre el fenómeno cultural en un contexto global, y europeo en primer lugar»<sup>1</sup>. El amplio arco geográfico y temporal en que se sitúan los estudios de «movilidad textual»<sup>2</sup> aquí reunidos, y la multiplicidad de sus enfoques, dan cuenta de la vivacidad de los estudios comparados y de su adecuación a una materia tan proteiforme como es el teatro, en constante evolución en el periodo y la era espacial contemplados. Y si la metodología puede variar, así como varían los objetivos perseguidos por cada estudioso, algunas convergencias se pueden identificar en los distintos trabajos que componen el presente volumen. En particular, las herramientas hermenéuticas a que remiten nociones como transposición, adaptación, *rifacimento*, reescritura, y, primera de todas, traducción, forman parte de esas constantes. Pero a veces la misma definición de conceptos básicos —como fuente, intertextualidad o difusión— necesita aclaraciones metodológicas previas, con lo cual en no pocas páginas de este libro se presencia una deconstrucción del comparatismo de influencias. Con todo, si bien los estudios actuales ya no abordan como los positivistas de antaño la identificación de las fuentes, o el estudio de la fortuna de tal o cual obra en el extranjero, siguen imprescindibles pacientes y detalladas encuestas para reconstruir filiaciones y genealogías y de esta forma dibujar mejor el mapa del teatro europeo de la Modernidad temprana.

El rigor filológico tradicional se aúna por consiguiente a acercamientos de tipo más histórico-sociológicos, cuya necesidad ha sido señalada, desde algún tiempo a esta parte, por la teoría de las transferencias culturales: la adaptación de un texto-fuente no se puede entender como expresión de la voluntad creadora de un ingenio, sino que se debe relacionar con los vectores de la transferencia —incluso la materialidad del soporte con que circula un texto, que exige que se estudie la circulación de los impresos—, con las variadas mediatizaciones que intervienen en el proceso, con las circunstancias externas de todo tipo que pesan en la difusión de los textos, con lo específico del ambiente teatral

<sup>1</sup> Marco Presotto, «Investigaciones sobre teatro del Siglo de Oro (2011-2014), balance y perspectivas», *Etiópicas*, 11, 2015, pp. 157-191 (p. 182).

<sup>2</sup> Tomamos prestada la fórmula del reciente libro de Roger Chartier, *La obra, el taller, y el escenario. Tres estudios de movilidad textual*, traducción de José Miguel Parra, Almería, Confluencias, 2015.

de recepción (para el tema que nos interesa aquí)<sup>3</sup>, es decir, con el contexto. El contexto explica que ciertas técnicas escenográficas, de ser presentes o no en el entorno en que se insertan ambos textos, sean responsables de inflexiones en la tarea adaptadora, o que determinadas modificaciones se deban a la composición de tal o cual compañía de actores. Incluso cuando se trata de casos de traducción, es decir de experiencias de lo que es *a priori* el grado más sencillo de la adaptación de un texto, tomar en cuenta el público receptor —lectorado o conjunto de espectadores virtuales— constituye una clave de comprensión de no pocas inflexiones (de tonalidad, de género, etc.) a que se ven sometidas las obras teatrales en sus peregrinaciones europeas.

Por fin, otra convergencia entre los varios estudios aquí reunidos es la que tiene que ver con la relación entre las dos culturas que se comunican cuando algún texto teatral pasa una frontera. Es obvio que la comparación revela a menudo una tendencia, bien identificada en los estudios de las transferencias, que consiste en reducir la alteridad a un estereotipo, con lo cual la adaptación de un producto cultural extranjero suele contribuir con fuerza a la creación de tópicos y caricaturas al servicio de la creación de la identidad fantaseada del Otro y de la otredad. Pero, por otra parte, la misma noción de frontera muchas veces se debe poner en entredicho, y la comparación nos invita a observar la omnipresencia de lo híbrido en los objetos estudiados: no solamente en el producto final (en el resultado del injerto), sino también en el mismo texto adaptado, con lo cual la movilidad textual aparece como una historia de sucesivas hibridaciones. Son múltiples las caras de este hibridismo, y es un aporte del presente libro la constatación de la íntima interpenetración de los modelos, de su mestizaje constante, que puede afectar a los géneros literarios con la mezcla de lo serio y de lo grave (y con la sátira como importante ejemplo de un hibridismo fundamental), como al universo de la música y del canto, o que afecta también al lenguaje, con la constatación de formas de hibridismo lingüístico, multilingüismo o heteroglosia.

En definitiva, entre Italia, España y Francia se produce, a lo largo de más de dos siglos, una circulación de modelos teatrales continua y proficua, cuyos infinitos aspectos, formales y estilísticos, siguen ofreciendo a los investigadores un maremagno de estudios y perspectivas. Esperamos que el presente libro constituya un hito en la exploración de este campo de estudio, y confiamos en que muchas sendas quedan abiertas a futuras investigaciones.

Christophe Couderc y Marcella Trambaioli

<sup>3</sup> Además del ya citado libro de Chartier, véase del mismo el capítulo: «10. La pluma, el taller y la voz. Entre crítica textual e historia cultural», en Francisco Rico (dir.), *Imprenta y crítica textual en el Siglo de Oro*, al cuidado de Pablo Andrés y Sonia Garza, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2001, pp. 243-257, así como los trabajos de Michel Despagne, por ejemplo «La notion de transfert culturel», *Revue Sciences/Lettres* [En línea], 1, 2013, URL: <http://rsl.revues.org/219>.