

EL TEATRO ESPAÑOL DEL SIGLO DE ORO EN ITALIA DEL BARROCO A LA ARCADIA

Salomé Vuelta García

Università degli Studi di Firenze

salome.vueltagarcia@unifi.it

RESUMEN: El teatro español del Siglo de Oro se difundió ampliamente en Italia a partir de los años cuarenta del siglo XVII, dando origen a un número muy elevado de traducciones y refundiciones que formaron lo que se denominó teatro alla spagnola. Tradicionalmente se considera que este vivaz interés se fue diluyendo en las últimas décadas del siglo para desaparecer a principios del siglo XVIII en favor del teatro francés. El ensayo ofrece un panorama de las peculiaridades de recepción del teatro clásico español en la Italia barroca y demuestra la pervivencia de la Comedia nueva en las primeras décadas del siglo XVIII tanto entre las compañías teatrales profesionales italianas como en el teatro de colegio jesuítico, entre otros.

PALABRAS CLAVE: teatro español del Siglo de Oro, recepción italiana, primeras décadas del siglo XVIII, compañías teatrales profesionales italianas, Luigi Riccoboni, teatro de colegio jesuítico.

THE SPANISH THEATER OF THE GOLDEN AGE IN ITALY FROM BAROQUE TO ARCADIA

ABSTRACT: The Spanish theater of the Golden Age spread widely in Italy from the 1640s onwards, giving rise to a very high number of translations and adaptations that formed what was called the teatro alla spagnola. Traditionally it is considered that this lively interest was diluted in the last decades of the century to disappear at the beginning of the 18th century in favour of the French theater. The essay offers an overview of the peculiarities of reception of the Spanish classical theater in Baroque Italy and demonstrates the survival of the Comedia nueva in the first decades of the 18th century both among Italian professional theater companies and Jesuit school theater; among others.

KEYWORDS: Spanish theater of the Golden Age, Italian reception, first decades of the 18th century, Italian professional theater companies, Luigi Riccoboni, Jesuit school theater.



Copyright © 2021, Los autores. Este artículo está bajo una licencia de Creative Commons Reconocimiento 4.0 Internacional (CC BY) (<http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>)

LE THÉÂTRE ESPAGNOL DE L'ÂGE D'OR EN ITALIE DU BAROQUE À L'ARCADIE

RÉSUMÉ : Le théâtre espagnol de l'âge d'or s'est largement répandu en Italie à partir des années 1640, donnant lieu à un très grand nombre de traductions et de adaptations qui ont formé ce qu'on a appelé le teatro alla spagnola. Traditionnellement on considère que ce vif intérêt s'est dilué dans les dernières décennies du siècle pour disparaître au début du XVIIIe siècle au profit du théâtre français. L'essai offre un aperçu des particularités de la réception du théâtre classique espagnol dans l'Italie baroque et démontre la survie de la Comedia nueva dans les premières décennies du XVIIIe siècle à la fois parmi les compagnies théâtrales professionnelles italiennes et le théâtre scolaire jésuite, entre autres.

MOTS CLÉS : théâtre espagnol de l'âge d'or, recueil italien, premières décennies du XVIIIe siècle, compagnies théâtrales professionnelles italiennes, Luigi Riccoboni, théâtre scolaire jésuite.

Recibido: 24/11/2021. Aceptado: 28/12/2021

1. Premisa

La recepción del teatro clásico español en Italia en las primeras décadas del siglo XVIII ha sido poco explorada por la crítica, que ha concentrado su interés en perfilar el vasto y complejo panorama de la difusión de comedias españolas en dicho territorio durante el siglo XVII, el momento de su mayor apogeo.¹ Más allá de

1. La bibliografía sobre la difusión del teatro español en Italia durante el siglo XVII se ha incrementado notablemente en los últimos cuarenta años. Junto a los imprescindibles estudios de Maria Grazia Profeti y otros autores publicados en la colección *Commedia aurea spagnola e pubblico italiano* dirigida por Profeti y Gaetano Chiappini, de los que citamos los más relevantes (Profeti, 1996; *Tradurre, riscrivere, mettere in scena*, 1996; *Percorsi europei*, 1997; *Spagna e dintorni*, 2000; *Percorsi del teatro spagnolo in Italia e in Francia*, 2007; *Commedia e musica tra Spagna e Italia*, 2009; Profeti, 2009; Michelassi-Vuelta García, 2013), cabe resaltar, entre otros, los ensayos de Antonucci 2014; Antonucci 2017; Carandini, 2004; D'Antuono, 1999; D'Antuono, 2003; Profeti, 2002; Tedesco, 2006; Tedesco, 2012 y los volúmenes misceláneos *Intersezioni. Spagna e Italia dal Cinquecento al Settecento*, 1995; *"Otro Lope no ha de haber"*, 2000: vol. III, 191-280; *Norme per lo spettacolo / Norme per lo spettatore*, 2011; *Il prisma di Proteo. Riscritture, ricodificazioni, traduzioni fra Italia e Spagna (sec. XVI-XVIII)*, 2012: 1-184; *La "Comedia nueva" e le scene italiane nel Seicento*, 2016; *Paradigmas teatrales en la Europa moderna: circulación e influencias (Italia, España, Francia, siglos XVI-XVIII)*, 2016; *El teatro español en Europa (siglos XVI-XVIII)*, 2020. Para más detalles ver la reseña bibliográfica preparada por Trambaioli, 2015.

algunos estudios dedicados a adaptaciones de autores todavía activos en los primeros años del siglo XVIII² –y de la exploración y análisis del posterior repertorio español de Carlo Goldoni y Carlo Gozzi³– es opinión compartida que ya desde las últimas décadas del siglo anterior la fascinación por el teatro español entre los dramaturgos y el público italiano en general decayó a favor del teatro clásico francés, que se adaptó y puso en escena con fervor (Mandò, s.a.: 28; Sanesi, 1954: vol. II, 209; Ferrone, Megale, 1998). Sin duda alguna, la renovación cultural que bajo la égida de la Arcadia pretendía alzar el panorama de las letras italianas de la ‘decadencia’ barroca, achacada en gran parte a la dominación española, propició el cultivo del teatro clásico francés por parte de los dramaturgos italianos de entonces, que hallaron en él el modelo a seguir o con el cual confrontarse, pero no por ello la Comedia nueva desapareció por completo de las tablas. Es más, por una de esas paradojas que nos brinda la vida, el teatro áureo español no solo pervivió en Italia a principios del siglo XVIII (e incluso mucho después), sino que además, como veremos, hasta mediados de los años veinte se puso en escena en Francia en gran parte gracias a las adaptaciones de los actores profesionales italianos. En este ensayo trazaremos un panorama general, dejando para otra ocasión el análisis de las piezas más representativas del período.

2. La llegada de la Comedia nueva a Italia

Para comprender la presencia del teatro español en Italia a principios del siglo XVIII es necesario retroceder en el tiempo, a los años cuarenta del siglo anterior. En la Italia de entonces, compuesta por un conglomerado de cortes, estados y vicerreinios, junto al teatro cortesano, en el que se celebraban con gran fasto acontecimientos dinásticos, existía una red de teatros públicos en los que actuaban compañías de actores profesionales –conocidos hoy como *comici dell’arte*– y de cantantes que representaban óperas siguiendo el nuevo estilo veneciano, fuertemente innovador desde el punto de vista formal.⁴ Proliferaban,

2. Es el caso, por ejemplo, del dramaturgo romano Arcangelo Spagna, algunas de cuyas adaptaciones, tanto en prosa como en verso para la música, fueron publicadas en los primeros años del siglo XVIII (Antonucci, 2007: 13-35; Trecca, 2007; Vaccari, 2019; Trecca, 2020; Resta, 2016a; Resta, 2020).

3. También en este caso contamos con una bibliografía muy amplia. Ver, entre los más recientes, *Metamorfosi drammaturgiche settecentesche. Il teatro spagnolesco di Carlo Gozzi*, 2011; Profeti, 2014a, Profeti, 2014b; Profeti, 2014c; *Goldoni “avant la lettre”: esperienze teatrali pregoldoniane (1650-1750)*, 2015; Gutiérrez Carou, 2017; *Goldoni “avant la lettre”: drammaturgie e pratiche attoriali fra Italia, Spagna e Francia (1650-1750)*, 2019.

4. Para un panorama general ver, entre otros, Carandini, 1997 y Angelini, 2000. Por lo que concierne el teatro operístico y la ópera veneciana en particular, junto al imprescindible Bianconi, 1982, ver, al menos, Staffieri, 2014 (en las páginas 163-171, se halla un párrafo dedicado a la “Drammaturgia spagnola e opera in musica”).

además, las academias en las que se desarrollaba una intensa labor teatral. Sus miembros eran nobles cortesanos, pero también comerciantes, artesanos, o pintores, escultores, escenógrafos, que no actuaban ni escribían por dinero, pero cuyo dominio dramático era en muchos casos equiparable al de los actores profesionales, con los que compartían temas y técnicas teatrales (Mazzoni, 2000). Una de estas técnicas, que constituía una peculiaridad italiana respecto al teatro europeo de entonces, era la recitación *all'improvviso*. Los actores que participaban en la representación aportaban su bagaje escénico personal a la hora de interpretar una obra de la que no se tenía el texto escrito, sino un esqueleto de la trama, denominado, según la tipología textual adoptada, *soggetto* o *scenario*.⁵ El centro de la representación no era, por tanto, el texto sino el actor y el modo en el que este se relacionaba con sus compañeros en las tablas, modelando su personaje en base a la propia preparación literaria y a las habilidades escénicas que había ido adquiriendo con el tiempo (Ferrone, 2013: 84-94).⁶ Dicha técnica teatral dejó huellas incluso en textos escritos enteramente y recitados con la técnica del *premeditato*, como se denominaba entonces a obras que los actores memorizaban con sus diálogos. En estas no era raro que se diera libertad a los comediantes que encarnaban los personajes cómicos para recitar algún paso *all'improvviso*, un hecho que, junto con la mezcla de cómico y trágico y la ruptura de las unidades neoaristotélicas, conllevó que los estudiosos de finales del siglo XIX y principios del XX consideraran pobre y carente de interés este tipo de adaptaciones (Lisoni, 1898; Belloni, 1947: 354-355; Sanesi, 1954: vol. II, 167). Por último, por lo que atañe a los espacios de representación, cabe citar también la intensa actividad teatral de los colegios de nobles regentados por los jesuitas –difundidos capilarmente por la península desde las primeras décadas del siglo XVII– en los que la recitación formaba parte del proceso de formación para llegar a ser buenos cristianos y ciudadanos rectos.⁷

5. El *soggetto* era un texto en prosa en el que se se daba cuenta pormenorizada de la trama de la comedia, de las entradas y salidas de los personajes y de las indicaciones escénicas necesarias para su puesta en escena, incluidos los *lazzi*, o acciones estereotipadas. Se trataba de una modalidad de escritura previa a la representación de la comedia que servía para preparar el trabajo escénico de los actores y de su director y que constituía generalmente una reescritura teatral de obras anteriores. El *scenario*, en cambio, tenía como finalidad principal la de recordar a los actores sintéticamente la trama, el orden secuencial de las acciones y la introducción de *lazzi*, diálogos y eventuales monólogos (que no aparecían explicados ni transcritos, como ocurría, en cambio, a menudo en el *soggetto*). Ver Testaverde, 1998; Ferrone, 2013.

