

*Canovacci y argomenti de derivación española en el repertorio de la commedia dell'arte en la corte de Augusto III de Sajonia**

Canovacci and argomenti of Spanish Derivation in the commedia dell'arte's Repertoire at the Court of Augustus III of Saxony

Roberta Alviti

Università degli Studi di Cassino e del Lazio meridionale
ITALIA
r.alviti@unicas.it

[*Hipogrifo*, (issn: 2328-1308), 8.2, 2020, pp. ***-**]

Recibido: 09-02-2020 / Aceptado: 18-03-2020

DOI: ***

Resumen. Entre los *canovacci* y los *argomenti* de los *comici dell'arte* en activo en la corte de Augusto III de Sajonia, impresos entre 1748-1756 en Dresde y Varsovia, se encuentra material dramático derivado de varias piezas españolas del Siglo de Oro, como por ejemplo: *Las mocedades de Bernardo del Carpio*, *No puede ser*, *La dama duende*, *Antes que todo es mi dama*, *La gitanilla*.

Se trata de un fondo muy poco estudiado por los italianistas y completamente desconocido para los estudiosos del teatro del Siglo de Oro. El propósito del artículo es el de presentar y describir estos textos desde el punto de vista morfológico e

* El presente trabajo se enmarca en tres proyectos: el proyecto del Ministerio Italiano PRIN 2015 *Il teatro spagnolo (1570-1700) e l'Europa: studio, edizione di testi e nuovi strumenti digitali*, dirigido por la profesora Fausta Antonucci, en el proyecto *La obra dramática de Agustín Moreto. IV: Comedias escritas en colaboración*, financiado por el Ministerio de Educación y Ciencia y Fondos del Gobierno de España, dirigido por la profesora María Luisa Lobato y finalmente en el proyecto *Ricezione e circolazione del teatro di Agustín Moreto en Italia*, Progetto di Ricerca Universitario di 'Sapienza'-Università di Roma-Anno finanziato 2015. Proyecto trienal financiado por 'Sapienza'-Università di Roma; dirigido por la profesora Debora Vaccari.

ilustrar los cambios introducidos en el armazón dramático durante el proceso de adaptación en uno de los *argomenti*.

Palabras clave. *Comici dell'arte; canovacci y argomenti*; textos derivantes del teatro áureo español; Dresde / Varsovia; corte de Augusto III de Sajonia.

Abstract. Among the *canovacci* and the *argomenti* of the *comici dell'arte* who worked at the court of Augustus III of Saxony, printed between 1748-1756 in Dresden and Warsaw, it is possible to find some dramatic material derived from several Spanish pieces of the Golden Age, such as *Las mocedades de Bernardo del Carpio*, *No puede ser*, *La dama duende*, *Antes que todo es mi dama*, *La gitanilla*.

This fund has been very scarcely studied by Italianists and its completely unknown to Golden Age theater researches. The purpose of this article is to present and to describe these texts from a morphological point of view and to illustrate the changes introduced in the dramatic framework of one of the *argomenti* during the adaptation process.

Keywords. *Comici dell'arte; Canovacci and Argomenti; texts derived from Spanish of the Golden Age theater; Dresde / Warsaw; Court of Augustus III of Saxony.*

A partir de la década de los 20 del siglo xvii, las obras dramáticas áureas empezaron a llevarse y a representarse en la Nápoles virreinal. La comedia española despertó inmediatamente un gran interés en el público italiano y, paralelamente, entre los cómicos de ambas naciones se instauraron vínculos de amistad y relaciones de colaboración, además de intercambios profesionales¹. Nápoles fue, por lo tanto, la puerta de entrada para la comedia áurea en el territorio italiano; donde se afianzó a través de varias y distintas formas de reelaboración, y, desde luego, de sus tramas, motivos y lances se apoderaron también los *comici dell'arte* de Italia septentrional, quienes mantenían vínculos de amistad y de trabajo con sus colegas meridionales. En los repertorios y colecciones de *canovacci* de las compañías del Norte de Italia el material dramático heredado del teatro barroco español permaneció de forma constante hasta finales del siglo xviii. Fueron precisamente los cómicos septentrionales quienes viajaron y ofrecieron sus *performances* en el exterior, a saber: Francia, Alemania, Polonia e incluso Rusia.

