

## RESEÑA

Christophe Couderc y Marcella Trambaioli, eds., *Paradigmas teatrales en la Europa moderna: circulación e influencias (Italia, España, Francia, siglos XVI-XVII)*, Presses Universitaires du Midi («Anejos de *Criticón*», 21), Toulouse, 2016, 344 pp. ISBN: 9782810704781.

ELENA E. MARCELLO (Università degli Studi Roma Tre)

DOI: <<https://doi.org/10.5565/rev/anuariolopedevega.277>>

El título del volumen delimita tanto la temática como los confines geográficos y cronológicos de los artículos reunidos. En ellos prima el enfoque comparativo, que los estudiosos del teatro aurisecular están adoptando últimamente con el fin de completar el mapa teatral europeo, y en el que sobresalen filiaciones textuales, relaciones interdiscursivas, polémicas literarias y asombrosas sintonías dramáticas. Los ensayos están organizados en cuatro secciones, entre las que predomina el estudio de la recepción («La circulación del teatro italiano en la escena española en los siglos XVI y XVII», pp. 13-77; «A caballo entre los siglos XVI y XVII», pp. 123-260), enfoque principal también presente en los apartados titulados «Cruces literarios y teatrales entre Italia, España y Francia» (pp. 79-120) y «Varia» (pp. 261-341).

Según la perspectiva adoptada, el lector descubre cómo el teatro europeo se abastece de múltiples fuentes para forjar un género que alcanza su momento de rutilante esplendor en los siglos XVI y XVII. Se estudian comedias inspiradas en textos narrativos, como las *novelle* italianas, de las que tratan Luciana Gentilli, Enrica Zanin y Christophe Couderc; los episodios novelescos cervantinos o caballerescos, examinados por Luis Gómez Canseco o Florence d'Artois; también tienen cabida obras que se remontan al sistema dramático italiano, como las seis refundiciones del teatro erudito abordadas por Monica Pavesio, o piezas auriseculares que sirven de modelo tanto a los dramaturgos franceses (Salomé Vuelta García, Anne Teulade) como a los italianos (Serena Magnaghi, Giuseppe Grilli, Roberta Alvitì y Debora

Vaccari, Renata Londero). Finalmente, no se desatienden los aspectos relacionados con la circulación de las compañías teatrales (Lola González) o con ciertas tipologías de personajes (Enrico Di Pastena) y la implantación del género mixto (Marcella Trambaioli).

Tras las palabras preliminares, abre el volumen la contribución de la editora («Del *dramma satiresco* de Giraldo Cinzio a los sátiros en la fiesta cortesana de la España barroca», pp. 15-36), que conecta al lector con el baluarte italiano del género mixto, el llamado drama *satiresco*, del escritor Giovan Battista Giraldo Cintio, figura clave en el nacimiento del género tanto en Italia como en España.

Milagros Torres —«Libertad italiana y triunfo escénico de las mujeres en el primer teatro de Lope: *Los donaires de Matico* y *El lacayo fingido* (“Reír de mujeres”, segunda parte)», pp. 37-56— prosigue su indagación sobre la comicidad en dos comedias del primer Lope relacionando la función corporal y el protagonismo femenino tanto con las compañías profesionales italianas o los recursos cómicos como con el marco legislativo que regulaba la presencia de la mujer en el tablado.

Delia Gavela («La escena urbana en el teatro lopesco y sus antecedentes italianos: reinterpretando la *scena aperta*», pp. 57-77) recorre la senda abierta por Stefano Arata en la investigación sobre el espacio escénico. Partiendo del perspectivismo a la italiana —prioritariamente exterior y dirigido a involucrar espacialmente al público—, de la adopción en España de algunos modelos clasicistas y, finalmente, de la dicotomía entre exteriores e interiores, que verá en Lope el más equilibrado promotor, la autora rastrea indicios sobre la presencia de la «escena simultánea» en el primitivo teatro español. Si *La Celestina* es punto de partida obligado, de gran relieve resulta el uso que del espacio hace Lope en *Las ferias de Madrid*, *Los locos de Valencia*, *El acero de Madrid* y *Las bizarrías de Belisa*. Esas calas abarcan momentos distintos de la producción del Fénix y llevan a concluir, en palabras de la autora, que «la influencia de la *scena aperta* no se deja ver tanto en el teatro español en su parentesco con la escena interior sinecdótica, cuanto en la multiplicidad de recursos buscados por los dramaturgos, en este caso por Lope, para aislar o vincular, a ojos vista del espectador y según las necesidades de la acción, los diferentes espacios lúdicos de la representación» (p. 75).

