

## RESEÑA

Michela GRAZIANI y Salomé VUELTA GARCÍA, eds., *Incroci teatrali italo-iberici*, Olschki (Biblioteca dell'«Archivum Romanicum», Serie I, vol. 490), Florencia, 2018, 151 pp. ISBN: 9788822266170. / Michela GRAZIANI y Salomé VUELTA GARCÍA, eds., *Storiografia e teatro tra Italia e Penisola Iberica*, Olschki (Biblioteca dell'«Archivum Romanicum», Serie I, vol. 496), Florencia, 2019, 157 pp. ISBN: 9788822266590.

ILARIA RESTA (Università Roma Tre)

DOI: <<https://doi.org/10.5565/rev/anuariolopedevega.444>>

Desde que en 2015 Michela Graziani y Salomé Vuelta García inauguraron el seminario permanente *Relazioni linguistiche e letterarie tra Italia e mondo iberico in età moderna*, la prestigiosa editorial florentina Olschki cada año acoge los trabajos de estudiosos pertenecientes a distintos ámbitos del saber, reunidos bajo el propósito de ahondar en los nexos lingüísticos y literarios entre el contexto ibérico y el italiano a lo largo de la primera modernidad. Son manifiestas las relaciones recíprocas de las que se van beneficiando ambas penínsulas, también como resultado de sus vínculos culturales y sociopolíticos, y que dan fe de unos productos de naturaleza heterogénea. Un componente interdisciplinario que las dos coordinadoras tienen bien a la vista y que promueven desde hace más de cinco años —si consideramos el momento en que escribimos estas líneas— a fin de dejar constancia de la pluralidad de los fenómenos implicados.

La iniciativa de Graziani y Vuelta García se pone en la estela de una corriente, de matriz florentina, que le debe mucho al magisterio de Maria Grazia Profeti. Su esfuerzo por promover el conocimiento en torno a la recepción de la comedia nueva en la órbita dramática italiana de los siglos XVII y XVIII en buena medida desembocó en una afamada colección, *Commedia aurea spagnola e pubblico italiano*, publicada por Alinea. Lamentablemente, los sucesivos percances de la editorial llevaron a suspender el proyecto hace vario tiempo; lo que ha perjudicado el acceso a esos con-

tenidos. En una época más reciente, Fausta Antonucci ha cogido el relevo, impulsando de manera significativa este filón de estudios íbero-italianos. Véanse las actas del congreso organizado por Antonucci y Tedesco en enero de 2015.<sup>1</sup> Añádase el más reciente volumen al cuidado de Antonucci y Vuelta García.<sup>2</sup> Este último recoge los resultados de un congreso internacional organizado en Florencia en 2018 en el marco del proyecto nacional italiano de investigación, PRIN 2015: «Il teatro spagnolo (1570-1700) e l'Europa: studio, edizione di testi e nuovi strumenti digitali», coordinado por Antonucci.

En consonancia con esta línea de investigación, para los dos volúmenes que reseñamos en estas páginas, el ámbito teatral es el eje temático dominante. En torno a este último pivotean las quince contribuciones —siete para el primer volumen y ocho para el segundo— que abarcan la intertextualidad temática, los procedimientos adaptivos y reescriturales, las cuestiones autoriales e historiográficas, la censura y las relaciones interculturales. Una pluralidad temática que atiende a fenómenos comprendidos en un lapso temporal entre el siglo XVI y el XVIII. Con el ánimo de ilustrar con claridad la estructura de ambos tomos, pasaremos a comentarlos de manera individual empezando por el más antiguo.

