

Introducción

Fausta Antonucci, Salomé Vuelta García¹

1. Los ensayos que conforman este volumen dedicado a la recepción del teatro clásico español en Europa durante los siglos XVII y XVIII constituyen la continuación de un proyecto iniciado hace al menos ocho años, cuyo primer resultado vio la luz en 2020, cuando se publicó, en esta misma editorial, el libro *Ricerche sul teatro classico spagnolo in Italia e oltralpe (secoli XVI-XVIII)*. En aquel momento subrayamos dos aspectos que merece la pena recordar aquí: la importancia (la necesidad, incluso) de la colaboración entre especialistas de disciplinas diferentes (musicólogos, historiadores del teatro y expertos de las literaturas europeas en donde circuló la Comedia Nueva) para una comprensión adecuada del alcance europeo que tuvo el teatro áureo español durante la época moderna y la pertinencia de reunir este esfuerzo investigativo en un volumen colectivo que facilite la reflexión y la individuación de líneas comunes y discontinuas en este vasto ámbito de estudio, muy vivo hoy en día.

Los veinte estudios de este nuevo libro demuestran la fidelidad a estas dos premisas, pues son el fruto de un diálogo interdisciplinar realmente enriquecedor que pone en común, por primera vez, datos y análisis textuales provenientes de cinco países europeos, Francia, Italia, Inglaterra, Holanda y Portugal, alargando con ello el horizonte de nuestro conocimiento. Buen ejemplo de ello lo constituye el trabajo con el que se abre el volumen, dedicado a la presentación de una Base de Datos, *TespaTrad*, basada en tecnología de código y acceso abierto, que tiene el objetivo de recoger las traducciones del teatro clásico español desde el siglo XVII hasta la actualidad. Sus coordinadores, Marco

¹ Se atribuya a Salomé Vuelta García el primer párrafo y a Fausta Antonucci, el segundo.

Presotto y Salomé Vuelta García, han partido de una reflexión sobre el concepto de traducción teatral y su evolución a lo largo de los siglos, así como de una necesaria delimitación de la amplia variedad de tipologías textuales presentes. Esto les ha llevado a formular un modelo de ficha que, junto al registro bibliográfico estándar, contiene un apartado en el que se incluyen numerosos datos adicionales centrados en el modelo formal y la tipología de traducción, de fundamental importancia por lo que atañe a las denominadas traducciones antiguas (anteriores al 1801), que presentan una complejidad mayor respecto a aquellas más cercanas a nosotros. Aunque los resultados todavía son parciales, los datos disponibles actualmente en *TespaTrad* arrojan luz sobre aspectos fundamentales en este ámbito de estudio, como, por ejemplo, la formación y definición del canon, que difiere en época moderna del que se instaurará a partir del siglo XIX, o la incidencia que tienen determinadas prácticas de escritura teatral y de representación en la adaptación de las piezas españolas; informaciones que podrán ser implementadas gracias a la colaboración entre los especialistas de las áreas y disciplinas implicadas.

Una parte consistente de los textos del volumen está centrada en el estudio de la recepción italiana del teatro clásico español a nivel textual, cultural y artístico. De acuerdo con el criterio cronológico adoptado, los cinco primeros están dedicados al dramaturgo florentino Giacinto Andrea Cicognini, famoso promotor del teatro italiano de derivación española durante el siglo XVII del que se aportan novedades significativas. Salomé Vuelta García identifica el hipotexto español del célebre *Don Gastone di Moncada*. Se trata de *La paciencia en la fortuna*, una comedia anónima, atribuida actualmente a Andrés de Claramonte, de la que se conservan dos ejemplares manuscritos. La estudiosa proporciona una sinopsis detallada de esta pieza española poco conocida que se configura como único hipotexto de la traducción italiana, lo que revoluciona el concepto que se tenía hasta el momento sobre el *modus operandi* de Cicognini, caracterizado, según la crítica, por la tendencia a retomar secuencias de varias comedias españolas más que a la traducción propiamente dicha, y señala a grandes rasgos los cambios aportados por el dramaturgo a la hora de adecuar su traducción al contexto teatral para el que se escribió, el vivaz mundo de las cofradías florentinas de la primera mitad del siglo XVII. *Don Gastone di Moncada* es también el objeto de estudio de Simona Morando, que se detiene en el personaje de Donna Violante, esposa del protagonista, rastreando en sus palabras las huellas del tacitismo de Lipsio, muy apreciado en Florencia, y de la novela *La Pudicizia schernita* del académico Incognito Ferrante Pallavicino, publicada en 1638, pocos años antes de la escritura del *Don Gastone*. Examinando las citas clásicas sobre el suicidio de Lucrecia después de haber sido violada por Tarquinio que aparecen en el texto de Pallavicino y en la comedia de Cicognini, la estudiosa demuestra que en esta última se retomaron fragmentos enteros de la novela, mucho más consistentes en la rama textual procedente del manuscrito Baldovinetti y la consiguiente edición veneciana de 1658 respecto a aquella que deriva del manuscrito apógrafo conservado en la Biblioteca Laurenziana, relacionado con la puesta en escena de la pieza en 1642.