6. Existían, por ello, modelos de escenas a los que recurrir en caso de necesidad: escenas de celos, de reconciliación de los amantes, de melancolía, etc. Ver Perrucci, 1961 (ahora en Perrucci, 2008).

7. Junto al estudio general de Pavone, 2011, ver *I gesuiti e i primordi del teatro barocco in Europa*, 1995; Majorana, 2000; Filippi, 2001.

El teatro español irrumpió con fuerza en Italia, difundándose gracias a las compañías ambulantes y a la circulación de los textos impresos y dio origen, ya desde principios de los años cuarenta del siglo, a numerosas adaptaciones que alcanzaron muy pronto el favor del público. Las compañías teatrales españolas que desde mediados de los años veinte del siglo XVII llegaron a los territorios italianos bajo directo dominio español, como Nápoles o Milán, se aliaron pronto con las italianas formando compañías mixtas y recorriendo los teatros públicos de la península. Estas recitaron también en los palacios de los nobles españoles e italianos, en las residencias de los embajadores españoles, en los lugares de reunión de las numerosas comunidades españolas presentes en el territorio.⁸ Se trató, por tanto, de una transmisión capilar que tocó todas las capas de la población. Además, numerosos textos impresos españoles llegaron a Italia gracias a los intelectuales españoles que vivían allí, pero también a través de literatos y estudiosos italianos que viajaron a la corte española o a universidades prestigiosas como la de Salamanca y que a su vuelta a Italia llevaron consigo numerosos ejemplares.⁹ Los catálogos de las bibliotecas de los escritores italianos de la época y de sus mecenas muestran una presencia notable de partes de comedias –entre las que destacan aquellas provenientes de la colección *Diferentes autores*–,¹⁰ que se utilizaron incluso en ocasiones como repertorio de citas.¹¹

Bien pronto se adaptaron comedias que se habían visto representar a compañías de actores españoles o italianos¹² o que habían llegado a manos de los traductores a través de ejemplares impresos que en ocasiones presentaban problemas de autoría o provenían de colecciones que se hallaban fuera del

8. Lo han demostrado, entre otros, los documentados estudios de Ademollo, 1888; Croce, 1891; Prota Giurleo, 1962.

9. En Florencia, por ejemplo, podemos citar a Niccolò Strozzi, residente en Madrid de 1623 a 1626, donde frecuentó a Lope. A su vuelta a la ciudad natal, Strozzi proporcionó textos teatrales a Giacinto Andrea Cicognini y a otros dramaturgos florentinos. Ver Castelli, 2000.

10. Es un fenómeno que se observa por doquier. En Florencia, la biblioteca del príncipe Leopoldo contaba con una cantidad considerable de partes de comedias españolas, al igual que otras bibliotecas de los Medici y de nobles como Vincenzo Capponi, que tenía ejemplares de la Parte I y II de Lope de Vega (Mirto, 1990; Mirto, 2019); en Génova cabe citar la biblioteca del noble literato y dramaturgo Anton Giulio Brignole Sale (embajador en Madrid de 1644 a 1646), que contenía numerosas Partes de Lope (IV, VII, VIII, IX, X, XIII, XV, XVII, XVIII, XX). Ver Bianchi, 2015.

11. En el *zibaldone* de Francesco Bracciolini se registran numerosas citas provenientes de las comedias de Lope incluidas en las Partes XIX y XX (Scamuzzi, 2011). También el *Quaderno di appunti* de Anton Giulio Brignole Sale contiene numerosas citas extraídas sobre todo de comedias de Lope, pero también de Calderón, Villegas y otros dramaturgos (Bianchi, 2015).

12. En 1638, a la hora de publicar *L'Isabella*, adaptación en prosa de *La más constante mujer* de Juan Pérez de Montalbán, Tommaso Calò especificó en la prefación que la había visto recitar en “goffo pugliese” [en el ‘torpe’ dialecto de la Puglia]. Ver Profeti, 1996: 85.

control de sus autores.¹³ Muchas de estas adaptaciones circularon manuscritas, lo que no impidió su difusión dentro y fuera del circuito de la ciudad natal de su autor. La tipología dramática y la técnica de representación adoptadas fueron determinantes para la labor de traducción. Cuando el texto español se representaba *all'improvviso*, se transformaba adaptándose a la formación de la compañía teatral o de la academia, que lo rehacían añadiendo materiales literarios y dramáticos propios del bagaje cultural de los actores, junto a *lazzi* o escenas codificadas rodadas sobre el tablado. Se seguía la trama pero se creaban nuevos diálogos según la parte teatral de cada uno (*primo innamorato, prima dama, dottore, servo astuto, servo sciocco*), a menudo en dialecto y con características escénicas consolidadas por una larga tradición. Cuando la comedia española se representaba, en cambio, con la técnica del *premeditato*, es decir a través de un texto con diálogos, esta podía adaptarse a una comedia en prosa¹⁴ o a una obra musical en verso, enteramente cantada. En ambos casos el texto español se tenía que adecuar al nuevo 'formato teatral'. En la comedia en prosa se perdía el tejido poético de la obra española. La polimetría, esencial para la comprensión del texto, no tenía cabida en la adaptación italiana, que atendía a una distinción genérica todavía vigente y debía además acomodarse al horizonte de expectativas del nuevo público ante el que se representaba, a la dramaturgia local, con una tradición lingüística y teatral bien asentada. En el caso de una ópera o *dramma per musica*, como se denominaban por entonces estas piezas, el texto español debía adecuarse a las prerrogativas del nuevo género en el que las convenciones exigían, a menudo, un número concreto de arias y una serie de cambios dictados por el uso de la música.¹⁵

Desde el punto de vista del género las adaptaciones en prosa, denominadas habitualmente *opere regie*, pero también *opere sceniche, azioni regicomiche, azioni tragicomiche, tragicommedie eroiche*, eran obras mixtas en tres actos. Un estudioso italiano de mediados del siglo veinte condenaba en ellas la ruptura de las

13. *Il giudice di sua causa* del dramaturgo florentino Pietro Susini, por ejemplo, adaptación de la comedia homónima de Lope, se realizó a partir del texto impreso en la *Parte veintiocho de Diferentes autores* (Huesca, Blusón, 1634), que contenía numerosos cortes y cambios respecto a la versión incluida en la *Parte veinticinco perfecta y verdadera* (Zaragoza, Verges, 1647). Ver Vuelta García, 2000. Se registran, además, como era de esperar, bastantes casos de adaptaciones atribuidas erróneamente a Lope o Calderón, porque los traductores manejaron ediciones que salieron bajo el nombre de los dos grandes autores. Ver, como ejemplo, Profeti 1996: 121-138, en el que se atribuye a Calderón la comedia *Duelo de amor y amistad* de Jacinto de Herrera y Sotomayor, porque un ejemplar de la pieza circuló con el nombre de Calderón.

14. Existe un solo caso de adaptación que pertenezca al género de la tragedia en verso: *Il Bilissario. Tragedia nuova* de Onofrio degli Onofri (Napoli, Vitale, 1645). Ver Scaramuzza Vidoni, 1989.

15. Ver Profeti, 2004: 109-122; Bianconi, 2016 y Tedesco, 2016.

unidades aristotélicas de lugar y tiempo, el regodeo en lo aventuroso, novelesco y fantasioso, la presencia de reyes, príncipes, caballeros y damas junto a personajes de baja condición social, la mezcla de un lenguaje alto con las vulgaridades más abyectas, la intensificación extrema de una pasión indomable o el conflicto de dos o más pasiones contrastadas que luchaban por imponerse (Sanesi, 1954: vol. II, 167). Sin embargo, respecto a la fórmula de la Comedia nueva, cabe decir que estas obras atenuaban la ruptura de las unidades aristotélicas y encorsetaban los textos españoles en el universo de la comedia, ‘forzando’ el final feliz e incentivando los aspectos cómicos a través de la inclusión de numerosas escenas protagonizadas por criados y criadas, *buffoni*, doctores de corte etc..., personajes que hablaban en vernáculo divirtiendo con sus dichos, refranes y chistes a un público acostumbrado a este tipo de comicidad; un público cuyos gustos variaban de zona a zona, como difería el dialecto y el horizonte cultural y teatral.¹⁶ Como ha observado Maria Grazia Profeti, este malestar de los traductores de la época respecto a la libertad dramática de la Comedia nueva se debía a que en el siglo XVII, a pesar de la difusión de géneros mixtos, la distinción entre tragedia y comedia estaba todavía muy viva en la conciencia del público italiano.¹⁷

16. Por lo que respecta a Italia, no se puede hablar de un público nacional (como sucede, en cambio, en España o Francia) sino de públicos nacionales, tantos como los estados, cortes o ducados que la conformaban. El éxito del repertorio de los actores profesionales se debió, precisamente, a la conciencia que tenían de dicha fragmentación cultural y que los actores superaron ofreciendo espectáculos variados a través de la adopción de las máscaras, que provenían de diferentes ámbitos teatrales de la península, y del uso del poliglótismo (Ferrone, 2013: 63). Por otro lado, la percepción de una extendida diversidad teatral estaba difundida también entre los autores académicos, como demuestran los paratextos de algunas reediciones de comedias en prosa derivadas de piezas españolas en los que se afirmaba que la lengua y la parte escénica del personaje cómico (que reemplazaba al ‘gracioso’ español) se podía adaptar al nuevo contexto escénico. Así se aclara en la carta al lector de la reedición romana (1671) de *Le gelose cautele* del florentino Mattias Maria Bartolommei, adaptación de *Donde hay agravios no hay celos* de Francisco de Rojas Zorrilla publicada en 1668: “devo dirti che per non andare errato nella conoscenza de’ genii sempre diversi non vuo’ mancare di notificarti che il personaggio del Finto Marchese o Finto Principe in quest’opera potrà variarsi il di lui linguaggio a sodisfazione dell’abilità del rappresentante” [tengo que decirte que, para no subestimar la existencia de diversos ingenios, el lenguaje del personaje del Marqués fingido o Príncipe fingido de esta pieza puede modificarse en función de la habilidad del actor] (Michelassi, Vuelta García, 2013: 206).