En la sección preliminar de *Incroci teatrali italo-iberici* se deja en claro que los siete ensayos quedan anclados en las investigaciones brotadas en el seminario permanente de 2017 y culminadas en el congreso florentino de 2018 al que ya nos referimos. Abre el volumen la contribución de Valeria Tocco sobre la *Comédia Eufrosina*, de Jorge Ferreira de Vasconcelos: «La *Comédia Eufrosina* (1555) tra Italia e Spagna: spunti per una rilettura», pp. 3-14. La relevancia de este texto ha de reconocerse en relación con la recepción del teatro italiano, de raíz humanista, en el contexto portugués. Sorprendentemente, la obra no cuenta todavía con una edición crítica moderna que repare debidamente en las variantes textuales, al parecer, «nella maggioranza dei casi [...] varianti d'autore» (p. 5). Sin lugar a dudas, son muchos los aspectos por esclarecer en lo que concierne a la pieza de Ferreira de Vasconcelos: entre otros, su hibridismo genérico, así como su dimensión didáctica y las relaciones que mantiene con la literatura española y europea coetáneas. En cuanto a las re-

---

1. *La «comedia nueva» e le scene italiane nel Seicento. Trame, drammaturgie, contesti a confronto*, Olschki, Firenze, 2016.

2. *Ricerche sul teatro classico spagnolo in Italia e oltralpe (secoli XVI-XVIII)*, Firenze University Press, Firenze, 2020.

flexiones de Tocco en torno al carácter híbrido de la *Comédia Eufrosina*, apreciamos una concordancia con la perspectiva que Rita Marnoto expuso en un trabajo de hace unos años sobre el teatro portugués del XVI como producto de una importante contaminación italiana.<sup>3</sup> Igualmente eficaces los argumentos de Tocco en favor de una mediación literaria por parte de otros contemporáneos, como Sá de Miranda y Gil Vicente, para la apropiación módulos dramáticos italianos; lo que podrá comprobarse al calor de los recientes descubrimientos biográficos sobre Vasconcelos.

Las cuestiones autoriales en el contexto dramatúrgico del Portugal quinientista también llegan a abordarse en la primera parte del estudio de Michela Graziani («Questioni autoriali e reminiscenze ibero-italiane nel teatro portoghese del Cinquecento», pp. 15-37). La estudiosa recuerda las interferencias inquisitoriales como posible concausa para el anonimato que define una porción consistente del repertorio teatral portugués del XVI. Una segunda sección de su contribución se centra en el anónimo *Auto do Duque de Florença* y en la *Tragédia do Marquês de Mântua*, atribuida a Baltasar Dias. Graziani examina las intertextualidades que muestran ambas obras, sobre todo con respecto a las evocaciones de hechos históricos del momento. Es sin duda sugestiva —aunque no se aleja del terreno de la especulación, como ella misma admite— la hipótesis de que el personaje del duque Alfireno en el *Auto* remita no solamente a Alejandro de Médicis, sino también a Cosme I (p. 29).

Los lazos culturales entre las dos penínsulas a lo largo del Quinientos, ya evidenciados desde los primeros estudios, convergen en el trabajo de Teresa Megale hacia el examen de los contactos entre compañías teatrales italianas y napolitanas en Nápoles: «Relazioni culturali fra Spagna e Napoli: il teatro delle attrici e degli attori alle origini del professionismo (XVI-XVII secolo)», pp. 39-51. La capital del Virreinato, en opinión de Megale, participa de la gestación del profesionalismo cómico en ambos contextos culturales. A continuación, la estudiosa remite a la tutela marital para las actrices, condición jurídica necesaria para las formaciones españolas a diferencia de las napolitanas (p. 40). Este requisito representa uno de los pilares en la estructura de la compañía y —podríamos añadir— es lo que también asegura su solidez. Indudablemente, los teatros estables del Virreino se conforman como los lugares privilegiados para propiciar la interacción entre sistemas teatrales distin-

---

3. «Linguagem teatral e cómico. O teatro chão do século XVI», en *Incontri poetici e teatrali fra Italia e Penisola Iberica*, eds. M. Graziani y S. Vuelta García, Olschki, Florencia, 2017, pp. 3-19.

tos. Al mismo tiempo, hay que reparar en la influencia de la Academia de los Ociosos, instituida por Giovan Battista Manso, centro neurálgico para la asimilación recíproca de las prácticas dramatúrgicas.<sup>4</sup>

