

a cura di
Fausta Antonucci
Salomé Vuelta García



■ Ricerche sul teatro classico spagnolo in Italia e oltralpe

(secoli XVI-XVIII)



STUDI E SAGGI

ISSN 2704-6478 (PRINT) | ISSN 2704-5919 (ONLINE)

Ricerche sul teatro classico
spagnolo in Italia e oltralpe
(secoli XVI-XVIII)

a cura di
FAUSTA ANTONUCCI
SALOMÉ VUELTA GARCÍA

FIRENZE UNIVERSITY PRESS
2020

Ricerche sul teatro classico spagnolo in Italia e oltralpe (secoli XVI-XVIII) / a cura di Fausta Antonucci, Salomé Vuelta García. – Firenze : Firenze University Press, 2020.
(Studi e saggi ; 209)

<https://www.fupress.com/isbn/9788855181501>

ISSN 2704-6478 (print)

ISSN 2704-5919 (online)

ISBN 978-88-5518-149-5 (print)

ISBN 978-88-5518-150-1 (PDF)

ISBN 978-88-5518-151-8 (ePUB)

ISBN 978-88-5518-152-5 (XML)

DOI 10.36253/978-88-5518-150-1


Graphic design: Alberto Pizarro Fernández, Lettera Meccanica SRLs

FUP Best Practice in Scholarly Publishing (DOI https://doi.org/10.36253/fup_best_practice)

All publications are submitted to an external refereeing process under the responsibility of the FUP Editorial Board and the Scientific Boards of the series. The works published are evaluated and approved by the Editorial Board of the publishing house, and must be compliant with the Peer review policy, the Open Access, Copyright and Licensing policy and the Publication Ethics and Complaint policy.

Firenze University Press Editorial Board

M. Garzaniti (Editor-in-Chief), M.E. Alberti, F. Arrigoni, M. Boddi, R. Casalbuoni, F. Ciampi, A. Dolfi, R. Ferrise, P. Guarnieri, A. Lambertini, R. Lanfredini, P. Lo Nostro, G. Mari, A. Mariani, P.M. Mariano, S. Marinai, R. Minuti, P. Nanni, A. Novelli, A. Orlandi, A. Perulli, G. Pratesi, O. Roselli.

 The online digital edition is published in Open Access on www.fupress.com.

Content license: the present work is released under Creative Commons Attribution 4.0 International license (CC BY 4.0: <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/legalcode>). This license allows you to share any part of the work by any means and format, modify it for any purpose, including commercial, as long as appropriate credit is given to the author, any changes made to the work are indicated and a URL link is provided to the license.

Metadata license: all the metadata are released under the Public Domain Dedication license (CC0 1.0 Universal: <https://creativecommons.org/publicdomain/zero/1.0/legalcode>).

© 2020 Author(s)

Published by Firenze University Press
Firenze University Press
Università degli Studi di Firenze
via Cittadella, 7, 50144 Firenze, Italy
www.fupress.com

*This book is printed on acid-free paper
Printed in Italy*

SOMMARIO

INTRODUZIONE <i>Fausta Antonucci, Salomé Vuelta García</i>	9
LA COMEDIA NUEVA IN FRANCIA E GERMANIA	
SOBRE EL PAPEL DE LOPE DE VEGA EN LA CONSTRUCCIÓN DEL RELATO NACIONAL DEL CLASICISMO FRANCÉS <i>Christophe Couderc</i>	23
GLI AVIS AU LECTEUR DELLE COMÉDIES (E TRAGI-COMÉDIES) À L'ESPAGNOLE: SPUNTI PER LA DEFINIZIONE DI UN NUOVO GENERE? <i>Monica Pavesio</i>	41
DAL DESDÉN DI MORETO AI PLAISIRS DI MOLIÈRE <i>Marco Lombardi</i>	59
EL TEATRO DEL SIGLO DE ORO Y SU PAULATINA PRESENCIA EN LA CULTURA Y LA LITERATURA TEATRALES EN LOS PAÍSES DE HABLA ALEMANA DURANTE LOS SIGLOS XVII Y XVIII <i>Manfred Tietz</i>	77
LA COMEDIA NUEVA IN ITALIA	
UNA TRAGEDIA CINQUECENTESCA ITALO-SPAGNOLA: LA REYNA MATILDA DI GIOVAN DOMENICO BEVILACQUA <i>Renzo Cremante</i>	117

FUP Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup_best_practice)

Fausta Antonucci, Salomé Vuelta García (edited by), *Ricerche sul teatro classico spagnolo in Italia e olttralpe (secoli XVI-XVIII)*, © 2020 Author(s), content CC BY 4.0 International, metadata CC0 1.0 Universal, published by Firenze University Press (www.fupress.com), ISSN 2704-5919 (online), ISBN 978-88-5518-150-1 (PDF), DOI 10.36253/978-88-5518-150-1

UN CASO DI METAMORFOSI TESTUALE: CASTELVINES Y MONTESES DI LOPE DE VEGA <i>Luciana Gentili</i>	139
L'AMOROSE FURIE D'ORLANDO DE GIACINTO ANDREA CICOGNINI Y EL TEATRO DE ABOLENGO ARIOSTESCO DE LOPE DE VEGA: UNA CUESTIÓN CRÍTICA <i>Marcella Trambaioli</i>	159
ANCORA SULLA FORTUNA DE LA FUERZA LASTIMOSA NELL'OPERA DEL SEICENTO: ALFONSO I DI MATTEO NORIS (VENEZIA NAPOLI PALERMO) <i>Anna Tedesco</i>	179
L'OMBRA DI DON JUAN TENORIO SULLA SCENA BAROCCA PARTENOPEA: INDIZI D'ARCHIVIO E CANONI DRAMMATURGICI <i>Teresa Megale</i>	205
BURLADORES E CONVITATI A NAPOLI TRA SEI E SETTECENTO, DA PERRUCCI AD ABRI (E OLTRE) <i>Francesco Cotticelli</i>	219
CALDERÓN EN EL GIBALDONE DE CASAMARCIANO (II): EL SCENARIO IL FINTO ASTROLOGO <i>Roberta Alviti</i>	237
ANGIOLA D'ORSI ANTE LO CÓMICO CALDERONIANO: AMORE, HONORE E POTERE <i>Francesca Leonetti</i>	251
CON CHI VENGO, VENGO DI MICHELE DELLA MARRA FRA CALDERÓN DE LA BARCA E ANGIOLA D'ORSO <i>Federica Cappelli</i>	267
IL PRINCIPE SELVAGGIO (1695) DE FRANCESCO SILVANI: UNA CURIOSA TARACEA DE MOTIVOS DEL TEATRO ÁUREO ESPAÑOL <i>Fausta Antonucci</i>	289
ARMIDORO, ORISTEO E ALTRI PRINCIPI GIARDINIERI SULLE SCENE DELL'OPERA VENEZIANA NEL SEICENTO <i>Nicola Badolato</i>	301
DA LA CELOSA DE SÍ MISMA DI TIRSO A LA GELOSA DI SE STESSA, MELODRAMMA DI ARCANGELO SPAGNA <i>Simone Trecca</i>	327