Aunque quede ocultado en los puntos suspensivos del título («Storie di intrecci e intrecci di storie: Boccaccio, Lope, Molière...», pp. 81-85), Luciana Gentilli brinda al lector una cuidada interpretación de *La discreta enamorada* de Lope y de

*L'école des maris* de Molière relacionando ambas comedias con su fuente bocaciana: la tercera *novella* de la tercera jornada. En el relato del *Decameron* un fraile se transforma en incauto mediador de los apetitos de una mujer casada. Estos y otros rasgos levantaron las sospechas de la Santa Iglesia y, como es sabido, la obra maestra de Boccaccio terminó en varios *Índices de libros prohibidos*. Tras la ineludible cronohistoria editorial de *Decameron* y, en particular, de las censuras y adaptaciones que sufre el relato a manos de los editores de las impresiones *purgatae* de 1573 (Borghini y otros académicos), 1582 (Leonardo Salviati) y 1588 (Luigi Groto), la estudiosa expone sus consideraciones sobre la operación de Lope y Molière. En su opinión, ambos dramaturgos quedaron fascinados por el tema del ingenio sagaz de la mujer y, por esta razón, conservaron tanto el motivo de la befa-engaño como la tripartición del enredo. Los enfoques de Lope y Molière difieren a la hora de distribuir la acción y en la intención didáctica. Sin embargo, en palabras de la autora, lo que importa «è la strabiliante abilità con cui i due drammaturghi riescono a tesaurizzare ogni prestito, facendo sì che le loro opere abbiano come usbergo la *novitas*» (p. 92).

El hilo conductor del artículo de Di Pastena —«La donna erudita in scena tra la Spagna e l'Italia (i casi di Lope, Moreto e Gozzi)», pp. 97-120— lo constituye la figura de la mujer culta, «declinazione tra le più suggestive del tipo della ritrosa, ancor più dell'amazzone» (p. 98), presente en tres piezas teatrales de los siglos XVII y XVIII unidas entre sí por lazos intertextuales. Se trata de *La vengadora de las mujeres* de Lope, compuesta entre 1613 y 1620, de *El desdén con el desdén* de Moreto, de 1651-1652, y de *La principessa filosofa* de Gozzi, de 1772. En el planteamiento dramático del Fénix confluyen tanto el tópico literario como las inquietudes educadoras femeninas de la época sin que ello implique una reivindicación socio-educativa desestabilizadora del *status quo*. Como era de prever, la protagonista, aun ganando, disfrazada de caballero, el torneo que determinaría la elección de su esposo, se casará con el príncipe que, fingiéndose un simple secretario, había pretendido deslumbrarla intelectualmente. En la comedia de Moreto prima la especularidad de los protagonistas, pues, como se destaca en el título, la acción se ciñe al desafío entre la dama desdeñosa y el galán, quien, para conquistarla, finge ese mismo sentimiento. Por consiguiente, desaparecen del modelo lopiano otras escenas accesorias, como la secuencia del torneo. Finalmente, de la reescritura de Gozzi, una «rilettura in chiave [...] popolareggiante» (p. 110), se subraya el predominio de la figura cómi-

ca, el siervo Giannetto, promotor de una filosofía del sentido común que contrasta con las insensateces de la dama Teodora y que refleja las polémicas sobre el siglo filósofo o ilustrado.

