

DE LA LECTURA AL TABLADO. ANTONIO MATINA, CARLO CELANO  
Y OTROS ESTIMADORES DE LOPE EN LA NÁPOLES VIRREINALELENA E. MARCELLO (Università degli Studi Roma Tre)<sup>1</sup>

CITA RECOMENDADA: Elena E. Marcello, «De la lectura al tablado. Antonio Matina, Carlo Celano y otros estimadores de Lope en la Nápoles virreinal», *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, XXV (2019), pp. 122-142.

DOI: <<https://doi.org/10.5565/rev/anuariolopedevega.308>>

Fecha de recepción: 1 de julio de 2018 / Fecha de aceptación: 16 de octubre de 2018

## RESUMEN

El artículo analiza las estimaciones sobre Lope de Vega de un lector, el canónigo Antonio Matina, activo en Nápoles en la segunda mitad del Seiscientos comparándolas también con dos lectores de la primera mitad del siglo (A.G. Brignole Sale y F. Bracciolini). Posteriormente, se establece una correspondencia entre estos comentarios estéticos y poéticos con los datos relativos a las traducciones y adaptaciones de comedias lopescas de la misma época en la ciudad partenopea. Se reseñan piezas de Carlo Celano, Raffaele Tauro, Andrea Perrucci e Ignazio Capaccio.

PALABRAS CLAVE: Lope de Vega; lectura; adaptaciones y traducciones teatrales; Antonio Matina; teatro en Nápoles en el Seiscientos; Carlo Celano; Raffaele Tauro; Andrea Perrucci; Ignazio Capaccio.

## ABSTRACT

This paper analyzes the commented readings on Lope de Vega done by Canon Antonio Matina in the Naples of the second half of the seventeenth century and compares them with the considerations by A.G. Brignole Sale and F. Bracciolini. The essay also relates these poetic and aesthetic commentaries to the translations and adaptations of Lope's plays carried out in Naples at the same time and century. It describes plays by Carlo Celano, Raffaele Tauro, Andrea Perrucci and Ignazio Capaccio.

KEYWORDS: Lope de Vega; reading; plays translation and adaptation; Antonio Matina; theater in 17th-century Naples; Carlo Celano; Raffaele Tauro; Andrea Perrucci; Ignazio Capaccio.

---

1. Este artículo se inserta en el Programa PRIN “Il teatro spagnolo (1570-1700) e l’Europa: studio, edizione di testi e nuovi strumenti digitali”, prot. 201582MPMN, subvencionado por el MIUR.

Superadas algunas resistencias iniciales, el teatro de la Edad Moderna inunda las tipografías pasando de la escena a la página, en un viaje que, a veces, lo catapulta de nuevo al tablado. El fenómeno se aborda críticamente según perspectivas diversas: desde la bibliografía material y el rescate de inventarios, ediciones y estados, que ayudan al estudio tanto de la recepción como de los hábitos lectores; desde la perspectiva filológica que, para el ámbito teatral, aborda el texto dramático también como testimonio supérstite del texto espectacular; desde los estudios histórico-culturales, que ahondan en la historia del libro, de la lectura y de la conciencia autoral (Chartier 2001; Stone Peters 2000). A la modalidad originaria, la del teatro para el tablado, se suma la lectora para mayor deleite de los amantes de este arte.

En este trabajo, a partir de los comentarios de un lector “napolitano” del siglo XVII nos adentraremos en la práctica de traducción, reelaboración y adaptación de la dramaturgia española en la capital del virreinato. En la primera parte del trabajo, más novedosa, analizaremos los juicios estético-literarios sobre las comedias del Fénix redactados por el canónigo Antonio Matina, quien vivió en la ciudad partenopea en la segunda mitad del Seiscientos; mientras que en la segunda, de carácter más compilador, atenderemos a las adaptaciones teatrales lopescas empezando por la producción de otro canónigo napolitano, Carlo Celano, contemporáneo del primero y principal exponente de las llamadas *commedie regio-comiche*, y proseguiremos con las reescrituras de otros dramaturgos menores.

La biblioteca «comentada» de Antonio Matina fue estudiada someramente por Giorgio Fulco [1976]<sup>2</sup> y, al parecer, no fue objeto de estudios posteriores hasta que recientemente editamos la sección “española” del inventario (Marcello, en prensa). Entre los dramaturgos que más atraen la atención del canónigo, el autor de *El perro del hortelano* comparte protagonismo con Guillén de Castro, por su *Segunda parte de comedias* (Miguel Sorolla, Valencia, 1625), Tirso de Molina, por sus *Cigarrales*, y Calderón, del que leyó la *Primera parte* (1640).

---

2. En realidad, el estudioso pretendía, pero no logró, editarla. El anuncio de este proyecto se daba en el artículo «Fozio in Barocco: profilo di un lettore di romanzi» presentado en un congreso dedicado a la novela del siglo XVII, que tampoco se publicó en las actas correspondientes.

Del Fénix poseía diferentes impresos<sup>3</sup> que reseñamos siguiendo la numeración original del inventario conservado en la Biblioteca Nacional de Nápoles con el título *Myrobiblon seu de libris perlectis iudicium et syllabus* y signatura ms. XIII H 64. Su biblioteca contemplaba varias *Partes* de Lope: la *Primera* de 1605 (n.º 181), la *Segunda* de 1609 (n.º 395), la *Décima séptima* de 1622 (n.ºs 509 y 583), la *Veinte y cuatro* de 1633 (n.º 557), la *Octava* de 1617 (n.º 922), una *Cuarta* de 1614 (n.º 1012) y, finalmente, la *Parte veinte y una verdadera...* de 1635 (n.º 1132). Al lado de estos volúmenes se ofrecen estimaciones de piezas de Lope que corrían impresas en otras misceláneas colectivas, como en el caso de *El guante de doña Blanca*, drama histórico inserto en la *Parte treinta de comedias de varios autores* de 1639 (n.º 429). Cabe reseñar que la identificación del ejemplar poseído por ese ávido y atento lector resulta a menudo ardua porque, al lado de los impresos autorizados, las comedias se difundían en un maremágnum de ediciones piratas y contrahechas. Complica aún más este proceso el hecho de que no siempre coinciden los datos transcritos por el canónigo con los textos conocidos o conservados.

Los juicios de Matina, exponente del clero y lector seguramente implicado en el entorno educativo, denotan un enfoque retórico-aristotélico atento a la *inventio*, a la *fabula*, al *nodus*, a la *verosimilitudo* y al *stylus*: una perspectiva poética “italiana” que percibe la diversidad de las historias españolas y sus licencias dramáticas, estimando su posible aplicación teatral o su enseñanza moral-educativa. Este enfoque se percibe tanto en los comentarios de Antonio Matina, como en los —cambiando de zona (Liguria, Toscana) y de momento histórico (primera mitad del siglo XVII)— de Anton Giulio Brignole Sale o de Francesco Bracciolini. Esos tres lectores siguen, cada uno con su estilo, la práctica escolar de reseñar, extraer pasajes relevantes y aforismos de los textos leídos, que, en el caso de Brignole se extienden incluso a un proyecto teatral, creativo y personal, visible tanto en *Satirico* como en su «quaderno di appunti». Para Matina, al contrario, no consta ningún plan dramático. Sin embargo, si es completamente conjetural la posibilidad de una adaptación teatral de las comedias de Lope, resulta bastante verosí-

---

3. Matina ostentaba también obras no dramáticas de Lope. A saber, *La Dorotea* (n.ºs 928 y 655), *Pastores de Belén* (n.º 488) y *El peregrino en su patria* (n.º 492). Para la transcripción de las anotaciones de Matina, nos limitamos a desarrollar las abreviaturas, que se marcan con el subrayado, a poner en cursiva los títulos de las comedias citadas y a desbrozar el texto de otros signos particulares. No modernizamos la grafía ni corregimos los despistes ortográficos, sobre todo en español, del canónigo.

mil (y aún más si pensamos en su ocupación eclesiástica) la voluntad o aspiración educadora.