17. Profeti, 2002: 15-16. Por ello, en el *Quaderno di appunti* de Anton Giulio Brignole Sale, por ejemplo, se alude a varias comedias españolas “accomodabili in ore 24” [ajustables a las veinticuatro horas] (Bianchi, 2015). Lo mismo se anota en el manuscrito de la pieza *Il don Gastone di Moncada* de Giacinto Andrea Cicognini (obra a la que se aludirá en las páginas que siguen), en el que se especifica que no se sobrepasan las veinticuatro horas (Michelassi, Vuelta García, 2013: 122). Cabe recordar, además, que la libertad del teatro español respecto a las unidades aristotélicas, que tenía en Lope su mejor teórico, fue objeto de debate entre los intelectuales italianos del siglo XVII, enzarzados en una larga disputa entre antiguos y modernos. Los modernos, cuyos mayores representantes pertenecían a la famosa academia veneciana *degli Incogniti*, citaron a menudo a Lope en sus escritos (y en las prefaciones de sus óperas o *drammi per musica*) e incluso lo convirtieron en un personaje de comedia y de novela,

En la recepción del teatro clásico español en Italia los actores profesionales italianos jugaron un papel fundamental, adaptando los textos que habían visto representar a sus colegas españoles o de los que habían obtenido ejemplares y poniéndolos en escena en sus largas *tournées* por la geografía peninsular (D'Antuono, 1999; Antonucci, 2017). Los repertorios de la actividad de las compañías profesionales que han sobrevivido hasta nuestros días muestran una conspicua presencia de *scenari* derivados de piezas españolas ya a partir de los años cuarenta, mientras que documentos de archivo y otros textos demuestran que estos se representaron durante todo el siglo XVII e incluso más allá. Paralelamente, en 1640 hallamos los primeros intentos de reelaboración del teatro español por parte de autores no profesionales que ponían en escena sus versiones en casas privadas, cofradías religiosas y academias. En Roma, por ejemplo, entre 1640 y 1648, el abogado neerlandés Teodoro Ameyden, ‘agente’ del rey de España en la ciudad pontificia, representó algunas traducciones de comedias españolas en un teatro construido en su propia residencia: *Il can dell'ortolano*, de *El perro del hortelano* de Lope de Vega, en 1642; *La dama frullosa*, derivada de *Los melindres de Belisa* del mismo autor, el año siguiente; *La dama spirito*, adaptación de *La dama duende* de Calderón recitada en 1645, entre otras (Profeti, 1996: 33-51; Marchante Moralejo, 2007: 77-88; Grilli, 2016). Al mismo tiempo, en Florencia, movido por el interés que le suscitaban las representaciones de los cómicos profesionales, Giacinto Andrea Cicognini –considerado el máximo representante del teatro italiano de derivación española– iniciaba su labor de adaptación de comedias españolas en el seno de las cofradías religiosas y academias de las que era miembro.¹⁸ Una de sus comedias en prosa más conocidas, *Il don Gastone di Moncada*, que retomaba motivos y escenas de diferentes comedias españolas mezclándolos con otros provenientes de la tradición teatral italiana, apareció por primera vez en 1641, en el teatro público de Baldracca, donde recitaban las compañías profesionales que llegaban a la ciudad medicea, y prosiguió su itinerario escénico en las cofradías Vangelista (en 1642) y Arcangelo Raffaello (en 1645), lo que demuestra la permeabilidad del repertorio de estos dos ámbitos teatrales. Cuando en 1645, un año antes de su viaje a Venecia donde transcurrió

dedicado a guerrear en Parnaso contra los partidarios del clasicismo a ultranza (tanto en la comedia *Le rivolte di Parnaso*, 1625 como en la novela *Le guerre del Parnaso*, 1643, ambas de Scipione Errico). Ver Tedesco, 2006; Vuelta García, 2012.

18. Ver Castelli 1996 y Castelli 2001. La bibliografía sobre la obra dramática de Giacinto Andrea Cicognini es bastante amplia. Como estudios generales ver Cancedda, Castelli, 2001; Simini, 2012; Michelassi, Vuelta García, 2013: 103-109. En Antonucci 2012a, 2012b, 2012c, 2013, Antonucci, Bianconi, 2013 y Resta, 2016b se analizan casos concretos de la producción dramática en prosa y música de Cicognini que arrojan luz sobre su método de adaptación de piezas españolas.

los últimos tres años de su vida, Cicognini inició su exitosa carrera de libretista con el *dramma per musica Celio*, tomó como protagonista al hijo del don Gastone que había llevado a escena en 1641 (Antonucci, 1996; Castelli, 1996; Cancedda, Castelli, 2001: 143-151; Michelassi, Vuelta García, 2013:109-129).

La gran explosión de traducciones y refundiciones del teatro español tuvo lugar en torno a los años sesenta del siglo XVII como consecuencia de la difusión editorial póstuma de la obra dramática de Giacinto Andrea Cicognini. El éxito de este dramaturgo conllevó el florecimiento de numerosas adaptaciones en prosa y *drammi per musica* de comedias españolas a lo largo y ancho de la península. En Florencia, un grupo de dramaturgos –Giovan Battista Ricciardi, Pietro Susini, Mattias Maria Bartolommei, Baltasar Suárez de la Concha, Ottavio Ximenes de Aragona, Jacopo del Borgo, Fineschi da Radda, Ludovico Adimari– siguió los pasos de Cicognini, reelaborando un alto número de comedias españolas para su puesta en escena en las variopintas academias teatrales de la ciudad. Muchas de estas adaptaciones circularon manuscritas y se difundieron pronto fuera de la Toscana, influyendo, en ocasiones, en las reescrituras de otros autores o, en el peor de los casos, siendo publicadas bajo el nombre de estos últimos.¹⁹

Entre los traductores de comedias españolas de estos años se hallaban también algunos actores profesionales, como, por citar solo algunos de los más representativos, Marco Napolioni, Orsola Cortesi Biancolelli –conocida en las tablas como Eularia– Angiola d’Orso y Brigida Bianchi. Las versiones de Napolioni, muy variadas, al parecer, tanto respecto a los autores españoles como al repertorio de piezas adaptadas, no han llegado hasta nosotros (Ferrone, 2010), a menos que no se escondan entre las numerosas piezas apócrifas publicadas bajo el nombre de Giacinto Andrea Cicognini (Simini, 2012). Sí lo han hecho, en cambio, varias adaptaciones muy difundidas de algunas de las actrices anteriormente citadas, entre las que destacan *La bella brutta* de Orsola Cortesi (París, Sasier, 1665), derivada de *La dama boba* de Lope (Profeti, 1996: 53-65); diversas reelaboraciones de Angiola D’Orso inspiradas en comedias de Calderón, como *Amore, onore e potere* (Brescia, Turlino, 1676), derivada de *Amor, honor y poder*; *Di bene in meglio* (Venezia, Leni, 1656), de *Mejor está que estaba*, y *Con chi vengo vengo* (Ferrara, Maresti, 1666), de *Con quien vengo vengo*, entre otras (Marigo, 1991; Marchante Moralejo, 2002; Leonetti, 2018; Leonetti, 2020) y *L’inganno fortunato, overo L’amata aborrita* de Brigida Bianchi (París, 1659), derivada de *La despreciada querida* de Juan de Villegas (Marchante Moralejo,

19. Ver, al respecto, Castelli, 2000; Castelli, 2001; Michelassi, Vuelta García, 2013; Vuelta García, 2014; Vuelta García, 2015; Vuelta García, 2018.

1997). Como ha subrayado Maria Grazia Profeti en su estudio sobre *La bella brutta* de Orsola Cortesi y corroboran otros estudios, la labor de adaptación de los actores se volcaba –como era lógico dado su dominio de la escena–, hacia lo que sabían con certeza que iba a ser del gusto del público, concentrándose en los golpes de escena y limando aquellos pasajes de difícil comprensión, tanto desde el punto de vista estilístico como cultural, para confeccionar un producto atractivo comercialmente (Profeti, 1996: 65).