LE GARE D'AMICIZIA E D'AMORE DE ARCANGELO SPAGNA: UNA POSSIBLE REFUNDICIÓN DE <i>DUELO DE HONOR Y AMISTAD</i> <i>Ilaria Resta</i>	343
TRES INGENIOS AL SERVICIO DE UN CANÓNIGO: DE LA <i>CORTESANA EN LA SIERRA... A L'INFANTA VILLANA</i> DE CARLO CELANO <i>Elena E. Marcello</i>	363
«LA FORZA DEL NATURALE TRADOTTA DALLO SPAGNOLO»: SU UN'IGNOTA RISCITTURA ITALIANA DE LA <i>FUERZA DEL NATURAL</i> DI AGUSTÍN MORETO E JERÓNIMO DE CÁNCER A VIENNA <i>Nicola Usula</i>	381
EL TEATRO DEL SIGLO DE ORO EN EL FONDO ORSI DE LA BIBLIOTECA ESTENSE DE MÓDENA <i>Salomé Vuelta García</i>	399
«A QUEI TEMPI». SPAGNOLISMO E TEATRO ALL'ITALIANA. MITI E STEREOTIPI <i>Piermario Vescovo</i>	421
«IL SACCHI MI MANDAVA TRATTO TRATTO DE' FASCI DI QUELLE STRANE, E MOSTRUOSE OPERE DI QUEL TEATRO...»: CARLO GOZZI E IL TEATRO SPAGNOLO <i>Anna Scannapieco</i>	435
QUANDO L'AMORE COLPISCE L'UDITO: LA <i>MALIA DELLA VOCE</i> DI CARLO GOZZI FRA AGUSTÍN MORETO E THOMAS CORNEILLE <i>Javier Gutiérrez Carou</i>	453
APPENDICE TEATRALE	
DIDASCALIA COMICA <i>Nicola Michelassi</i>	475
INDICE DEI NOMI	493

CALDERÓN EN EL GIBALDONE DE CASAMARCIANO (II):
EL SCENARIO IL FINTO ASTROLOGO¹

Roberta Alviti

1. En la Biblioteca Nazionale de Nápoles «Vittorio Emanuele III» se conservan los dos volúmenes de una colección manuscrita de *scenari*; las dos partes llevan respectivamente los títulos *Gibaldone de soggetti da recitarsi all'Impronto, alcuni proprij, e gli altri da diversi raccolti di Don Annibale Sersale, conte di Casamarciano* (cod. XI AA 41) e *Gibaldone di varij soggetti di Commedie e Opere bellissime, copiate da me, Antonio Passanti, detto il Calabrese per comando dell'Ecc. mo sig. Conte di Casamarciano=1700* (cod. XI AA 40). Las dos misceláneas fueron descubiertas y adquiridas en 1896 por Benedetto Croce quien, sucesivamente, las donó a la Biblioteca Nazionale de Nápoles. Según Francesco Cotticelli, que realizó la edición del *Gibaldone* publicada en 2001, la fecha de 1700 que aparece en la portada del segundo manuscrito posiblemente indique el año en que los 183 *scenari* se reunieron en la colección por encargo del conde de Casamarciano; el estudio, sin embargo, supone que la composición de los textos se remontaría a épocas distintas y, en algunos casos, incluso muy anteriores al 1700².

¹ El presente trabajo es uno de los resultados de la investigación realizada en el ámbito del proyecto PRIN 2015 - Prot. 201582MPMN – «Il teatro spagnolo (1570-1700) e l'Europa: studio, edizione di testi e nuovi strumenti digitali».

² Según Cotticelli, los *scenari* napolitanos, que procederían de compañías muy diferentes, en cuanto al registro genérico de los repertorios y al nivel de profesionalización serían «minimi compendi scenici che riflettono con la loro ricchezza di accenti la frenetica attività spettacolare che fu tratto distintivo della Napoli settecentesca», aunque «rimangono in larga parte enigmatici i percorsi concreti e le modalità organizzative attraverso cui si radunarono e trascrissero i soggetti, come le evidenti connessioni con una pratica dello spettacolo, tuttora prive di riscontri oggettivi». Cfr. Cotticelli, Goodrich Heck, Heck (2001: 1, vol. II). Es la edición que se maneja en el presente trabajo.

Los *scenari* o *canovacci* de la *commedia dell'arte* representan una de las formas peculiares de reescritura con las que el teatro barroco español se incorporó al repertorio italiano: se trata de guiones en los que se ofrecen escuetas indicaciones sobre las acciones que estructuran cada secuencia dramática y acerca de su contextualización espacial y cronológica; en los *canovacci* pueden señalarse, además, objetos, que se denominan *attrezzo* o *robbe*, necesarios para la puesta en escena. Es evidente, por lo tanto, que los *scenari* son muy distintos de las traducciones o reelaboraciones *distese*, es decir, de piezas completas, con diferentes grados de aproximación al hipotexto. De hecho, no se trata de textos completos que los actores recitarían en el tablado sino, más bien, de concisas secuencias, dispuestas en orden rigidamente paratáctico, dirigidas a cómicos profesionales que, echando mano de su capacidad improvisadora y su habilidad performativa, tendrían la tarea de desarrollar las situaciones dramáticas compendiadas en el *canovaccio* y convertirlas en realizaciones escénicas acabadas. En última instancia, lo cierto es que el *scenario* es un texto-cofre, que encierra un sinnúmero de potenciales realizaciones escénicas.

Al estudio de la presencia del teatro barroco español en el conjunto de *scenari* della *commedia dell'arte* se dedicó Lea ya en 1934 y, en tiempos más recientes, Nancy D'Antuono (1999) fijó un *corpus* de *scenari* que derivarían de obras dramáticas áureas, formado más o menos por 700 textos (D'Antuono, 1999: 4), aunque la misma estudiosa admite que debe de tratarse de una cifra muy distante de la efectiva cantidad de obras manejadas por las compañías italianas en los siglos XVII y XVIII. A este propósito Fausta Antonucci, en un estudio sobre la presencia de piezas lopescas en los *scenari* della *commedia dell'arte*, apunta que «en el importante recuento de D'Antuono, muchas de las relaciones establecidas eran meramente hipotéticas, basadas en el parecido del título y no averiguadas a través del cotejo de los textos» (Antonucci, 2017: 35). De hecho, los datos aportados por la investigadora estadounidense han ido perfeccionándose y precisándose paulatinamente gracias a la dedicación de varios estudiosos: entre ellos Carmen Marchante Moralejo (Marchante Moralejo, 2007; Marchante Moralejo, 2002)³ y Antonucci (sobre todo Antonucci, 2017; Antonucci, 2014 y su pormenorizada bibliografía)⁴.