El escritor genovés, como decíamos, anotó pasajes y comentó lecturas en previsión de un proyecto de escritura y listó, como estudiaron Mazzocchi [2004] y Bianchi [2012 y 2015], una serie de comedias «accomodabili in hore 24»: muchas de Lope, de las cuales algunas, como *Lucinda perseguida* o *Los embustes de Celauro*, que también nuestro lector napolitano consideró años después adaptables al transcurso de 24 horas. El relieve de esa coincidencia no reside en la percepción “poligénética” de que esas comedias españolas pudiesen fácilmente trasladarse al sistema italiano, sino en que esa poética fuese marco de adaptación obligado a lo largo de todo el Seiscientos en Italia y en sus variados centros teatrales. Una referencia imprescindible con la cual debían medirse los dramaturgos, no solo los más académicos o los eruditos, a la hora de escribir comedias *modo hispanico* en *modo italico*. En efecto, los apuntes de Brignole Sale, redactados entre 1629 y 1640 (Bianchi 2015:11-12), resultan sorprendentes por la coincidencia de lecturas y de observaciones con el *Mirobyblon* de Matina.

En el caso de Bracciolini, que, según Scamuzzi [2011:16], escribe sus comentarios entre 1625 y 1627, la atención se desplaza a microtextos —refranes, conceptos, sentencias— sacados de comedias de Lope, que el autor transcribe o prosifica y que atañen a temas trillados del universo cómico español: el amor, los celos, la amistad, etc. Las comedias «saqueadas» de Lope pertenecen todas a las *Partes Diecinueve y Veinte*, que se imprimieron en 1624 y 1625. Este testimonio difiere de las notas de Matina porque atiende a la asimilación / adaptación directa de fragmentos textuales, pero resulta indicativo el medio de transmisión: esos volúmenes misceláneos que acercaban al lector gran variedad de géneros teatrales, cuando no de autores (como en el caso de las *Partes extravagantes* o de *Diferentes autores*).

En el *Mirobyblon* los comentarios sobre Lope alternan la crítica lacónica y tajante con la valoración más minuciosa, en su sistemática concisión, de cada pieza. Si *Las comedias del famoso poeta Lope de Vega* (1605) no parecen, en líneas generales, suficientemente originales en la *inventio*, que resulta a menudo torpe y desmañada, algunas se salvan de la quema por la viveza del estilo y de las sentencias («inuentio plane nulla et saepe absona. semel, aut iterum minus mala. Stylus uiuax et sententijs aliquando distinctus», pp. 106-107). La elegancia de la lengua y del verso ampara las doce comedias de la *Segunda parte*, que no brillan por su nodo, y

además son ejemplos de esa licencia temporal española que permitía los saltos cronológicos en la acción («sunt duodecim plerumque eleganti styli, nullius fere nodi. ceterum hispana licentia utitur in tempore personarum», p. 194). En efecto, el citado volumen contiene piezas que transcurren a lo largo de varios días, meses e incluso años (ejemplos meridianos de la última modalidad son *La fuerza lastimosa*, *El mayorazgo dudoso* y *Los tres diamantes*).

Muy interesantes resultan los apuntes relativos a la *Décima séptima parte*.<sup>4</sup> Al lado de la general estimativa del estilo lopesco, entre la escasez de *inventiones* destaca solamente *Lucinda perseguida*, por su trama y porque puede reducirse fácilmente a un solo día («Sunt 12 quarum septima *Lucinda perseguida* faciles potest paucis mutatis intra unicum claudi diem et elegans est inventio. nonnullae etiam aliae bonae inventionis. stylus elegantior alibi etiam notabiliter», p. 230). Más explícito aparece el canónigo en la sucesiva entrada relativa a esa *Parte*, pues, al reseñar cada una de las piezas en un español a menudo aproximativo, determina que *Lucinda perseguida* es más grave, es decir, sería en tono y conflicto que la anterior (i.e., *El domine Lucas*); *Con su pan se lo coma* destaca por la elegancia y complejidad de la trama, y aún mejores resultan *Quien más no pueda* y las siguientes piezas (i.e., *El soldado amante*, *Muertos vivos*). No muy del gusto de Matina es la comedia histórica *El primer rey de Castilla*, pero en cambio aprecia el drama historial *El hidalgo Abencerraje* y la comedia novelesca *Jorge Toledano*. Considera elegante *El ruiseñor de Sevilla* y atrae su atención, por la jocosidad y el enredo, *El domine Lucas*. Finalmente, ni *El sol parado*, drama historial fronterizo, ni la historia de santa Ana en *La madre de la mejor* merecen comentarios halagadores.

*Comedias de Lope de Vega* ea scilicet est pars 17<sup>a</sup> [sic]. Inscibitur prima *con su pan se lo coma*. Elegans est et implexa. *Quien mas no puede*. etiam melior. uti et *El soldado amante*. *el muertos uiuos*. At *el primier Rey de Castilla* parum placet. *El Domne Lucas* implexa est et iucunda. grauior *Lucinda perseguida*. Et *el Ruy Sennor de Seuilla* elegans. At uero *el Sol parado*. nihil arridet. nec *La madre de la meyor* | idest S. Anna | placet *Iuge Toledano*. magis autem *el hidalgo Belceronge* (p. 258).

4. Contiene las siguientes comedias: *Con su pan se lo coma*, *Quien más no puede*, *El soldado amante*, *Muertos vivos*, *El primer rey de Castilla*, *El domine Lucas*, *Lucinda perseguida*, *El ruiseñor de Sevilla*, *El sol parado*, *La madre de la mejor*, *Jorge Toledano*, *El hidalgo Abencerraje*.

La fijación por la posibilidad de reajustar el tiempo a un solo día salva la comedia de Ruiz de Alarcón *El examen de maridos* que, como es sabido, en la *Parte veinte y cuatro* se atribuye erróneamente a Lope, y que el canónigo aprecia también por el componente cómico. La jocosidad del enredo rescata también *Ver y no ver* (i.e., *Ver y no creer*) u otra comedia espuria, *El amor bandolero*, mientras queda nuevamente corroborada la displicencia hacia las piezas de tema histórico-encomiástico cercano en el tiempo, representadas en esta *Parte* por *La mayor desgracia de Carlos V* («*Examen de Maridos. Hec iucunda est, et quae unico die imple[p. 246]ri possit. El que diran. La loda per la muger. Al amor uandolero. Haec placet. La mayor desgracia de Carlos V. haec nihil arridet. Ver y no ver, haec iucunda*», pp. 245-246).

