

El repertorio español de la *Comédie-Italienne* en tiempos de Luigi Riccoboni (1716-1729)

SALOMÉ VUELTA GARCÍA

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI FIRENZE

salome.vueltagarcia@unifi.it

1. En 1738, nueve años después de abandonar la profesión de actor, dramaturgo y director de la *Nouvelle Troupe Italienne* de París para dedicarse a componer obras de historiografía teatral de gran envergadura (Di Bella, 2009), Luigi Riccoboni reconocía la importancia de la recepción de la Comedia nueva en Italia y Francia y calificaba el teatro español del Siglo de Oro como el gran modelo de los teatros europeos de la época (Alfonzetti, 2019; Vuelta García, 2019; 129-137):

Depuis les commencements de la comédie en Italie jusques vers la moitié du dix-septième siècle, les Italiens, soit dans le tragique, soit dans le comique, n'ont 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 était d'imiter les Espagnols: *Le Cid* de Pierre Corneille, et le *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 les 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'il est capable de les bien employer (Riccoboni, 1738; 75-76; Riccoboni, 2020; 3.25).

On peut donc conclure [...], que quoique le théâtre espagnol soit dénué des règles, il aura néanmoins la gloire d'avoir été et d'être encore le grand maître des poètes, et le grand modèle des théâtres de toute l'Europe, soit par la singularité des idées, soit par le nombre prodigieux et la variété des sujets de comédie qui n'appartiennent qu'à lui (Riccoboni, 1738; 82-83; Riccoboni, 2020; 3.32).

2. Riccoboni estaba familiarizado con el repertorio teatral clásico español desde la adolescencia, cuando, en 1690, a la edad de catorce años, entró a formar parte de la compañía de actores profesionales del duque de Módena por deseo de su padre, el actor Antonio Riccoboni, que vivía con preocupa-

ción la vocación religiosa que los profesores jesuitas habían fomentado en su joven hijo (Courville, 1943; 28-37). Diez años después, cuando ejerció como *primo amoroso* de la compañía de Teresa Corona Costantini –Diana, en las tablas–, que le confirió el nombre artístico de Lelio, el joven actor actuó en numerosos *canovacci* o *scenari* derivados de comedias españolas e inició su labor como dramaturgo adaptando algunas reescrituras italianas del florentino Giacinto Andrea Cicognini –el más importante difusor del teatro español del Siglo de Oro en la Italia del siglo XVII–, cuyas obras habían entrado en el circuito del teatro comercial ya desde mediados de los años cuarenta (Cancedda-Castelli, 2001; Símini, 2012; Michelassi-Vuelta García, 2013; 103-109): *L'Adamira ovvero La statua dell'onore*; *Il don Gastone di Moncada*, *Le gelosie fortunate del prencipe Rodrigo* y *La forza del fato ovvero Il matrimonio nella morte* (Courville, 1943; 45-60).

3. En la época había un gran tráfico de *soggetti* o planes en prosa entre las compañías teatrales profesionales y amateurs, que estaba propiciado tanto por la fluidez de la formación de las compañías profesionales, sometidas a continuos cambios de actores y actrices y a vaivenes legados a la gestión artística de los mecenas a los que servían, como por los recíprocos intercambios textuales y de técnicas teatrales entre cómicos y dramaturgos académicos (Testaverde, 1998; 33; Testaverde, 2007; XXIV, XXXVII-XLII; Ferrone, 2014; 35-39). No sorprende, por tanto, que, en la primavera de 1716, tras llegar a París con su compañía por deseo del duque Felipe II de Orleans, regente de Francia durante la minoría de Luis XV, y verse obligado a abandonar el proyecto de reforma teatral emprendido en los últimos años de estancia en Italia junto a intelectuales y literatos de renombre (Courville, 1945; 53-78; Cappelletti, 1986; Alberti, 1990; 45-62; Bonetti, 2013; Alfonzetti, 2015), Riccoboni recurriera al vasto repertorio de las compañías *dell'arte*, que conocía de primera mano, y a sus adaptaciones de piezas de Cicognini, entre otras.
4. Como subraya Emanuele De Luca en las páginas preliminares de su catálogo sobre el repertorio del *Nouveau Théâtre Italien*, en los primeros años de su estancia en París el actor modenés puso en escena, con la técnica de la improvisación, un buen número de *scenari* italianos del siglo XVII consolidados por una larga y exitosa tradición escénica:

De toutes les pièces italiennes mises en scène entre 1716 et 1762, nous avons réussi à trouver 44 pièces qui révèlent des contacts avec des sujets conservés dans les fonds italiens, la plupart appartenant au recueil Casamarciano, mais

aussi à celui de Basilio Locatelli, de la Biblioteca Corsiniana, du recueil *Ciro Monarca*, de la Collezione modenese, de la Biblioteca Vaticana, Codice Vaticano latino 10244 et Codice Barberiniano Latino 3895, de la Biblioteca Correr, de la Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze publié par Adolfo Bartoli, du recueil de Orazio il Calabrese et de celui de Placido Adriani. De ces 44 pièces, il faut en distinguer 36 qui sont représentées entre 1716 et 1717 sur un total de presque 90 pièces de la période concernée et un chiffre bien inférieur de 8 pièces représentées entre le 1739 et le 1752 sur un total de 96 nouveautés. Ces quelques données nous amènent à dire que le répertoire italien de la première période est plus proche des répertoires des troupes des *comici dell'Arte* de la phase héroïque du théâtre professionnel italien au cours du XVII^e siècle. Luigi Riccoboni a en effet apporté en France un fonds de sujets déjà exploité en Italie, s'agissant probablement de ces sujets «qui passent des pères aux enfants et se perpétuent dans la profession» que le capocomico lui même rappelle dans une de ses œuvres les plus célèbres [Riccoboni, 1736; 152]. En revanche, la seconde saison est plutôt faite de nouvelles productions originales, enracinées dans le contexte productif français, tout en gardant le côté dramaturgique italien (De Luca, 2011; 49).

5. El repertorio de Riccoboni durante sus trece años como director de la *Nouvelle Troupe Italienne* de París se ha perdido en gran parte, pero podemos reconstruirlo parcialmente gracias a algunos documentos: los tres volúmenes de piezas y *scenari* de Riccoboni, con la traducción francesa de Thomas-Simon Gueullette al lado (Riccoboni, 1733); el diario de Gueullette (Gueullette, 1938), que elenca los títulos de las piezas y sus fechas de representación; la antología en diez volúmenes de *Le Nouveau Théâtre Italien*, publicada en 1753 (*Nouveau Théâtre Italien*, 1753) y las noticias y los resúmenes que se hallan en el diccionario de los teatros de París de los hermanos Parfaict publicado en 1756 (Parfaict, 1756). Gracias a esta documentación sabemos que entre los *scenari* que Riccoboni puso en escena en el primer período de su estancia en París se hallaban muchos derivados del teatro español, sea provenientes de la actividad escénica y dramática juvenil del director, sea extraídos del repertorio tradicional de las compañías del arte, que interpretaron adaptaciones de comedias españolas desde principios de los años cuarenta del siglo XVII (D'Antuono, 1999; Marchante Moralejo, 2002; Marchante Moralejo, 2009; Carandini 2014; Carandini, 2016; Antonucci, 2017; Antonucci, 2020). Es más, si analizamos con atención el catálogo de representaciones de la nueva *troupe* italiana, se infiere que, tras superar a duras penas la desilusión por no poder presentar al público parisino, como era su deseo, tragedias y comedias regulares del teatro italiano, Riccoboni quiso ganarse la aprobación de los espectadores que acudieron a verlo, en los primeros momentos, en el Palais Royal, después, tras estar acondicionado el teatro, en el Hôtel de Bourgogne, escogiendo

precisamente aquellos *scenari* del siglo XVII que adaptaban comedias españolas. Así lo subraya Xavier de Courville en su amplio estudio sobre Riccoboni:

La première semaine des Comédiens Italiens au Palais-Royal marque déjà cette orientation [hacia un repertorio español]. Sur sept pièces représentées, il y en a trois qui sont tirées de comédies espagnoles, à commencer par l'*Heureuse surprise* (Courville, 1945; 83).