Fausta Antonucci, en cambio, analiza las estrategias de adaptación empleadas en *La vita è un sogno*, obra de dudosa atribución publicada por primera vez en 1663, catorce años después de la muerte de Giacinto Andrea Cicognini. Tras indicar la sustancial fidelidad a la fábula dramática del hipotexto y la traducción casi literal de algunas escenas (aspectos presentes también en *Don Gastone di Moncada*), Antonucci examina los cambios introducidos en la adaptación italiana –teniendo en cuenta las diferencias textuales que presentan las dos principales ediciones del hipotexto calderoniano–, que atañen tanto a la configuración de los personajes (la menor agresividad de Segismundo y negatividad del rey Basilio) como a la estructura dramática, con el desarrollo de la acción de la segunda pareja protagonista, Astolfo y Estrella, en detrimento de la de Segismundo y Rosaura, y subraya la inserción de algunas escenas de carácter edificante que, junto a las modificaciones anteriores, desvirtúan la carga potencialmente transgresora del drama calderoniano.

Los dos últimos estudios dedicados a Cicognini evidencian la importancia de este dramaturgo en el panorama teatral de su tiempo. Tras constatar el interés que la denominada comedia de secretario suscitó en Italia, Ilaria Resta centra su interés en algunas adaptaciones y reelaboraciones: *Il can dell'ortolano* de Teodoro Ameyden, llevada a escena en 1642 en Roma y publicada sin fecha en Viterbo, que deriva de la comedia homónima de Lope, y *La moglie di quattro mariti* de Giacinto Andrea Cicognini, impresa en 1656, en donde se retoman *El perro del hortelano* y *El vergonzoso en palacio* de Tirso de Molina. La estudiosa se concentra en algunas secuencias protagonizadas por la dama principal con vistas a seducir a su secretario (la caída fingida, la petición de ayuda para calzarse un guante y el sueño fingido que permite revelar los sentimientos amorosos) y muestra las diferencias en las estrategias de adaptación de estos dos autores. Frente a la cercanía al hipotexto que se observa en la pieza de Ameyden, en *La moglie di quattro mariti* Cicognini reescribe, en cambio, las dos comedias citadas mediante algunas hibridaciones que afectan a la estructura global de la obra. Además, Resta se detiene en las similitudes que se observan entre la secuencia del sueño fingido de *Il can dell'ortolano* de Ameyden –que aparece en el apéndice de la edición de la pieza, como alternativa a una escena presente en el texto, y deriva de *El vergonzoso en palacio* de Tirso– y otra muy parecida de *La moglie di quattro mariti*, constatando que el pasaje añadido en la edición de Ameyden no proviene directamente de Tirso, sino de la versión de Cicognini.