El objetivo del presente trabajo es el de presentar y describir una serie de *argomenti* y *canovacci* derivados de obras españolas que localicé en una colección de textos impresos en Dresde y Varsovia entre 1748-1756, conservados en su mayoría en Dresde (Sächsische Landesbibliothek), mientras una pequeña parte se encuentra en las Bibliotecas Nacionales de Varsovia y Praga.

La colección entera fue publicada por Mieczyslaw Klimowicz y Wanda Roszkowska en el volumen *La Commedia dell'Arte alla corte di Augusto III di Sassonia (1748-1756)*²; lo que los dos estudiosos sacaron a luz es un ingente material

1. D'Antuono, 1999, pp. 2-3.

2. Klimowicz y Roszkowska, 1988.

dramático, ciento veinticinco textos, que se refieren a representaciones realizadas por *comici dell'arte* italianos contratados para actuar en la corte de Augusto III de Sajonia.

En este *corpus* se encuentran dos serie distintas de textos y, aunque todos sean nombrados *argomenti*, solo la primera serie pertenece a la categoría de los *argomenti* propiamente dichos, mientras que la segunda categoría tiene más bien la fisionomía de un *canovaccio* o *scenari*.

A pesar de que se les confunda con frecuencia, los *argomenti* y los *scenari* de la *commedia dell'arte* son textos de distinta naturaleza, siendo estos últimos, básicamente, material de servicio para los actores y las compañías, con finalidades específicas, como se explicará detalladamente más adelante. Los *argomenti*, por el contrario, son paratextos destinados a guiar a los espectadores extranjeros, que probablemente tenían algún conocimiento del italiano, en la comprensión y el disfrute de los espectáculos. Desde el punto de vista material, se trata de varias colecciones impresas, cuyos textos se presentan en dos formatos: *in folio* e *in quarto* e incluso aparecen hojas sueltas. Solo posteriormente dicho material se encuadernó en volúmenes, de los cuales nueve se conservan en Dresde.

Estos documentos nos entregan un una preciosa muestra de la vida teatral en la corte del rey de Polonia Augusto III de Sajonia³, que recibió un renovado impulso gracias a tres importantes acontecimientos: *in primis* la inauguración del primer edificio de la casa de la ópera en Varsovia, el llamado *Operalnia*, que tuvo lugar el 3 de agosto de 1748; en segundo lugar la reconstrucción del edificio de la ópera de Dresde en el *Zwinger*, por Giuseppe Galli-Bibiena, en los años 1748-1749 y finalmente su apertura al público el 12 de enero de 1750⁴.

Los primeros *argomenti* se remontan a aquellos años: en un primer momento se imprimieron en Varsovia, dado que la corte de Augusto III permaneció en la capital polaca desde 1733 hasta 1749, para posteriormente establecerse en Dresde. Hay que subrayar que los textos recogidos en esta interesantísima colección se refieren de manera específica a las actuaciones carnevalescas de cómicos italianos en los teatros de la dos susodichas ciudades tal y como refieren las portadas de los *argomenti* mismos. Precisamente de las portadas se desprende que la *commedia* había dejado de ser un evento reservado para puestas en escena particulares y que los espectáculos ya se llevaban a un nuevo escenario, el *Teatro Regio*. Desde ese

3. Augustus III, *Dei Gratia Rex Poloniae, Magnus Dux Lithuaniae, Russiae, Prussiae, Masoviae, Samogitiae, Kijoviae, Volhyniae, Podoliae, Podlachiae, Livoniae, Smolensciae, Severiae, Czerniechoviae, nec non hereditarius Dux Saxoniae Princeps et Elector etc.* (Dresde 1696-1763), tras la muerte de su padre, en 1733, heredó el electorado de Sajonia, con el nombre de Federicus Augustus II y se convirtió en gran duque de Lituania y rey de Polonia.

4. No hay que olvidar, sin embargo, los grupos teatrales y los destacados actores a los que se debe la formación, la aparición y el desarrollo de la *comedia dell'arte* en Europa Central, en cuyas cortes dichas compañías actuaban ya en la primera mitad del siglo xvii y en Polonia desde el reinado de Ladislao IV Vasa. Para este aspecto, remito a Brahmer, 1954 y a Korzenniewski, 1954.

momento y hasta el final del Carnaval de 1756, los *argomenti* se imprimieron para cada primera actuación o para cualquier puesta en escena significativa⁵.