6. Este conjunto de *scenari* de derivación española se concentra mayoritariamente en los dos primeros años de estancia en París del autor modenés (1716-1717) –tal y como sucedió, en general, como hemos visto, con el resto de *canovacci* italianos del XVII que insertó en su repertorio– para ir poco a poco perdiendo fuerza a favor de piezas escritas *ex novo* por Riccoboni y por algunos dramaturgos franceses que presentaban estudios de carácter cercanos a la sensibilidad del director italiano y a sus deseos de reforma teatral, nunca abandonados. Ya a partir del segundo año, además, Riccoboni se había visto obligado a cambiar la cartelera teatral inicial para satisfacer las expectativas del público que buscaba en él la continuación de la gloriosa etapa del *Ancien Théâtre italien*, caracterizada (en el período anterior a su expulsión de París, en 1697) por *scenari* escritos por dramaturgos franceses o cómicos italianos afrancesados con escenas en francés e inserciones musicales y coreográficas, y por el cultivo de la farsa (Guardenti, 1990; I, 9-27). Cabe subrayar que, aunque el repertorio teatral de la troupe de Riccoboni y sus continuadores ha sido analizado en tiempos recientes por varios críticos, entre los que cabe citar a Ola Forsans (Forsans, 2006) y a Emanuele De Luca (De Luca, 2011), que han anotado los títulos de las comedias españolas de las que derivan diversos *scenari*, lo cierto es que queda mucho por hacer para atestiguar la presencia teatral española en el *Nouveau Théâtre Italien*. No solo no se han identificado los hipotextos españoles de muchos *canovacci*, sino que en algunos casos, aquellos que aparecen citados no son correctos. Falta, además, un estudio de conjunto que tome en cuenta la selección de dramaturgos españoles y la taxonomía de las obras seleccionadas, las estrategias de adaptación (también por lo que respecta al género), que en este caso son dobles, de la comedia española al teatro italiano del siglo XVII –tanto en su modalidad *all'improvviso* (de la que queda como huella textual el *canovaccio* o *scenario*, mero esqueleto de la trama predispuesto para su escenificación) como en la premeditada, que preveía la redacción de una comedia en prosa–, y de este último a las

reescrituras dieciochescas de Riccoboni en territorio francés, sin descuidar, además, las concomitancias de estos *canovacci* de derivación española con las adaptaciones de piezas españolas de los dramaturgos franceses de la época.

7. El análisis preliminar de este complejo corpus teatral que hemos llevado a cabo arroja luz sobre algunas de las vías de investigación mencionadas. Señalamos, a continuación, los aspectos más relevantes:
8. 1. El influjo del teatro español le llegó a Riccoboni a través de varios canales: los *canovacci* de los *comici dell'arte* italianos, entre los que sobresalen aquellos conservados en el *Gibaldone de soggetti comici* que el conde napolitano Annibale Sersale de Casamarciano recopiló hacia finales del siglo XVII (Cotticelli, 2001), el repertorio del *Ancien Théâtre Italien*, que constituye, según Ola Forsans, el «patrimoine théâtral franco-italien (Molière, Gherardi, Foire)» (Forsans, 2006; 268), y las reescrituras tragicómicas en prosa de autores como Giacinto Andrea Cicognini. Esta variedad de influencias condicionó la labor de reescritura del autor modenés y ha dificultado en algunos casos la individuación del hipotexto español tanto por las transformaciones que los textos han ido acumulando a lo largo de un largo y complejo itinerario escénico (y lingüístico) radicalmente distinto del originario español como por el *collage* de secuencias y motivos extraídos de la Comedia nueva que llevó a cabo Giacinto Andrea Cicognini a la hora de componer sus tragicomedias derivadas del teatro español (Antonucci, 2012). Nos hallamos, sin duda alguna, ante los últimos vestigios de una exitosa tradición teatral enraizada en las tablas italianas del siglo XVII –profesionales y de ámbito académico– que Riccoboni adaptó al lenguaje dramático del momento y a un público que no dominaba el italiano.
9. 2. Los autores españoles presentes en el repertorio del *Nouveau Théâtre Italien* reflejan las preferencias del teatro italiano de derivación española de la segunda mitad del siglo XVII. A la cabeza se halla Calderón, con al menos nueve piezas, seguido de Agustín Moreto y Francisco de Rojas Zorrilla; predomina, así pues, la «comedia áurea de las décadas altas» (Profeti, 2007; 163), como se observa en las siguientes tablas, que en modo alguno pretenden ser exhaustivas.

10. 2.1. Comedias de Calderón adaptadas:

<i>Antes que todo es mi dama</i>	<i>Les équivoques de l'amour</i>	<i>Canovaccio</i> italiano en tres actos recitado el 10 de septiembre de 1716. Un escenario con el mismo título fue llevado a escena por los <i>anciens Italiens</i> en 1667 (De Luca, 2011; 89)
<i>El astrólogo fingido (?)</i>	<i>Arlequin feint astrologue, enfant, statue et perroquet / Arlechino finto astrologo, bambino, statua e perrocchetto</i>	<i>Canovaccio</i> italiano en tres actos recitado el 20 de agosto de 1716 (De Luca, 2011; 87-88). Vito Pandolfi (Pandolfi, 1988; V, 165) lo cita con el título <i>Arlequin enfant, statue et perroquet</i> , y proporciona un sucinto resumen del contenido en el que no se alude a la fingida astrología. Monica Pavesio lo incluye entre las reelaboraciones calderonianas (Pavesio, 2000; 60, 174-176); no así, en cambio, Carmen Marchante en su catálogo (Marchante Moralejo, 2002; 53-55)
<i>Casa con dos puertas mala es de guardar</i>	<i>La maison à deux portes difficile à garder, ou Arlequin amoureux par opinion (La Casa con due porte)</i>	<i>Canovaccio</i> italiano en tres actos recitado el 22 de junio de 1716. Nicolas La Grange realizó una versión francesa en verso que se representó el 16 de febrero de 1736 en la <i>Comédie-Italienne</i> con el título de <i>Les Contretemps</i> (De Luca, 2011; 81; Vuelta García, 2020a)
<i>La dama duende</i>	<i>Arlequin persecuté par la dame invisible / La Dama demonio</i>	<i>Canovaccio</i> italiano en tres actos recitado el 25 de mayo de 1716 (De Luca, 2011; 72-73; Vuelta

