

## Reseñas

Maria Grazia PROFETI. *Materiali, Variazioni, Invenzioni*. Firenze, Alinea Editrice, 1996. 166 p.

(ISBN: 88-8125-061-6; lire 25.000; *Secoli d'Oro*, 2)

El libro inaugura una colección («Commedia aurea spagnola e pubblico italiano») que acogerá los resultados de un amplio proyecto de investigación dirigido por Maria Grazia Profeti sobre la recepción y difusión italiana de la Comedia española del Siglo de Oro. Como explica la misma estudiosa en su Introducción, se recogen aquí, con ligeras modificaciones, unos trabajos de los años 80 en los que Profeti empezaba su camino hacia una profundización en el conocimiento de las relaciones teatrales entre Italia y España en el siglo XVII. Los objetivos eran (y son todavía) fundamentalmente dos: la recolección de datos bibliográficos y la individuación de las fuentes (presencia en las bibliotecas italianas de obras inspiradas en el teatro español), por un lado; por otro, un análisis que dé cuenta del porqué de las estrategias adaptativas de los dramaturgos italianos con respecto a su(s) fuente(s) españolas. Consciente de la complejidad del hecho teatral (texto y espectáculo), y utilizando adquisiciones metodológicas recientes como la noción de intertextualidad, Profeti quiere evitar los riesgos de la crítica positivista e historicista, que sólo veía, en el teatro italiano de imitación española, la ocasión para un ejercicio de «crítica de las fuentes», o una imagen pálida y deformada del genio vivaz de un Lope o de un Calderón.

En esta línea de trabajo, los estudios recogidos en el libro son —como advierte Profeti— ensayos y tanteos; son «la prehistoria» de los desarrollos actuales de la investigación de la misma Profeti y del grupo por ella dirigido. La fortuna italiana de Lope de Vega se explora a través de la obra de cuatro autores italianos que trabajan en ambientes distintos: Iacopo Cicognini y Mario Calamari en Florencia, la actriz Orsola Biancolelli en París, y Teodoro Ameyden en Roma. De Iacopo Cicognini, se examinan dos obras de tema sagrado (*Amor pudico* e *Il Gran Natale di Cristo*) y los puntos de contacto que tienen con obras de Lope (sobre todo la *Comedia famosa del Nacimiento de Cristo*), subrayando las diferencias entre los dos dramaturgos en la organización de la materia y en la concepción del espectáculo. De Teodoro Ameyden, «embajador» de la política y la cultura españolas en la Roma de Urbano VII e Innocenzo X, se toman en consideración *Il can dell'ortolano* y *La Dama frullosa*; la comparación, por muestras, con los textos-fuente (*El perro del hortelano* y *Los melindres de Belisa*) sirve para examinar las estrategias del traductor, y —en el caso de *La Dama frullosa*— para elaborar conjeturas acerca de cuál testimonio original pudo servirle de base para su trabajo. En cuanto al estudio sobre *La bella brutta* de Orsola Biancolelli, profundiza más en la cuestión de las estrategias de traducción y adaptación. Esta versión de *La hermosa fea* de Lope, como la mayoría de las obras italianas que

se inspiran en el teatro español del Siglo de Oro, presenta con respecto a su texto-fuente diferencias importantísimas que pueden resumirse en la utilización conjunta de cortes y de ampliaciones explicativas, sea a nivel de discurso sea a nivel de la intriga; las mismas características que se notan en *L'amistà pagata* de Mario Calamari, adaptación de *La amistad pagada* de Lope.