Otro dato interesante a señalar es el hecho de que, de entre estos ciento veinticinco textos, los que se refieren a representaciones en Dresde están escritos en italiano y alemán, mientras los que atañen a puestas en escena en Varsovia están en italiano, polaco y francés. Según Klimovicz y Roszkowska⁶, en cada argumento están incluidos los siguientes elementos 1) título de la obra; 2) definición del género, en su mayoría *commedia*, y más raramente, *tragedia*; definiciones que, desde luego, pueden ser inexactas si se comparan con el texto; 3) a veces, el nombre y el apellido del autor; se trata de una indicación que se refiere principalmente a los autores-actores que pertenecen a la compañía, quienes a lo mejor veían aumentar de tal manera su prestigio, obteniendo varios beneficios; 4) una información constante e invariable del siguiente tipo: *da rappresentarsi*, (o sea 'a representar'), es decir que los *argomenti* en todos y cada uno de los casos se refieren a puestas en escenas futuras; 5) lugar de representación del espectáculo, o sea el nombre de la ciudad y del teatro, como por ejemplo *Teatro Regio di Varsavia* o *Teatro Regio di Dresda*; 6) indicación del año y, a menudo, también de la temporada; 7) las *dramatis personae* y, más raramente, el reparto, que aparece en una segunda columna; 8) el argumento real, o sea el tema de la comedia. Los textos, por lo tanto, tienen dos o tres versiones: italiano (siempre), alemán (si se imprimían en Dresde), polaco y francés (si se imprimían en Varsovia).

De la misma manera, según Klimovicz y Roszkowska⁷, los *argomenti* se pueden clasificar en tres categorías: 1) los *argomenti* que cuentan el conflicto cómico a desarrollar; 2) el *argomento* que contiene el resumen de la comedia; 3) los *argomenti* que, según los dos estudiosos, están «composti da un antefatto (ma non è una regola con lo scenario degli atti e delle scene)»⁸.

A este punto hay que abrir un pequeño paréntesis: por lo que se refiere a la relación *argomenti-scenari* / hipotextos: en el caso de los *scenari*, además del parecido entre los títulos, menos patente en *La zingara spagnuola*, pero mucho más concreto para *La dama demonio e la serva diavolo*, conseguimos establecer el parentesco entre los supuestos *source texts* y los *scenari* gracias al hecho de que estos últimos legan un texto, indudablemente conciso, pero que conserva las líneas maestras y muchos tramos de la *fabula* de las piezas españolas, elementos que permiten deducir su filiación de estas últimas.

Dicho proceso resulta mucho más complicado cuando se habla de los *argomenti*: la trama se presenta extramadamente sucinta y, tal y como señalamos *supra*, puede limitarse a ilustrar solo una parte de la intriga. En efecto, trabajamos con un texto tan disminuido, rarefacto con respeto a la fuente, que el parentesco puede

5. A propósito del interés por el teatro italiano, sobre todo por lo que se refiere a la vertiente musical, por parte de los gobernantes de la casa de Wettin, Augusto II y su hijo Augusto III, ambos electores sajones y reyes de Polonia, hay que recomendar tres textos de Żórawska-Witkowska, 1991, 2007 y 2016.

6. Klimovicz y Roszkowska, 1988, p. 9.

7. Klimovicz y Roszkowska, 1988, pp. 10-11.

8. Klimovicz y Roszkowska, 1988, p. 10.

establecerse solo gracias a un título similar, como acontece con cuatro de los cinco *argomenti* individuados, mientras en un caso, *Gli equivoci del nastro*, Carmen Marchante Moralejo pudo vincular el *argomento* con una comedia calderoniana, gracias a la presencia del motivo de una banda como prenda de amor entre dos enamorados⁹.

Finalmente, consultando el volumen de los dos estudiosos polacos localizamos cinco *argomenti* y dos *scenari* para los que conjeturamos una derivación de una obra dramática española, a saber:

1. *La cameriera nobile* (tablas LVII-LVIII del volumen de Klimovicz y Roszkowska); para este texto hay tres hipotextos posibles, y por las razones expuestas *supra*, resulta sumamente difícil establecer de cuál de los tres se trata: *La ilustre fregona y amante al uso* (atribuida a Lope de Vega, anterior a 1616); *La hija del mesonero* (de Diego de Figueroa y Córdoba; fecha *ante quem* 1673, año en el que murió el dramaturgo); *La ilustre fregona* (de José de Cañizares, 1709); este *argomento* lleva la fecha 1756 y presenta una versión de las *dramatis personae* en alemán, por lo cual podemos afirmar que pertenece al conjunto de textos que se imprimió en Dresde¹⁰.