Por su parte, Nicola Badolato analiza la presencia de la trama de la comedia en prosa *Le gelosie fortunate del principe Rodrigo* –comedia de Cicognini inspirada en el teatro español de la que todavía no se ha identificado el hipotexto, compuesta durante la estancia veneciana del autor– en la redacción de *L'Argia*, libreto de Filippo Apolloni puesto en música por Antonio Cesti que se estrenó en Innsbruck el 4 de noviembre de 1655 para celebrar la conversión al catolicismo de la reina Cristina de Suecia. El texto de esta exitosa ópera fue sometido a cortes y otras modificaciones en el curso de sus muchas representaciones en los teatros italianos de la época, entre las que cabe subrayar la puesta en escena en el Teatro S. Salvatore de Venecia durante el carnaval de 1669. Tal y como se ha

venido afirmando en los últimos años acerca del influjo de la Comedia Nueva en los *drammi per musica* italianos del siglo XVII, filtrado a menudo a través de precedentes adaptaciones en prosa, en *L'Argia* se reconocen solo algunos motivos de la fábula de la comedia cicogniniana, camuflados dentro de la particular estructura dramática que exige la redacción de una pieza musical.

El ensayo de Elena E. Marcello nos traslada a la Nápoles virreinal de la segunda mitad del siglo XVII. La estudiosa analiza tres adaptaciones, haciendo hincapié en el modo en que se trasplanta al contexto cultural y teatral napolitano el personaje del gracioso y la comicidad que lo caracteriza. Se trata de *Il finto incanto* (1674) de Cesare de Leonardis, derivada de *El hechizo imaginado* de Juan de Zabaleta; *Proteggere l'inimico* (1664) de Carlo Celano (y, de paso, *Difender l'inimico* de Andrea Belvedere, refundición de la adaptación de Celano compuesta a principios del siglo XVIII), inspirada en *Amparar al enemigo* de Antonio de Solís; y *Amare e fingere* (1675) de Domenico Antonio Parrino, adaptación de *Fingir y amar* de Agustín Moreto. Tras constatar el atractivo que suscitaba el enredo cómico español en los dramaturgos napolitanos de la época, Marcello examina las formas diferentes de domesticación de los roles bajos en estas piezas, que oscilan entre el recurso a la amplificación mediante el uso de un registro más coloquial que potencia el efecto humorístico y, a la inversa, una consistente reducción de las intervenciones cómicas del gracioso. Como apunta la investigadora, sería interesante alargar el campo de análisis adoptado a la entera dramaturgia de estos autores (y de sus muchos compañeros) para definir tanto su *modus operandi* como el de la comedia *spagnoleggiante* en la Nápoles virreinal a caballo entre los siglos XVII y XVIII, un territorio que favoreció con gran vitalidad el cruce de tradiciones escénicas diferentes.

El estudio de Renzo Guardenti, que analiza la figura del *capitano* de la *Commedia dell'arte* en la iconografía teatral de época moderna, se configura como una bisagra ideal entre los siglos anteriores y el XVIII. Aunque, como advierte el estudioso, la representación iconográfica de este personaje es netamente inferior a la de otras célebres máscaras (Arlecchino, Pantalone y Pulcinella), el centenar de imágenes conservadas nos ayuda a delinear el desarrollo teatral de esta figura a lo largo del tiempo, que se va afirmando y ennobleciendo a medida que avanza el siglo XVII para adquirir, en el siguiente, una imagen grotesca o, por el contrario, banalizada a través de la figura de un anodino espadachín. Para ello, Guardenti toma en consideración algunos ejemplos significativos: el ciclo de pinturas realizado por Alessandro Scalzi, «il Padovano», y Antonio Ponzano en el Castillo de Trausnitz, fechable en 1568; el retrato del célebre actor Francesco Andreini –autor de *Le bravure del Capitano Spavento*– que el pintor Bernardino Poccetti incluyó en un fresco de principios del siglo XVII conservado en el claustro del convento de la Santissima Annunziata de Florencia; los aguafuertes de los *Balli di Sfessania* de Jacques Callot, publicados en Nancy en los primeros años veinte del XVII; los doce grabados alemanes contenidos en el volumen *Amor, vehementer quidem flagrans; artificiose tamen celatus, de Pantalonis custodiaque triumphans*, impreso en 1729, y, siempre en este último año, los diecisiete grabados incluidos en la segunda edición de la *Histoire du Théâtre Italien* de Luigi Riccoboni.