La lacónica pero elocuente observación sobre el «stylus qui solet» (p. 246) reaparece en el ítem relativo a la *Octava parte*, de 1617. En esta ocasión, el canónigo atiende solo a cuestiones estéticas, limitándose a extraer los títulos que más le cautivaron, aunque debe avisarse que su numeración no se corresponde con el orden de aparición de las piezas en el impreso. Aparentemente, la comedia palatina que abre el volumen, *El despertar a quien duerme*, fue de su agrado; así como la comedia de capa y espada *La prisión sin culpa* (que, sin embargo, no es la sexta sino la séptima del volumen) y el drama sobre los amores de la infanta y el conde de Saldaña de *El vaquero de Moraña*, que se correspondería con el número diez (no el nueve) del volumen («est mihi elegantior prima *el desperar qui non duerme. 6 la prior sin culpa. 9 el Vaquen de Morana reliquae minus placent*», p. 349). La discrepancia entre la numeración del canónigo y el orden de aparición de las piezas en la edición de la *Parte* resulta sospechosa. Aún más si consideramos la gestación editorial de la *Octava parte* que, según comprobaron D'Artois y Ramos [2010:40-41], no solo escapó a la supervisión del autor, sino que se realizó en dos imprentas diferentes para acelerar los tiempos de publicación. A falta de ulteriores indagaciones, consideraremos ese desajuste numérico un despiste del canónigo.

La lupa poética de Matina escudriña la *Cuarta parte* de Lope centrándose sobre todo en la organización del enredo, que aportaba gran riqueza de situaciones dramáticas al teatro italiano. Indudablemente, las comedias de historia contemporánea (*El nuevo mundo descubierto por Cristóbal Colón* y *El asalto de Mastrique por el príncipe de Parma*) se excluyen del horizonte dramático del canónigo, quien las clasifica como «mere historia» (p. 368). El dato tiene su transcendencia pues confirma la fruición de fábulas dramáticas de ficción que, si participan de elemen-

tos históricos, se retrotraen a la época antigua o medieval. Por otra parte, las comedias se comentan, una a una, señalando la presencia de un *nodus* más o menos elaborado y original: desechadas las piezas que no tienen un conflicto bien enhebrado (curiosamente, el drama historial *Peribáñez y el comendador de Ocaña*), se valoran otras que presentan escasa complicación dramática y a veces, pese a ello, «gustan» al paladar de Matina o se critican por el desenlace previsible, frío e insulso, como ocurre con *El genovés liberal* («aliquid nodi habet, sed parum placet», p. 368), *Los torneos de Aragón* («nodus non malus, solutio frigidiuscula», p. 368) y *La boda entre dos maridos* («aliquantum melioris nodi», p. 368). Esta colección, sin embargo, contiene un buen corpus de comedias entretenidas en cuanto a complejidad y variedad: *El amigo por fuerza* («nodus est bonus et omnino multiplex», p. 368), *El galán Castrucho* («bonum habet nodum et intra diem concluditur sed humilis et parum modesta», p. 368) y *La fe rota* («implexa quidem, set parum uerisimilis», p. 368). La posibilidad de concentración temporal vuelve a aparecer en la mejor a todas luces, según Matina, del volumen, a saber, *Los embustes de Celauro* («melior nodus et reducibilis ad unum diem», p. 368).

Finalmente, pasamos a la *Parte veinte y una verdadera* (1635), alabada en general por el estilo elegante habitual (p. 394) y en la que se detecta una sola comedia reducible al término de un día, es decir, *La noche de san Juan* («stylo eleganti ut solito. ea quae inscribitur *la Noche de S. Iuan.* potest unica nocte complecti», p. 394). Los argumentos de cuatro comedias resultan bien escogidos y desarrollados («inventione inter ceteras magis placet 2. 3. 4. 8», p. 394): ¡Ay, verdades, que en amor!, *La boba para los otros y discreta para sí*, nuevamente *La noche de san Juan* y, para concluir, *El premio del bien hablar*. Entre las piezas desatendidas de esta *Parte*, figuran varias que en la actualidad se consideran obras maestras del Fénix: dos tragedias inspiradas en *novelle* italianas (*El castigo sin venganza*, n.º. 5, *Los bandos de Sena*, n.º. 6), cuatro dramas históricos (*El mejor alcalde, el rey*, n.º. 7, *La victoria de la honra*, n.º. 9, *El piadoso aragonés*, n.º. 10, y *Los Tellos de Meneses*, n.º. 11) y una comedia de capa y espada (*Por la puente, Juana*, n.º. 12).

Una vez reconstruido el cuadro de las lecturas teatrales de Matina (que, sin embargo, debería completarse con las numerosas apreciaciones tocantes al teatro italiano y compararse con el panorama de las impresiones escénicas napolitanas),<sup>5</sup>

5. Véase Brindicci [2007].

avanzamos unas primeras conclusiones. Constatado el patrón académico-retórico con el cual lee las obras, sorprenden los juicios negativos sobre la *inventio* de algunas comedias de Lope, aunque existe una correspondencia en Brignole Sale, quien consideraba «ordinarie», es decir, corrientes y de escasa calidad, algunas producciones del Fénix (Bianchi 2015:64 y 2012). Indudablemente, en la extensa dramaturgia lopesca coexisten obras de óptima factura con otras más trilladas. Creemos, sin embargo, que los dardos de esos dos lectores apuntan a la conformación del enredo, a esa variedad de combinaciones de motivos y resortes dramáticos que debían sorprender al espectador, o mejor dicho, satisfacerlo. En efecto, en esa ecuación deben contemplarse también los patrones repetidos que gratificaban el horizonte de expectativas del público aurisecular, tanto español como italiano, y que hoy en día se siguen confirmando con el éxito, pese al grado de previsibilidad de la trama, de ciertas comedias románticas o películas de acción.

Pues bien: ¿cómo interpretar la disconformidad de Brignole o Matina? Deduciendo, por contraposición y/o exclusión, qué factores provocaron su negativa. Por ejemplo, Bianchi se percató de que la valoración positiva de Brignole por Alarcón, frente a un Lope, podía explicarse con la intención moralizadora más manifiesta de las comedias del mexicano. Matina barema la *fabula* según su posible adaptación de espacio-lugar, según su verosimilitud, el grado de acercamiento a la realidad o de «apariencia de verdad» y su enseñanza. Resulta tan asimilado el planteamiento retórico que se proyecta en esa lectura y en sus *excerpta*. La *inventio* es prioritaria y, como es sabido, *inventio* «non è, nell'uso retorico, "invenzione": è "ricerca e ritrovamento" degli argomenti idonei a rendere attendibile una tesi» (Mortara Garavelli 2008:59). Con este enfoque, el modo de componer los argumentos se supedita a la tesis correspondiente y, para la comedia, esa selección de motivos afecta al armazón alto o serio, más que al componente cómico del que son depositarios los criados. En esa ecuación, el *delectare* sobresale de la variedad e ingenio de ciertos enredos, de la comicidad de situaciones, de los equívocos y fingimientos con los cuales se construyen, por ejemplo, *Ver y no creer* o la comedia alarconiana. Aunque las piezas de esa *Primera*<sup>6</sup> y *Segunda*

---

6. La *Primera parte* contenía *Los donaires de Matico*, *Carlos el perseguido*, *El cerco de Santa Fe*, *Vida y muerte del rey Bamba*, *La traición bien acertada*, *El hijo de Reduán*, *El nacimiento de Ursón y Valentín*, *El casamiento en la muerte y hechos de Bernardo del Carpio*, *La escolástica celosa*, *La amistad pagada*, *La comedia del molino*, *El testimonio vengado*.



*parte*<sup>7</sup> de Lope son, en opinión de Matina, insulsas en la *compositio rerum*, fueron objeto de varias reescrituras no solo italianas. En eso pesó, probablemente, también la difusión editorial de las primeras colecciones.