2. *Bernardo del Carpio* (tablas LXIX-LX del volumen de Klimovicz y Roszkowska), derivado de *Las mocedades de Bernardo del Carpio* (de Lope de Vega, 1599-1608). La obra está fechada en 1751 y la lista de los personaje en alemán aparece debajo de la misma lista en italiano. Por lo tanto, tal y como hemos conjeturado en relación con el texto precedente, podemos sostener que debió de imprimirse en Dresde.

3. *La lavandara nobile* (tablas CXIX-CXX del volumen de Klimovicz y Roszkowska): véase *supra* *La cameriera nobile*. La fecha de impresión es 1756 y, también en este caso, las *dramatis personae* en italiano van seguidas por un elenco de personajes en alemán. Lo que atestigua que el texto está vinculado con una representación realizada en la ciudad de Dresde.

4. *Quanto sia difficile il custodire una donna* (tablas CXXXVII-CXXXVIII del volumen de Klimovicz y Roszkowska), inspirado en *No puede ser guardar una mujer* (de Agustín Moreto, 1659 ca.). Este *argomento* lleva la fecha de 1754, con doble versión de las *dramatis personae* en italiano y alemán. Por lo tanto, también este texto se refiere con toda probabilidad a una puesta en escena realizada en Dresde.

5. *Gli equivoci del nastro* (tablas CLXXVII-CLXXVIII del volumen de Klimovicz y Roszkowska), derivado de *Antes que todo es mi dama* (de Calderón de la Barca, *Antes que todo es mi dama*, 1637-1640). La última obra de este conjunto lleva la fecha de 1751, y comparte las características de los textos precedentes. Por ende, podemos conjeturar que el espectáculo relacionado con este texto se puso en escena en la ciudad de Dresde.

9. La presencia de este texto en el fondo, con la indicación de que se trata de una derivación de la comedia calderoniana *Antes que todo es mi dama*, se encuentra en Marchante Moralejo, 2002, p. 43. A esta referencia de Marchante Moralejo le debo el interés y el comienzo de mis investigaciones sobre esta colección.

10. Recordamos que los *argomenti* y los *scenari* posteriores a 1749 se imprimieron en Dresden, que se había convertido en la nueva residencia de la Corte.

Pasemos, ahora, a describir los *scenari*:

6. *La zingara spagnuola* (tablas ccc-cccxiii del volumen de Klimovicz y Roszkowska), inspirada en *La gitaniella de Madrid* (de Antonio de Solís, publicada por primera vez en 1671). En la portada del texto aparece la siguiente indicación: «Da rappresentarsi nel Regio Teatro di Dresda nel Carnevale, MDLVI». En la parte inferior de la página, como de costumbre, está presente la lista de los personajes en alemán. Señalamos que el *scenario*, que consta de 10 páginas, está escrito interamente en italiano.

7. *La dama demonio e la serva diavolo* (tablas cccxiv-cccxxiv del volumen de Klimovicz y Roszkowska), inspirado en *La dama duende* de Pedro Calderón de la Barca, 1629. Este *canovaccio* presenta en la portada la idéntica indicación que aparece en *La zingara spagnuola*, incluso la misma fecha, y presenta las mismas características editoriales del texto que examinamos antes¹¹.

Cabe observar, además, que tanto los *argomenti* como los *scenari* de derivación española, como era previsible, en el proceso de elaboración se trasladan a un contexto italiano y, por consiguiente, las *dramatis personae* se convierten en máscaras de la *commedia dell'arte* del folclore de Italia septentrional y, desde luego, la onomástica corresponde a la de la misma tradición. Sin embargo, hay un único caso en el que este transvase no tiene lugar: se trata del *argomento* de *Bernardo del Carpio*: el tema tratado está profundamente arraigado en la cultura española y su traslado a un entorno italiano hubiera sido si no impensable, por lo menos atrevido.