Renata Londero («Huellas literarias y escénicas italianas en un dramaturgo de entresiglos: Antonio de Zamora», pp. 125-134) recoge las huellas franco-italianas en el dramaturgo palaciego Antonio de Zamora. En sus comedias queda manifiesta la conexión ideológico-política con las dos naciones europeas, cuya influencia se percibe también en el uso de las fuentes y de determinados recursos dramáticos (la connotación lingüística o el baile de máscaras). Los influjos foráneos, sin embargo, no anulan el modelo principal del dramaturgo, es decir, Calderón de la Barca.

Andrea Baldissera —«Comedia y ópera: *Aun vencido vence Amor* (Viena, 1669)», pp. 135-154— nos catapulta a Viena, en 1669, año en que se estrena la comedia con música del título. Analiza el libreto en español e italiano, según el uso de la corte vienesa, reportando las hipótesis sobre su discutida autoría y sobre su compositor. El texto permite evidenciar la mezcla de paradigmas teatrales: el ibérico, manifiesto en el doble título, en el reparto, en el «espíritu del texto poético» (p. 138), y el italiano, principalmente mélico, al tratarse de una pieza completamente cantada. Merece particular relieve la atención prestada a la polimetría, curioso mestizaje de usos italianos y españoles, que sugieren al estudioso que el libretista debía conocer, por lo menos como espectador, el teatro español.

Serena Magnaghi («Lope de Vega en los escenarios napolitanos del siglo XVII», pp. 159-175) ofrece una reseña de los dramaturgos que abastecieron la Nápoles viresal, en la segunda mitad de siglo XVII, de reescrituras y traducciones de comedias españolas. Se empieza por Carlo Celano, Giacomo Badiale, Giovan Battista Pasca, Raffaele Tauro hasta cerrar el siglo e inaugurar el nuevo con el más conocido Andrea Perrucci.

Con Giuseppe Grilli («Ameyden lector y transformador de Lope», pp. 177-185) cambiamos de área geográfica —Roma— y momento histórico —la primera mitad del siglo XVII— a través del estudio de *La dama frullosa*, impresa póstuma en 1670, en la que Ameyden reescribe *Los melindres de Belisa* (1608-1610) de Lope.

Roberta Alviti y Debora Vaccari («Moreto en Italia: primeros datos y dos ejemplos de reescritura», pp. 187-211) adelantan sus resultados sobre la recepción italiana de Agustín Moreto. La primera aborda el aspecto bibliográfico —registro de los

impresos conservados en bibliotecas italianas y de las traducciones y *rifacimenti*— para ofrecer luego un breve análisis de *La Dantea regina d'Ungaria*, cuyo anónimo autor traduce *Industrias contra finezas*. Alviti, por su parte, nos devuelve a Nápoles, donde el actor Domenico Antonio Parrino reescribió *Fingir y amar* de Moreto en *Amare e fingere*, publicada por primera vez en Venecia en 1675.

Salomé Vuelta García («*El alcaide de sí mismo* entre España, Francia e Italia», pp. 215-231) reconstruye la trayectoria de una comedia calderoniana particularmente afortunada en su recepción franco-italiana. En efecto, quedan seis traducciones/reescrituras que desde la mitad del Seiscientos (Pompeo Colonna, Thomas Corneille) nos acercan al final de siglo en área toscana (Ludovico Adimari, Giovan Battista Fagioli) y cierran esa trayectoria con música, en 1720, con la versión de Antonio Salvi. El entramado de relaciones y planteamientos desvela los intereses y los contextos de producción.

Anne Teulade («D'Ouville adaptateur de Lope de Vega; reprise, disparition ou critique du sens de l'honneur?», pp. 235-247) se centra en dos (*L'Absent chez soi*, de 1643, y *Soupçons sur les apparences*, de 1650) de las tres obras del dramaturgo francés derivadas de Lope (*El ausente en el lugar*, *En los indicios la culpa*). Se trata de piezas no exclusivamente cómicas, representativas de una forma de adaptación más compleja frente a otras muestras francesas contemporáneas. En la acción de ambas, en efecto, se pone en peligro el honor de una dama/esposa. D'Ouville, al trasladar la acción a territorio francés, adapta el código del honor a la *honnêteté*, conseguida en la primera comedia a través de la configuración del inconstante y poco coherente Clitandre o de la atenuación de las problemáticas sociales ligadas al matrimonio. Una adecuación similar se detecta en la segunda pieza, donde el galán que atenta contra el honor conyugal se torna descortés y burdo, mientras «la question de l'honneur est supplantée par celle des apparences susceptibles de prêter, d'elles-mêmes, à une interprétation erronée du réel» (p. 241). Asimismo, los extractos analizados son prueba añadida tanto del nuevo diseño dramático como de la polémica alrededor de Corneille y su verso heroico.

