

## RESEÑA

Michela Graziani e Salomé Vuelta García, eds., *Stampa e autorialità tra Italia e Penisola Iberica*, Leo S. Olschki, Firenze, 2022, 83 pp. ISBN: 9788822268532.

FAUSTA ANTONUCCI (Università Roma Tre)

DOI: <<https://doi.org/10.5565/rev/anuariolopevega.536>>

**E**ste nuevo volumen de la colección dirigida por Salomé Vuelta y Michela Graziani reúne tres estudios sobre impresores e impresos relacionados con la difusión de la producción cultural española fuera de los confines de España. El primero, de Arianna Fiore («La Spagna nell'editoria veneziana del Cinquecento: il caso di Gabriele Giolito», pp. 1-33), repasa lo que se sabe acerca del impresor, editor y mercader de libros Gabriele Giolito, afincado en Venecia desde 1531 pero procedente de una familia piemontesa. La imprenta de Giolito, un negocio floreciente y exitoso, fue uno de los mayores focos de difusión de libros españoles en Italia, tanto en original como en traducción. Fiore pasa revista a las noticias que otros estudiosos han recopilado acerca del empresario humanista, brindando un cuadro claro de la fuerza aglutinadora de su imprenta, alrededor de la cual se movían un gran número de traductores y de lo que hoy llamaríamos redactores, todas personas cultas, políglotas y con variadas curiosidades intelectuales. Entre ellas no faltaron personajes, como Delicado y Ulloa, cuya cercanía al erasmismo terminó haciéndolos sospechosos de heterodoxia, sobre todo después de la conclusión del concilio de Trento. El índice de libros prohibidos de Paolo IV de 1559, y sobre todo el Índice tridentino de 1564, fueron de hecho el parteaguas de la producción de la imprenta de Giolito en dos grandes periodos: el primero, caracterizado por la atención concedida a los libros de entretenimiento profano (novelas sentimentales, bizantinas, muchas ediciones de *La Celestina*); el segundo, caracterizado por la publicación casi exclusiva de textos devocionales y religiosos del catolicismo más ortodoxo. La contribución de Fiore desgrana, al hilo de la historia religiosa y cultural de esos años, todos los títu-

los de las obras en castellano o traducidas del castellano al italiano que se imprimieron en el taller de Giolito, proporcionándonos así un cuadro claro y completo de este importante foco de difusión de la cultura española en la Italia de esos años.

El segundo artículo, de Michela Graziani («L'attività editoriale dei Craesbeeck in Portogallo e i *Commentarios* di Paulo Craesbeeck», pp. 35-51), empieza repasando la historia de la saga familiar de los Craesbeeck, impresores con sedes en Lisboa, Évora y Coimbra que dominaron el mercado editorial portugués desde 1597 hasta 1687. El fundador del negocio, Pedro (Pieter) van Craesbeeck, se había formado en Flandes, concretamente en Amberes, en la famosa imprenta de Christophe Plantin (Christophorus Plantinus, en latín) antes de afincarse en Lisboa. Tras recordar inicios, desarrollo y fin de la "firma" Craesbeeck en Portugal, la atención de Graziani se concentra en el interés por las obras historiográficas que manifiesta la imprenta bajo la dirección de Paulo Craesbeeck († 1660), uno de los hijos del fundador Pedro. Muchas de estas obras, salidas de sus tórculos en la década de los cuarenta, están relacionadas con la llamada Restauración (*Restauração*) portuguesa de 1640; algunas de ellas fueron traducidas al italiano, como las *Raggioni del re di Portogallo D. Giovanni IV*, que iban dirigidas al papa Innocenzo X. La parte final del artículo estudia en detalle los *Commentarios do grande capitam Ruy Freyre de Andrada*, impresos por Paulo Craesbeeck (Lisboa, 1647) y, posiblemente, también compuestos, al menos en parte, por él. Se trata de una crónica de los viajes y empresas heroicas del capitán Freire de Andrade en el área del Golfo Pérsico, relatados de forma muy vivaz. A pesar del tono novelesco de la narración, Graziani argumenta la veracidad histórica de los hechos contados gracias a una comparación con otros documentos: dos cartas manuscritas, conservadas una en el Archivo de Estado de Lisboa, la otra en la Biblioteca Nacional de Brasil; los relatos de las experiencias de Giovanni Battista Vecchietti como embajador del papa ante el rey de Persia; las cartas de Pietro della Valle relacionadas con su permanencia en Persia. Aunque no pueda despejarse la duda acerca de la autoría de los *Commentarios*, es innegable, concluye Graziani, el interés de la imprenta de Craesbeeck por las obras (crónicas y poemas épicos) relacionadas con la presencia portuguesa en Oriente. El artículo se cierra, pues, con un recuento de las más importantes entre las obras consideradas.