De una primera aproximación a estos textos podemos sacar dos conclusiones: todos y cada uno de ellos fueron elaborados exclusivamente para un puesta en escena alemana y, de hecho, se imprimieron en los años 1751-1759 en Dresde. *Sic stantibus rebus* y conforme a los datos que proporciona este catálogo, se infiere que los textos que acabamos de ilustrar se representaron solo en ámbito alemán, ya que ni uno de ellos resulta impreso en Varsovia, que era capital de Polonia desde 1596, entre 1733-1738.

La peculiaridad de este *corpus* estriba en el hecho de que se trata de un material dramático completamente elaborado por los cómicos, que se habían convertido en los indiscutibles portavoces del teatro italiano en estos países, y precisamente a los cómicos les tocaría no solo negociar sus contratos profesionales sino, en primer lugar, toda la planificación artística y dramática de los espectáculos así como su organización concreta.

El trabajo de elaboración de piezas preexistentes es manifiesto sobre todo por lo que se refiere a los textos que hemos asimilado a los *scenari* o *canovacci*: se trata una forma peculiar de reescritura, es decir, guiones dramáticos que dan indicaciones someras sobre las acciones fundamentales de cada secuencia dramática, las coordenadas espacio-temporales de las mismas y eventuales elementos escenográficos o *attrezzo* a utilizar. No se trata, por lo tanto, de reelaboraciones «distese»,

11. Por lo que se refiere a las representaciones alemanes de piezas calderonianas en esa época, sabemos, además, que la compañía de Domenico Bassi y Gervasio Sillani presentó su versión italiana de *Casa con dos puertas* en Frankfurt, el 17 de mayo de 1753. Véase Sullivan, 1997, p. 83.

es decir, piezas completas, con todos los diálogos escritos de cabo a cabo por el dramaturgo; los *scenari*, por lo tanto, no transmiten el texto que los cómicos del arte recitaban en el tablado¹².

La deuda con el teatro áureo español de los *scenari* o *canovacci* de los cómicos del arte es un asunto al que ya se han dedicado con ahínco muchos esudiosos; sin embargo, tal y como atestigua el presente trabajo, se trata de un tema que todavía puede descubrir datos interesantes al investigador que se dedique a fondos poco practicados muchas y gratificantes sorpresas. La estudiosa norteamericana Nancy D'Antuono, en 1999, fue la primera que intentó establecer un *corpus* acrisolado de *scenari* cuyo origen se pudiera reconducir a piezas de dramaturgos españoles del Siglo de Oro¹³. Desde los fundamentales e imprescindibles estudios de D'Antuono, que proporcionaron un primer conjunto de *canovacci* procedentes del teatro áureo español, el *corpus*, gracias a los esfuerzos y la dedicación de estudiosos internacionales, se ha ampliado paulatinamente, y actualmente podemos afirmar que los *scenari* existentes son apenas setecientos, lo que puede sólo sugerir la envergadura del trabajo de asimilación y reelaboración que se desarrolló en doscientos años de constante actividad teatral en la península italiana. Por ejemplo, hay muchos datos ciertos sobre reelaboraciones italianas de Lope y de Calderón¹⁴; pero también van avanzando los estudios sobre la presencia en Italia de otros dramaturgos, como por ejemplo Moreto¹⁵.

Por lo que se refiere a los *canovacci* de la *commedia dell'arte*, se conservan más o menos ochocientos cincuenta textos repartidos en veinte colecciones, Y se trata en casi su totalidad de textos manuscritos, conservados en bibliotecas italianas, francesas, alemanas, polacas e incluso rusas. Son distintos los casos del *Zibaldone* perusino del monje Placido Adriani y del *Gibaldone* napolitano del conde de Casamarciiano, que son colecciones juntadas no por cómicos profesionales sino por aficionados.

En cambio, son escasas las colecciones impresas de *scenari* de la *commedia dell'arte*: la primera es *Teatro delle favole rappresentative* di Flaminio Scala, publicado en Venecia en 1611; luego, los llamados *scenari russi*, en ruso y en alemán, publicados en San Petersburgo entre 1733 y 1735¹⁶; la tercera y última es la colección que nos ocupa y algún ejemplo de *scenario* impreso suelto¹⁷.