Ya en el siglo XVIII, Paula Gregores Pereira examina la comedia *La Cleomira ovvero Tra i perigli la sicurezza* del monje benedictino Placido Adriani, conservada manuscrita en la Biblioteca de San Pietro de Perugia y compuesta probablemente en torno al 1726. La estudiosa individúa eficazmente las similitudes que presenta esta pieza con *La carbonera* de Lope de Vega, su posible hipotexto, y muestra las estrategias de adaptación adoptadas, contribuyendo con ello al mejor conocimiento de la producción dramática de Adriani, conocido mayormente por su *Selva, ovvero zibaldone di concetti comici*, donde se hallan asimismo *canovacci* derivados del teatro áureo español que requerirían un análisis detallado.

Por los mismos años, Pietro Metastasio compuso el *Ezio*, un *dramma per musica* que se representó en 1728 en el teatro San Giovanni Grisostomo de Venecia y, el año después, en el Teatro delle Dame de Roma. Francesco Cotticelli lo analiza a la luz de las reminiscencias que evoca la fábula de este libreto con la historia de Belisario, general destacado del ejército del emperador Justiniano I, que como consecuencia de la venganza de la emperatriz, cae en desgracia, convirtiéndose en un mendigo ciego, símbolo viviente de los caprichos de la fortuna, tal y como aparece en *El ejemplo mayor de la desdicha* de Antonio Mira de Amescua, que Metastasio, lector asiduo de comedias áureas, pudo quizás llegar a leer. El estudioso resalta también la plena consciencia que tenía Metastasio de la fascinación que, a finales de los años veinte del Setecientos, suscitaba todavía la trama de esa pieza, adaptada al italiano en numerosas ocasiones durante el siglo precedente, y, al mismo tiempo, su necesidad de reescribirla para convertir a *Ezio* en un *exemplum*, un modelo de comportamiento, como dictaban los preceptos reformistas.

Los dos últimos ensayos de esta extensa parte dedicada a las relaciones entre el teatro áureo español y el italiano atañen al dramaturgo veneciano Carlo Gozzi. Javier Gutiérrez Carou, a quien se deben estudios de gran espesor sobre el teatro «spagnolesco» de Gozzi, examina los cuatro primeros testimonios existentes (un manuscrito y tres ediciones: dos de la *Cuarta parte de comedias* de Calderón y, la última, derivada de la *Cuarta parte de comedias calderonianas* editadas por Vera Tassis) de *Eco y Narciso* de Calderón, hipotexto de la pieza homónima de Gozzi, compuesta entre 1770 y 1771 y, tras un detallado cotejo que tiene en cuenta también otras fuentes documentales, determina que Gozzi manejó muy probablemente alguna suelta derivada de la citada edición de Vera Tassis. Por su parte, Arianna Fiore se concentra en la obra *La Donna innamorata da vero*, compuesta asimismo en 1771, que, según afirma Gozzi, se inspira en la anónima comedia española *Don Pedro de Urdimalas*, manejada a través de una suelta del 1750. La estudiosa toma en cuenta las tres piezas conocidas que giran en torno a la leyenda de este personaje folclórico: *Pedro de Urdemalas* de Miguel de Cervantes, compuesta entre 1614 y 1615; una homónima comedia palatina con problemas de autoría debidos a la existencia de algunas sueltas que la atribuyen tanto a Lope de Vega como a Juan Pérez de Montalbán; y la última, más tardía, también de dudosa atribución, con un ejemplar manuscrito que remite a Juan Bautista Diamante y otro a José de Cañizares. A continuación, Fiore analiza la adaptación de Gozzi, tomando en consideración la versión parcial contenida en

un manuscrito de la Biblioteca Marciana de Venecia, y subraya cómo Gozzi, a la hora de adaptar los textos españoles, tenía muy presentes a los actores que la llevarían a escena, la bien conocida compañía del Sacchi en donde se hallaba la actriz Teodora Ricci, que dio buena muestra de su extraordinaria habilidad en la interpretación de su papel en la obra.