En el estudio que dedica a las adaptaciones italianas del teatro de Calderón de la Barca, Marchante Moralejo reseña 21 títulos de *canovacci* que procederían de comedias compuestas por don Pedro; este número

³ En estas contribuciones la estudiosa analiza un gran número de derivaciones apuntadas por la crítica, confutando muchas de ellas y proponiendo algunas nuevas.

⁴ Véanse también algunas de las contribuciones que aparecen en Antonucci, Tedesco (2016).

comprende los *scenari* efectivamente conservados, todos manuscritos, y aquellos de los que solo se tiene alguna noticia⁵.

Por lo que se refiere al *Gibaldone* napolitano, se detecta en las dos partes de la colección la presencia de 16 *scenari* cuya descendencia de un hipotexto dramático áureo está comprobada; además, según datos proporcionados por D'Antuono, luego revisados y corregidos por Cotticelli, a estos hay que añadir unos 20 títulos para los que sigue *sub iudice* la hipótesis de su procedencia de una obra teatral española. Entre los 16 *scenari* de derivación certera, se encuentran 5 inspirados en comedias calderonianas: *Il finto astrologo* (*El astrólogo fingido*), *Guardia di se stesso* (*El alcaide de sí mismo*), *La dama creduta spirito folletto* (*La dama duende*), los tres en el código XI AA 41; y *L'huomo povero tutto pensieri* (*El hombre pobre todo es trazas*) que junto a *Casa con due porte* se encuentra en el código XI AA 41. Cabe destacar que, por lo que atañe a la tipología de los textos, diferentemente de lo que ocurre con las adaptaciones napolitanas de comedias áureas en su conjunto, que pertenecen a una gama muy variada de subgéneros, los 5 *canovacci* inspirados en obras calderonianas atestiguan una evidente inclinación hacia la comedia urbana⁶.

2. En el presente trabajo me propongo analizar el *scenario* que lleva el título de *Finto astrologo*, el número 46 de la segunda parte de la colección napolitana. El texto que nos ocupa deriva de *El astrólogo fingido*, que es un ejemplo temprano de comedia de capa y espada en el *corpus* dramático calderoniano. La fecha de redacción es incierta: entre las varias propuestas de datación⁷, Fernando Rodríguez-Gallego, que en 2011 editó ambas versiones de la comedia, se inclina por compartir la de Cruickshank y Page, que propenden por el año 1625 (Calderón de la Barca, 2011: 12). Sea cual fuera la fecha de su composición, el *Astrólogo* es, sin duda, uno de los primeros textos de don Pedro que llegó a la imprenta. La *princeps*, de hecho, aparece en la *Parte veinte y cinco de comedias recopiladas de diferentes autores e ilustres poetas de España* impresa en Zaragoza en 1632; dicho texto en varios *loci* difiere notablemente del que se publicó en

⁵ Estos 21 textos proceden de 12 piezas distintas; entre ellos 8 derivan de *La dama duende*; véase Marchante Moralejo (2002: *passim*).

⁶ Es bastante distinto el caso de los cinco *scenari* de derivación lopesca presentes en la misma colección: según señala Antonucci (2017: 40), «una [procede] de *El acero de Madrid*, comedia urbana muy reelaborada por las compañías del arte en toda Europa; dos de comedias palatinas (*Amor secreto hasta celos* y *El saber puede dañar*); y dos de dramas historiales que derivan de la épica nacional española (*El bastardo Mudarra* y *Las mocedades de Bernardo del Carpio*)».

⁷ Hilborn (1938: 10-11) quiso ver en la comedia un reflejo de la intención del propio don Pedro de ir a combatir en Flandes en 1624-1625; Oppenheimer en Calderón de la Barca (1994a: 6), por su parte, antedata la composición de la pieza al año 1623; Cruickshank y Page en Calderón de la Barca (1994b: 14), basándose en referencias presentes en el texto, opinan que *El astrólogo* debió de componerse hacia la mitad de 1625.

la *Segunda parte* de comedias de Calderón, en 1637, al cuidado del hermano del dramaturgo, José.

Según Rodríguez-Gallego, la versión aparecida en la *Segunda parte* sería una reelaboración de la comedia que había aparecido cinco años antes, reelaboración realizada por el mismo Calderón, quien aprovecharía la nueva publicación para pulir y retocar el texto, así como «para despojarla de algunos aspectos más propios de su representación en los corrales»⁸. Se trataría por lo tanto de un caso de auto-reescritura, muy frecuente en la dramaturgia de don Pedro (cfr. a este propósito, Antonucci, Vitse, 1988 y Vitse, 2011). Para el presente trabajo hemos tenido en cuenta ambas versiones de *El astrólogo fingido*, que utilizamos por la mencionada edición de Rodríguez-Gallego; sin embargo, la equidistancia entre el texto napolitano y las dos ediciones de la comedia calderoniana, la de 1632 y la de 1637, no nos permite establecer de cuál de las dos deriva. Por lo tanto, adoptamos como *terminus post quem* para la redacción del *scenarío* objeto del presente trabajo la fecha de 1637, o sea la de la publicación en Madrid de la *Segunda parte* de comedias calderonianas.