Durante al menos dos décadas, las adaptaciones de comedias españolas dominaron la escena italiana, proponiendo una gran variedad de obras y autores. Entre estos últimos, destacaban Lope de Vega y Calderón (con cierta preferencia por el segundo), a los que le seguían Tirso de Molina, con su *Burlador de Sevilla*, Juan Pérez de Montalbán, Francisco Rojas Zorrilla, Agustín Moreto, y en menor grado Antonio Mira de Amescua, Luis Vélez de Guevara, Antonio Coello, entre otros.²⁰ Estudios recientes muestran preferencias por subgéneros teatrales determinados sea en zonas geográficas italianas concretas sea en ámbitos escénicos específicos: si los cómicos profesionales privilegiaban las obras centradas en temas romanceriles y caballerescos, en Roma existió una cierta predilección por las comedias urbanas, como *Los melindres de Belisa* de Lope o *El astrólogo fingido* y *La dama duende* de Calderón, mientras que en Nápoles y Florencia abundaron los textos palatinos, tanto cómicos como en su modalidad más seria (los dramas palatinos, en palabras de Joan Oleza), en los que la trama giraba en torno a un conflicto con el poder establecido, como *Il giudice di sua causa* del dramaturgo florentino Pietro Susini, derivado de la homónima comedia de Lope, o *La fuerza lastimosa*, también de Lope, que retomaba el antiguo y popular romance del conde Alarcos, objeto de numerosas adaptaciones (Antonucci, 2014). Por lo que respecta a esta última pieza, su recepción constituye un buen ejemplo tanto de la capilaridad de la difusión del teatro español en Italia, como de su complejidad. Presente en el repertorio de los actores profesionales ya a principios de los años cuarenta, *La fuerza lastimosa* originó a lo largo del siglo numerosas reelaboraciones en prosa por parte de autores romanos, napolitanos, toscanos, boloñeses y fue musicada en 1694 (Vuelta García 2006; Marchante Moralejo, 2007: 215-279).²¹ Como en otras ocasiones,

20. Véanse, al respecto, entre otros, los catálogos de Marchante Moralejo sobre las adaptaciones italianas de Calderón (2002) y de Lope (2007); de Profeti (2007) y Marcello (2007) sobre la difusión italiana de Francisco de Rojas Zorrilla, y de Profeti (2012) y Alviti, Vaccari (2016) sobre Agustín Moreto en Italia. Un buen ejemplo de la variedad de autores y obras derivadas del teatro español que circulaban en la época se puede ver, por lo que respecta a Florencia, en Michelassi, Vuelta García, 2013.

21. En Tedesco, 2020, se dan ulteriores informaciones sobre la recepción de *La fuerza lastimosa* en el ámbito de la ópera veneciana de finales del siglo XVII y se recuerdan las huellas de la pieza de Lope

Florenia jugó un papel fundamental en su difusión. *La forza compassionevole*, comedia en prosa anónima compuesta en torno a los años setenta y recitada en diversas academias de la ciudad hasta principios de los años noventa, cuando fue publicada (Firenze, Vangelisti, 1691), no solo dio origen, tres años más tarde, a un libreto homónimo compuesto por Antonio Salvi (Livorno, Bonfigli), sino que influyó precedentemente en la reescritura en prosa *Non ha cuore chi non sente pietà* del dramaturgo toscano Giuseppe Fivizzani (Lucca, Marescandoli, s.a, pero anterior a 1689), obra que, a su vez, fue plagiada y salió a la luz en Bolonia en 1689 bajo el nombre de Ferrante Scarnelli (Vuelta García, 2006).

A partir de los años ochenta del siglo y como consecuencia del interés por el teatro clásico francés que de allí a poco iba a florecer por doquier, surgieron adaptaciones de precedentes versiones francesas de comedias españolas. Entre las más difundidas cabe citar las numerosas reelaboraciones de *Le Cid* de Pierre Corneille, del *Vincelas* de Jean Rotrou, adaptación de *No hay ser padre siendo rey* de Francisco de Rojas Zorrilla, que fue traducida en italiano por Apostolo Zeno, y de *Le geôlier de soi-même* de Thomas Corneille (García, 1997; García, 1999; Profeti, 2007; Marcello, 2007; Vuelta García, 2016a). A menudo, dichas adaptaciones se llevaron a cabo sin que sus autores fueran conscientes de que el texto francés en el que se basaban derivaba de una comedia española. *El alcaide de sí mismo* de Calderón, por ejemplo, a finales del siglo se difundió a partir de *Le geôlier de soi-même* de Thomas Corneille, dejándonos una reelaboración en prosa, *Il carceriere di se stesso* de Antonio Salvi y Giovan Battista Fagioli, fechada en 1699, y dos en música, *Il carceriere di se medesimo* de Ludovico Adimari, publicado en 1681 y *El carceriere di se stesso* de Antonio Salvi del 1720, todas de ámbito florentino (Vuelta García, 2016a).²² En estos casos, como es obvio, el doble paso textual (del español al francés y de este al italiano, en sus más variadas tipologías) comportó toda una serie de modificaciones que acentuaron la distancia respecto a la comedia española.

3. La pervivencia del teatro español en época arcádica

A medida que se iba acercando el fin de siglo, se sucedieron las voces de intelectuales y dramaturgos que se alzaban contra estas obras, tildadas de

en libretos de Giacinto Andrea Cicognini y Giovanni Faustini publicados en 1649.

22. Junto a estas adaptaciones de Corneille, cabe recordar que *El alcaide de sí mismo* de Calderón circuló entre los cómicos profesionales en una versión en prosa que derivaba directamente del texto español (Vuelta García, 2016b).

monstruos o *guazzabugli groteschi*, y en defensa de una renovación teatral que cultivara el noble género de la tragedia y revitalizara la tradición renacentista. Este deseo de renovación tuvo sus primeros ecos en Roma y Bolonia. En esta última ciudad, un grupo de autores reunidos en torno al marqués Giovan Gioseffo Orsi adaptó y puso en escena en casas privadas y para un público noble un elevado número de obras derivadas del teatro clásico francés, considerado un modelo estilístico y dramático alto en el que inspirarse para alzar el nivel teatral de la escena italiana (Ingegno Guidi, 1974; Ferrone, Megale, 1998). Dicha labor prosiguió cuando en 1712 el marqués se trasladó a Módena, donde se ocupó de las fiestas y de la dirección del teatro ducal. Sin embargo, como resulta del amplio epistolario que mantuvo con el amigo erudito Ludovico Antonio Muratori, una de las personalidades más relevantes de la primera mitad del siglo XVIII, Orsi no desdeñaba el teatro clásico español, que conocía desde su época juvenil. En Bolonia mantuvo estrechos contactos con el mundo de las compañías de actores profesionales y acudió regularmente a las representaciones organizadas en los colegios jesuitas –como el Collegio de’ Nobili San Francesco Saverio–, dos ámbitos en los que se llevaban a escena numerosas obras derivadas del teatro español. Por lo que respecta a las representaciones en los colegios regentados por los jesuitas, en sus cartas al amigo Muratori, Orsi elogiaba la vivacidad y la agudeza de las comedias españolas y resaltaba la labor de los adaptadores. El 11 de febrero de 1706, por ejemplo, refería a Muratori el gran éxito que había obtenido *La Dantea, regina d’Ungheria, o sia Le industrie opposte alle finezze*, reelaboración de *Industrias contra finezas* de Agustín Moreto llevada a cabo por el religioso Pier Francesco Bellati, que fue recitada en el Collegio de’ Nobili San Francesco Saverio durante el carnaval:

Inmenso [successo] ne ha una commedia spagnuola di Agostino Moreto intitolata Dantea, ove sono acutezze mirabili, ma principalmente due o tre scene in cui ha mano il p[adre] Bellati rapiscono gli ingegni de’ savi e de’ pazzi ed arrivano a obbligar le dame a un silenzio e a un’attenzione, a cui non è mai arrivato il loro sesso (Cottignoli, 1984: 301; paso citado en Ingegno Guidi, 1974: 75 y Perotti, 2004: 107).

Un año más tarde se representaron en la misma sede dos nuevas refundiciones de Agustín Moreto, autor que despertó el interés de los dramaturgos y actores italianos de estos primeros años del XVIII: *Enrico, o sia Il miglior amico è il re*, derivada de la homónima comedia del autor español, y una versión de *El desdén con el desdén* (Vuelta García, 2020: 406-408). Un *soggetto* de *El desdén*,

intitulado *Orgoglio contro orgoglio*, y los programas de sala de *La Dantea* y *Enrico* se han conservado en el fondo Orsi de la Biblioteca Estense de Módena junto a otros textos derivados de comedias francesas y españolas.²³ En los dos programas de sala –como era consuetudinario en este tipo de textos, imprimidos para que los espectadores pudieran seguir el curso de la representación– se especificaba, junto a la trama de las tres jornadas, el nombre de los actores y el programa de los bailes. De *La Dantea*, además, han pervivido algunos ejemplares de la versión completa, publicada en Bolonia pocos años después de su representación en el Collegio San Francesco Saverio y difundida en la península a través de la red teatral de los colegios de nobles regentados por los jesuitas, entre los cuales el prestigioso Collegio dei Nobili de Parma.²⁴ La edición de la obra, adaptación en prosa –no el libreto de una ópera, como ha sido considerada erróneamente–²⁵, contiene los cambios efectuados respecto al texto español que aparecen registrados en el programa de sala conservado en el fondo Orsi.²⁶ Como ya supo ver Simonetta Ingegno Guidi, los espectáculos teatrales de los colegios de nobles regentados por los jesuitas –que se celebraban durante el período de carnaval, como pausa didáctica, o al final del curso académico, y eran abiertos a un público amplio– ofrecían numerosas adaptaciones de comedias españolas, un canal de difusión que no se ha tenido en debida cuenta y merece la pena indagar:

Il tenace comparire fra questi ultimi [colegios] di commedie spagnole, nonostante il già da tempo avviato processo di decadenza della cultura iberica in Italia, doveva corrispondere non tanto o non solo a superate disposizioni scolastiche o alla accennata timidezza di

23. Biblioteca Estense de Módena, Archivio muratoriano, fondo Orsi: *Orgoglio contro orgoglio* (XI, fasc. 12); *La Dantea, regina d'Ungheria, o sia Le industrie opposte alle finezze* (X, fasc. 15); *Enrico o sia Il miglior amico è il re* (X, fasc. 15); respectivamente. Respecto a las adaptaciones españolas conservadas en el fondo Orsi ver Ingegno Guidi, 1974: 93-94; Perotti, 2004; Cacho, 2006: 280-281, 324-327; y, con correcciones y nuevas atribuciones, Vuelta García, 2020.