El papel del teatro en el Quinientos, no solo en relación con la diseminación literaria y la contaminación de prácticas teatrales, sino también como valioso instrumento diplomático, asoma en el estudio a cuatro manos de Mariagrazia Russo y Carlo Pelliccia («Teatralità e ambascerie in epoca moderna: l'uso del teatro in ambito diplomatico tra Portogallo, Italia ed Estremo Oriente», pp. 53-75). En el marco de las embajadas portuguesas organizadas en el siglo XVI para el Estado Pontificio también se preveían actos teatrales y circenses. Que la organización de estas actividades juntara el esparcimiento con la consecución de objetivos estratégicos lo prueba la visita de una delegación japonesa en 1585, guiada por el jesuita lusitano Diogo de Mesquita, para la que Pelliccia ofrece un detallado repertorio documental.

Como queda manifiesto en la contribución de Graziani ya mencionada, los mecanismos censorios intervienen activamente en la recepción del fenómeno teatral, condicionándolo. Esta injerencia eclesiástica, que arranca en el Quinientos a raíz del concilio tridentino, conserva sus efectos en la centuria siguiente, repercutiendo también en la producción del Fénix, tal como evidencia Héctor Urzáiz en su estudio («“Se prohibieron las comedias en Italia”: Lope y el viejo arte de la censura teatral», pp. 77-90). Según ya matizó Presotto hace unos años,<sup>5</sup> el control de los textos teatrales por parte de la censura se hace más intenso a principios del XVII; añádase a esto, como recuerda Urzáiz, la introducción de la figura del Juez Protector de Teatros y de un sistema oficial de censura previa jurídicamente reglamentado (p. 84). Esta última puede alterar de manera sustancial la voluntad autorial, según puede apreciarse para el caso de *La bella malmaridada*, adscrita al repertorio del primer Lope. El manuscrito apógrafo de Gálvez, en efecto, transmite un texto muy distinto al de la versión impresa en la *Parte segunda* (1609) de las comedias lopescas. Las intervenciones textuales en el autógrafo por parte del censor Tomás Gracián Dantisco son tan consistentes que, en palabras de Urzáiz, «puede hablarse

---

4. Véanse también, al respecto, dos volúmenes colectivos que contribuyen a esclarecer esta cuestión: M. Bosse y A. Stoll, eds., *Napoli Vicerego spagnolo. Una capitale della cultura alle origini dell'Europa moderna (sec. XVI-XVII)*, Vivarium, Nápoles, vol. 2, 2001; y R. Mondola, coord., *Manso, Lemos, Cervantes: letteratura, arti e scienza nella Napoli del primo Seicento*, Tullio Pironti, Nápoles, 2018.

5. Véase su ensayo «Licencias teatrales del Siglo de Oro», en *En torno al teatro del Siglo de Oro*, ed. A. Serrano, Instituto de Estudios Almerienses, Almería, 2007, pp. 137-147.

de dos comedias distintas» (p. 89). Es sin duda una prueba fehaciente de cómo la ecdótica puede beneficiarse enormemente de los estudios sobre la censura teatral del Siglo de Oro y de las herramientas digitales enraizadas en los mismos. Recordaremos, a tal propósito, la base de datos del grupo de investigación CLEMIT.