		García, 2020a)
<i>El escondido y la tapada</i>	<i>L'amant caché et la dame invisible / L'amant caché et la dame voilée</i>	Canovaccio italiano en tres actos recitado el 3 de noviembre de 1716 (De Luca, 2011; 94)
<i>El hombre pobre todo es trazas</i>	<i>Lélio fourbe intrigant</i>	Canovaccio italiano en tres actos recitado el 11 de junio de 1716. Fue retomado a finales de los años cincuenta, en ocasión del debut del actor Antonio Zanuzzi (De Luca, 2011; 77-78)
<i>Gustos y disgustos son no más que imaginación</i>	<i>Don Gaston de Moncade</i>	Reelaboración de la tragicomedia en prosa <i>Don Gastone di Moncada</i> de Giacinto Andrea Cicognini, recitada el 2 de noviembre de 1718 (De Luca, 2011; 124)
<i>Lances de amor y fortuna</i>	<i>Arlequin cru Lélio, ou Lélio jouet de la fortune (Il Crediuto matto)</i>	Canovaccio italiano en tres actos recitado el 18 de junio de 1716 (De Luca, 2011; 80). El 9 de septiembre de 1717 se representó, probablemente, en cinco actos, con el nuevo título de <i>Arlequin jouet de la fortune</i> (De Luca, 2011; 108). Monica Pavesio lo examina a la luz de la tradición escénica del precedente <i>Ancien Théâtre Italien</i> (Pavesio, 2000; 212-218).
<i>Saber del mal y del bien</i>	<i>Don Gaston de Moncade</i>	Reelaboración de la tragicomedia en prosa <i>Don Gastone di Moncada</i> de Giacinto

		Andrea Cicognini, recitada el 2 de noviembre de 1718 (De Luca, 2011; 124). Como acostumbraba a hacer, Cicognini se inspiró en varias piezas españolas (Antonucci, 1996).
<i>La vida es sueño</i>	<i>La vie est un songe</i>	Tragicomedia en cinco actos, con partes en italiano a la manera de <i>soggetto</i> (resumen de la escena) y la traducción francesa de Gueullette al lado. Fue recitada, por primera vez, el 10 de febrero de 1717 y se publicó en 1718. Más tarde, fue reducida a tres actos, escrita en verso por Louis de Boissy y representada el 12 de noviembre de 1732 (De Luca, 2011; 99; Pavesio, 1996)
<i>El maestro de danzar (?)</i>	<i>Maître à danser</i>	<i>Canovaccio</i> italiano en tres actos recitado el 15 de noviembre de 1719 (De Luca, 2011; 137). Según Marchante (Marchante Moralejo, 2002, 73), se trataría de la versión de Calderón, no de la de Lope, pero es una conjetura, porque no disponemos de un ejemplar del <i>canovaccio</i> ni tenemos el resumen de la trama.

2.2. Comedias de Agustín Moreto adaptadas:

<i>La fuerza del natural</i> , compuesta en colaboración con Jerónimo de Cáncer y, tal vez, Juan de Matos Fragoso (Moreto, 2016)	<i>La force du naturel</i>	<i>Canovaccio</i> francés de Nicolas Fréret traducido en italiano y recitado el 11 de octubre de 1717 (De Luca, 2011; 110)
<i>El parecido</i>	<i>L'imposteur malgré lui</i>	<i>Canovaccio</i> italiano en cinco actos recitado el 4 de julio de 1717. Se trata, al igual que <i>Dom César d'Avalos</i> de Thomas Corneille, de una «refundición de refundiciones» (Couderc, 1998; Pavesio, 2012)
<i>El desdén, con el desdén</i> (?)	<i>Rebut pour rebut / Ritrosia per ritrosia</i>	<i>Canovaccio</i> italiano en cinco actos recitado el 25 de noviembre de 1717 (De Luca, 2011; 112-113). Sobre el texto que se puso en escena en tal ocasión se tratará más adelante en este ensayo.