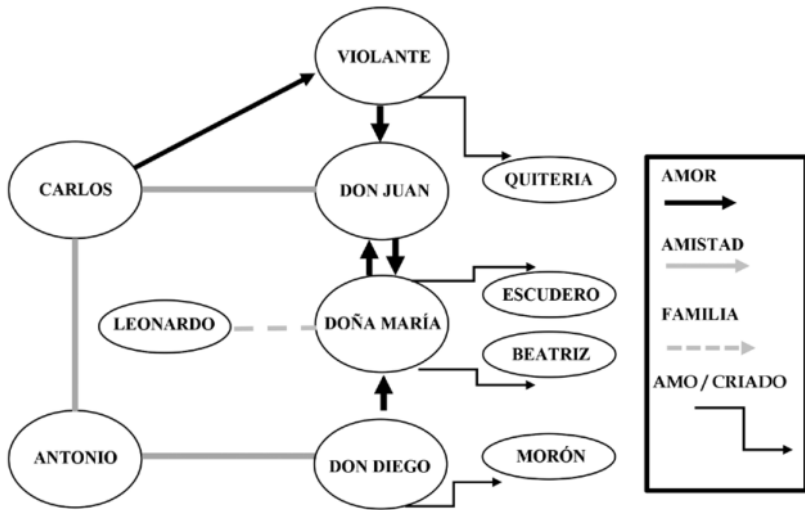
El argumento de la obra, que se desarrolla en Madrid, puede resumirse así: don Juan, galán, corteja a doña María desde hace dos años pero recibe de esta solo desdenes; por lo tanto decide marchar a las guerras de Flandes. Pero cuando va a despedirse de la dama, esta le confiesa que corresponde a su amor. Esta noticia convence a Don Juan a abandonar la idea de ir a combatir en Flandes. Decide quedarse en Madrid, escondido en casa de un amigo, Carlos. Doña María, gracias a la ayuda de su criada Beatriz, consigue idear un sistema de citas nocturnas con su enamorado. Sin embargo, la criada revela el secreto de su señora al contar la relación que esta mantiene con don Juan a Morón, criado de don Diego, también enamorado de doña María. Morón, por su parte, se lo cuenta a su amo, quien, muy celoso y azorado, le dice a la dama que él sabe todo lo que ocurre en su casa. Doña María recela inmediatamente que la culpable de que la noticia se haya difundido es Beatriz; para desviar las sospechas de la dama y salvar a su enamorada de la ira de su señora, Morón inventa una mentira: don Diego es un hábil astrólogo y gracias a esta capacidad se ha enterado de la *liaison* de doña María con don Juan. La noticia de la habilidad astrológica del galán se difunde en la Corte: don Diego se ve obligado, por consiguiente, a llevar adelante el embuste hasta el final de la obra, que es cuando se descubre. Con esta intriga primaria se enlaza una secundaria, de la que son protagonistas Violante, que está enamorada de don Juan, y Carlos, amigo de este. Carlos, a su vez, está secretamente prendado de Violante. Esta red de relaciones genera un sinfín de malentendidos y de enredos, que se deben también a las mentiras que los personajes se dicen

⁸ Rodríguez-Gallego (2006: 462, t. I). Le agradezco al profesor Rodríguez-Gallego las sugerencias y los consejos brindados durante la redacción del presente trabajo.

incesantemente los unos a los otros y a su incapacidad de guardar los secretos que se les confían. Al final, don Diego tiene que admitir la falsedad de sus conocimientos astrológicos y pierde a la dama de la que está enamorado: de hecho, la pieza termina con el anuncio de las bodas entre doña María y don Juan, mientras se desconoce el destino de la relación que ve involucrados a Carlos y a Violante.

En la tabla n. 1 proponemos una representación esquemática de las relaciones familiares, amorosas y de amistad entre los personajes de la comedia.

Tabla 1



3. Antes de pasar al análisis del *scenario*, hay que señalar que, desafortunadamente, no disponemos de ningún dato que lo ubique en el marco de una puesta en escena concreta; en cambio, sabemos a ciencia cierta que *El astrólogo* tuvo un extraordinario éxito en distintos países europeos; según señala Franzbach, nuestra comedia con catorce versiones durante los siglos XVII y XVIII es, después de *La vida es sueño* con dieciséis, la más adaptada (Franzbach, 1982: 225-226). Se tradujo muy pronto al francés, aunque su primera versión en esta lengua no es teatral sino narrativa: en 1641 se publica la novela *Ibrahim ou l'illustre Bassa*, que va atribuida en la portada a Georges Scudéry, pero con toda probabilidad fue compuesta por la hermana de este, Madeleine; en el segundo libro de la segunda parte de la novela se incluye una *Histoire du feint astrologue* que adapta precisamente *El astrólogo* calderoniano. En 1645 se estrena *Jodelet l'astrologue*, de Antoine Le Metel d'Ouille, dramaturgo que ya se había dedicado a adaptar al francés piezas calderonianas; al 1648 se remonta *Le feint astrologue*, de

Thomas Corneille⁹. Estas reelaboraciones francesas se caracterizan por su sustancial fidelidad a la intriga calderoniana, si se excluyen unos cambios de poca monta, el desplazamiento de alguna escena, amén de un desenlace que, para citar a Antonucci, resulta mucho menos «punitivo» con respecto al texto calderoniano (Antonucci, 2008: 192). Este último es un rasgo que comparten las adaptaciones italianas: la que se publicó en Génova en 1665, obra de Ottone Lazaro Scacco, anagrama de Carlo Costanzo Costa, médico aficionado al teatro y a la poesía, y titulada *L'astrologo non astrologo e gli amori sturbati*, no se basa en el texto de Calderón sino en las adaptaciones francesas que acabamos de citar, en particular, en la de Mademoiselle Scudéry. Por el contrario, para *Il finto astrologo* que se publicó en Roma en 1711 y que debió de estrenarse mucho antes de esta fecha, Arcangelo Spagna utilizó el original calderoniano, aunque tuvo en cuenta la versión de Costa¹⁰.

Volviendo al *scenari*, el texto del *Finto astrologo* que ocupa los ff. 151v-154v, por un total de 7 folios, es bastante legible. En el margen superior izquierdo de la primera página aparecen el título y las *dramatis personae*. En el margen derecho está la indicación que señala el lugar de la acción, o sea «Mantova»; a este propósito, hay que señalar que este es el único *scenari* de derivación calderoniana en el *Gibaldone* ambientado en Mantua, mientras que la acción de *Casa con due porte*, *L'uomo povero tutto è pensieri* y *La guardia di se stesso* se desarrolla en Nápoles; para la *Dama creduta spirito folletto*, en cambio, se mantiene una ambientación española, en concreto Sevilla.

Debajo de la indicación del topónimo, «Mantova», aparece la lista de «Robbe», o sea los objetos y el vestuario utilizados para la puesta en escena. El *scenari*, según la costumbre del *Gibaldone*, se divide en tres actos; las secuencias en las que se articula el texto coinciden casi siempre con los cuadros en los que se divide la pieza calderoniana¹¹. En el *canovaccio*, los cambios de escena están indicados por medio de didascalias muy esenciales, colocadas entre paréntesis en el renglón precedente a la secuencia misma; aparecen unas pocas didascalias de carácter espacial: «Città» / «Camera di Orazio» / «Camerone di Vittoria» / «In finestra» que reproducen la alternancia entre los espacios dramáticos doméstico y urbano del hipotexto; mientras que las indicaciones de carácter temporal son: «Notte» / «Giorno» / «Vicino Notte» / «Alba».

⁹ Para las versiones francesas de *El astrólogo fingido*, cfr. el pormenorizado estudio de Pavesio (2000: 121-178); la estudiosa incluso se detiene en algunos «canovacci italo-francesi» inspirados en el *Astrólogo* (170-178). Cfr. también Pompejano (2007).

¹⁰ Para los *rifacimenti* italianos del *Astrólogo*, cfr. Antonucci (2007).