24. *La Dantea regina d'Ungheria, o sia Le industrie opposte alle finezze. Opera famosa di D. Agostino Moretto. Tradotta dallo spagnolo*, Bologna, Longhi, 1713. Un año más tarde, en efecto, la pieza se recitó en el Collegio dei Nobili de Parma, como precisa el “Argomento, e scenario della *Dantea regina d'Ungheria, o sia Le industrie opposte alle finezze*: opera famosa di don Agostino Moretto tradotta dallo spagnolo, e recitata nel ducale Collegio de' Nobili di Parma nel carnevale dell'anno 1714”, ejemplar conservado en el Civico Museo Teatrale “Carlo Schmidl” (Alviti, Vaccari, 2016: 194).

25. Como tal aparece y es analizada en Alviti, Vaccari, 2016: 193-201 (páginas a cargo de Vaccari), un estudio que, a pesar de esto, contiene muchos datos de interés sobre la difusión italiana de las obras de Agustín Moreto.

26. Así, por ejemplo, el hecho de que Fernando, hermano del rey de Bohemia, pase a ser el infante del reino de Castilla, o que el gracioso Testuz se sustituya por el criado Turino (Alviti, Vaccari, 2016: 195-196). Me reservo para un futuro próximo el análisis de esta reelaboración de Moreto y su contextualización escénica.

nuove scelte, quanto alla certezza di suscitare un reale, appassionato interesse. Il pubblico al quale ci si rivolgeva infatti (il cui gusto doveva modificarsi in maniera più lenta e graduale di quanto si sia soliti ritenere) dimostrava di apprezzare tuttora vivamente nei lavori presentati la complessità degli intrecci, la bizzarria delle situazioni e dei colpi di scena culminanti nella soluzione finale o il ritmo vivace dello svolgimento scenico e dei dialoghi, elementi del resto che, grazie alla loro vitalità ed efficacia teatrale, non avevano mancato di attrarre e improntare di sé gran parte della stessa produzione comica francese (Ingegno Guidi, 1974: 74-75).

Las obras provenientes del teatro español que se hallan en el fondo Orsi son casi una veintena, muchas de ellas anónimas y sin fecha de composición o representación. Muestran, sin embargo, el interés duradero del marqués por nuestro teatro clásico, quien las retomó adecuándolas a los gustos del público y del momento de representación mediante una fina labor de reescritura textual, conservándolas hasta su muerte en 1733. El repertorio de comedias en el que se inspiran es muy variado y, lo que es más importante, incluye adaptaciones de autores españoles poco o nada conocidos en la Italia del siglo XVII, como Antonio Hurtado de Mendoza y Diego Jiménez de Enciso de los que se traducen, respectivamente, *El marido hace mujer y el trato muda costumbres* y *Los celos en el caballo*.²⁷ Predominan las refundiciones de Lope de Vega, contrariamente a la ligera predilección que se constataba en la época anterior por la obra dramática de Calderón. De Lope (o publicadas con su nombre) se adaptan, además, obras que no aparecen precedentemente en Italia, como, por ejemplo, *Nunca mucho costó poco*, o *Di mentira, sacarás verdad*, debidas, como las de los autores anteriores, a los ejemplares de la colección *Diferentes autores* que manejaron los anónimos traductores, un canal de transmisión del teatro áureo en la península que es necesario destacar a la hora de estudiar las adaptaciones italianas (Vuelta García, 2020: 402-412).

Este corpus de textos del fondo Orsi, poco explorado por los hispanistas, nos proporciona un cuadro de la recepción italiana del teatro clásico español en las primeras décadas del siglo XVIII mucho más rico y complejo de lo que hasta ahora se ha venido afirmando. El teatro español, en efecto, seguía representándose asiduamente y con éxito en determinados ambientes, como los colegios de jesuitas de área boloñesa y modenese (y por ende, en muchos otros presentes en la península), que ofrecían reelaboraciones de Calderón y Agustín Moreto, entre

27. Biblioteca Estense de Módena, Archivio muratoriano, fondo Orsi: *Il marito fa la moglie* (IX, fasc. 19) y *Gelosia nel cavallo* (XI, fasc. 7), respectivamente.

otros, o las casas privadas de los intelectuales que gravitaban en torno a Orsi. Dichas versiones –custodiadas celosamente en el caso de los colegios jesuitas–, se llevaban a escena durante años en los ambientes en los que habían nacido y en otros afines, en una continua red de intercambios que implicaba constantes intervenciones textuales para adecuar los textos a las nuevas coordenadas escénicas. Lo demuestran muchos de los ejemplares manuscritos del fondo Orsi, que presentan diversos estadios textuales y sustanciosas cancelaciones e interpolaciones que llegan incluso a reescribir porciones considerables de las versiones. Por otro lado, en lugares como Florencia, donde el teatro ocupaba desde siempre un espacio relevante del ambiente cultural, se constata un fenómeno que a menudo ha pasado desapercibido, como es la entrada del repertorio de las décadas anteriores en la tradición teatral local. En los primeros veinte años del siglo XVIII, en efecto, en la ciudad medicea se retomaron y llevaron a escena algunas adaptaciones de comedias españolas escritas en el siglo anterior: *L'amistà pagata* de Mario Calamari, comedia en prosa derivada de la homónima pieza de Lope, puesta en escena en 1662 por la academia de los Sorgenti en el teatro del Cocomero y recitada todavía en 1708 por los académicos Cadenti en el teatro *dei Corso dei Tintori*; *La dama spirito folletto* de Giovan Battista Ricciardi, versión en prosa de *La dama duende* de Calderón recitada en 1686 en el teatro de Borgo Tegolaia y aún presente en las tablas en 1719, cuando fue llevada a escena en el citado teatro *dei Corso dei Tintori* por los académicos Cadenti; *Il don Gastone di Moncada* de Giacinto Andrea Cicognini, compuesta, como hemos mencionado, en el lejano 1641, que siguió llevándose a escena durante todo el siglo XVII y principios del XVIII, cuando, en 1705, se recitó en una casa privada; *L'amoroso segretario*, refundición de Pietro Susini inspirada en *El secreto a voces* de Calderón, que en 1705 se puso en escena también en una casa privada, entre otras (Michelassi, Vuelta García, 2013: 27-72). Eran obras que habían tenido un éxito considerable y habían circulado incesantemente en los teatros de numerosas cofradías y academias de la ciudad. Por ello formaban parte de la tradición, de la memoria colectiva, el público las consideraba un patrimonio común y acudía en gran número a su representación. El autor que mayormente contribuyó a su difusión fue el dramaturgo Giovan Battista Fagioli, personaje legado a la corte medicea que dirigió una compañía de actores aficionados, poniendo en escena hasta bien entrado el siglo XVIII, en Florencia y sus alrededores, las adaptaciones de los dramaturgos toscanos del XVII (Russo, 1994; Michelassi, Vuelta García, 2013: 25-26).

Además, a principios del siglo XVIII (y durante buena parte del mismo) siguió siendo fundamental la labor de difusión del teatro español por parte de

las compañías de actores profesionales. Estas no cesaron de llevar a escena sus versiones de comedias españolas no solo dentro de la península italiana, sino también en otros estados europeos como Francia, Inglaterra, Alemania, Austria y Rusia. En Francia, concretamente, los actores italianos habían ocupado un espacio relevante de la escena teatral ya desde principios del siglo XVII. En 1716, después de un período de prohibición de representaciones italianas en territorio francés, la compañía de Luigi Riccoboni, *Lelio* (Módena 1676-París, 1753), se instaló en París por deseo del duque Felipe II de Orleans, regente de Francia durante la minoría de edad de Luis XV. A su llegada a la ciudad, el célebre actor y dramaturgo se vio obligado a dejar de lado el proyecto de reforma teatral emprendido en Italia por consejo de Giovan Gioseffo Orsi, su mentor, y llevar a escena los *scenari* que el público francés se esperaba de los actores de la *Comédie-Italienne*. Para ello Riccoboni retomó numerosas piezas de su repertorio italiano, incluidas las de su época juvenil, cuando formaba parte de la compañía que estaba al servicio del duque de Módena. Entre ellas se hallaban *La dame amoureuse par envie (Il cane dell'ortolano)*, de *El perro del hortelano* de Lope de Vega, *Arlequin gentilhomme supposé et duelliste malgré lui*, derivada de *Donde hay agravios no hay celos* de Rojas Zorrilla, y numerosas adaptaciones de Calderón, como *Arlequin persecuté par la dame invisible (La dama demonio)*, adaptación de *La dama duende*;²⁸ *La maison a deus portes difficile à garder, ou Arlequin amoureux par opinion (La casa con due porte)*, de *Casa con dos puertas mala es de guardar*; y *L'amant caché et la dame invisible*, versión de *El escondido y la tapada* (De Luca, 2011). De estas, en el fondo Orsi se conservan versiones incompletas de *La dama demonio* y *La casa con due porte*, que se consideraban perdidas (Vuelta García, 2019). El hecho no sorprende pues Orsi frecuentó a lo largo de su vida diferentes compañías teatrales profesionales, manteniendo relaciones estrechas sobre todo con aquellas que estaban al servicio del duque de Módena, en donde Riccoboni inició su carrera de actor, así como con la formada posteriormente por el célebre actor y su mujer, Elena Balletti, “Flaminia” (Vuelta García, 2020: 412-414).

Junto a las obras anteriores, en París Riccoboni retomó piezas célebres de Giacinto Andrea Cicognini derivadas del teatro español, como *La vie est un songe*, de *La vita è un sogno*, adaptación de la homónima pieza de Calderón representada el 10 de febrero de 1717 y publicada en edición bilingüe en 1718; *Le prince jaloux (Il principe geloso)*, refundición de *Le fortunate gelosie di*

28. En D'Antuono, 1997, se ofrece un cuadro general de las adaptaciones de *La dama duende* de Calderón en Italia durante los siglos XVII y XVIII, que han ido completado estudios posteriores (Antonucci, 1998; Marchante, 2002; Vuelta García, 2019).

Rodrigo Re di Valenza de Cicognini, recitada el 30 de mayo de 1717; *Adamire, ou la statue de l'honneur* (*Adamira o la statua de l'onore*) llevada a escena el 13 de noviembre de 1717; *Don Gaston de Moncade* de *Il don Gastone di Moncada*, recitada el 2 de noviembre de 1718 y *La force du destin* (*La forza del fato*), representada el 5 agosto de 1719 (De Luca, 2011). A menudo dichas obras fueron llevadas a escena tras un proceso de reescritura por parte de Riccoboni, que las adaptaba a los nuevos tiempos y al nuevo público francés.