12. Alviti, 2020 y Alviti, en prensa a.

13. Por lo que se refiere a los *scenari* de procedencia lopesca ver Antonucci, 2017 y Marchante Moralejo, 2007.

14. Sobre los *canovacci* calderonianos, ver el imprescindible estudio de Marchante Moralejo, 2002.

15. Ver Alviti y Vaccari, 2016, Alviti, 2019 y Vaccari, 2019.

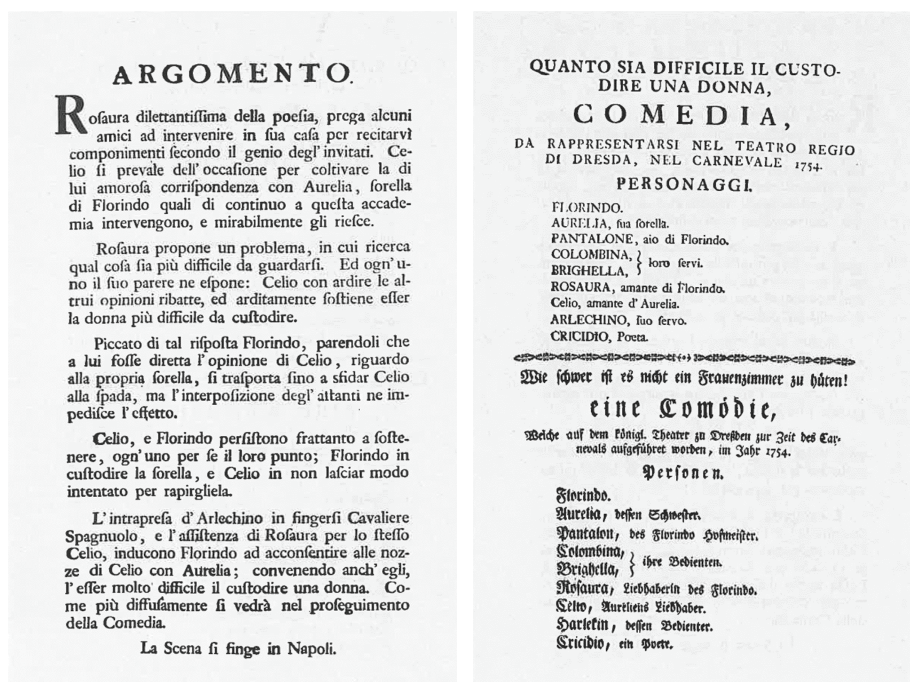
16. Ver a este propósito Ferrazzi, 2000.

17. Véase, por ejemplo, el *Argomento e scenario della commedia intitolata «Non può essere, ovvero custodire una donna è fatica senza frutto» da rappresentarsi nel carnevale dell'anno 1682, nel palazzo dell'eccellentissimo signor Marchese del Carpio, Ambasciatore di Sua Maestà Cesarea, Roma, Niccolò Angelo Tinassi, 1682. Sobre este *scenario*, derivado de la pieza moretiana *No puede ser*, ver Alviti, en prensa b.*

Los *scenari* impresos son una excepción y tienen un objetivo distinto de los manuscritos: los *canovacci* impresos son el resultado de la elaboración de un material dramático llevada a cabo exclusivamente por los *comici dell'arte*, quienes a través de estas operaciones editoriales querían demostrar ser no solo actores sino artistas completos y afianzarse como tales de cara a sus ilustres comitentes extranjeros.

La amplitud del tema tratado no nos permite, en esta ocasión, poder ir más allá de una presentación de los *argomenti* y *scenari* localizados en esta colección y en este artículo nos proponemos una aproximación más descriptiva que estrictamente crítica y lamentamos no poder profundizar en el análisis de cada uno de los textos, análisis que, sin embargo, esperamos poder abordar en un(os) trabajo(s) futuro(s), a partir de una perspectiva más crítica del asunto.

De todas formas, queremos ofrecer una muestra del *corpus* y examinar un texto de la colección, el *argomento* *Quanto sia difficile il custodire una donna*, que está compuesto por dos páginas:



(Tablas cxxxxviii-cxxxxvii del volumen de Klimovicz y Roszkowska)

Este *argomento* se puede adscribir a la segunda tipología, de las tres que se han identificado, ya que en ello se ofrece, en la primera hoja, un *résumé* de la pieza, y en la segunda, aparece el título, la referencia al género, *commedia* y la indicación «Da rappresentarsi nel Teatro Regio di Dresda, nel Carnevale del 1754». Aparece también la lista dei *personaggi*, en italiano. Los mismos datos se repiten, en alemán, en la mitad inferior del texto.