Los estudios comparativos sobre las modalidades dramáticas y los análisis de traducciones y adaptaciones de comedias españolas en Italia están dibujando un mapa heterogéneo, en el cual, sin embargo, suelen darse algunas constantes dramaturgico-lingüísticas: por un lado, el intento de respetar la unidad de tiempo y/o lugar; la adecuación o anulación del “código del honor”, máxime en su perspectiva cómica; la traslación de agentes y acciones cómicas al registro de la *Improvvisa* y de la comedia erudita; por otro, el uso de la prosa —prescindimos de momento del melodrama— y el plurilingüismo teatral. Cabe también señalar que las investigaciones sobre los dramaturgos *spagnoleggianti*<sup>8</sup> que operaron en Nápoles en la segunda mitad del siglo todavía están en un estado embrionario y las incógnitas relativas a su biografía, su profesión (se trata mayoritariamente de miembros del clero, profesionales de la medicina o la abogacía, aristócratas, etc., que se ocupan ocasionalmente de teatro para espectáculos, sobre todo privados) y su producción siguen necesitando una más detallada investigación.

7. Las comedias de la *Segunda parte* son *La fuerza lastimosa*, *La ocasión perdida*, *El gallardo catalán*, *El mayorazgo dudoso*, *La resistencia honrada y condesa Matilde*, *El primero Benavides*, *Los comendadores de Córdoba*, *La bella malmaridada*, *Los tres diamantes*, *La quinta de Florencia*, *El padrino desposado*, *Las ferias de Madrid*.

8. Además de los autores que citaremos en el cuerpo del texto, merecen recordarse también Antonio Muscettola, que interesa por su *Rosminda* de 1669, *Rosaura ovvero l'innamorata scaltra* publicada en Nápoles, en 1679, bajo el pseudónimo de Costatino Vatelmo, y la tragicomedia *Il Radamitto* de 1691; Giovanni Battista Pasca, quien reelaboró las comedias tirsianas *El castigo del penseque* y *Quien calla otorga* en *Il cavaliere trascurato* y *L'amante vergognoso o La taciturnità loquace* (Barone, 2017), y escribió *Li tradimenti mal riusciti* (Magnaghi, 2018), *Il figlio della battaglia* e *La falsa accusa data alla duchessa di Sassonia, ovvero Il difeso honore delle donne*; Giuseppe de Vito, autor de *La contessa reina, ovvero I precipizi innalzati*, *Gli equivoci intrigati, ovvero l'amar nel finto il vero*, *L'amante del morto, homicidio del vivo, ovvero La vendetta contro gl'innocenti*; Francesco Suppa; Ignazio Capece; Pietro Capaccio; Domenico Veraldo, autor de *La costanza trionfante*, *Tacere perfino la occasione*, que quizás se inspire en *Callar hasta la ocasión* atribuida a Juan Hurtado y Cisneros, y el «dramma sacro» *Dai prodigi alle glorie*; Lionardo di Lionardis, cuyo nombre se asocia a *Il finto incanto*; Tommaso Calò, quien publicó en Roma en 1638 la comedia *Isabella*, traducción de *La más constante mujer* de Pérez de Montalbán (véase Profeti 1981); Giovanni Francesco Savaro, autor de *Il matrimonio per inganno*, *L'inganno fortunato*, *L'Eudisia*, *L'onorato imprudente*, *Amor non ha legge*, *L'Emiddio*, *Il zelante difeso*, *Anna Bolena*, *Psiche*, *Il Filandro*, *Il Rubello per amore*, *Maria Stuarda*, *Il Frotone, ovvero il finto femmina*, *Il Druso, ovvero il tradimento punito*, *Il Crispo*; y Michele della Marra.

Sin embargo, sabemos que el canónigo Carlo Celano<sup>9</sup> adaptó varias comedias de esa *Segunda parte* denostada por Matina, y que *Gli equivoci amorosi* (1669) de Onofrio De Castro<sup>10</sup> deriva de *La escolástica celosa* de Lope (Vaiopoulos 2009:72-82), que corría impresa en la *Primera*. Por otra parte, Raffaele Tauro<sup>11</sup> reescribió otras dos comedias del Fénix: *L'ingelosite speranze* (1551) de *Lo cierto por lo dudoso* (véase Bianconi, Stangalino, Vinciguerra y Vuelta García, 2016) y *Fingere per vincere/vivere* (1673) de *El cuerdo loco o El veneno saludable*, dos piezas que también corrieron fortuna en las misceláneas al uso: respectivamente, la *Parte veinte* (1625) y la *Parte catorce* (1620). Estos últimos impresos no figuran en la biblioteca de Matina, pero el primero fue leído por Brignole. Sea como sea, el inventario del canónigo napolitano confirma la fortuna de ese género editorial que supera con creces la presencia tanto de *suestras* como de otros impresos heterogéneos, mixto de comedias, prosa y poesías.

Una de las primeras obras de Lope estimada por Antonio Matina es *Lucinda perseguida* (1599-1602), por su «elegans nodus» (p. 368) y por la posibilidad de compactar el tiempo dramático. Hasta la fecha no nos constan traducciones o adaptaciones en Italia. Por otra parte, Marchante [2009:32] desenredó la falsa asociación de *Laura perseguida* con la comedia de Perrucci *Chi non ha cuore non ha pietà overo La Rosaura*, que deriva de *La fuerza lastimosa* de Lope. Pues bien: tanto *Lucinda perseguida* como *Laura perseguida* (1594), *La fuerza lastimosa* (1597-1604, probablemente 1600-1604) o *La inocente Laura* (1604-1608) suben al tablado el motivo de la mujer calumniada o injustamente acorralada, que Lope cultiva en sus años juveniles y retoma también en la madurez (como en *Nadie se conoce* de 1615-1621; véase Bocsy 1965). Las piezas comparten muchos rasgos: 1) la ambientación palatina, con ocasionales alejamientos en parajes agrestes; 2) el enredo tiene origen en un amor obstaculizado por la figura de un padre-monarca o ilícito por atentar al

9. Actualmente, retomamos las investigaciones (Marcello 2010) sobre sus «*commedie regie*» en Marcello [2016, 2017 y en prensa]. Entre las contribuciones más recientes, véase Izzi [2015], Magnaghi [2015 y 2016] y Trecca [2016].

10. De Castro adaptó también una comedia a nombre de Calderón: *La potenza della lealtà, riverenza e fedeltà* (Bussotti, Roma, 1681), probable traducción de *Amigo, amante y leal* de Calderón; *La necessità aguzza l'ingegno*.

11. Del Tauro se están reconstruyendo deudas literarias e influjos. Aparte las comedias «lopescas» citadas en el texto, el restante corpus dramático se compone de *L'equivoco, ovvero la verità mascherata, altrimenti detta La contessa di Barcellona* (1662) inspirada en *La mentirosa verdad* de Juan de Villegas (Gallo 1996); *La falsa astrologia, ovvero Il Sognar vegghiando* (1669) que deriva de *La vida es sueño* (Spallone 1968-1970, 1995; Martinelli, 1981-1982); *L'Isabella, ovvero, La donna più costante*, adaptación de *La más constante mujer* de Juan Pérez de Montalbán.

honor de una casada; 3) la intervención de un traidor / personaje negativo promueve los equívocos para resolverlos en el final; 4) el uso del disfraz; y, finalmente, 5) la compleja articulación de la acción exalta el sufrimiento de los personajes, en particular de la primera dama, y conmueve al espectador. La enseñanza moral de tales productos residiría en la exaltación cristiana de la fidelidad conyugal y de la fortaleza a la hora de afrontar el sufrimiento y las injusticias.