Lola González («Comedias y comediantes en Francia durante el siglo XVII», pp. 249-260) dibuja, a partir de textos y bases de datos, un panorama de la presencia en Francia de compañías españolas; mientras la contribución de Monica Pavesio —«*Sei insoliti adattamenti di commedie erudite italiane nel periodo di maggior successo del teatro spagnolo in Francia (1640-1660)*», pp. 265-274— se detiene en cuatro pie-



zas de Rotrou y dos de d'Ouille inspiradas en comedias de Girolamo Bargagli, Sforza Oddi, G.B. Della Porta y de los *Intronati* de Siena.

El punto de partida del artículo de Luis Gómez Canseco —«Como es casi novela. De las comedias de Cervantes al *Quijote* de Avellaneda (1614-1615)», pp. 277-294— es la idea de la correspondencia entre el arte dramático y las *novelle*, idea que circuló precozmente en Italia en autores interesados en cuestiones de taxonomía (Giraldi Cintio, Castelvetro, Bonciani) y se difundió de inmediato en el territorio ibérico. El estudioso reconoce en la *dispositio* y la risa los rasgos comunes a ambos géneros y se propone comprobar qué elementos asume el teatro del género narrativo y qué otros se traspasan en el sentido inverso. Piedra de toque de esa indagación es, para el primer caso, el teatro cervantino; para el segundo, la prosa de Avellaneda. Las muestras relativas a la intercambiabilidad de estos recursos del teatro y las *novelle* son varias y los agudos comentarios invitan a una investigación más sistemática.

Florence d'Artois («Lope *furioso*: expérimentation générique et exploration du motif de la *furia* dans le théâtre du premier Lope de Vega», pp. 295-307) enmarca su intervención en el gusto europeo, casi una moda, por ver en el tablado a locos y furiosos. España tiende hacia la vertiente caballeresca, la del furioso por amor, que está en la base de tres comedias lopianas —*Los celos de Rodamonte*, *Angélica en el Catay* y *Belardo el furioso*— donde adquiere diferentes modalidades y se interpreta también desde la perspectiva taxonómica y de la ambientación.

De particular interés resulta el trabajo de Enrica Zanin («Riscritture tragicomiche e ricerca del piacere: Gisippo tra Italia, Francia e Spagna», pp. 309-326), dedicado a definir cómo se modifica no solo el enredo sino también lo cómico de la *novella* bocaciana en tres piezas teatrales barrocas escritas en los momentos álgidos de la polémicas sobre los géneros mixtos. En efecto, se analizan *La boda entre dos maridos* de Lope (probablemente escrita entre 1595 y 1601), *Gésippe* de Alexandre Hardy (1610-1620) y *Les deux amis* de Urbain Chevreux (publicada en 1638) en relación con el precepto del *utile dulci*, evidenciando el peso que el «placer» tiene sobre la enseñanza en las tres producciones.

Cierra el volumen el detallado estudio de Christophe Couderc («Lope de Vega et Bandello: sur la genèse de *El castigo sin venganza*», pp. 327-341) sobre otro caso, como el anterior, de transmodalización, desentrañando la intrincada madeja de relaciones textuales de la célebre comedia lopiana y la narración de Bandello con sus traducciones.

En definitiva, la publicación *Paradigmas teatrales en la Europa moderna...*, dentro de la variedad de perspectivas y de resultados, ineludible debido a su carácter misceláneo, brinda al investigador un análisis enriquecedor de la circulación de modelos dramáticos y de enredos por la Europa moderna, añadiendo una pieza más al “mosaico” de investigaciones, útiles y fructíferas, sobre la recepción y los contextos de producción teatrales.