2. El panorama de los estudios dedicados en este volumen a distintas facetas de la relación entre teatro italiano y teatro áureo español en los siglos XVII y XVIII se enriquece con un conjunto de aportaciones que investigan varios aspectos de la circulación del teatro áureo en Portugal, Francia, Inglaterra y los Países Bajos. Consideramos especialmente importante la amplitud del área lingüístico-cultural explorada, porque, mientras la recepción del teatro español del XVII en la Francia coetánea siempre ha suscitado mucho interés, se suele prestar menor atención – al menos, en Italia – a lo que sucede en otros países e idiomas. Las formas de abordar el tema son muy variadas, pero todas de gran interés.

Un extenso panorama sobre la situación del teatro portugués, en su relación constante –desde Gil Vicente– con el teatro español en castellano, es el que ofrece José Camões. Dicha relación se intensificó después de 1580, con la anejió de Portugal a la corona española, y se vio propiciada por la construcción en Lisboa, en 1593, de un corral de comedias que fue el foco de irradiación del teatro en lengua castellana. Un teatro cuya presencia, sostenida por un flujo constante de compañías teatrales españolas, tuvo como consecuencia una producción autóctona muy reducida, bilingüe o directamente en castellano (como en los casos de Cordeiro, Melo, Azevedo...). Esta situación se rompe en 1640 con la independencia, que genera un nuevo afán por definir «lo nacional» y alienta, al menos en teoría, una producción teatral en lengua portuguesa, que sin embargo sigue ajustándose dramáticamente a los cánones de la Comedia Nueva. En cuanto al público, a pesar de la ausencia de compañías españolas en los tablados portugueses en los casi treinta años que duró la guerra con España (1640-1668), seguía añorando el tipo de diversión que le proporcionaba el repertorio del teatro áureo español. Y así fue que, cuando se firmó la paz, el gobierno invitó a una compañía española para que representara, en ocasión del cumpleaños de la princesa heredera, *El desdén con el desdén* de Moreto; a partir de allí, se reanuda la presencia en Lisboa de compañías españolas, que duró hasta al menos 1750. En los cerca de cincuenta años que van desde finales del siglo XVII hasta ya bien entrada la segunda mitad del siglo XVIII, coexiste en Portugal, como en España, una crítica al teatro barroco inspirada por los teóricos franceses, con la persistencia en el gusto del público y, por consiguiente, en la programación de los teatros, del repertorio áureo. No faltaron por otra parte teóricos que esgrimieran su preferencia por el teatro español, en función antineoclásica y antifrancesa, como es el caso del Marqués de Valença con su *Discurso apologético em defesa do teatro espanhol* (1739) y con su crítica (1747) a *Le Cid* de Corneille. Mientras las polémicas teóricas se centran en blancos ya bastante añejos, recuerda Camões que alrededor de 1730 empiezan a entrar en Portugal compañías que representan obras francesas (Voltaire, Molière) e italianas (Goldoni, Metastasio), renovando y enriqueciendo así un repertorio

teatral que, desde hace más de un siglo, se venía centrando casi exclusivamente en el repertorio español.

Por su parte, Isabel Muguruza Roca y Elena Muñoz Rodríguez se centran en una presentación general de la producción dramática de Jacinto Cordeiro, cuya comedia *La entrada del Rey en Portugal* (1621) es la primera obra escrita en Portugal siguiendo la fórmula de la Comedia Nueva. Tras repasar la producción de Cordeiro, autor de diecisiete comedias conservadas, casi todas ellas palatinas, las autoras se interesan especialmente por el sistema de su métrica dramática, analizándolo en detalle para comprobar su consonancia con los usos del período y, señaladamente, con los de Calderón.