2.3. Comedias de Francisco de Rojas Zorrilla adaptadas:

<i>Casarse por vengarse</i>	<i>La forze du destin / La forza del fato</i>	<i>Canovaccio</i> italiano en tres actos en el que se reelabora la tragicomedia <i>La forza del fato</i> de Giacinto Andrea Cicognini. Fue recitado el 5 de agosto de 1719 (De Luca, 2011; 133). Diego Símini (Símini, 1996; 114-115) alude a los contactos
-----------------------------	---------------------------------------------------	--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

		entre <i>Casarse por vengarse</i> y la versión de Cicognini
<i>Donde hay agravios no hay celos</i>	<i>Arlequin gentilhomme supposé et duelliste malgré lui</i>	<i>Canovaccio</i> italiano en tres actos recitado el 28 de mayo de 1716 y, con el título de <i>Arlequin maitre et valet</i> , de nuevo el 14 de diciembre de 1723. Está inspirado en precedentes <i>scenari</i> italianos de la pieza de Rojas Zorrilla que llevaban el título de <i>Don Giovanni d'Alvarado</i> o <i>L'Alvarado</i> (De Luca, 2011; 73-74, 167). Elena Marcello (Marcello, 2016) ha estudiado las reelaboraciones italianas de esta comedia de Rojas Zorrilla

2.4. Comedias que presentan problemas de atribución:

<i>La ocasión hace al ladrón</i> de Juan de Matos Fragoso, atribuida a Agustín Moreto	<i>L'imposteur malgré lui</i>	<i>Canovaccio</i> italiano en cinco actos recitado el 4 de julio de 1717. Se vea, <i>supra</i> , lo que se ha afirmado sobre esta pieza
<i>La despreciada querida</i> de Juan Baustista de Villegas (Marchante Moralejo, 2002; 87-88), confundida por la crítica con la comedia <i>Los</i>	<i>L'heureuse surprise / L'inganno fortunato</i>	<i>Canovaccio</i> italiano en tres actos recitado el 18 de mayo de 1716 (De Luca, 2011; 71)

<p><i>engaños de un engaño y confusión de un papel</i>, atribuida a Agustín Moreto (Courville, 1945; 83)</p>		
--------------------------------------------------------------------------------------------------------------	--	--

11. Por otro lado, a diferencia de los autores anteriores, cuyas obras remiten en gran medida a *scenari* italianos ya existentes que Riccoboni retomó, Lope de Vega comparece principalmente a través de las reescrituras que llevó a cabo Riccoboni de precedentes adaptaciones de Cicognini, como *Renaud de Montauban, ou le Sujet fidèle*, *canovaccio* italiano en tres actos interpretado el 6 de abril de 1717 que reelaboraba *L'onorata povertà di Rinaldo* de Cicognini, inspirada en *Las pobrezas de Reinaldos* de Lope (De Luca, 2011; 101) y *Adamire, ou la Statue de l'honneur*, adaptación en cinco actos de *Adamira o la statua de l'onore*, que contenía secuencias derivadas de *El galán castrucho* y *La gallarda toledana* de Lope (Antonucci, 2017; 37) y fue representada el 13 de noviembre de 1717 (De Luca, 2011; 111-112). Estas reelaboraciones no siempre fueron apreciadas por los espectadores (Gueullette, 1938; 84, 87; Courville, 1945; 84). Cabe decir, sin embargo, que se hallan también en el repertorio de Riccoboni algunos *canovacci* derivados de piezas de Lope de Vega que circulaban ya en el ámbito de las compañías profesionales italianas. Es el caso de *Arlequin médecin volant/ Arlichino medico volante*, *canovaccio* italiano en tres actos recitado el 14 de junio de 1716, que derivaba, al igual que las precedentes versiones del *Ancien Théâtre Italien*, de *El acero de Madrid* (Antonucci, 2017; 37), y también de *Diablos sont les femmes*, *canovaccio* italiano representado el 23 de junio de 1717 (De Luca, 2011; 105) e inspirado en *Los milagros del desprecio*, texto atribuido a Lope de Vega sobre el que volveremos más adelante.
12. Hace algunos años, en un estudio de conjunto sobre el influjo del teatro español en Italia durante los siglos XVII y XVIII, Maria Grazia Profeti (Profeti, 2016; 25) subrayaba el colapso, a mediados del XVIII, de las ediciones de las comedias de Lope de Vega y de sus contemporáneos frente a la pervivencia editorial de los dramaturgos de la generación de Calderón, lo que provocó que en Italia se siguieran escribiendo y recitando adaptaciones de las obras de estos últimos hasta finales de dicha centuria. Sin duda alguna, en este período, la compleja tradición textual y editorial del teatro