A estrategias parecidas obedece *L'Isabella* de Tomaso Calò, adaptación de *La más constante mujer* de Pérez de Montalbán, interesante entre otras cosas por su «Prólogo al lector» en el que el dramaturgo italiano se muestra consciente de la imposibilidad de una traducción fiel, debido no sólo a la diferencia de los idiomas, sino también a la diferencia de códigos dramáticos. Por tanto, en busca de una mayor obediencia a las reglas clásicas, Calò distribuye la acción a lo largo de cinco actos (Profeti pone en evidencia las ampliaciones que esto determina en la intriga), y elimina muchos pasajes estilísticamente elaborados, por la dificultad de traducirlos, pero también —conjetura Profeti— para adherirse a los gustos del destinatario italiano. De *Los empeños de un acaso*, comedia de autoría discutida (atribuida a menudo a Calderón pero «seguramente de Pérez de Montalbán» según Profeti), la estudiosa explora la fortuna italiana, desde el drama musical *Le armi e gli amori* de Giulio Rospigliosi (elaborado para el ambiente teatral romano), pasando por *Gli impegni per disgrazia* de Ippolito Bentivoglio (pensado probablemente para ponerlo en escena en las cortes de Modena, Mantova y Ferrara), hasta *L'armi e gli amori, ovvero gli impegni nati per disgrazia*, de Tito Giulio Benpopoli, nombre que —como descubre Profeti— esconde el de su verdadero autor, el napolitano Domenico Antonio Parrino, que refunde en esta obra la casi homónima de Ippolito Bentivoglio. Cada una de estas tres obras presenta caracteres distintos, debido a la personalidad de sus respectivos autores, y al tipo de público y de representación al que iba destinada: «depurado y ... de cierta forma estático» el drama musical de Rospigliosi, estilísticamente muy cuidado *Gli impegni* de Bentivoglio (ambos pensados para un público cortesano), mientras la refundición de Parrino, destinada al «público de un teatro heredero de las máscaras del Arte» utiliza un lenguaje más bajo y popular, añadiendo ingredientes cómicos, en dirección opuesta a la de Bentivoglio, que tendía a reducir los elementos de comicidad presentes en el texto español.

Los dos trabajos que cierran el volumen se ocupan de dos adaptaciones del literato florentino Ludovico Adimari: *Le gare dell'amore e dell'amicizia* (*Duelo de amor y amistad*, de Jacinto Herrera y Sotomayor) e *Il carceriere di sé medesimo* (*El alcaide de sí mismo*, de Calderón). La comparación con los textos-fuente pone de relieve estrategias de traducción-adaptación muy parecidas a las de las obras ya examinadas en los trabajos anteriores: prosa en lugar de verso, cambio de los nombres de los personajes, ampliaciones a nivel del discurso, modificación y/o eliminación de los datos estilísticos más difícilmente traducibles al italiano. *Le gare*, especialmente, muestra con respecto al original español una intensificación de los aspectos cómicos y bajos de los personajes, en perjuicio de los aspectos altos, heroicos; consecuencia ésta, según Profeti, de la concepción más rígida y normativa del género «comedia» vigente en los ambientes académicos italianos. Características parecidas se notan en *Il carceriere*, drama musical que no deriva directamente de la comedia calderoniana, sino de la adaptación francesa de Thomas Corneille; frente a la ampliación a nivel de la intriga que se nota muchas veces en otras adaptaciones coetáneas, aquí las exigencias propias de la representación en música impulsan al autor a reducir la acción a sus momentos esenciales, eliminando incluso algunos aspectos importantes para la construcción del sentido del original, y aumentando las escenas monolágicas y de «duetto» para dar lugar a los virtuosismos canoros de los protagonistas.

Llegados al final del libro, podemos decir que todos los estudios en él recogidos contribuyen a formar un cuadro que tiene coherencia y plenitud de líneas: características raras en una colección de ensayos elaborados a lo largo de más de una década, y consecuencia natural de un interés de larga duración y de premisas metodológicas uniformes. Siguiendo con la metáfora pictórica: las