Poco a poco, este repertorio de derivación española, que necesitaría un estudio pormenorizado, fue sustituido por obras de dramaturgos franceses contemporáneos de Riccoboni y suyas propias, más acordes a su sensibilidad y a sus deseos de reforma teatral. Sin embargo, cabe subrayar que gracias a la labor del actor italiano, el teatro clásico español recobró nueva vida en el país galo en estas primeras décadas del nuevo siglo. Además, algunas versiones de Riccoboni –y las de otros dramaturgos que fueron adaptados y difundidos por las compañías teatrales ambulantes italianas – circularon ampliamente en otros países, lo que confirma el importante papel que jugó Italia en la difusión europea de la Comedia nueva, a menudo no tenido en cuenta (o no en su justa medida) por la crítica. Años después, retirado de los escenarios y ocupado en la elaboración de tratados de historiografía teatral y de teoría escénica, Riccoboni recordaba algunas de las adaptaciones que había puesto en escena con su compañía a su llegada a Francia, como *La dame invisible ou l'esprit folet* (*La dama demonia*) y *La maison a deus portes*, de Calderón, y subrayaba la ‘deuda’ que Francia e Italia tenían con el teatro clásico español, que consideraba como “le grand modèle des théâtres de toute l’Europe”:

Depuis les commencement de la comédie en Italie jusques vers la moitié du dix-septième siècle, les Italiens, soit dans le tragique, soit dans le comique, n’ou eu pour objet d’imitation que les Grecs et les Latins; mais il y a 130 ans que leurs ouvrages dramatiques ne sont pour la plupart que des traductions des pièces espagnoles; et on peut dire que les Français en ont agi de même dans la naissance de leur théâtre. Ils ont commencé par imiter les Grecs et les Latins, et ensuite ils ont traduit les Espagnols. Quoique du temps même de Corneille la tragédie en France eut déjà changé de face, cependant on ne quitta pas encore l’usage dans lequel on étoit d’imiter les Espagnols: *Le Cid* de Pierre Corneille, et les *Vincelas* de Routrou en sont des preuves, et l’on voit encore de notre temps de très belles tragédies presque toutes tirées de l’espagnol: *l’Ines de Castro* de M. Houdart de la Motte nous fait sentir que plus grands génies ne doivent pas mépriser un fond si riche, dans lequel on trouve des choses si belles, si précieuses; et l’expérience nous fait voir qu’un homme d’esprit en peut tirer des idées admirables, s’ils est capable de les bien employer (Riccoboni, 1738: 75-76; Vuelta García, 2019: 132).

Referencias bibliográficas

- ADEMOLLO, A. (1888). *I teatri di Roma nel secolo decimosettimo*. Roma, L. Pasqualucci. (reed. Bologna, Forni, 1969).
- ALVITI, R. y VACCARI, D. (2016). “Moreto en Italia: primeros datos y dos ejemplos de reescritura”. En Couderc, C. y Trambaioli, M. (eds.), *Paradigmas teatrales en la Europa moderna: circulación e influencias (Italia, España, Francia, siglos XVI-XVIII)*. Toulouse, Presses universitaires du Midi, pp. 187-211.
- ANGELINI, F. (2000). “Barocco italiano”. En Alonge, R. y Davico Bonino, G. (eds.), *Storia del teatro moderno e contemporaneo, I. La nascita del teatro moderno. Cinquecento-Seicento*. Torino, Einaudi, pp. 193-275.
- ANTONUCCI, F. (1996). “Spunti tematici e rielaborazione di modelli spagnoli nel *Don Gastone di Moncada* di Giacinto Andrea Cicognini”. En Profeti, M. G. (ed.), *Tradurre, riscrivere, mettere in scena*. Firenze, Alinea, pp. 65-84.
- ANTONUCCI, F. (1998). “Nuevos datos para la historia de la transmisión textual de *La dama duende*: las traducciones italianas del siglo XVII y comienzos del XVIII”. En García de Enterría, M. C. y Corderón Mesa, A. (eds.), *Siglo de Oro. Actas del IV Congreso Internacional de la A.I.S.O. (Alcalá de Henares, 22-27 de julio de 1996)*. Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, pp. 173-184.
- ANTONUCCI, F. (2007). “Arcangelo Spagna adattatore di Calderón: da *El astrólogo fingido* a *Il finto astrologo*”. En Antonucci, F. (ed.), *Percorsi del teatro spagnolo in Italia e in Francia*. Firenze, Alinea, pp. 13-35.
- ANTONUCCI, F. (2012a). “Un ejemplo más de reescritura del teatro áureo en la Italia del siglo XVII: Giacinto Andrea Cicognini y el texto del *Giasone*”. En Gallo, A. y Vaiopoulos, K. (eds.), “...*Por tal variedad tiene belleza*”. *Omaggio a Maria Grazia Profeti*. Firenze, Alinea, pp. 259-270.
- ANTONUCCI, F. (2012b). “Nuovi dati e nuove ipotesi sulla presenza del teatro aureo spagnolo in alcune opere di Giacinto Andrea Cicognini. Il caso di *Adamira*”. En Nider, V. (ed.), *Il prisma di Proteo. Riscritture, ricodificazioni, traduzioni fra Italia e Spagna (sec. XVI-XVIII)*. Trento, Università degli Studi di Trento, pp. 61-78.
- ANTONUCCI, F. (2012c). “Las operaciones de adaptación y reescritura del teatro áureo en la Italia del siglo XVII: el caso de Giacinto Andrea Cicognini”. En Vaccari, D. (ed.), *Rumbos del hispanismo en el umbral del Cincuentenario de la AIH*. Roma, Bagatto Libri, vol. IV, pp. 13-19.

- ANTONUCCI, F. (2013). “Los dramas musicales de Giacinto Andrea Cicognini y la circulación del teatro áureo español en la Italia del siglo XVII: el caso de *Oronstea*”. En Bègue, A. y Herrán Alonso, E. (eds.), *Pictavia aurea. Actas del IX Congreso de la Asociación Siglo de Oro* (Poitiers, 11-15 de julio de 2011). Toulouse, Université de Toulouse II-Le Mirail, Presses Universitaires du Mirail, pp. 721-728.
- ANTONUCCI, F. y BIANCONI, L. (2013). “Plotting the Myth of *Giasone*”. En Rosand, E. (ed.), *Readying Cavalli's Operas for the Stage. Manuscript, Edition, Production*. Surrey-Burlington, Ashgate, pp. 201-227.
- ANTONUCCI, F. (2014). “¿Qué Lope se conocía en la Italia del siglo XVII?”. *Criticón*, 122, 83-96.
- ANTONUCCI, F. (2017). “Lope de Vega y los *scenari* de la *Commedia dell'arte*”. *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, 23, 34-53.
- [BELLATI, P. F.] (1713). *La Dantea regina d'Ungaria, o sia Le industrie opposte alle finenze. Opera famosa di D. Agostino Moretto. Tradotta dallo spagnolo*. Bologna, Longhi.
- BELLONI, A. (1947). *Storia letteraria d'Italia. Il Seicento*. Milano, Vallardi.
- BIANCHI, C. (2015). *Il “Quaderno degli appunti” di Anton Giulio Brignole Sale. Vita e cultura a Genova nell'età barocca*. Bologna, I Libri di Emil.
- BIANCONI, L. (1982). *Il Seicento* (“Storia della musica”, IV). Torino, EDT.
- BIANCONI, L. (2016). “‘Dal male il bene’. Partita doppia tra ispanistica e musicología”. En Antonucci, F. y Tedesco, A. (eds.), *La “Comedia nueva” e le scene italiane nel Seicento. Trame, drammaturgie, contesti a confronto*. Firenze, Olschki, pp. 29-41.
- CACHO, M. T. (2006). *Manuscritos hispánicos de la Biblioteca Estense de Módena*. Kassel, Reichenberger.
- CANCEDDA, F. y CASTELLI, S. (2001). *Per una bibliografia di Giacinto Andrea Cicognini. Successo teatrale e fortuna editoriale di un drammaturgo del Seicento*, con una introduzione di Sara Mamone. Firenze, Alinea.
- CARANDINI, S. (1997). *Teatro e spettacolo nel Seicento*. Roma-Bari, Laterza.
- CARANDINI, S. (2004). “Dar corpo alle metafore. Modelli spagnoli e drammaturgia dei “comici” italiani”. En Vuelta García, S. (ed.), *Relazioni letterarie tra Italia e penisola iberica nell'epoca rinascimentale e barocca*. Firenze, Olschki, pp. 85-104.
- CASTELLI, S. (1996). “Il teatro e la sua memoria: la compagnia dell'Arcangelo Raffaello e il *Don Gastone di Moncada* di Giacinto Andrea Cicognini”. En Profeti, M. G. (ed.), *Tradurre, riscrivere, mettere in scena*. Firenze, Alinea, pp. 85-94.