clásico español condicionó su recepción italiana, en particular por lo que atañe a la autoría de las comedias españolas y a su circulación a través de colecciones no autorizadas por los dramaturgos, con textos deturpados a causa de su largo itinerario escénico. Esto resulta particularmente visible en lo que concierne a la producción dramática de Lope de Vega, pues numerosas piezas atribuidas, con mayor o menor razón, al Fénix en las colecciones *Diferentes autores* y *Comedias escogidas* circularon considerablemente en Italia, dando origen a *scenari* y versiones en prosa que se hacían eco de tal autoría y reflejaban, por otro lado, los cambios textuales de tales ediciones. Muchas de estas versiones de piezas lopescas (o atribuidas a Lope) y de sus contemporáneos no fueron publicadas y yacen manuscritas en los fondos antiguos de las bibliotecas italianas a la espera de ser identificadas y analizadas (Vuelta García, 2020b). Es necesario, por tanto, indagar en estos archivos para ofrecer un fiel panorama de la amplitud y diversidad de la recepción italiana del teatro español en época moderna.

13. 3. Si reparamos en la taxonomía de las piezas adaptadas, perspectiva crítica que, como ha señalado Christophe Couderc (Couderc, 2012; 86), a menudo ha sido ignorada pero que resulta necesaria para comprender la variedad y la complejidad de las dos tradiciones teatrales que entran en relación, extraemos algunos datos de interés que permiten delimitar con mayor exactitud el corpus estudiado y su recepción francesa:
14. 3.1. En primer lugar, cabe subrayar la predilección por la comedia de capa y espada –las «comédies galantes», para Xavier de Courville (Courville, 1945; 85)–, muy evidente en el caso de las numerosas adaptaciones calderonianas presentes en el repertorio. Como ha señalado Fausta Antonucci en un estudio reciente dedicado a la recepción italiana de Calderón (Antonucci, 2020; 4), los actores italianos del siglo XVII optaron mayoritariamente por este subgénero cómico, frente a la preferencia por la comedia palatina tanto en su modalidad seria como cómica y, en menor medida, por el drama, de los dramaturgos de la época que escribían para teatros académicos u otros ambientes teatrales más elevados y circunscritos. El Calderón que Riccoboni llevó a escena en Francia fue fundamentalmente cómico, en consonancia con la tradición comercial en la que se enclavaba, con piezas provenientes en su mayor parte de las dos primeras partes de su teatro. Junto a comedias urbanas que alcanzaron gran éxito en las tablas italianas y francesas del siglo XVII, como *La dama duende* –que formó parte del repertorio de las compañías profesionales italianas desde 1645 (Marchante

Moralejo, 2002; 58-59) y fue puesta en escena en París desde 1667, con la adaptación *La dama demonio* del *Ancien Théâtre Italien*, hasta 1750 (Pavesio, 2000; 114, 120; Pavesio, 2003; 521-534)–, interpretada el 25 de mayo de 1716, y, tal vez, *El astrólogo fingido*, puesta en escena el 20 de agosto de 1716, los actores del *Nouveau Théâtre Italien* representaron, además, algunos *canovacci* de comedias de capa y espada de Calderón que formaron parte exclusivamente del patrimonio de los *comici dell'arte*, en concreto, el 11 de junio de 1716, *Lélio fourbe intrigant*, de *Hombre pobre todo es trazas*, y, el 22 de junio de 1716, *La maison à deux portes difficile à garder*, de *Casa con dos puertas mala es de guardar*. Frente al interés de los dramaturgos franceses del XVII por estas dos últimas piezas calderonianas, en Italia no se conocen adaptaciones *distese* (es decir, enteramente escritas en italiano, con los diálogos en prosa, como exigía la tradición) de estas comedias en tal período, más allá de algunos papeles de actor de *Casa con dos puertas* conservados en el fondo Orsi de la Biblioteca Estense de Módena que, curiosamente, tienen relación con la actividad teatral juvenil de Riccoboni y la estrecha relación que estableció con su mentor, el marqués Giovan Gioseffo Orsi (Vuelta García, 2020a; Vuelta García, 2020b). Estas adaptaciones de comedias urbanas de Calderón (y otras como la muy apreciada *Donde hay agravios no hay celos* de Rojas Zorrilla) recibieron el aplauso general del público y de la crítica (Courville, 1945; 85-86; De Luca, 2011, *ad passim*); diez años después de abandonar las tablas del Hôtel de Bourgogne, Riccoboni concluía el apartado dedicado al teatro español en sus *Réflexions historiques et critiques sur les différents théâtres de l'Europe* con el elogio de las comedias de capa y espada calderonianas, anotando, además, interesantes sugerencias sobre los moldes dramáticos en los que los cómicos y dramaturgos italianos y franceses de la época podían adaptar otros subgéneros de la Comedia nueva:

Il y a ordinairement des soubrettes comiques dans les pièces espagnoles que l'on nomme de capa y espada: ces pièces sont du même genre que *La Dame invisible*, ou *l'Esprit follet* du théâtre français; et que *La Maison à deux Portes*, comédie jouée à l'impromptu sur le théâtre italien, toutes deux prises de Calderón. Le théâtre espagnol possède un nombre infini de ces sortes de pièces, dans lesquelles les auteurs de toutes les nations peuvent trouver des sources inépuisables: celles qui sont d'un genre plus élevé, tant par la noblesse des personnages qui y sont introduits, que par la qualité de l'intrigue et les incidents, peuvent servir de modèle pour la tragicomédie et pour la tragédie, et c'est ce dont les Italiens et les Français ont beaucoup profité en les traduisant, ou en les imitant (Riccoboni, 1738; 82; Riccoboni, 2020; 3.31).

15. 3.2. Junto a las urbanas, también las comedias palatinas del repertorio del *Nouveau Théâtre Italien* fueron apreciadas por el público y la crítica parisinos, en particular modo, *La dame amoureuse par envie, canovaccio* en tres actos derivado de *El perro del hortelano* de Lope (probablemente, con contaminaciones de la comedia de Cicognini *La moglie di quattro mariti*) que Gueullette juzgó «excellente» y fue interpretado el 6 de julio de 1716, con nuevas puestas en escena a lo largo del año siguiente (Courville, 1945; 87-89), y *Rebut pour rebut*, «comédie “très bonne et très ancienne”» (Courville, 1945; 89), recitada el 25 de noviembre de 1717, una adaptación de *El desdén, con el desdén* de Moreto, según afirma habitualmente la crítica, pieza sobre la que volveremos más adelante.
16. 3.3. Además, el interés por el género trágico, que nunca lo abandonó, empujó, probablemente, a Riccoboni a representar, a su llegada a París, algunas tragicomedias de Giacinto Andrea Cicognini derivadas de dramas palatinos y tragedias españolas que había reelaborado y recitado en su juventud, como las citadas *Don Gaston de Moncade*, reescritura del célebre *Don Gastone di Moncada*, que contiene secuencias extraídas de varios dramas palatinos calderonianos (Antonucci, 1996); *La forze du destin*, que retomaba *La forza del fato*, en la que Cicognini reelaboró algunas secuencias de Casarse por vengarse de Rojas Zorrilla; *Renaud de Montauban, ou le Sujet fidèle*, reescritura de *L'onorata povertà di Rinaldo* inspirada en *Las pobrezas de Reinaldos* de Lope de Vega, y *La vie est un songe*, refundición de *La vita è un sogno* de Cicognini, inspirada en la homónima tragedia de Calderón, en la que Riccoboni sobresalió en el papel de Segismundo (Courville, 1945; 82). Al parecer, no todas fueron apreciadas por los espectadores parisinos, como en el caso de *Renaud de Montauban, ou le Sujet fidèle*, que se representó solo una vez (el 6 de abril de 1717), al igual que sucedió con la reelaboración de la cicogniniana *Adamira o la statua dell'onore*, que fue definida como «un parfait modèle d'extravagance» (Courville, 1945; 84-85; De Luca, 2011; 111-112).
17. 4. El repertorio del *Nouveau Théâtre Italien* contiene diversas piezas derivadas del teatro español de las que todavía no se ha identificado el modelo. Además, los catálogos que actualmente tenemos de este repertorio no siempre han corregido los errores contenidos en los registros y diccionarios dieciochescos del teatro italiano en Francia por lo que atañe a la autoría o a la identificación del hipotexto español. Uno de los más comunes, contra el que ya alertaba Carmen Marchante en sus estudios sobre las adapta-

ciones italianas de Lope y Calderón en los siglos XVII y XVIII (Marchante Moralejo, 2002; 55; Marchante Moralejo, 2009; 7), estaba originado por la similitud entre el título de la comedia española y la adaptación italiana, que no siempre implica una derivación de esta última respecto a la primera. Es el caso, por ejemplo, del *scenari* *Arlequin bouffon de cour/ La Maggior gloria d'un grande è vincere sé stesso*, puesto en escena el 20 de mayo de 1716 y presente en varias colecciones de *scenari* italianos, que se sigue citando como adaptación de *La mayor virtud de un rey* de Lope (De Luca, 2011; 71-72) solo a causa del título parecido, aunque basta una simple lectura de los textos para desmentir dicha asociación (Marchante Moralejo, 2009; 34-35).