Cierran el volumen *Incroci teatrali* dos contribuciones a cargo respectivamente de Nicola Badolato («Da *Carlos el perseguido* a *Il favorito del principe*: alle fonti di un dramma per musica di Ottaviano Castelli», pp. 91-124) y Salomé Vuelta García («Juan Pérez de Montalbán a Firenze: *Amore, lealtà e amicizia*», pp. 125-141), que completan este recorrido teatral orientándolo hacia la fortuna de la comedia nueva en el contexto dramático de la Italia del XVII. Badolato orienta su interés hacia el contexto romano del Seiscientos y, más en concreto, hacia *Il favorito del principe*, de Ottaviano Castelli, cuyo probable hipotexto radica en la pieza lopesca *Carlos el perseguido*. Se trata con mucha probabilidad de una de las primeras *opere per musica* de derivación española, representada en 1640 y editada por primera vez al año siguiente. El estudioso proporciona un minucioso examen del drama en relación con su fuente, señalando unos procedimientos adaptativos muy conformes al *usus scribendi* de muchos dramaturgos italianos de la época a la hora de confrontarse con la comedia áurea: esto es, síntesis del contenido dramático, simplificación de su adorno retórico e incorporación de secuencias que se hacen eco de la *commedia dell'arte*. Por su parte, Vuelta García apunta al contexto florentino y al examen de dos manuscritos de *Amore, lealtà e amicizia*, traducción de la comedia homónima de Juan Pérez de Montalbán. Los dos ejemplares estudiados ofrecen detalles interesantes para una comprensión más profunda de los mecanismos de recepción y del contexto de representación de la pieza. El apartado prologal del manuscrito conservado en la Biblioteca Riccardiana proporciona datos valiosos sobre la puesta en escena en la Academia de los Sorgenti. El segundo manuscrito, procedente del Fondo Orsi de la Biblioteca Estense de Módena, incluye el nombre del traductor, el cómico Francesco Antonazzoni, quien, pese a su fidelidad al texto español, también introduce ciertas modificaciones con miras a las expectativas del público florentino (p. 136).

La dimensión historiográfica se convierte en el *fil rouge* de las ocho contribuciones de *Storiografia e teatro tra Italia e Penisola Iberica*, abordada principalmente en relación con la perspectiva teatral, aunque no de forma exclusiva. Las investigacio-

nes archivísticas de Alfonso Mirto («Libri in lingua spagnola descritti nelle collezioni medicee della Biblioteca Nazionale Centrale e dell'Archivio di Stato di Firenze», pp. 3-20) contribuyen a una mejor comprensión de estas conexiones ítalo-ibéricas, que han de atribuirse a una circulación librera de gran alcance entre los siglos XVI y XVII, resultado de circunstancias muy diversas. Es paradigmático, en este sentido, el caso de los volúmenes españoles pertenecientes a la casa medicea. Estamos ante un patrimonio de enorme riqueza, tanto a nivel genérico como temático, cuya cuantía se debe solamente en parte a las adquisiciones de Cosme III durante su viaje a España y Portugal. No cabe duda de que la presión de ciertos libreros florentinos también favoreció la introducción de estas obras en el Gran Ducado de Toscana, en ocasiones gracias a los editores venecianos, cuya mediación es crucial en este proceso.<sup>6</sup> Según comenta Mirto, al lado de la interferencia veneciana, cabe reparar en el rol desempeñado por los libreros lioneses, sobre todo en la segunda mitad del Seiscientos, quienes llegaron a detener «un monopolio quasi assoluto sul mercato spagnolo e italiano» (p. 19).

La vertiente historiográfica es de suma relevancia en la producción del Fénix, tal como defiende Victoria Pineda en su contribución («Teoría historiográfica y argumentación retórica en Lope de Vega: el “prólogo al conde de Saldaña” de *Jerusalén Conquistada*», pp. 21-44). Es notorio el interés de Lope de Vega por ser nombrado cronista oficial, y cómo este interés contribuye a orientar su producción dramática hacia el drama historial sobre todo en algunos momentos de su carrera (véase F. d'Artois, *Du nom au genre. Lope de Vega, la Tragedia et son public*, Madrid, Casa de Velázquez, 2017). Al centrarse en la dedicatoria al conde de Saldaña de la «epopeya trágica» *Jerusalén Conquistada* (1609), Pineda aclara algunas cuestiones en torno a lo que ella define el «pensamiento historiográfico» de Lope (p. 21). Tal como en *La Dragontea* e *Isidro*, en los cuales con anterioridad el autor había acudido a un gran uso de fuentes historiográficas,<sup>7</sup> esta práctica también se reconoce en la *Jerusalén*, en cuyo prólogo «Lope recoge, amplificándolas, algunas huellas anteriores y siembra nuevas semillas» (p. 25). El meticuloso examen que brinda la

---

6. Véase también F. Meregalli, *Presenza della letteratura spagnola in Italia*, Sansoni, Firenze, 1974, y más específicamente con respecto al contexto veneciano, D. Capra, «Edición y traducción de libros españoles en la Venecia del Siglo XVI», en *Rumbos del hispanismo en el umbral del Cincuentenario de la AIH*, coord. P. Botta, ed. M.L. Cerrón Puga, Bagatto Libri, Roma, 2012, pp. 268-278.