precisiones bibliográficas, los descubrimientos relativos a autorías, las hipótesis filológicas acerca de los textos originales utilizados por los traductores —aunque indispensables en la perspectiva de una investigación completa sobre el fenómeno de las relaciones teatrales italo-españolas en el siglo xvii— me parecen detalles del cuadro dibujado por Profeti. De este cuadro, yo destacaría en cambio como núcleo central (y como propuesta operativa para futuras investigaciones) la posible conclusión común a todos los estudios del libro: es decir, que las estrategias de las traducciones-adaptaciones italianas de obras teatrales españolas del Siglo de Oro obedecen fundamentalmente a tres factores. En primer lugar (primero por comodidad de exposición, que no necesariamente por orden de importancia), la sensibilidad estilística del traductor y su conocimiento del idioma español; en segundo lugar, la existencia en Italia de un código teatral distinto con respecto a España (de aquí la utilización de la prosa en lugar del verso, y la tendencia a reducir la co-presencia de lo cómico y de lo serio típica de la Comedia española, en favor de uno solo de los dos elementos); en tercer lugar, el tipo de representación al que iba destinada la obra adaptada (lectura académica, representación cortesana, drama musical, teatro popular...) que influye también notablemente en las elecciones del traductor.

Fausta ANTONUCCI  
(Universidad de Roma)

\*

Maria Grazia PROFETI (ed.). *Tradurre, riscrivere, mettere in scena. Commedia spagnola e pubblico italiano, II*. Firenze, Alinea Editrice, 1996. 268 p.

(ISBN: 88-8125-062-4; lire 38.000; *Secoli d'Oro*, 3; estudio de C. Marchante Moralejo, F. Antonucci, S. Castelli, D. Símini, D. Gambini, A. Gallo, A. F. Ivaldi, B. Tejerina.)

El libro recoge los primeros resultados del proyecto de investigación dirigido por Maria Grazia Profeti, del que ya hablamos en la reseña al primer volumen de la colección. Los autores exploran cada uno una faceta distinta de la recepción y difusión italiana de la Comedia española del Siglo de Oro, y el conjunto constituye un cuadro bastante variado, en sentido geográfico y cronológico. La Introducción de Profeti, titulada ingeniosamente «Prólogo sobre los prólogos», abre una reflexión sobre la actitud de los traductores italianos del siglo xvii hacia sus textos-fuente, cual se refleja en los prólogos a algunas de sus obras. Debemos a Carmen Marchante el trabajo que sigue: un importantísimo y utilísimo «catálogo» de la presencia de Calderón en la Italia del siglo xvii, organizado en orden alfabético según los títulos de comedias calderonianas que pueden considerarse fuentes de obras de dramaturgos italianos. En él, la autora corrige y revisa los juicios de la crítica anterior acerca de dichas relaciones, añadiendo datos nuevos, y ofrece los datos bibliográficos completos de cada traducción-adaptación, con la localización de los relativos ejemplares en bibliotecas italianas, españolas y francesas.

Siguen tres trabajos centrados en la obra de Giacinto Andrea Cicognini, dramaturgo florentino famosísimo en su tiempo, y gran adaptador del teatro español. Tratando de individuar las fuentes de su *Don Gastone di Moncada*, Fausta Antonucci pone de relieve las modificaciones a las que Cicognini somete el texto-fuente principal (*Gustos y disgustos son no más que imaginación*, de Calderón) y los préstamos que pueden detectarse de otras obras de distintos autores (Lope y Guillén de Castro), en una práctica contaminadora que refunde elementos distintos obedeciendo a un código teatral y a una finalidad ideológica muy distintas con respecto a la Comedia española de su época. Silvia Castelli, autora de una tesis doctoral sobre Cicognini, da a conocer unos documentos que demuestran cómo el *Don Gastone* se puso en escena en Carnaval de 1644 por la Compagnia dell'Arcangelo Raffaello, una cofradía religiosa florentina en cuyo ámbito se solían representar obras teatrales, y para la cual trabajaron sea Iacopo sea

Giacinto Andrea Cicognini. Diego Símini examina las relaciones entre *Casarse por vengarse* de Rojas Zorrilla y su adaptación *Maritarsi per vendetta*. Las modificaciones que el dramaturgo italiano efectúa con respecto a su texto-fuente, y que Símini detecta puntualmente, obedecen en resumidas cuentas a una concepción didáctica del teatro típica de Cicognini y de los ambientes académicos por él frecuentados, que lo llevan a hacer de sus personajes la encarnación de unos rígidos principios morales: con lo que la aceptación del código del honor parece mucho más tajante en *Maritarsi* que en la comedia de Rojas Zorrilla.