¹¹ Adoptando la terminología y la propuesta de segmentación de obras teatrales áureas de Ruano de la Haza, con «cuadro» entendemos un segmento de texto marcado por un cambio del espacio y/o del tiempo dramático, asociado a un cambio total de los personajes en escena, lo que produce un momentáneo vacío del tablado; cfr. Ruano de la Haza (1994).

Pasando ya al análisis comparativo entre los segmentos diegéticos del *scenari* y de la comedia, compartimos la premisa metodológica de Antonucci: «Ya que el texto que los actores recitaban en el tablado no se ha conservado, cualquier indagación no puede sino ceñirse al género teatral y a los aspectos estructurales y diegéticos de las piezas resumidas en el *scenari*, pues el carácter mismo de este guion no nos permite saber nada acerca de la construcción de los personajes, o del estilo y del registro lingüístico de las réplicas» (Antonucci, 2017: 36). Renunciando, por lo tanto, a un cotejo entre el *scenari* y la comedia a partir de criterios estilísticos, resulta mucho más apropiado y provechoso un análisis que haga hincapié en la reutilización del material dramático proporcionado por el *plot* del texto-fuente.

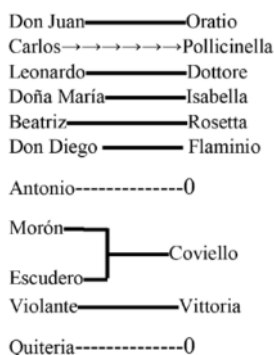
En primer lugar, hay que señalar, como apuntamos antes, la transposición del lugar de la acción de Madrid a Mantua, que, sin embargo, no va más allá de una referencia geográfica abstracta, puramente nominal. Por el contrario, los personajes y el enredo del *Astrólogo* calderoniano se arraigan profundamente en el contexto madrileño no solo a través de las alusiones a calles y lugares de la capital que salpican todo el texto de la comedia; de hecho, como destaca Marc Vitse, «las connotaciones específicas asociadas con la Villa y la Corte la designan como lugar preferente para la burla y el engaño» (Vitse, 2005: 345); además, según el mismo Vitse, Madrid se configura «como el escenario ideal para la difusión ilimitada del embuste que transforma [a] don Diego de Luna en astrólogo fingido» (Vitse, 2005: 346).

Por lo que se refiere a la duración de la acción dramática, encontramos en *El astrólogo fingido* la típica concentración temporal de las comedias de capa y espada, pues los hechos dramatizados se condensan en poco más de cuarenta y ocho horas. Esta apretada temporalidad se utiliza además como recurso cómico. En la obra, el intento de María y don Juan de mantener sus amores en secreto, con la única complicidad de Beatriz, criada de María, se ve rápidamente frustrado, pues la noticia se difunde con rapidez. Como recurso ingenioso, y como manera de ponderar los furtivos encuentros entre los amantes, los personajes que difunden el secreto van aumentando progresivamente la supuesta duración de estos amores. Así, aunque hasta el momento solo habían tenido un único encuentro nocturno, al referírsele Morón a su amo don Diego le dice que los amantes se encuentran «debe de haber *más de un año*» (v. 773). A su vez, al contar el lance don Diego a su amigo Antonio, el año se duplica («*ha dos años / que con muy grande silencio / entra [don Juan] embozado en la casa / de doña María*», vv. 835-838), y al referirlo don Antonio a don Carlos, amigo de don Juan, aun añade un año más («¿Sabéis si es cierto / [...] si está don Juan de Medrano / en vuestra casa encubierto / y que *habrá más de tres años / que con muy grande secreto / entra a hablar todas las noches / [...] a doña María de Ayala*», vv. 846-855). Don Carlos, aunque ignoraba la situación, finge conocerla, y aun aumenta más el plazo («cuanto habéis pensado es cierto: / que no se fue, que quedó / en mi casa y que encubierto / entra en su casa; esto habrá / *más de tres años y medio*» (vv. 862-866).

Se trata de un evidente recurso cómico para ironizar sobre la manera en que se transmiten los rumores¹².

En el *Astrologo* napolitano la acción se despliega en los tres actos sin solución de continuidad, abarcando igualmente unos pocos días, quizás tres, uno por acto, lo que no debe sorprender, ya que el ritmo acelerado y comprimido con respecto al texto-fuente es una característica consustancial de los *canovacci*. El *scenario*, según dijimos, presenta la estructura en tres actos del hipotexto, pero no propone la misma duplicación de la trama, lo que obliga a una redefinición de las relaciones entre los personajes. Por lo que se refiere a estos últimos, como en la mayoría de los casos de adaptación de obras españolas a los escenarios italianos, se realiza un deslizamiento social: los personajes de la mediana y pequeña nobleza urbana española se convierten en burgueses acomodados, con nombres distintos: don Juan, primer galán y enamorado de doña María, que ahora se llama Isabella, es Oratio; el padre y la criada de esta, Leonardo y Beatriz, se convierten respectivamente en Dottore y Rosetta; Oratio, además, con respecto al hipotexto, tiene un criado, Pollicinella; don Diego, el astrólogo calderoniano, se corresponde con Flaminio; su criado Morón es ahora Coviello, cuyo papel y funciones se sobreponen con los del Escudero; la segunda dama, Violante, es ahora Vittoria. Los cambios introducidos en el *canovaccio*, por lo que atañe a las *dramatis personae*, se pueden apreciar en el esquema que aparece a continuación¹³.

Tabla 2



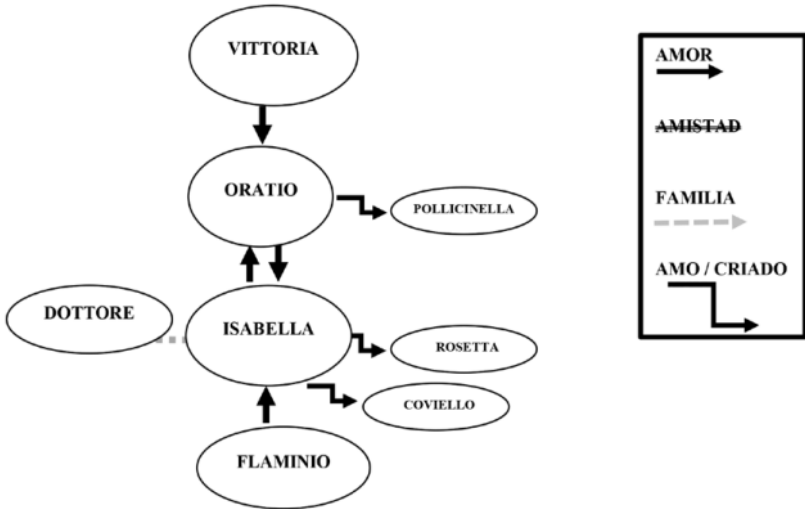
¹² Las cursivas en las citas, que están sacadas de la versión que aparece en la *Segunda parte de las comedias de don Pedro Calderón de la Barca* (1637), son mías.