7. Da buena muestra de esto A. Sánchez Jiménez en su edición de *La Dragontea*, Cátedra, Madrid, 2007.

estudiosa permite entrever cierta organicidad en la argumentación del Fénix, al contrario de la supuesta estructura dispersa del prólogo, habitualmente defendida por la crítica anterior.

Las sombras de la llamada «leyenda negra» —también visibles en algunos fragmentos de la dedicatoria lopesca que examina Pineda— y las reacciones españolas a los ataques italianos se abordan en el estudio de Valentina Nider («Pedro Fernández de Navarrete y las respuestas a las *Filippiche* de Alessandro Tassoni», pp. 45-67). El punto de arranque de su contribución lo constituyen las *Filippiche*, publicadas en 1615. Los dos panfletos de Tassoni dejan constancia de la reacción antiespañola a raíz de la primera guerra del Monferrato, redundando en la circulación de estereotipos negativos sobre España. El análisis de las dos respuestas españolas a las *Filippiche* recalca una práctica que, recientemente, ha puesto de relieve A. Sánchez Jiménez,<sup>8</sup> y que consiste en un cambio en positivo de los argumentos despreciativos. A pesar de publicarse de forma anónima, Pedro Fernández de Navarrete asumiría más tarde la paternidad de las dos respuestas. Nos parece solvente el examen de Nider para la comprobación de dicha atribución. Se acredita, pues, un interesante diálogo intertextual no solo en relación con las respuestas, sino también de cara a la producción de Navarrete que deja poco margen de dudas sobre dicha paternidad.

El ensayo de Mariagrazia Russo es el primero de tres contribuciones que brindan un extenso panorama sobre la representación de Oriente en el imaginario occidental en virtud de las mediaciones culturales impulsadas por los misioneros jesuitas. En su trabajo, titulado «“Né pure il nome ne avevano saputo gli europei”. O reino do Tonkim através do olhar pioneiro de Giovanni Filippo de Marini (1608-1692), S.J., um historiógrafo missionário sob o Padroado português», pp. 69-80, Russo se ocupa del jesuita italiano Giovanni Filippo de Marini y de su obra *Delle Missioni*, documento de gran interés histórico y social sobre el reino de Tonkín, que, por ese entonces, estaba bajo el patronato portugués.

La evocación del mundo oriental en el teatro portugués e italiano del Seiscientos ha venido despertando un gran interés en la crítica reciente, y precisamente a este tema remiten las contribuciones de Michela Graziani —«Raffigurazioni storiche

---

8. Véase su volumen *Leyenda negra: la batalla sobre la imagen de España en tiempos de Lope de Vega*, Cátedra, Madrid, 2016.

orientali nel teatro portoghese e italiano del Seicento», pp. 81-100— y Carlo Pelliccia —«I martiri giapponesi nel teatro iberico e italiano (sec. XVII-XVIII)», pp. 101-120). Es preeminente el rol de la historiografía europea del siglo XVII para la construcción de una imagen ambigua y estereotipada de las poblaciones orientales y, más en concreto, del hombre musulmán. A menudo, las tensiones entre Oriente y Occidente se convierten en motivos literarios que fomentan el debate maurofóbico. Graziani se centra en dos ejemplos dramáticos: *La vagante d'Egitto* (1631), de Angelita Scaramuccia, y el *Theatro do Mundo* (1645), de Pedro Salgado. Los dos textos se constituyen como un botón de muestra de esa atención del teatro portugués e italiano hacia los conflictos entre estados europeos e Imperio Otomano, incorporando evocaciones históricas que sirven de telón de fondo y que, en el caso de la obra de Salgado, determinan la formulación de esa «immagine ambigua o falsata [...] del “turco”» (p. 89).