A Francia, cuya presencia ya se anuncia en el estudio de Camões con las polémicas neoclásicas, se le dedican en este volumen cuatro estudios de diferente alcance: dos más amplios en su enfoque, los de Couderc y Zanin, otros dos, los de Pavesio y Pezzini, basados en algunos casos específicos de adaptación. Christophe Couderc, que ha dedicado una parte importante de su investigación a la irradiación del teatro áureo en la Francia coetánea, se propone aquí abandonar la perspectiva comparatista clásica (el influjo de una obra ‘fuente’ en la obra ‘derivada’) para centrarse en las vías de entrada del teatro español en Francia, estudiando el fenómeno de la apropiación francesa de algunos títulos en términos de movilidad textual. A pesar de que, como recuerda Couderc, hay consenso en que el teatro español circula en Francia principalmente como texto leído, no representado, mucho queda todavía por estudiar acerca de la bibliografía material y de la historia del impreso español en el país transpirenaico. Tras recapitular las razones del escaso desarrollo de la imprenta en España, Couderc, en lo que atañe específicamente al libro de teatro, aporta más argumentos que prueban su escasa circulación, examinando las elecciones de los dramaturgos franceses que empezaron a adaptar obras del teatro español, elecciones que muestran su reducido acceso a las fuentes. Por otra parte, observa Couderc que la moda de las adaptaciones teatrales (que ocupa el período 1635-1642) se asienta en la difusión de novelas españolas del XVI y primeros del XVII que se habían venido traduciendo al francés entre 1610 y 1630. Recuerda al respecto que muchas obras de teatro ‘hispanizantes’ (como las de Hardy) son, en realidad, adaptaciones de novelas: algunas novelas ejemplares de Cervantes y episodios de la *Diana* de Montemayor. Al mismo Lope se le conoce más como autor de novelas (*El peregrino en su patria*, *La Arcadia*) que de teatro. En este dato radica, según Couderc, la crítica que se le mueve por la ‘irregularidad’ de su teatro tragicómico, al que se le considera como una «novela disfrazada de obra dramática, antes que verdadera mimesis propiamente teatral».

El nudo de la relación pragmática y teórica entre la dramaturgia áurea española y la francesa preocupa asimismo a Enrica Zanin, quien, con un enfoque muy original, se propone estudiar el posible influjo del teatro español en la tragedia francesa, a la que se suele considerar como el género más ‘clásico’, inmune a la influencia española. Dicho influjo se manifestaría en la duplicación de la pareja de enamorados, muchas veces completada con un quinto elemento (el «esquema pentagonal» que estudia Couderc en una importante monografía de 2006).

Este rasgo estructural –que sirve para complicar la trama y hacer menos previsible el desenlace– no se encuentra solo, según Zanin, en comedias adaptadas del español, sino en producciones originales francesas, y, sobre todo, en las tragedias, señaladamente las de Corneille. Sin embargo, llega un momento, en la década de los 70, en el que la presencia de este rasgo estructural ya no garantiza el éxito de las obras, y el sistema de los personajes, sobre todo con Racine, vuelve a simplificarse. Consciente de lo vidrioso de la cuestión, a Zanin no se le escapa que la duplicación de la pareja protagonista con, en ocasiones, la presencia de un quinto elemento, puede que se originara primeramente en las dinámicas amorosas de la novela pastoril, como muestra su presencia en algunas obras de Shakespeare; al mismo tiempo, sigue declarándose convencida de que este recurso diegético y dramático se estructura en el teatro áureo pasando, de allí, no solo a porciones del teatro francés sino a la novela moderna, como muestra el ejemplo de Congreve.

El ensayo de Monica Pavesio se concentra, en cambio, en el análisis de tres adaptaciones cómicas escritas en la segunda mitad del siglo XVII por algunas interesantes dramaturgas: *L'inganno fortunato* (1659) de la actriz italiana Brigida Bianchi, derivada de *La despreciada querida* de Juan Bautista de Villegas; *La bella brutta* (1665), de otra famosa actriz italiana, traducción de *La hermosa fea* de Lope; y, por último, *La Coquette ou Le Favori*, escrita por Marie-Catherine Desjardins (conocida como Mme de Villedieu), en el mismo 1665, inspirada en *El amor y la amistad* de Tirso de Molina. La estudiosa destaca algunas similitudes entre ellas: fueron escritas por mujeres; compartieron un mismo *entourage* teatral, siendo recitadas por dos *troupes* que cohabitaron en el teatro del Palais Royal de París durante los mismos años; y reflejan, además, una clara preferencia por el subgénero teatral de la denominada comedia palatina.