¹³ En la tabla las líneas continuas indican una relación de correspondencia total entre el *dramatis persona* del hipotexto y el del *canovaccio*; en cambio, la línea de flechas señala que las funciones actanciales del personaje del texto-fuente recaen solo parcialmente sobre el del texto de llegada; la líneas que convergen indican que las funciones actanciales de dos personajes se concentran, en la adaptación, en uno; finalmente, la línea punteada que acaba con un cero indica que el personaje de la comedia desaparece en el *scenario*.

El cambio más significativo consiste en la eliminación de los personajes de Carlos y Antonio, amigos respectivamente de los dos primeros galanes, don Juan y don Diego, y amigos entre sí; la figura de Antonio, quien contribuye a difundir la fama del astrólogo fingido, desaparece por completo, mientras que el personaje de Carlos se sustituye, parcialmente, con el de Pollicinella, que es además de criado, el confidente de Oratio y le ayuda a urdir las estratagemas que le permiten encontrarse secretamente con Isabella y esquivar las atenciones de la segunda dama, Vittoria. La degradación social de esta función actancial, de galán a criado, impide que la figura que acompaña al protagonista masculino, Oratio, pueda tener aspiraciones amorosas hacia Vittoria. Esto conlleva en el *scenario* la supresión de la trama amorosa secundaria, que en el texto-fuente involucra precisamente a Carlos, enamorado de Violante, la que, a su vez, ama al amigo de Carlos, don Juan. Se suprimen, además, las figuras del Escudero y de Quiteria, criada de Violante.

En la tabla n. 3 se ofrece la representación de las relaciones entre los personajes del *scenario*. Como se puede ver, en el texto napolitano se mantienen las relaciones amorosas, familiares, y amo-criado; se eliminan, en cambio, las relaciones de amistad entre las *dramatis personae*.

Tabla 3



Según se desprende del esquema y según lo dicho, en el *canovaccio* se introduce una segunda figura de criado, Pollicinella, que está al servicio de Oratio. Se mantiene la intriga amorosa protagonizada por los criados: como en el texto-fuente, los amoríos entre Rosetta, *serva* de Isabella, y

Coviello, *servo* de Oratio, desencadenan la acción dramática; de hecho, para salvar a su enamorada de la ira de su señora, Coviello inventa el embuste según el cual su amo, Flaminio, es un famoso astrólogo y por lo tanto ha sido capaz de adivinar la relación entre Isabella y Oratio. La inserción de una segunda figura de criado, Pollicinella, al lado del primer galán, Oratio, plantea la posibilidad de un triángulo amoroso, que no se daba en el hipotexto, que ve involucrados a Rosetta, Coviello y el mismo Pollicinella.

Los cambios que se aprecian en el *scenario*, por lo que atañe al enredo y sobre todo a los personajes, se deben a la exigencia de ajustar el texto español a los paradigmas de la *commedia dell'arte*. Por esta razón, el desconocido adaptador amplió y enfatizó el papel de las figuras con funciones explícitamente cómicas: de hecho, el gracioso Morón se desdobra, para cumplir las instancias de la puesta en escena y las expectativas del público, en la pareja de *zanni* Pollicinella y Coviello. Los dos personajes actúan según el esquema de polarización actancial destacado por Andrea Perrucci, dramaturgo activo en Nápoles en la segunda mitad del siglo XVII, quien en su tratado *Dell'arte rappresentativa premeditata e all'improvviso* (1699) señala que en la *commedia* hay dos tipologías de criados, el primer y el segundo *zanni* y el primero, o sea Coviello «ha da essere astuto, pronto, faceto, che vaglia ad intricare, deludere, beffare ed ingannare il mondo; il secondo Zanni deve essere sciocco, balordo, insensato, di maniera che non sappia qual sia la destra o la sinistra; e tale era Pulcinella» (Perrucci, 1699: 283).

La oposición entre las dos figuras de criados en *Il finto astrologo* es evidente en una secuencia cómica del tercer acto (vv. 2475-2519, 2713-2744); dicha secuencia está moldeada a partir del episodio protagonizado por Morón y el Escudero, que a su vez retoma la aventura de Clavileño que aparece en la *Segunda parte* del *Quijote*¹⁴. En el fragmento, que reproducimos a continuación, Pollicinella quiere retirarse a vivir en su patria, pero por miedo a los ladrones recela de emprender el viaje y pide la ayuda de Flaminio; este le aconseja dirigirse a Coviello, quien tendría la facultad específica para satisfacer su petición. Coviello, entonces, finge ser un brujo que tiene el poder de teletransportación para robarle al ingenuo de Pollicinella los cien escudos que tiene ahorrados:

Pollicinella vede Flaminio, lo priega voglia farlo andare invisibile alla padria, che ha cento scudi abbuscati, lui che l'ha virtù di farlo andare invisibile ce l'ha Coviello, non lui, e lo lascia con Coviello e parte,

¹⁴ Cfr. el análisis del pasaje realizado por Arellano (2006: 9-35). El estudioso destaca que «el episodio del *Astrólogo* mezcla la tradición del viaje mágico, a espaldas de demonios o monturas diabólicas, [...] y la del caballo de madera volador, que es la principal reflejada en el *Quijote*» (Arellano, 2006: 134-135).

Pollicinella lo priega, lui voler servirlo, lo manda a vestir di campagna, Pollicinella via e Coviello parte ridendo [...]

Coviello portando

Pollicinella vestito da campagna, lo fa cavalcare ad un bastone poi li chiede la borza con li cento scudi per volercela legare bene, dubbitando che per la velocità al destriero non li cadono li danari, lui gliela dà e Coviello glie la ruba, e finge far l'incanto e fa passare per aria (Cotticelli, Goodrich Heck, Heck, 2001: 425).