El motivo de la mujer calumniada que, como es sabido, tiene antecedentes novelescos de relieve —piénsese en el modelo de *La Griselda* de Petrarca / Boccaccio—, o el de la mujer perseguida obtienen gran éxito en todo el territorio peninsular. Entre estas pruebas de Lope *La fuerza lastimosa* se lleva la palma de las reelaboraciones en Italia: constan, por lo menos, una decena de obras dramáticas a lo largo del siglo.<sup>12</sup> Dos de ellas pertenecen al área napolitana: *Il vero consigliere del suo proprio male* de Carlo Celano (1625-1693) y *Chi non ha cuore non sente pietà, ovvero La Rosaura* de Andrea Perrucci (1651-1704).<sup>13</sup> Como es notorio, el conflicto de *La fuerza lastimosa* surge del encuentro nocturno entre una infanta y su supuesto enamorado, que desemboca en el abandono, al día siguiente, de la dama deshonrada, y del engaño que, con alevosía y nocturnidad, perpetra un rival haciendo encarcelar al protagonista y gozando de la infanta que lo desdeñaba. Cuando el galán se percata del deshonesto “intercambio de cama”, deja a su amada sin revelar el motivo y sin conocer la identidad del culpable. En Lope esa situación escabrosa se dramatizaba en la jornada de apertura, mientras que en la segunda el galán regresaba a la corte ya casado y con hijos. A partir de este momento el engranaje estaba listo para otra vuelta de tuerca. Al confesar la infanta su deshonor, el rey plantea la cuestión de honor al ignorante caballero, quien pronuncia su condena: deberá asesinar a su inocente esposa y casarse con la infanta. La intervención de un amigo evita la muerte de la mujer que, disfrazada, abandona el reino. La jornada final restaura los equilibrios a través del encuentro entre la dama inocente y el ofensor, lo que permitirá revelar la verdad y concluir la comedia con un final feliz.

12. A saber, un *scenario* *La forza l'astimosa, La violenza lacrimevole o Il traditor fortunato* de P.P. Todini, *Il vero consigliere del suo proprio male* de Carlo Celano, *Non ha cuore chi non sente pietà* di G. Fivizzani y, con el mismo título, a nombre de Ferrante Scarnelli, *La forza compassionevole* di P. Susini (?), *La forza compassionevole* de Antonio Salvi, segmentos del *Giasone* de G.A. Cicognini y el *Euripo* de G. Faustini (Marchante 2009:25-29). Ya en el siglo XIX Pietro Monti ofreció la traducción *La violenza pietosa*.

13. Véase Cotticelli [2011], quien además coeditó el tratado de Perrucci [2008], y Guarino [2012].

La pieza de Celano (véase Marchante 2006:240-250, y Trecca 2016) se abre con la imagen de una princesa melancólica, que deja en vilo al espectador por conocer la causa de semejante estado y con la venida del galán ya casado, reduciendo sin esfuerzo tiempo y espacio. Similarmente, en la obra perrucciana, que, según Marchante [2006:251-252], es «un calco de la de Scarnelli», pues muchas

de sus escenas presentan idéntico texto, aunque a veces su distribución no es exactamente la misma. En los dos últimos actos los textos dejan de ser idénticos y el autor se permite reelaboraciones parciales, especialmente en las intervenciones del criado Cola Napoletano que está en lugar de Stecco,

se enhebra el enredo estableciendo una analogía recurrente con el mito de Teseo y Ariadna (Marchante 2006:252ss), con lo cual se anticipa una causa del conflicto, es decir, el abandono de la dama enamorada después de la unión carnal. En ambas piezas, sin embargo, el componente patético se cristaliza alrededor de la otra figura femenina: la mujer casada y madre, víctima inocente de su, también inocente, marido.

Detengámonos en la “traducción” de los títulos de estas reescrituras lopescas. Celano se inclina por el uso de paremias, a menudo combinadas con la mención del atuendo / función del personaje femenino. En este lugar, *Il vero consigliere del suo proprio male* —como el terenciano *Heautontimorumenos*— denuncia involuntariamente su culpabilidad, mientras que Perrucci opta por conservar vagamente el oxímoron del título de Lope a través de otra paremia sobre la ausencia de piedad («lástima») en quien carece de buen corazón y por señalar, en el segundo rótulo, el nombre de la princesa deshonrada.

Ambas soluciones son usuales en esta época y es suficiente reseñar los títulos de las demás adaptaciones lopescas de Celano para evidenciar su reclamo educativo-espectacular y para descubrir la coincidencia de ciertos motivos. La amonestación inherente al título *Nelle cautele i danni* (Gallo 2006, Marchante 2003) no dirige la atención directamente hacia su heroína, cosa que ocurre en la comedia-fuente, es decir, *La hermosura aborrecida*, sino hacia los perjuicios que un exceso de circunspección provoca. Su protagonista es nuevamente una mujer casada desdeñada (doña Juana de Guevara / Olimpia) y obligada a alejarse, disfrazada, del techo conyugal; una esposa que, en el final, acaba juzgando a su propio marido. La ocultación de la identidad, además, interfiere en las relaciones de otra pareja, los reyes católi-

cos Fernando e Isabel, hasta la anagnórisis resolutoria.<sup>14</sup> Celano escribió esa pieza para una representación privada en carnaval aprovechando solamente el primer acto de la comedia española para extender los avatares de esa dama y amplificar el conflicto interior: «Tutti hanno avuto una remora, una cautela, uno scrupolo, che poi nel corso dell'azione si è rivelato troppo dannoso» (Gallo 2006:109).

En *La sofferenza coronata* (Marcello 2017) se hace hincapié en los sufrimientos de los amantes, Lucinda y Lisarda, y sobre todo del amigo Enrique, implicado en una intriga que, tras mil peripecias —con un anillo como cómplice— tendrá su feliz coronación. Merece luego que nos detengamos en dos títulos parejos en su estructuración antinómica y que se combinan con un segundo rótulo revelador del disfraz / papel de la protagonista femenina. Nos referimos a *Negli sdegni gli amori, ovvero La carboniera* (de *La carbonera*) y a *Gli disonori che onorano, ovvero La molinarella* (de *La quinta de Florencia*). Las coincidencias conciernen también a la *fabula* de ambas obras: dos damas de alta alcurnia que visten atuendos aldeanos para esquivar un peligro de muerte (una de ellas es incluso ignorante de su nobleza); en ambas piezas se plantea un amor desigual, que ve a las jóvenes resistir el cortejo del correspondiente aristócrata hasta que la anagnórisis permita sus bodas; por otra parte, la complicación tiene origen en una figura de poder (el rey / el duque). El enredo, aquí reducido a su esqueleto, cobraba cuerpo y vigor en la variedad de acciones, lugares y equívocos inventados por Lope, mientras que Celano parece aprovechar su esencia para mover los ánimos concentrándose en el peligro que Isabella / Laura correría si se descubriera su verdadera identidad y en los avatares de la molinera Laura (y nótese la onomástica coincidente, que podría considerarse otro elemento indiciario del éxito del motivo y de tantas atormentadas Lauras).

El recurso de la ocultación de la identidad se plasma también en otras dos piezas: *Come dispone il cielo, ovvero La forza del sangue* inspirada en *El mayorazgo dudoso* (Marchante 2009:194-210), que escenifica los percances del hijo ilegítimo de una infanta criado en el campo y de su padre prisionero; y *Sopra l'ingannator cade l'inganno*, adaptación de *El gallardo catalán* (Marchante 2009:164-181), que se construye sobre un triángulo amoroso con amplio uso del disfraz.

---

14. Como señala Marchante [2009:183] este recurso se usó también en el «*Juez en su causa*, compuesta probablemente el mismo año».