De Florencia pasamos a Bolonia con el estudio, debido a Dianella Gambini, de la relación entre *Reinar después de morir* de Luis Vélez de Guevara, y *La fedeltà anche doppo morte* de Domenico Laffi, curiosa figura de clérigo peregrino, que viajó dos veces a Santiago de Compostela donde, probablemente, pudo conocer la historia trágica de Inés de Castro. La parte central del trabajo estudia las múltiples diferencias entre el texto-fuente y su adaptación (sobre todo a nivel de discurso) con un análisis muy atento y exhaustivo, que no se limita a la descripción de las elecciones de Laffi, sino que trata también de discernir sus posibles motivaciones. Entre ellas, la autora subraya como una de las más importantes la consideración del tipo de público al que iba destinada la obra, pensada probablemente sea para ser leída en el contexto de los ambientes académicos de Bolonia, sea para ser representada en espacios privados o semi-privados (Corte, casas de la nobleza, cofradías). Antonella Gallo nos lleva a Nápoles, donde trabaja el dramaturgo Raffaele Tauro, autor de *L'equivoco overo la verità mascherata*, reelaboración de *La mentirosa verdad* de Juan de Villegas. Aquí también se comparan los dos textos, primero a nivel del esquema diegético (con lo que se ponen de relieve los cambios en el sistema de los personajes y las amplificaciones debidas a la adopción por el italiano de la división en cinco actos), después a nivel del discurso.

El estudio de Armando Fabio Ivaldi sobre *L'Ariodante*, drama musical del genovés G. A. Spinola representado en 1655, se coloca en una posición relativamente tangencial: *L'Ariodante*, en efecto, no es ninguna traducción-adaptación. Pero el análisis de la obra se enmarca en una perspectiva (el ambiente teatral de la Génova del siglo xvii y las relaciones con España en sentido lato) coherente con la línea de investigación que inspira todos los trabajos recogidos en el libro. En la utilización de la máscara del «Caporale» (para la que Spinola se inspira en el personaje análogo de *I due anelli simili* del también genovés Anton Giulio Brignole Sale), Ivaldi percibe en efecto un instrumento de crítica a la nobleza genovesa españolizante.

Cierra el volumen el estudio de Belén Tejerina sobre la traducción de *El Alcalde de Zalamea* publicada en 1792 por Pietro Andolfati; estudio que proyecta hacia el siglo xviii el interés para las traducciones-adaptaciones de obras españolas del xvii. Tejerina traza la compleja línea de descendencia que lleva de la comedia de Calderón a la traducción francesa de Linguet (1770), y después a las numerosas adaptaciones que de ella se hicieron en la misma Francia, una de las cuales (*L'Alcalde de Zalamea* de Dufort) es el verdadero texto-fuente de la obra de Andolfati, que también aprovecha elementos de otra adaptación de la comedia calderoniana, *Il giudice del proprio onore* (1783) de Bernardo García, jesuita valenciano afincado en Venecia. Dufort y Andolfati, en sus reelaboraciones, someten *El alcalde de Zalamea* a las normas neoclásicas, lo que da como resultado cambios en la organización de la intriga (división en cinco actos, respecto de las unidades de lugar y de tiempo) y en su misma sustancia diegética, en obediencia a unas finalidades ideológicas distintas (entre las más importantes: Isabel corresponde al amor de Don Álvaro, hay rapto pero no violación, y la ofensa al honor de la familia Crespo se repara con el matrimonio).

Fausta ANTONUCI  
(Universidad de Roma)