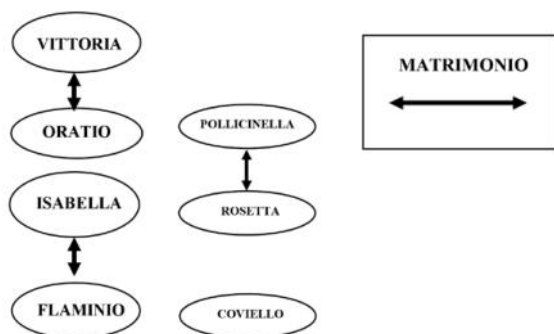
Como es lógico suponer, el paso de la forma *comedia* a la forma *scenario* implica una extrema sintetización del argumento, cuyo desenvolvimiento y realización dependerían de las capacidades de los actores en el tablado y de las modalidades que estos adoptarían para convertir los lances y las situaciones sugeridas en el *scenario* en *performances* desarrolladas. Los recortes a los que se somete el texto afectan a las secciones que no son estrictamente funcionales a la intriga o que no corresponden a la estética de la *commedia dell'arte*. En general, las partes liminares del texto son las más afectadas por los recortes: por ejemplo, en *El astrólogo fingido*, doña María y su criada Beatriz abren la obra manteniendo una conversación sobre las intenciones de don Juan de marcharse a Flandes para «servir al gran Felipe»¹⁵. Beatriz cuenta a doña María las excelencias del galán don Diego, otro caballero aspirante al amor de la dama, pero esta reitera que su interés amoroso está dirigido hacia don Juan, a quien ella no le manifiesta su amor por motivos de honor. La escena está ambientada en casa de María y ocupa 109 versos; en el *scenario*, en cambio, el *incipit*, que tiene lugar en el exterior, se reduce a unas pocas palabras: «*Rosetta* viene diciendo a *Isabella* sua padrona come Flaminio moriva per lei, *Isabella* dice che se ben finga per riputatione non amar nissuno, non però amava secretamente Oratio» (Cotticelli, Goodrich Heck, Heck, 2001: 425, vol. II). No se incorpora en el *scenario* la exposición de los antecedentes, y le tocaría al actor inventar y/o apuntar a la situación que precedía el comienzo de la comedia. Desde luego, hay otras eliminaciones a lo largo del texto que no afectan a la inteligibilidad de la trama, dado que quien adaptó la obra calderoniana supo remendar con esmero las partes precedentes y sucesivas a los recortes, dotando al nuevo texto de una autonomía y unas peculiaridades propias.

Dicha capacidad se hace patente en la estructuración del desenlace, que resulta bastante distinta de la que había propuesto Calderón en *El astrólogo fingido*; esta diferencia depende del hecho de que en el *scenario* no está presente la figura del segundo galán, que correspondería a Carlos, amigo de don Juan. Como hemos apuntado *supra*, las funciones actanciales de este recaen sobre el personaje de Pollicinella, introducido *ex novo*. Por lo tanto, el número de galanes disponibles se reduce a dos, de forma que, mien-

¹⁵ v. 202 en la versión de 1632 y v. 226 en la de 1636, según la edición Calderón de la Barca (2011).

tras don Diego, el astrólogo, que en el hipotexto desempeñaba el papel del «galán suelto», veía frustradas sus aspiraciones amorosas y matrimoniales, su *pendant* italiano, Flaminio consigue casarse con la dama de la que está enamorado, Isabella; el galán que acaba siendo «castigado» es Oratio, para quien queda vacante la segunda dama, Vittoria, de cuyas atenciones el joven había huido desde el principio. En cambio, la contraparte española de la dama, Violante, que, según Antonucci, presenta muchos rasgos de la que se denominaba «cortigiana onesta» (vive sola, sin un pariente varón que cuide de su honor, ya ha tenido una relación con don Juan, y para suscitar los celos de éste coquetea con don Carlos; Antonucci, 2008: 198), experimentaba el fracaso de sus esperanzas amorosas.

Tabla 4.



El *canovaccio* comparte con las reescrituras francesas «el “adulcimiento” de la punizione finale del falso astrologo» (Antonucci, 2008, 193) además del trastorno y de la inversión de las parejas y de los planes matrimoniales iniciales. Lo mismo ocurre en los *rifacimenti* italianos en los que se pone en escena «lo stravolgimento [del] finale [...] rispetto ai codici [...] che regolano la commedia calderoniana» (Antonucci, 2008, 197), lo que determina el hecho de que la que triunfa no es la voluntad de la dama, sino la de su molesto pretendiente; particularmente llamativo resulta que la «volontà di quest'ultimo coincida con quella del padre di lei» (Antonucci, 2008, 198). Finalmente, la diferencia entre el desenlace del hipotexto español y el de las adaptaciones francesas e italianas saca a la luz unos códigos de comportamiento personal y social meridianamente distintos de los que estructuran las comedias calderonianas.

A pesar de dichas similitudes con las reelaboraciones francesas e italianas, de la comparación puntual entre *El astrólogo fingido* y el *canovaccio* napolitano se desprende que este último básicamente conserva los núcleos diegéticos fundamentales del modelo calderoniano; además, la compulsa con las traducciones *distese* italianas y francesas nos inclina a pensar que nuestro *scenario* deriva directamente de *El astrólogo fingido*, y no a través de un texto intermedio.

El hecho de que también en el *scenari* se opte por un desenlace completamente distinto e invertido con respecto al calderoniano, no se explica, según quien escribe, con una diferente *visio mundi*, sino que, como apuntamos *supra*, depende de la reducción de las *dramatis personae* y, en particular, de la supresión del personaje de Carlos, sacrificado para transmitir sus funciones actanciales a Pollicinella, la máscara que no podía faltar en las puestas en escena napolitanas. Por lo tanto, este cambio obligó al desconocido adaptador a casar a Flaminio con Isabella y a Oratio con Vittoria.

Referencias bibliográficas

- Antonucci F. (2007), *Arcangelo Spagna adattore di Calderón: da El astrólogo fingido a Il finto astrologo*, en Antonucci F. (ed.), *Percorsi del teatro spagnolo in Italia e in Francia*, Alinea, Firenze: 13-35.
- Antonucci F. (2008), *Dalla menzogna punita alla menzogna premiata: El astrólogo fingido di Calderón e le sue rielaborazioni italiane*, en Profeti M. G. (ed.), *La menzogna*, Alinea, Firenze: 189-200.
- Antonucci F. (2014), *¿Qué Lope se conocía en la Italia del siglo XVII?*, «Criticón», 122, <<https://journals.openedition.org/criticon/1175>> (2018-12-15).
- Antonucci F. (2017), *Lope de Vega y los scenari de la Comedia dell'arte*, «Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura», 23: 34-53.
- Antonucci F., Tedesco A. (a cura di) (2016), *La Comedia Nueva e le scene italiane nel Seicento*, Olschki, Firenze.
- Antonucci F., Vitse M. (1988), *Algunas observaciones sobre las dos versiones de la tercera jornada de La dama duende*, en *Siglo de Oro y reescritura. I: Teatro*, Actas del Seminario celebrado en la Casa de Velázquez (28-29 de abril de 1997), «Criticón», 72: 49-72.
- Arellano I. (2006), *Cervantes en Calderón*, en Arellano I., *El escenario cósmico. Estudios sobre la comedia de Calderón*, Iberoamericana / Vervuert, Madrid / Frankfurt am Main: 9-35.
- Calderón de la Barca P. (1994a), *The Fake Astrologer*, Oppenheimer M., Jr (tr. and ed.), a critical spanish text and english translation, Peter Lang, New York.
- Calderón de la Barca P. (1994b), *Love is not laughing matter (No hay burlas con el amor)*, Cruickshank D. W., Page S. (tr. and ed.), with an Introduction and Commentary, Aris & Philips, Waminster.
- Calderón de la Barca P. (2011), *El astrólogo fingido*, Rodríguez-Gallego F. (ed.), Universidad de Navarra / Iberoamericana / Vervuert, Pamplona / Madrid / Frankfurt am Main.
- Cotticelli F., Goodrich Heck A., Heck Th. F. (tr. and ed.) (2001), *The Commedia dell'Arte in Naples: a bilingual edition of the 176 Casamarciano Scenarios. La Commedia dell'Arte a Napoli: edizione bilingue dei 176 Scenari Casamarciano*, 2 voll., Scarecrow Press, London-Lanham (Md.).