Obviamente, el simple recuento de títulos y enfoques no permite llegar a conclusiones definitivas. Hace falta un análisis detenido de cada adaptación, de su fuente, del contexto teatral y cultural, y una clasificación de las técnicas y recursos con el objeto de responder a cuestiones trascendentes. ¿Es el mero motivo o la complejidad del enredo con el cual se desarrolla el foco de atención del canónigo? Las comedias españolas atraían a los lectores y espectadores por esa explosiva variedad de ambientes, momentos y personajes que embellecía el conflicto inicial. ¿Cómo interpretar la constante simplificación del enredo, más adherente al motivo, pero también más previsible? ¿Con la sola e ineludible adecuación a las constricciones aristotélicas? ¿Con la imposición del concepto de verosimilitud? ¿Con la finalidad patética o educativa? ¿Con la desestimación del género, ensamblado rápidamente y sin demasiados miramientos? ¿Con el desinterés por la trabazón seria frente a la cómica? Ni que decir tiene que estas cuestiones aguardan una más profunda indagación, que excede los límites del presente trabajo.

Está claro que la persecución de una dama, víctima de una injuria u obligada por las circunstancias a la fuga, atraía tanto al canónigo Celano como a su colega Matina. Nueva confirmación tenemos si atendemos al argumento de la otra pieza de Lope señalada tanto por su conflicto como por su posible reducción espacio-temporal en el *Myrobiblon: Los embustes de Celauro*. Se trata de una comedia de 1600, en la cual se mezclan muchos de los motivos antes señalados: un matrimonio secreto, la falsa acusación a una esposa inocente, la fuga de la dama disfrazada de aldeana que va en busca de su marido y sus hijos. Todo parece apuntar a que este paradigma femenino satisface con creces el horizonte de expectativas de nuestro ávido lector.

Como ya señaló Antonucci [2014:88], los dramaturgos napolitanos escogen como temática dominante de sus piezas las «desavenencias matrimoniales», las «rivalidades en amor», los «amores contrastados» y las «intrigas de poder», pues mueven mejor los afectos de sus espectadores. La predilección por las comedias palatinas dirige la selección de personajes a los representantes reales y sus nobles allegados, mientras que la ficción agreste vehicula el uso del disfraz y los equívocos, ampara las fugas y se opone al ambiente cortesano, origen del conflicto.

El motivo de la mujer perseguida se cruza a menudo con el del monarca que rivaliza con uno de sus vasallos, que, a veces, desemboca en el del «tirano por amor» en oposición al «tirano por el poder». Minervini [2016] está estudiando esas variantes en una serie de piezas de la segunda mitad de siglo XVII, entre las cuales desta-

can *Il fingere per vincere* de Ignazio Capaccio e *Il fingere per vivere* de Raffaele Tauro. Su fuente, comprobada para el segundo autor, es *El cuerdo loco* (1602), que desarrolla el tema de la enajenación y de la disimulación. En esa comedia “de Hungría” Lope conjuga un problema de sucesión dinástica con el motivo de la dama (Lucinda) casada en secreto y en peligro de muerte. La mujer, con la complicidad del loco fingido que da título a la pieza, logra fugarse disfrazada de villana hasta el consabido final feliz. En la comedia de Capaccio, señala Minervini [2006:109, 111], la «azione scenica si dipana tuttavia quasi esclusivamente intorno al tema amoroso [...]; la dimensione politica torna, invece, come ambientazione privilegiata per la mistificazione, la finzione, la doppiezza dei caratteri e dei comportamenti»; mientras que en la de Tauro, «l'afflato politico e il sentimento amoroso trovano una perfetta combinazione [...] addirittura superando l'archetipo in quanto a complicazione della trama».

Como en breve recordará Perrucci [2008:81, 84] en su tratado, las figuras reales «c'hanno da muovere gli affetti ed il pianto, servendo per insegnamento e per correzione de' costumi corrotti, acciò che i rei s'emendino in ciò che vedono in altri punito, e s'avezzino a temere i colpi di fortuna, vedendo fatte bersaglio delle sventure le teste coronate e gli eroi più sublimi». El carácter mixto de la tragicomedia combina tonos y personajes, pues «vi si portano le persone eroiche, vi è la gravità tragica nel miserabile, la ilarità (per dirla latinamente) cioè allegrezza della comedia nello scioglimento allegro». Para todos los géneros, vale la regla ovidiana *Ficta voluptatis causa sint proxima veris* (Perrucci, 2008:84), que también asumen los adaptadores y lectores napolitanos como aguja de navegar teatral. Tanto los personajes de las comedias reseñadas hasta ahora como su situación cumplen esta regla perrucciana.

Ahora bien: a finales del siglo XIX Lisoni [1895:9, 23-25], partiendo de las opiniones estéticas de Crescimbeni y de su análisis, definía la comedia de imitación española en estos términos:

una mescolanza audace del tragico col comico, un abuso straordinario di fatti prodigiosi e cavallereschi, un contatto continuo di personaggi delle più differenti condizioni, licenziosamente parlanti fra loro, re con servi, eroi con buffoni. Di più, il linguaggio del popolo basso non è sdegnato dai nuovi commediografi: frasi plebee, triviali, oscene infiorano sempre le loro produzioni. Si videro in essi, nota il Salfi, confusi insieme e principi e buffoni, e cavalieri e facchini, e libertini e romiti, ed angeli e demoni: allo stesso modo si mescolarono la storia e la favola, le cronache e le novelle, il pianto e il

riso, tutti insomma gli estremi più discordanti ed opposti. E così da un eccesso di regolarità e di noja si traboccò a un eccesso di libertà, che consisteva non già a far meglio, ma a far tutto il contrario di ciò che era stato fatto. [...] la novità degli intrecci, la varietà dei casi, il viluppo degli eventi sono presi dai dramaturghi immortali di Spagna: ai nostri non spetta altro merito che quello della *trasformazione*. Trasformazione che, a molti, non è che servile imitazione; per altri è via per dimostrare una vera potenza drammatica, una vera forza comica, un vero spirito teatrale.

Por otra parte, Sanesi [1911:167-168] rebatía que algunos elementos de innovación, como el enredo novelesco, la mezcla de personajes de diferente condición e incluso la división en tres jornadas ya se habían infiltrado tanto en la *Improvvisa* como en las «*commedie ridicolose*», por lo que el elemento más novedoso del influjo español residía en el abandono de las unidades de tiempo y lugar. Más allá de la pretensión de deslindar quién influyó en qué, nos hemos remontado a juicios críticos tan antiguos porque encierran unas consideraciones irrefutables: 1) los cambios del gusto moderno, 2) la percepción del “otro” y 3) el valor cultural de esas transformaciones. El primero interesa toda la dramaturgia europea de la Edad Moderna, aunque España se alce con el cetro de las innovaciones y libertades, que difundirá en Italia, Francia y Holanda. En cuanto al estudio de las reescrituras, pese a los múltiples intentos de definición, está lejos de darse por concluido, como reflejan tanto la abundante variación terminológica (traducción, adaptación, versión, refundición, reelaboración, manipulación, etc.),<sup>15</sup> como la heterogeneidad de transformaciones realizadas bajo el prisma de la imitación y la emulación. En líneas generales, los dramaturgos italianos abordaban el hipertexto de diferentes maneras: algunos lo reducían a *soggetto* para luego seleccionar, reajustar y traducir el material dramático diversamente; otros, tras un primer proceso de selección, trasladaban al italiano las secuencias elegidas con cierta libertad textual. Todos emprendieron el proceso de adaptación partiendo de una lectura del texto (menos frecuente, aunque posible, el contacto con la puesta en escena). Casi todos, y de ello dan fe los prólogos, añadían de lo suyo; a veces señalaban su fuente; más frecuentemente, no la indicaban considerándose autores del producto final, la nueva versión dramática. Las reescrituras, en efecto, alternan a menudo secuencias traducidas casi literalmente con otras originales, alteran la secuenciación dramática, componiendo con teselas

15. Véase al respecto, Braga Riera [2011].



dispares un nuevo mosaico, un nuevo producto, para un público y un escenario que, lamentablemente, siguen muy a menudo indeterminados.