En el *argomento* se presentan, de manera notablemente sucinta, los principales nudos dramáticos de la comedia moretiana *No puede ser*. Se ofrece una traducción del *argomento* al español:

Argomento

Rosaura, muy aficionada a la poesía, pide a unos amigos suyos que vayan a su casa para recitar textos poéticos compuestos por ellos mismos. Celio aprovecha la ocasión para estrechar la correspondencia amorosa entre él y Aurelia, hermana de Lucindo, quienes participan habitualmente en estas academias. Celio alcanza su propósito.

Rosaura propone una adivinanza: pregunta a sus huéspedes cuál es, según ellos, la cosa más difícil de vigilar. Cada uno de ellos ofrece una respuesta distinta. Celio, con audacia, rebate a las opiniones de los demás y afirma que lo más difícil de custodiar no es sino la mujer.

Ofendido por esta respuesta, Florindo, cree que la afirmación de Celio esta dirigida a él, a propósito de su hermana, e incluso llega a desafiarle a un duelo con la espada, pero la intervención de los presentes disuade a los dos contrincantes.

Sin embargo, tanto Celio como Florindo siguen con su trece: Florindo continúa vigilando a su hermana y Celio insiste en querer intentar con todos los medios sacarla de casa de su hermano.

La estratagema de Arlecchino, quien finje ser un caballero español y la correspondencia de Rosaura hacia Celio, convencen a Florindo que acepte las bodas entre Celio y Aurora; es más él mismo acaba por convencerse que lo más difícil es vigilar una mujer, como se podrá ver detenidamente en el curso de la comedia.

La escena es en Nápoles.

De la lectura del *argomento* se desprende que la trama original sufrió una reelaboración significativa; puede ser útil ofrecer una tabla que indique de manera esquematizada los cambios introducidos en las *dramatis personae*:

<i>No puede ser el guardar una mujer</i>	<i>Quanto sia difficile il custodire una donna</i>
--	--

Don Pedro Pacheco →→→→→	Florindo	
Doña Inés Pacheco →→→→→	Aurelia, sua sorella	
→→→→→→→→→→→→→→→	Pantalone, aio di Florindo	
Sancho →→→→→→→→→→→	Brighella	} loro servi
Manuela →→→→→→→→→→→	Colombina	
Doña Ana Pacheco →→→→→	Rosaura, amante di Florindo	
Don Félix de Toledo →→→→→	Celio, amante d'Aurelia	
Tarugo →→→→→→→→→→→	Arlecchino, suo servo	
→→→→→→→→→→→→→→→	Cricidio, poeta	
Don Diego de Rojas →→→→→		
Alberto →→→→→→→→→→→		
Músicos y criados →→→→→		

Ante todo, hay que apuntar el cambio onomástico, ya que todos los nombres de los personajes del *argomento* son propios de la *commedia dell'arte* de Italia septentrional: Florindo, Celio, Aurelia y Rosaura son nombres habituales para los enamorados protagonistas. Y Pantalone, Brighella, Arlecchino, Colombina son las máscaras típicas de la misma tradición.

Se registra, además, la supresión de dos segundos galanes: don Diego de Rojas y Alberto. De la misma manera, hay que apuntar la presencia de dos personajes secundarios de nuevo cuño: Pantalone, ayo de Florindo, y Cricidio, poeta.

No podemos ni aventurarnos a conjeturar las etapas por las que pasó el hipotexto para convertirse en *argomenti* y *scenari*, ni si entre aquellos y estos hubo una filiación directa, ni aventurar si entre el texto de llegada y el de partida pudo existir un eslabón intermedio, o sea una *traducción* distesa o una adaptación en italiano, dado que, sobre todo en el caso de los *argomenti*, trabajamos con textos que son los fantasmas, la sombra, la huella de construcciones dramáticas acabadas, ya irre recuperables.

Esperamos haber cumplido con el propósito inicial de este trabajo, o sea, presentar informaciones que reputamos interesante sobre un aspecto de la expansión y recepción de la comedia del Siglo de Oro en Alemania y Polonia, y contribuir a perfeccionar y enriquecer el conocimiento de este campo, localizando las últimas huellas de las reelaboraciones italianas de piezas áureas españolas y, al mismo tiempo; también esperamos haber sugerido la capacidad de transformación y de adaptación de la comedia española y su abigarrado recorrido gracias a los actores *commedia dell'arte* en los escenarios de toda Europa a lo largo de dos centurias.