- CASTELLI, S. (2000). “Drammaturgia spagnola nella Firenze secentesca”. En Profeti, M. G. (ed.), *“Otro Lope no ha de haber”*. Atti del convegno internazionale su Lope de Vega. (Firenze 10-13 febbraio 1999). Firenze, Alinea, vol. III, pp. 225-237.
- CASTELLI, S. (2001). “Giacinto Andrea Cicognini: un figlio d’arte nella Firenze secentesca”. En Cancedda, F. y Castelli, S. (eds.), *Per una bibliografia di Giacinto Andrea Cicognini. Successo teatrale e fortuna editoriale di un drammaturgo del Seicento*, con una introduzione di Sara Mamone. Firenze, Alinea, pp. 25-75.
- Commedia e musica tra Spagna e Italia* (2009). Profeti, M. G. (ed.). Firenze, Alinea.
- COTTIGNOLI, A. (1984). *Carteggio con Giovan Gioseffo Orsi*. Firenze, Edizione Nazionale del Carteggio di L.A. Muratori.
- CROCE, B. (1891). *I teatri di Napoli. Secolo XV-XVIII*. Napoli, Pierro (reed. Bari, Laterza, 1947).
- D’ANTUONO, N. (1997). “The Italian Fortunes of *La dama duende* in the Seventeenth and Eighteenth Century”. En Lauer, R. y Sullivan, H. (eds.), *Hispanic Essays in Honor of Frank P. Casa*. New York, Peter Lang, pp. 201-216.
- D’ANTUONO, N. (1999). “La comedia española en la Italia del siglo XVII: la *Commedia dell’arte*”. En Sullivan, H. W., Galoppe, R. A. y Stoutz, M. L. (eds.), *La comedia española y el teatro europeo del siglo XVII*. London, Tamesis, pp. 1-36.
- D’ANTUONO, N. (2003). “Il teatro in musica nel tardo Seicento, tra fonti spagnole e *Commedia dell’arte*”. En Lattanzi, A. y Maione, P. (eds.), *Commedia dell’arte e spettacolo in musica tra Sei e Settecento*. Napoli, Editoriale Scientifica, pp. 213-235.
- DE LUCA, E. (2011). *Il repertorio della Comédie-Italienne di Parigi (1716-1762) / Le répertoire de la Comédie-Italienne de Paris (1716-1762)*. Paris, IRPMF. <<https://www.thefrenchmag.com/attachment/315712/>>.
- El teatro español en Europa (siglos XVI-XVIII)* (2020). Antonucci, F. y Vuelta García, S. (eds.). Firenze, Firenze University Press.
- FERRONE, S. (2010). “Marco Napolioni, attore del ‘Convitato di pietra’ (1657)”. En Matucci, A. y Micali, S. (eds.), *I colori della narrativa. Studi offerti a Roberto Bigazzi*. Roma, Aracne <<http://www.drammaturgia.it/saggi/saggio.php?id=4931>>.
- FERRONE, S. (2013). *La Commedia dell’Arte. Attrici e attori italiani in Europa (XVI-XVIII secolo)*. Torino, Piccola Biblioteca Einaudi.

- FERRONE, S. y MEGALE, T. (1998). “Il teatro”. En E. Malato, E. (dir.), *Storia della letteratura italiana*, vol. VI: *Il Settecento*. Roma, Salerno editrice, pp. 830-842.
- FILIPPI, B. (2001). *Il teatro degli argomenti. Gli scenari seicenteschi del teatro gesuitico romano. Catalogo analitico*. Roma, Institutum Historicum S.J.
- GARCÍA, C. (1997). “El Cid en Italia”. En Profeti, M. G. (ed.), *Percorsi europei*. Firenze, Alinea, pp. 129-166.
- GARCÍA, C. (1999). “El Cid en Italia en el siglo XVIII”. En Lombardi, M. y García, C. (eds.), *Il gran Cid delle Spagne. Materiali para el estudio del tema del Cid en Italia*. Firenze, Alinea, pp. 63-202.
- Goldoni “avant la lettre”: *esperienze teatrali pregoldoniane (1650-1750)* (2015). Gutiérrez Carou, J. (ed.). Venezia, Lineadacqua.
- Goldoni “avant la lettre”: *drammaturgie e pratiche attoriale fra Italia, Spagna e Francia (1650-1750)* (2019). Gutiérrez Carou, J., Cotticelli, F. y Freixeiro AYO, I. (eds.). Venezia, Lineadacqua.
- GRILLI, G. (2016). “Ameyden lector y transformador de Lope”. En Couderc, C. y Trambaioli, M. (eds), *Paradigmas teatrales en la Europa moderna: circulación e influencias (Italia, España, Francia, siglos XVI-XVIII)*. Toulouse, Presses universitaires du Midi, pp. 177-185.
- GUTIÉRREZ CAROU, J. (2017). “La creazione del repertorio nella compagnia Sacchi fra traduzioni degli attori e spagnolesche di Gozzi”. *Rivista di letteratura teatrale*, 10, 47-63.
- I gesuiti e i primordi del teatro barocco in Europa* (1995). Chiabò, M. y Doglio, F. (eds.), Centro Studi sul teatro medievale e rinascimentale, XVII convegno internazionale, Roma-Anagni 26-30 ottobre 1994. Roma, Torre d’Orfeo.
- Il prisma di Proteo. Riscritture, ricodificazioni, traduzioni fra Italia e Spagna (sec. XVI-XVIII)* (2012). Nider, V. (ed). Trento, Università degli Studi di Trento.
- INGEGNO GUIDI, S. (1974). “Per la storia del teatro francese in Italia: L.A. Muratori, G.G. ORSI e P.J. Martello”. *La Rassegna della letteratura italiana*, 1-2, 64-94.
- Intersezioni. Spagna e Italia dal Cinquecento al Settecento* (1995). Cattaneo, M. y Scaramuzza, M. (coords.). Roma, Bulzoni.
- La “Comedia nueva” e le scene italiane nel Seicento. Trame, drammaturgie, contesti a confronto* (2016). Antonucci, F. y Tedesco, A. (eds.). Firenze, Olschki.
- LEONETTI, F. (2018). “La industria femenina ante los ataques de un rey: reflexiones sobre la adaptación de *Amor, honor y poder* de Angiola d’Orsi”. *Artifara*, 18, 293-306.

- LEONETTI, F. (2020). “Angiola d’Orsi ante lo cómico calderoniano: *Amore, honore e potere*”. En Antonucci, F. y Vuelta García, S. (eds.), *El teatro español en Europa (siglos XVI-XVIII)*. Firenze, Firenze University Press, pp. 251-266.
- LISONI, A. (1898). *La drammatica italiana nel secolo XVII*. Parma, Pellegrini.
- MAJORANA, B. (2000). “La scena dell’eloquenza”. En Alonge, R. y Davico Bonino, G. (eds.), *Storia del teatro moderno e contemporaneo, I. La nascita del teatro moderno. Cinquecento-Seicento*. Torino, Einaudi, pp. 1043-1066.
- MANDÒ, F. (s.a.). *Il teatro in Toscana. L’inizio di una riforma del melodramma e della commedia durante il granducato di Cosimo III*. Firenze, C. Mori.
- MARCELLO, E. E. (2007). “La recepción del teatro de Francisco de Rojas Zorrilla en Italia. Algunas anotaciones”. *Lectura y signo*, 2, 175-190.
- MARCHANTE MORALEJO, C. (1997). “*L’inganno fortunato, ovvero l’amata aborrita* di Brigida Bianchi e la sua fonte spagnola”. *Cuadernos de Filología italiana*, 4, 117-141.
- MARCHANTE MORALEJO, C. (2002). “Calderón en Italia: traducciones, adaptaciones, falsas atribuciones y *scenari*”. En Profeti, M. G. (ed.), *Calderón en Italia. La Biblioteca Marucelliana*. Firenze, Firenze, Alinea, pp. 43-93.
- MARCHANTE MORALEJO, C. (2007). *Traducciones, adaptaciones, “scenari” de las comedias de Lope de Vega en Italia en el siglo XVII*. Madrid, Fundación Universitaria Española.
- MARIGO, M. (1991). “Angiola D’Orso, comica dell’arte e traduttrice”. *Biblioteca teatrale*, n.s. 18, 65-94.
- MAZZONI, S. (2000). “Lo spettacolo delle accademie”. En Alonge, R. y Davico Bonino, G. (eds.), *Storia del teatro moderno e contemporaneo, I. La nascita del teatro moderno. Cinquecento-Seicento*. Torino, Einaudi, pp. 869-904.
- Metamorfosi drammaturgiche settecentesche. Il teatro spagnolo di Carlo Gozzi* (2011). Gutiérrez Carou, J. (ed.). Venezia, Lineadacqua.
- MICHELASSI, N. y VUELTA GARCÍA, S. (2013). *Il teatro spagnolo a Firenze nel Seicento. Vol. I: Giacinto Andrea Cicognini, Giovan Battista Ricciardi, Pietro Susini, Mattias Maria Bartolommei*. Firenze, Alinea.
- MIRTO, A. (1990). *La biblioteca del cardinal Leopoldo de’ Medici. Catalogo*. Firenze, Olschki.
- MIRTO, A. (2019). “Libri in lingua spagnola descritti nelle collezioni medicee della Biblioteca Nazionale Centrale e dell’Archivio di Stato di Firenze”. En Graziani, M. y Vuelta García, S. (eds.), *Storiografia e teatro tra Italia e penisola ibérica*. Firenze, Olschki, pp. 3-20.

- Norme per lo spettacolo / Norme per lo spettatore. Teoria e prassi del teatro intorno all'“Arte nuevo”* (2011). Poggi, G. y Profeti, M. G. (eds.). Firenze, Alinea.
- “*Otro Lope no ha de haber*”. En Profeti, M. G. (ed.), *Atti del convegno internazionale su Lope de Vega* (Firenze 10-13 febbraio 1999 [2000]). 3 vols. Firenze, Alinea.
- Paradigmas teatrales en la Europa moderna: circulación e influencias (Italia, España, Francia, siglos XVI-XVIII)* (2016). Couderc, C. y Trambaioli, M. (eds.). Toulouse, Presses universitaires du Midi.
- PAVONE, S. (2011). “I gesuiti in Italia (1548-1773)”. En Luzzatto, S. y Pedullà, G. (eds.), *Atlante Storico della Letteratura italiana*, vol. II. *Dalla Controriforma alla Restaurazione*. Torino, Einaudi, pp. 359-373.
- Percorsi del teatro spagnolo in Italia e in Francia* (2007). Antonucci, F. (ed.). Firenze, Alinea.
- Percorsi europei* (1997). Profeti, M. G. (ed.). Firenze, Alinea.
- PEROTTI, O. (2004). *Amena Silva. Studi di letteratura spagnola*. Ferrara, Multicopia, pp. 97-120 (“G. G. Orsi e la letteratura spagnola”).
- PERRUCCI, A. (1961; primera edición: Nápoles, 1699). *Dell'arte rappresentativa premeditata e all'improvviso*, ed. de A. G. Bragaglia. Firenze, Sansoni.
- PERRUCCI, A. (2008). *Dell'arte rappresentativa premeditata e all'improvviso*, ed. bilingüe italiano-inglesa de F. Cotticelli, A. Goodrich Heck, Th. F. Heck. Lanham [etc.], The Scarecrow Press.
- PROFETI, M. G. (1996). *Materiali, variazioni, invenzioni*. Firenze, Alinea.
- PROFETI, M. G. (2002). “La recepción del teatro áureo en Italia”. En Profeti, M. G. (ed.), *Calderón en Italia. La Biblioteca Marucelliana*. Firenze, Firenze, Olschki, pp. 11-42.
- PROFETI, M. G. (2004). “Comedia áurea y ópera italiana”. En *Significados y proyección internacional del Teatro clásico español* (Madrid 7-8 mayo 2003). Madrid, Sociedad estatal para la Acción Cultural Exterior, pp. 109-122.
- PROFETI, M. G. (2007). “Rojas en Italia en los siglos XVII y XVIII”. *Revista de Literatura*, LXIX, 137, 163-182.
- PROFETI, M. G. (2009). *Commedie, riscritture, libretti: la Spagna e l'Europa*. Firenze, Alinea.
- PROFETI, M. G. (2012). “Reseña a Agustín Moreto, *Primera parte de comedias*, dir. María Luisa Lobato, Kassel, Reichenberger, 2008-2011, 4 vols.”. *Anuario Lope de Vega*, 18, 322-326.
- PROFETI, M. G. (2014a). “I testi spagnoli nelle ‘riedificazioni’ di Gozzi”. *Studi goldoniani*, 11, 89-99.