Al cruzar ese mapa genérico-temático de las “transformaciones” dramáticas con las opiniones de Matina y los datos actualmente a disposición relativos a los dramaturgos activos en la Nápoles virreinal de la segunda mitad del siglo XVII<sup>16</sup> prescindimos de los *canovacci* del conde Casamarciiano,<sup>17</sup> cuyo manuscrito se confecciona en área napolitana a finales del Seiscientos, del *dramma sacro*, género en alza en la Nápoles virreinal, y tocamos solo tangencialmente los llamados *drammi per musica*. Sin duda, los comentarios del canónigo confirman que todavía a finales de siglo la dramaturgia ibérica atraía a muchos lectores y escritores, tanto que incluso cuando otros aires dramáticos propiciarán una reforma del teatro, autores como Andrea Belvedere, el crítico más severo de Celano, seguirán inspirándose en los dramaturgos auriseculares.

Y que Lope fuese por estos lares modelo inigualable, monstruo del arte escénico, se acredita incluso en ciertas curiosas formas de exaltación de las calidades teatrales patrias, como la que encabeza la edición napolitana de 1662 de *La contessa reina, overo I precipizi inalzati*, comedia de Giovanni de Vito. Su prologuista, Alfonso Torello, preso de desbordante entusiasmo, comparó al dramaturgo con el mismísimo Lope de Vega —«E sappi (e così devo chiudere la mia breve prefazione) che se il grande Lope de Vega fu chiamato Fenice della Spagna, il mio gran Giuseppe dee chiamarsi la Fenice dell’Europa»— cerrando su discurso con un virtuosista anagrama del nombre, apellido y nacionalidad del amigo (Giuseppe de Vito Napoletano): «Appunto sei a noi Lope de Vega». Un parangón cuestionable, sin lugar a dudas, pero esclarecedor de la imagen del Fénix en la Italia del siglo XVII.

---

16. Cfr. Cotticelli [2016], que reúne la bibliografía sustancial sobre el tema. Un panorama de las relaciones a partir de finales del siglo xv en Guarino [2006].

17. Como señalan Cotticelli [2016:99] y Antonucci [2017], en varios casos se inspiran en Lope y otros dramaturgos auriseculares.

## BIBLIOGRAFÍA

- ANTONUCCI, Fausta, «¿Qué Lope se conocía en el siglo XVII?», *Criticón*, CXXII (2014), pp. 83-96.
- ANTONUCCI, Fausta, «Lope de Vega y los *scenari* de la *commedia dell'arte*», *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, XXIII (2017), pp. 34-53.
- BARONE, Lavinia, «Juegos de amor y poder en las adaptaciones italianas de un díptico tirsiano. Las dos partes del *Cavalier trascurato* de Giambattista Pasca», *Bulletin Hispanique*, CXIX 1 (2017), pp. 45-58.
- BIANCHI, Carla, «Il teatro spagnolo nel *Satirico* di Anton Giulio Brignole Sale», en *La letteratura degli italiani. Rotte, confini, passaggi*, eds. A. Beniscelli, Q. Marini, L. Surdich DIRAS/Università, Génova, 2012, en línea, <[http://www.italianisti.it/upload/userfiles/files/Bianchi%20Carla\\_1.pdf](http://www.italianisti.it/upload/userfiles/files/Bianchi%20Carla_1.pdf)>. Consulta del 12 de diciembre de 2018.
- BIANCHI, Carla, *Il «Quaderno di appunti» di Anton Giulio Brignole Sale*, Emil, Bologna, 2015.
- BIANCONI, Lorenzo, Sara Elisa STANGALINO, Antonio VINCIGUERRA y Salomé VUELTA GARCÍA, «Lope de Vega napoletano: *L'ingelosite speranze* di Raffaele Tauro», en *Traduzioni, riscritture, ibridazioni. Prosa e teatro fra Italia, Spagna e Portogallo*, eds., M. Graziani y S. Vuelta García, Olschki, Florencia, 2016.
- BOCSI, Peter J., «*Laura perseguida, Lucinda perseguida y Nadie se conoce*», *Segismundo. Revista Hispánica de Teatro*, I 2 (1965), pp. 301-309.
- BRAGA RIERA, Jorge, «¿Traducción, adaptación o versión?: maremágnum terminológico en el ámbito de la traducción dramática», *Estudios de Traducción*, I (2011), pp. 59-72.
- BRINDICCI, Monica, *Libri in scena. Editoria e teatro a Napoli nel secolo XVII*, Libreria Dante & Descartes, Nápoles, 2007.
- CHARTIER, Roger, *In scena e in pagina*, trad. A. Serra, Edizioni Sylvestre Bonnard, Milán, 2001.
- COTTICELLI, Francesco, «*Il Trattato dell'Arte rappresentativa premeditata, ed all'improvviso*. L' "impresa bellissima e pericolosa" di Andrea Perrucci», *Commedia dell'Arte. Annuario internazionale*, Anno IV (2011), pp. 47-91.
- COTTICELLI, Francesco, «Funciones del teatro español a Nápoles en el XVII siglo», en *La «Comedia nueva» e le scene italiane del Seicento. Trame, drammaturgie*,

- contesti a confronto*, eds. F. Antonucci y A. Tedesco, Olschki, Florencia, 2016, pp. 91-102.
- D'ARTOIS, Florence, y Rafael RAMOS, «Dos ejemplos de composición para las *partes* de Lope: las VII y VIII (no autorizadas) y las XVI y XX (autorizadas)», *Criticón*, CVIII (2010), pp. 37-55.
- FULCO, Giorgio, «Il diario personale di un consumatore barocco di letteratura a Napoli: Antonio Matina e lo spoglio critico della sua biblioteca», *Rendiconti della Accademia di Archeologia, Lettere e Belle Arti*, Nuova serie, LI (1976), pp. 199-206. Ahora en Id., *La «meravigliosa» passione. Studi sul Barocco tra letteratura ed arte*, Salerno editrice, Roma, 2001, pp. 473-480.
- GALLO, Antonella, «Relazioni letterarie italo-spagnole a Napoli: Raffaele Tauro e una commedia di Juan de Villegas», en *Tradurre, riscrivere, mettere in scena*, ed. M.G. Profeti, Alinea, Florencia, 1996, pp. 149-189.
- GALLO, Antonella, «Conflitti di lingue e di culture nella pianura di Granata: “La hermosura aborrecida” di Lope de Vega e “Nelle cautele i danni” di Carlo Celano», *Il viaggio della traduzione*, ed. M.G. Profeti, Alinea, Florencia, 2006, pp. 103-120.
- GUARINO, Augusto, «Nápoles y el teatro español del Siglo de Oro. Una primera aproximación», *AIUO*, XLVIII 1 (2006), pp. 7-17.
- GUARINO, Augusto, «Andrea Perrucci en el umbral del siglo XVIII: *Dell'arte rappresentativa premeditata e all'improvviso* (1699)», *Edad de Oro*, XXI (2012), pp. 199-207.
- IZZI, Pierangela, *Tradurre per il teatro. Questioni filologiche. Celano Belvedere Kraus Fontana Gadda*, Edizioni del Rosone, Foggia, 2015.
- LISONI, Alberto, *Gli imitatori del teatro spagnolo in Italia*, Tip. Ferrari e Pellegrini, Parma, 1895.
- MAGNAGHI, Serena, «La comicidad rústica de “La carbonera” de Lope de Vega en la adaptación napolitana de “Negli sdegni gli amori, ovvero La carboniera” de Carlo Celano», en *El patrimonio del teatro clásico español: actualidad y perspectivas. Homenaje a Francisco Ruiz Ramón. Actas selectas del Congreso del TC / 12*, coords. G. Vega García-Luengos, H. Urzáiz Tortajada y P. Conde Parrado, Universidad de Valladolid/ Ayuntamiento de Olmedo, Valladolid/ Olmedo, 2015, pp. 473-481.
- MAGNAGHI, Serena, «Lope de Vega en los escenarios napolitanos del siglo XVII», en *Paradigmas teatrales en la Europa moderna: circulación e influencias (Italia,*