BIBLIOGRAFÍA

- Alviti, Roberta, «*L'aver cura di donne è pazzia*: una comedia italiana del siglo XVIII y *No puede ser* de Agustín Moreto», *Rilce. Revista de Filología Hispánica*, número extraordinario monográfico 35.3, 2019, *Colaboración y reescritura de la literatura dramática en el Siglo de Oro*, ed. María Luisa Lobato y Alicia Vara López, pp. 751-778.
- Alviti, Roberta, «Calderón en el *Gibaldone* de Casamarciano (I): el *scenario Casa con due porte*», *Cuadernos de Investigación Filológica*, 47, 2020, pp. 3-26.
- Alviti, Roberta, «Calderón en el *Gibaldone* de Casamarciano (II): el *scenario Il finto astrologo*», en prensa a.
- Alviti, Roberta, «Las reelaboraciones italianas de *No puede ser guardar una mujer*, de Agustín Moreto», en prensa b.
- Alviti, Roberta, y Vaccari, Debora, «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)*, ed. Christophe Couderc y Marcella Trambaioli, Toulouse, Presses Universitaires du Midi, 2016, pp. 188-210.

- Antonucci, Fausta, «Lope de Vega y los *scenari* de la *Comedia dell'arte*», *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, 23, 2017, pp. 34-53.
- Argomento e scenario della commedia intitolata «Non può essere, ovvero custodire una donna è fatica senza frutto» da rappresentarsi nel carnevale dell'anno 1682, nel palazzo dell'eccellentissimo signor Marchese del Carpio, Ambasciatore di Sua Maestà Cesarea*, Roma, Niccolò Angelo Tinassi, 1682.
- Brahmer, Mieczysław, «La *Commedia dell'arte* in Polonia», *Ricerche Slavistiche*, 3, 1954, pp. 184-195.
- D'Antuono, Nancy, «La *comedia española* en la Italia del siglo xvii: la *commedia dell'arte*», en *La comedia española y el teatro europeo del siglo xvii*, ed. Henry W. Sullivan, Raúl A. Galoppe y Malhon. L. Stoutz, London, Tamesis, 1999, pp. 1-36.
- Ferrazzi, Marialuisa, *Commedie e comici dell'arte italiani alla corte russa (1731-1738)*, Roma, Bulzoni, 2000.
- Klimowicz, Mieczyslaw, y Roszkowska, Wanda, *La Commedia dell'Arte alla corte di Augusto III di Sassonia (1748-1756)*, Venezia, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, 1988.
- Korzenniewski, Bodhan, «*Komedia dell'Arte W Warszawie*», *Pamiętnik Teatralny*, 3.3-4, 1954, pp. 29-56.
- Marchante Moralejo, Carmen, «Calderón en Italia: traducciones, adaptaciones, falsas atribuciones y *scenari*», en *Calderón en Italia. La Biblioteca Marucelliana*, ed. Maria Grazia Profeti, Firenze, Alinea, 2002, pp. 43-93.
- Sullivan, Henry W., *El Calderón alemán. Recepción e influencia de un genio hispano (1654-1980)*, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 1997.
- Vaccari, Debora, «Arcangelo Spagna y *El desdén, con el desdén (I): Lo sdegno con lo sdegno si vince*», *Rilce. Revista de Filología Hispánica*, número extraordinario monográfico 35.3, 201, *Colaboración y reescritura de la literatura dramática en el Siglo de Oro*, ed. María Luisa Lobato y Alicia Vara López, pp. 983-1006.
- Żórawska-Witkowska, Alina, *Esperienze musicali del principe polacco Federico Augusto in viaggio attraverso l'Europa (1711-1719)*, Firenze, Leo S. Olschki, 1991.
- Żórawska-Witkowska, Alina, «Tancerze na polskim dworze Augusta III», en *W stro- ne Francji ... Z problemów literatury i kultury polskiego Oświecenia*, ed. Elzbieta Wichrowska, Warszawa, Wydano nakładem Wydziału Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego, 2007, pp. 201-225.
- Żórawska-Witkowska, Alina, «Eighteenth-Century Warsaw. Periphery, Keystone, (and) Centre of European Musical Culture», en *Music Migration in the Early Modern Age*, ed. Jolanta Guzy-Pasiak y Aneta Markuszewska, Warszawa, Liber Pro Arte, 2016, pp. 33-52.