- PROFETI, M. G. (2014b). “Le prime riscritture ‘spagnolesche’ di Gozzi”. En Graziani, M. y Vuelta García, S. (eds.), *Studi linguistici e letterari tra Italia e mondo iberico in età moderna*. Firenze, Olschki, pp. 75-86.
- PROFETI, M. G. (2014c). “Dal *Desdén con el desdén* alla *Principessa filosofa*: percorsi teatrali tra Spagna e Italia”. En Dalle Pezze, F., De Beni, M. y Miotti, R. (eds.), *Quien lengua ha a Roma va. Studi di lingua e traduzione*. Mantua, Universitas Studiorum, pp. 267-277.
- PROTA GIURLEO, U. (1962). *I teatri di Napoli nel ‘600. La commedia e le maschere*. Napoli, Fiorentino.
- RESTA, I. (2016a). “El paradigma de la comedia nueva en la dramaturgia en prosa de Arcangelo Spagna: *Dar tiempo al tiempo* e *Il tempo è galant’homo*”. *Etiópicas*, 12, 169-186.
- RESTA, I. (2016b). “Los modelos dramáticos españoles en las adaptaciones italianas: *La moglie di quattro mariti* de Giacinto Andrea Cicognini”. *Anagnórisis*, 15, 211-230.
- RESTA, I. (2020). “*Le gare d’amicizia e d’amore* de Arcangelo Spagna: una posible refundición de *Duelo de honor y amistad*”. En Antonucci, F. y Vuelta García, S. (eds.), *El teatro español en Europa (siglos XVI-XVIII)*. Firenze, Firenze University Press, pp. 343-362.
- RICCOBONI, L. (1738). *Réflexions historiques et critiques sur les différents théâtres de l’Europe avec les Pensées sur la Déclamation*. Paris, Jacques Guérin.
- RUSSO, M. (1994). *La scena e il convento*, en Fagioli, G. B., *La commedia che non si fa*, ed. de O. Giardi y M. Russo. Roma, Bulzoni, pp. 9-52.
- SANESI, I. (1954). *La commedia*. Milano, Vallardi. 2 vols.
- SCAMUZZI, I. (2011). *Concetti spagnuoli cavati da Lope de Vega. Un nuovo estratto dal piccolo zibaldone di Francesco Bracciolini conservato alla Biblioteca Nazionale di Firenze*. Pisa, ETS.
- SCARAMUZZA VIDONI, M. R. (1989). *Relazioni letterarie italo-ispániche: il “Belisario” di A. Mira Amescua*. Roma, Bulzoni.
- SIMINI, D. (2012). *Il corpus teatrale di Giacinto Andrea Cicognini. Opere autentiche, apocrife e di dubbia attribuzione*. Lecce-Brescia, Pensa Multimedia.
- Spagna e dintorni* (2000). Profeti, M. G. (ed.). Firenze, Alinea.
- STAFFIERI, G. (2014). *L’opera italiana. Dalle origini alle riforme del secolo dei Lumi (1590-1790)*. Roma, Carocci.
- TEDESCO, A. (2006). ““Scrivere a’ gusti del popolo”. L’‘Arte nuevo’ di Lope de Vega nell’Italia del Seicento”. *Il Saggiatore Musicale*, 13, 2, 221-245.

- TEDESCO, A. (2012). “Teatro del Siglo de Oro y ópera italiana del Seiscientos: un balance”. *Criticón*, 116, 113-135.
- TEDESCO, A. (2016). “La *Comedia Nueva* sulle scene italiane: il punto di vista di una musicologa”. En Antonucci, F. y Tedesco, A. (eds.), *La “Comedia nueva” e le scene italiane nel Seicento. Trame, drammaturgie, contesti a confronto*. Firenze, Olschki, pp. 7-12.
- TEDESCO, A. (2020). “Ancora sulla fortuna de *La fuerza lastimosa* nell’opera del Seicento: *Alfonso I* di MATTEO NORIS (Venezia Napoli Palermo)”. En Antonucci, F. y Vuelta García, S. (eds.), *El teatro español en Europa (siglos XVI-XVIII)*. Firenze, Firenze University Press, pp. 179-204.
- TESTAVERDE, A. M. (1998). “La scrittura scenica nel XVII secolo”. En Lazzi, G. (ed.), *Carte di scena*, catalogo della mostra (Biblioteca Riccardiana di Firenze, 21 dicembre 1998-20 marzo 1999). Firenze, Polistampa, pp. 31-38.
- Tradurre, riscrivere, mettere in scena* (1996). Profeti, M. G. (ed.). Firenze, Alinea.
- TRAMBAIOLI, M. (2015). *Circulación de los modelos teatrales entre Italia-España-Francia (siglos XVI-XVIII)*. <<http://www.casadilope.it/bibliografia/bibliografia-sobre-circulacion-de-modelos-teatrales-entre-espana-italia-y-francia.html>>
- TRECCA, S. (2007). “*La discreta enamorada* di Lope dalla *comedia* al melodramma: *Chi può s’ingegni* di Arcangelo Spagna”. En Antonucci, F. (ed.), *Percorsi del teatro spagnolo in Italia e in Francia*. Firenze, Alinea, pp. 127-154.
- TRECCA, S. (2020). “Da *La celosa de sí misma* di Tirso a *La gelosa di se stessa*, melodramma di Arcangelo Spagna”. En Antonucci, F. y Vuelta García, S. (eds.), *El teatro español en Europa (siglos XVI-XVIII)*. Firenze, Firenze University Press, pp. 327-342.
- VACCARI, D. (2019). “Arcangelo Spagna y *El desdén, con el desdén* (I): *Lo sdegno con lo sdegno si vince*”. *Rilce*, 35.3, 983-1006.
- VUELTA GARCÍA, S. (2000). “Pietro Susini ‘fiorentino’ traductor de Lope”. En Profeti, M. G. (ed.), “*Otro Lope no ha de haber*”. *Atti del convegno internazionale su Lope de Vega* (Firenze 10-13 febbraio 1999). Firenze, Alinea, vol. III, pp. 257-274.
- VUELTA GARCÍA, S. (2006). “*La fuerza lastimosa* de Lope de Vega en Florencia durante el siglo XVII”. En Trambaioli, M. (ed.), *Texto, código, contexto, recepción. Jornadas de estudio sobre el teatro de Lope de Vega (en memoria de Stefano Arata)*. Pescara, Librería dell’Università, pp. 175-189.
- VUELTA GARCÍA, S. (2012). “Lope de Vega nel Parnaso italiano del Seicento”. En Gallo, A. y Vaiopoulos, K. (eds.), “*...Por tal variedad tiene belleza*”. *Omaggio a Maria Grazia Profeti*. Firenze, Alinea, pp. 271-280.

- VUELTA GARCÍA, S. (2015). “Tradurre a quattro mani: *Il geloso prudente* di Iacopo del Borgo e Ottavio Ximenes de Aragona”. En Graziani, M. y Vuelta García, S. (eds.), *Studi linguistici e letterari tra Italia e mondo iberico in età moderna*. Firenze, Olschki, pp. 115-128.
- VUELTA GARCÍA, S. (2016a). “*El alcaide de sí mismo* entre España, Francia e Italia”. En Couderc, C. y Trambaioli, M. (eds.), *Paradigmas teatrales en la Europa moderna: circulación e influencias (Italia, España, Francia, siglos XVI-XVIII)*. Toulouse, Presses universitaires du Midi, pp. 215-231.
- VUELTA GARCÍA, S. (2016b). “Tradurre per i comici: il *Custode di sé stesso* di Pompeo Colonna”. En Antonucci, F. y Tedesco, A. (eds.), *La “Comedia nueva” e le scene italiane nel Seicento. Trame, drammaturgie, contesti a confronto*. Firenze, Olschki, pp. 313-326.
- VUELTA GARCÍA, S. (2018). “Juan Pérez de Montalbán a Firenze: *Amore, lealtà e amicizia*”. En Graziani, M. y Vuelta García, S. (eds.), *Incroci teatrali italo-iberici*. Firenze, Olschki, pp. 125-142.
- VUELTA GARCÍA, S. (2019). “Luigi Riccoboni y el teatro español del Siglo de Oro: de la escena a la historiografía teatral”. En Graziani, M. y Vuelta García, S. (eds.), *Storiografia e teatro tra Italia e penisola ibérica*. Firenze, Olschki, pp. 121-137.
- VUELTA GARCÍA, S. (2020). “El teatro del Siglo de Oro en el fondo Orsi de la Biblioteca Estense de Módena”. En Antonucci, F. y Vuelta García, S. (eds.), *El teatro español en Europa (siglos XVI-XVIII)*. Firenze, Firenze University Press, pp. 399-420.