- España, Francia, siglos XVI-XVII*), eds., C. Couderc – M. Trambaioli, Presses universitaires du Midi, Toulouse, 2016, pp. 159-175.
- MAGNAGHI, Serena, «*La inocente Laura* de Lope de Vega en la adaptación napolitana de *I tradimenti mal riusciti* di Giovan Battista Pasca», en *El teatro clásico español: ayer y hoy*, eds. L. Gentilli y R. Londero, Visor Libros, Madrid, 2018, pp. 65-88.
- MARCELLO, Elena E., «Carlo Celano e Rojas Zorrilla. *Gli effetti overo gli eccessi della cortesia*, opera regia tratta da *Obligados y ofendidos*», *Studi secenteschi*, LI (2010), pp. 199-229.
- MARCELLO, Elena E., «Ispirazioni iberiche e istanze innovatrici nel teatro di Carlo Celano», en *Il Mezzogiorno italiano: riflessi e immagini culturali del sud d'Italia / El Mediodía italiano: reflejos e imágenes culturales del sur de Italia (XV Congreso Internacional de la Sociedad Española de Italianistas, Córdoba, 9-11 ottobre 2014)*, eds. C.F. Blanco Valdés et alii, Franco Cesati, Florencia, 2016, I, pp. 241-247.
- MARCELLO, Elena E., «De Lope a Celano: *La sofferenza coronata*, adaptación italiana de *Los tres diamantes* (y un paréntesis acerca del escenario de Ciro Monarca *Il cavaliere dai tre gigli d'oro*)», *Anuario de Lope de Vega*, XXIII (2017), pp. 54-77.
- MARCELLO, Elena E., «Lecturas españolas en la Nápoles virreinal: el *Myrobiblon...* de Antonio Matina», *Studia Aurea*, XII (2018), pp. 307-343.
- MARCELLO, Elena E., «Drammaturgia “spagnoleggiante” e lingua nel teatro di Celano», en *Goldoni «avant la lettre»: drammaturgie e pratiche attoriali fra Italia, Spagna e Francia (1650-1750)*, eds. J. Gutiérrez Carou, F. Cotticelli e I. Freixeiro Ayo, lineadacqua, Venecia, en prensa.
- MARCHANTE, Carmen, «El “Capitano” Fracasso en la toma de Granada: una adaptación napolitana de Lope», en «*Estaba el jardín en flor...*». *Homenaje a Stefano Arata*, *Criticón*, LXXXVII-LXXXVIII-LXXXIX (2003), pp. 459-468.
- MARCHANTE, Carmen, *Traducciones, adaptaciones, scenari de las comedias de Lope de Vega* (Tesis doctoral), Universidad Complutense, Madrid, 2006.
- MARCHANTE, Carmen, «Lope de Vega en Italia: traducciones, adaptaciones, falsas atribuciones y *scenari*», en *Commedia e musica tra Spagna e Italia*, ed. M.G. Profeti, Alinea, Florencia, 2009.
- MARTINELLI, Rita, «Il problema delle rielaborazioni italiane del teatro del “Siglo de Oro”: el caso de “La falsa astrología” di R. Tauro», *Studi Bitontini*, XXXIV-XXXVI (1981-1982), pp. 5-28.

- MATINA, Antonio, *Myrobiblon seu de libris perlectis iudicium et syllabus*, manuscrito de la Biblioteca Nacional de Nápoles con signatura ms. XIII H 64.
- MAZZOCCHI, Giuseppe, «Schede spagnole per Anton Giulio Brignole Sale», en «*Un hombre de bien*». *Saggi di lingue e letterature iberiche in onore di Rinaldo Frol-di*, eds. P. Garelli y G. Marchetti Dell'Orso, Alessandria, 2004, II, pp. 143-158.
- MINERVINI, Francesco Saverio, «Finzione, amore e potere. Il sistema della *fiaba* nel teatro del Seicento», en «*Quanto fu il genio alle pazzie del Seicento*». *Saggi sulla cultura del XVII secolo in Italia*, ed. F.S. Minervini, Edizioni Sinestesie, Avellino, 2016, pp. 95-114.
- PERRUCCI, Andrea, *A Treatise on acting, from memory and by improvisation (1699) / Dell'Arte rappresentativa, premeditata ed all'improvviso*, Bilingual Edition in English and Italian, translated and edited by F. Cotticelli, A. Goodrich Heck, and T.F. Heck, Scarecrow Press, Lanham (Maryland), 2008.
- PROFETI, Maria Grazia, «L'Isabella di Tommaso Calò e la sua fonte spagnola», en *Aspetti e problemi di letterature iberiche, Studi offerti a Franco Meregalli*, ed. G. Bellini, Bulzoni, Roma, 1981, pp. 299-314.
- SCAMUZZI, Iole, *Concetti spagnuoli cavati da Lope de Vega. Un nuovo estratto dal piccolo zibaldone di Francesco Bracciolini conservato alla Biblioteca Nazionale di Firenze*, ETS, Pisa, 2011.
- SPALLONE, Gianni, «*La Falsa Astrologia* di Raffaele Tauro e *La Vida es Sueño*», *Studi di letteratura spagnola*, (1968-1970), pp. 59-109.
- SPALLONE, Gianni, «Un Clarín che suona a Carnevale (ma non è di Calderón)», en *Scrittura e riscrittura. Traduzioni, "refundiciones", parodie e plagi, AISPI, Atti del Convegno di Roma 12-13 novembre 1993*, Bulzoni, Roma, 1995, pp. 103-114.
- STONE PETERS, Julie, *Theatre of the Book 1480-1880. Print, text, and performance in Europe*, University Press, Oxford, 2000.
- TRECCA, Simone, «Carlo Celano rifacitore di Lope de Vega. Da *La fuerza lastimosa* a *Il vero consigliere del suo proprio male*», en *La «Comedia nueva» e le scene italiane del Seicento. Trame, drammaturgie, contesti a confronto*, eds. F. Antonucci y A. Tedesco, Olschki, Florencia, 2016, pp. 281-295.
- VAIOPOULOS, Katerina, «La donna vestita da uomo nel teatro italiano "alla spagnola". Rielaborazioni de *El lacayo fingido* e *La escolástica celosa* di Lope», en *Commedia e musica tra Spagna e Italia*, ed. M.G. Profeti, Alinea, Florencia, 2009, pp. 59-94.