Cierra el apartado dedicado a Francia el estudio de Sara Pezzini, que se centra en la adaptación de *Peor está que estaba* que realiza Lesage en 1707, y destaca sus características: depuración estilística; fragmentación de los monólogos largos con intervenciones cómicas de los criados; eliminación de los rasgos cómicos del protagonista don César. En la adaptación francesa muchas de estas modificaciones vienen dictadas por exigencias de decoro; por la misma razón, destaca Pezzini cómo la iniciativa del enredo pasa de la dama protagonista a la criada. Aunque Lesage admira la capacidad española de construir enredos ricos en lances, en su *César Ursin* opta por reducir al mínimo las peripecias del original, eliminando las secuencias de acción en las que el protagonista masculino queda peor parado. El trabajo se cierra con una útil tabla que da cuenta de todas las adaptaciones italianas, previas a la francesa de Lesage, de *Peor está que estaba*.

Los dos últimos ensayos abordan la recepción del teatro español en Inglaterra y Holanda. Jesús Tronch, para Inglaterra, escoge una visión panorámica y, en concreto, bibliográfica: aprovecha su trabajo de coordinación de la Base de Datos EMOTHE para ofrecer una recopilación de obras de teatro españolas que dieron lugar a adaptaciones inglesas, desde el inicio de la dinastía Tudor en 1485 hasta el final de la dinastía Estuardo en 1714. Aprovechando estudios previos pero ordenando los datos y revisándolos, Tronch clasifica el tipo de relación entre

la obra original y su derivada, no sin comprobar directamente todas las ediciones inglesas mencionadas. El cuadro que emerge de su catálogo es sumamente interesante: aparte de las adaptaciones derivadas de *La Celestina*, obra que queda fuera del marco temporal asignado al teatro áureo, los dramaturgos ingleses del XVII tuvieron verdadera predilección por Calderón, del que adaptaron 23 títulos, la mayoría cómicos. El resto de dramaturgos queda muy por debajo de él: baste pensar que de Lope solo se adaptan cinco títulos (uno de los cuales falsamente atribuido) y que Guillén de Castro, Tirso de Molina, Rojas Zorrilla y Agustín Moreto lo siguen muy de cerca con tres títulos cada uno (alguno, como *El burlador de Sevilla*, también falsamente atribuido).

Blom y van Marion, por el contrario, ofrecen un estudio puntual sobre la adaptación holandesa (1659) de *La hermosa Ester* de Lope por parte de Johannes Serwouters, uno de los directores del Schouwburg, el gran teatro de Amsterdam. Su investigación muestra de forma meridiana cómo las razones de que se eligiera para la adaptación un texto específico iban ligadas a las peculiaridades de la cultura receptora y del mundo teatral que le daría nueva vida en otro idioma. El ensayo ilumina la importancia de la figura de Jacob Barocas, productor de la representación de la adaptación de Serwouters: este judío hispano-holandés fue el trámite gracias al cual el mundo teatral de Amsterdam había podido conocer muchas obras de teatro áureo, traducidas por el mismo Barocas y representadas por actores famosos de la época. Blom y van Marion suponen que posiblemente fuera Barocas quien sugirió a Serwouters la posibilidad de adaptar la comedia bíblica de Lope. Como muestran los estudiosos, la adaptación holandesa modifica algunos aspectos del texto original para realzar el triunfo de Ester y, con ella, de su pueblo: un elemento que no solo encontraría profundas resonancias en los espectadores judíos, sino que podría también leerse como celebración del triunfo holandés contra la corona española. En todo caso, es significativo que la adaptación sea sucesiva a 1655, fecha en la que por primera vez se contrató a mujeres casadas para representar en los tablados de los Países Bajos. De hecho, *Hester, oft Verlossing der Jooden* necesitaba una protagonista capaz de encarnar satisfactoriamente la valentía y la belleza de Ester, y esa protagonista fue la joven y ya famosa actriz Susanna van Lee.