El teatro también puede convertirse en un medio para amplificar el papel de los mártires cristianos con función apologética. Valga recordar que las representaciones fueron empleadas como instrumento pedagógico y evangelizador por los jesuitas desde la fundación de su orden. Pelliccia subraya cómo las dificultades de la comunidad católica en Japón a partir del shogunato Tokugawa (1603-1867) dieron pie a un filón literario centrado en la figura del mártir japonés, que se alimenta gracias a las relaciones de sucesos transmitidas por frailes y misioneros (p. 101). Es de gran relevancia el valor histórico de dicha documentación, hacia la que la crítica últimamente está dirigiendo su interés para poder entender mejor las delicadas relaciones con Japón a partir del Seiscientos: recordaremos la publicación de la *Relación del reino del Nipón a que llaman corruptamente Japón*, de Bernardino de Ávila Girón.<sup>9</sup> Pelliccia, por su parte, analiza algunos de los productos teatrales del contexto lusitano e italiano entre el XVII y el XVIII, y que dan fe de esta atención hacia el contexto japonés a pesar de la crispación de las relaciones comerciales y misioneras.

La historiografía teatral del XVIII es el ámbito escudriñado en las dos últimas contribuciones por Salomé Vuelta García («Luigi Riccoboni y el teatro español del Siglo de Oro: de la escena a la historiografía teatral», pp. 121-137) y Maria João Almeida («Cómicos de arte em Lisboa no século XVIII. O caso da Companhia Paganini», pp. 139-148). Vuelta García examina los tratados de teoría dramática de Luigi Riccoboni durante su estancia francesa. Concordamos con el juicio de la estudiosa

---

9. A cargo de N. Martín Santos, Clásicos Hispánicos, Madrid, 2020.

con respecto a la necesidad de profundizar en el repertorio teatral de Riccoboni, quien favoreció la difusión en Francia del teatro de derivación española. Sin duda el trabajo archivístico llevado a cabo en los últimos años está siendo especialmente fructífero: es de sumo interés la noticia de la localización en el Fondo Orsi de algunas piezas de Riccoboni que se creían perdidas (p. 126). Asimismo, remarcamos la envergadura de este fondo para perfeccionar el conocimiento en torno a la recepción de la comedia áurea en Italia en época coetánea, que se está ampliando, según ya vimos, merced a los meticulosos estudios de Vuelta García: véase también su ensayo «El teatro del Siglo de Oro en el Fondo Orsi de la Biblioteca Estense de Módena».<sup>10</sup> Finalmente, las fuentes de archivo que proporciona Almeida sobre el contexto teatral en el Portugal del XVIII aportan novedades significativas sobre la presencia de tres compañías teatrales italianas: una primera, cuya formación resulta desconocida, pero que seguramente ya en 1736 actuaba en el contexto lusitano; la segunda es la de Antonio Sacco, a quien se debe la introducción del repertorio de Goldoni en Portugal; la tercera, la de Onofrio Paganini. Sin lugar a dudas, los documentos aportados nos dan una idea más clara sobre los movimientos de los teatreros italianos en ámbito europeo y, más en concreto, recalcan la presencia de los comediantes del arte en el territorio portugués sin solución de continuidad entre el XVI y el XVIII.

Cerramos este recorrido remarcando nuestro aprecio por el empeño de las dos coordinadoras por restituir la complejidad de fenómenos de especie diversa. Hace falta destacar, en este sentido, que su compromiso ya ha dado sus frutos a lo largo de los últimos cinco años: en efecto, los volúmenes anteriores, también extendidos a la narrativa y la lírica de la primera modernidad, incorporan una perspectiva que abraza tanto la crítica literaria como las cuestiones lingüísticas y la traducción. Es un esfuerzo que está contribuyendo a dilucidar los fértiles intercambios de esa época entre las dos penínsulas, dibujando un panorama todavía más nítido; un esfuerzo que esperamos pueda prolongarse, como ahora, con continuidad y puntualidad.

---

10. En el ya mencionado volumen *Ricerche sul teatro classico spagnolo*, coordinado por Antonucci y Vuelta García en 2020, pp. 399-420.