Para los estudiosos del teatro áureo, y de la circulación de los textos de este teatro en la Europa de los siglos XVII- XVIII, el artículo de Salomé Vuelta García que cierra el volumen, «Il repertorio teatrale spagnolo del Collegio dei Nobili di Parma edito da

Giuseppe Rosati (1706-1722)» (pp. 53-75), fija, sin ninguna duda, un hito. Salomé Vuelta da cuenta aquí de su descubrimiento y estudio de una colección de programas de mano de representaciones realizadas en el Collegio dei Nobili di Parma en el primer cuarto del siglo XVIII, colección conservada en el Civico Museo Teatrale Carlo Schmidt de Trieste. Trece de estos programas de mano remiten a adaptaciones de otras tantas obras de teatro áureo, casi todas ellas antes desconocidas e ignoradas por los estudiosos. Pero vamos por partes. El Collegio dei Nobili di Parma, fundado en 1601 y dirigido por los jesuitas entre 1604 y 1768, fue una institución educativa importantísima en la formación de una élite nobiliaria adiestrada en el ejercicio de habilidades tanto literarias como caballerescas. Como es bien sabido, los jesuitas atribuían una gran importancia a la actividad teatral de los discípulos, por entender que los formaría en las capacidades mnemónicas, en las habilidades retóricas, en el control del comportamiento. Durante el Carnaval, las “camerate” del Collegio dei Nobili (grupos de alumnos dotados de estatutos propios en el marco del Colegio) organizaban la representación de obras teatrales, ya sea originales (como *La Clotilde*, drama historial ya representado en 1686 ante el emperador Leopoldo), ya sea adaptadas del francés y del español, en prosa y de diversos géneros. Dan cuenta de estas representaciones los ya mencionados programas de mano, que incluyen un argumento-scenario, o sea, una sinopsis de la acción dramática acompañada de un breve resumen de cada escena. La colección que estudia Salomé Vuelta se compone de setenta y uno de estos programas de mano, reunidos en un volumen facticio con portada manuscrita, impresos todos ellos por Giuseppe Rosati, que en 1692 dio el relevo a su hermano Galeazzo en la actividad de impresor al servicio de los duques de Parma y del papa, regentando el negocio hasta 1745. Pues bien, de entre estos programas de mano, trece, como apuntaba antes, remiten a obras del repertorio áureo, y el catálogo razonado que de este corpus proporciona Salomé Vuelta en las páginas 66-71 de su estudio es una aportación suculenta a la historia de la circulación del teatro áureo en Italia, que integra oportunamente la bibliografía crítica existente. De Lope, sin ir más lejos, se adaptan tres títulos (*La boba para los otros y discreta para sí*, *Contra valor no hay desdicha* y *Los Benavides*) que no figuran en ninguno de los catálogos más recientes sobre la circulación italiana de sus textos.<sup>1</sup> Otra característica que llama la atención

1. C. Marchante Moralejo, «Lope de Vega en Italia: traducciones, adaptaciones, falsas atribuciones y scenari», en *Commedia e musica tra Spagna e Italia*, ed. M.G. Profeti, Alinea, Firenze, 2009, pp. 7-58; F. Antonucci, «¿Qué Lope se conocía en la Italia del siglo XVII?», *Criticón*, CXXII (2014), pp. 83-96.

es la presencia de hasta tres adaptaciones de Moreto (*Industrias contra finezas*, *La misma conciencia acusa*, *El mejor amigo el rey*), la primera de las cuales, *La Dantea*, se había impreso completa (es decir, no solo la sinopsis sino todo el texto) en 1712 en Bologna por Longhi,<sup>2</sup> por tanto dos años antes que el programa de mano, que fue impreso por Rosati en 1714. Dos títulos remiten a obras de Calderón que habían ya circulado por Italia en otras versiones (*Afectos de odio y amor* y *El alcaide de sí mismo*). Finalmente, llama la atención la presencia, junto con una adaptación de *El luce-ro de Castilla y luna de Aragón* de Luis Vélez de Guevara, de un manojito de títulos de dramaturgos de finales del siglo xvii, como *El hijo de Marco Aurelio* de Juan de Zabaleta, *El esclavo en grillos de oro* de Francisco de Bances Candamo, *El mancebón de los palacios* de Juan Vélez de Guevara. Todos estos títulos, según argumenta Salomé Vuelta, se representaron en un lapso temporal comprendido entre 1712 y 1722, periodo durante el cual los lazos entre España y el ducado de Parma fueron especialmente estrechos. Vuelta examina asimismo el corpus desde el punto de vista del género dramático, observando la preferencia por comedias palatinas que giran alrededor de intrigas de palacio y que manifiestan un acusado intento ejemplar; dato, este, muy acorde con el proyecto de formación política y moral de los alumnos que caracteriza el teatro jesuítico. No se trata, como concluye la estudiosa al cerrar esta importantísima aportación, sino de un primer paso hacia el estudio del corpus, que Vuelta se propone acometer en sucesivas publicaciones.

---

2. Estudian esta adaptación D. Vaccari y R. Alviti, «Moreto en Italia: primeros datos y dos ejemplos de reescritura», en *Paradigmas teatrales en la Europa moderna: circulación e influencias (Italia, España, Francia, siglos xvi-xviii)*, eds. Christophe Couderc y Marcella Trambaioli, Presses Universitaires du Midi, Toulouse, 2016, pp. 187-211. Inexplicablemente, las autoras definen esta adaptación un «libretto per musica» (p. 193), mientras se trata de una obra en prosa con solo cuatro «ariette» intercaladas a lo largo de los tres actos.