- D'Antuono N. (1999), *La comedia española en la Italia del siglo xvii: la commedia dell'arte*, en Sullivan H. W. et alii (eds.), *La comedia española y el teatro europeo del siglo xvii*, Tamesis, Londres.
- Franzbach M. (1982), *El teatro de Calderón en Europa*, Fundación Universitaria Española, Madrid.
- Hilborn H. W. (1938), *A Chronology of the plays of D. Pedro Calderón de la Barca*, Toronto University Press, Toronto.
- Lea K. M. (1934), *Italian Popular Comedy: A study in the Commedia dell'arte, 1560-1620, with Special Reference to the English Stage*, 2 vols., Clarendon Press, Oxford.
- Marchante Moralejo C. (2002), *Calderón en Italia: traducciones, adaptaciones, falsas atribuciones y scenari*, en Profeti M. G. (a cura di), *Calderón en Italia. La Biblioteca Marucelliana*, Firenze, Alinea, Firenze: 7-58.
- Marchante Moralejo C. (2007), *Traducciones, adaptaciones, scenari de las comedias de Lope de Vega en Italia en el siglo xvii*, Fundación Universitaria Española, Madrid.
- Pavesio M. (2000), *Calderón in Francia. Ispanismo ed italianismo nel teatro francese del XVII secolo*, Edizioni dell'Orso, Alessandria.
- Perrucci A. (1699), *Dell'arte rappresentativa premeditata ed all'improvviso*, (1699), edición facsímil, Cotticelli F. (ed.), *Parte seconda*, <<http://vecchiosito.bnonline.it/biblvir/perrucci/index3.htm>> (2018-12-07).
- Pompejano V. (2007), *Le migrazioni testuali tra Italia e Francia dell'Astrólogo fingido: dal romanzo di Madeleine de Scudéry al teatro di Carlo Costanzo Costa*, en Antonucci F. (ed.), *Percorsi del teatro spagnolo in Italia e in Francia*, Alinea, Firenze: 91-125.
- Rodríguez-Gallego F. (2006), *Noticias de las dos versiones de El astrólogo fingido*, en Fernández López D., Rodríguez-Gallego F. (eds.), *Campus stellae. Haciendo camino en la investigación literaria*, Universidad de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela: 456-465.
- Ruano de la Haza J. M. (1994), *La escenificación de la Comedia*, en Ruano de la Haza J. M., Allen J. (eds.), *Los teatros comerciales del siglo xvii y la escenificación de la Comedia*, Castalia, Madrid: 291-294.
- Vitse M. (2005), *Burla y engaño en las tres primeras comedias de Calderón*, en Couderc C., Pellistrandi B. (eds.), «Por discreto y por amigo». *Mélanges offerts à Jean Canavaggio*, Casa de Velázquez, Madrid 2005: 345-356.
- Vitse M. (2011), *Don Fernand Centelles et don Diego de Luna, les faux astrologues de Thomas Corneille et de Pedro Calderón y Un caso de autoreescritura: El astrólogo fingido de Calderón*, «Letras», 63-64: 131-145, <<http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/revistas/caso-auto-reescritura-astrologo-fingido.pdf>> (2018-12-17).

Ricerche sul teatro classico spagnolo in Italia e oltralpe (secoli XVI-XVIII).

Il teatro classico spagnolo, nel periodo della sua massima fioritura e fino al XVIII secolo, contribuì in maniera decisiva alla formazione del teatro europeo moderno grazie alla circolazione fuori dai confini della penisola iberica di testi e compagnie teatrali, ma anche alle polemiche letterarie che innescò e alle riflessioni che stimolò, centrali nella storia culturale d'Europa dal Neoclassicismo agli inizi del Romanticismo. Si tratta di un fenomeno complesso, che attraversa territori linguisticamente e culturalmente diversificati, e che ha quindi bisogno di un approccio inter- e multidisciplinare. A questa necessità si è cercato di rispondere coinvolgendo – nelle ricerche che danno corpo al presente volume – studiosi e studiosi che operano negli ambiti dell'ispanistica, della francesistica, dell'italianistica, della storia dello spettacolo e della musicologia.

Fausta Antonucci insegna letteratura spagnola all'Università Roma Tre. È autrice di edizioni critiche e traduzioni di testi di teatro del *Siglo de Oro* e di numerosi articoli scientifici e monografie. Ha creato una banca dati sul teatro di Calderón (<http://calderondigital.unibo.it/>).

Salomé Vuelta García insegna letteratura spagnola all'Università di Firenze. È autrice di monografie e articoli scientifici sulla diffusione del teatro del *Siglo de Oro* nell'Italia del Seicento e codirettrice della collana *Studi linguistici e letterari tra Italia e mondo iberico in età moderna* (Firenze, Olschki).

Sommario: Introduzione (Fausta Antonucci, Salomé Vuelta García) – La *comedia nueva* in Francia e Germania (Christophe Couderc, Monica Pavesio, Marco Lombardi, Manfred Tietz) – La *comedia nueva* in Italia (Renzo Cremante, Luciana Gentili, Marcella Trambaioli, Anna Tedesco, Teresa Megale, Francesco Coticelli, Roberta Alviti, Francesca Leonetti, Federica Cappelli, Fausta Antonucci, Nicola Badolato, Simone Trecca, Ilaria Resta, Elena E. Marcello, Nicola Usula, Salomé Vuelta García, Piernario Vescovo, Anna Scannapieco, Javier Gutiérrez Carou) – Appendice teatrale. *Didascalia comica* (Nicola Michelassi) – Indice dei nomi.

ISSN 2704-6478 (print)
ISSN 2704-5919 (online)
ISBN 978-88-5518-149-5 (print)
ISBN 978-88-5518-150-1 (PDF)
ISBN 978-88-5518-151-8 (ePUB)
ISBN 978-88-5518-152-5 (XML)
DOI 10.36253/978-88-5518-150-1