18. Un error crítico más complejo que el anterior, vigente todavía hoy, tiene que ver con el *scenari* *Rebut pour Rebut/ Ritrosia per ritrosia*, recitado el 25 de noviembre de 1717. La ficha de esta representación que aparece en el catálogo de Emanuele De Luca (De Luca, 2011; 112-113) sobre el repertorio del *Nouveau Théâtre Italien* señala el argument o resumen de este *canovaccio* conservado en el manuscrito *Canevas et Compliments inédites de pièces italiennes-françaises, représentées sur le Théâtre-Italien* de la Bibliothèque Nationale de France (*Rebut pour rebut*), sustancialmente idéntico al resumen de la pieza publicada en el diccionario de los hermanos Parfaict (Parfaict, 1756; IV, 384-387), que lo consideran una adaptación de la célebre comedia palatina *El desdén, con el desdén* de Moreto, compuesta entre 1651 y 1652 y publicada en la Primera parte de comedias del dramaturgo de 1654 (Moreto, 2008; Lobato, 2010; 56). Además, el estudioso alude al hecho de que la crítica dieciochesca concuerda en citar como fecha de la primera representación de *Rebut pour rebut* el 23 de junio de 1717, algunos meses antes. Sin embargo, si controlamos en el catálogo esta última data, descubrimos que el *canovaccio* que se puso en escena ese día –según Clarence Dietz Brenner (Brenner, 1961; 49)– fue *Diabli sont les femmes*, presente ya en la colección napolitana del conde de Casamarciano con el título de *Demoni sono le donne overo la donna sfarzosa chiarita* (Cotticelli, 2001; II, 180-182), del que se da como hipotexto español la comedia *Diablos son las mujeres* de Lope de Vega (De Luca, 2011; 105).

19. *Diablos son las mujeres* es el título de una suelta atribuida a Juan Pérez de Montalbán de *Los milagros del desprecio*, comedia urbana de Lope de Vega de autoría dudosa que se publicó en 1633 en la *Parte 27 de*

Diferentes autores y, posteriormente, en 1658, en la *Parte 10 de Comedias escogidas* (Morley-Bruerton, 1968; 514-515). Curiosamente, los dos resúmenes que se conservan del *scenarior Rebut pour rebut/ Ritrosia per ritrosia* remiten, sin duda alguna, a la citada adaptación napolitana de *Los milagros del desprecio, Demoni sono le donne overo la donna sfarzosa chiara-rita*, que probablemente se llevó a cabo a partir de la suelta atribuida a Montalbán. No se trataría, así pues, de una adaptación de *El desdén, con el desdén* de Moreto con un ambiente «moins princier» (Courville, 1945; 90-91) que enciende más rápidamente los celos de la dama protagonista a causa de los fingidos preparativos de casamiento del galán con otra mujer (Silvia) y en la que, frente al texto español, el criado Scapin se convierte en el verdadero protagonista (Pavesio, 2008; 205-206), sino de una comedia diferente que pone en escena el apreciado motivo de la dama esquiva, a cuya fascinación no se sustrajeron las compañías del arte, y que se hallaba entre los modelos de *El desdén* moretiano (Moreto, 2012; 8; Di Pastena, 2016).

20. La acción de *Los milagros del desprecio* empieza en casa de don Pedro Girón, que está desesperado a causa de la frialdad de doña Juana de la Cerda, mujer esquiva que aborrece a los hombres y muestra su desprecio quemando las cartas de amor de sus galanes. Tras tres años de ausencia combatiendo en Flandes contra los luteranos, se presenta en su casa Hernando, antiguo criado de don Pedro, que, para ayudarlo, concibe un plan con el que provocar los celos de la dama y estimular su correspondencia amorosa. Hernando finge que don Pedro la difama en público, diciendo a todos que es fea y tuerta mientras pasa su tiempo con otra dama de la que ahora vive enamorado. Al igual que su amo, Hernando también aparenta despreciar a la criada de la dama, Leonor, que se enamora inmediatamente de él y busca la complicidad de Beatriz, prima de Juana que vive en casa de esta última por deseo expreso del tío, irritado por su casquivanería. Doña Juana reacciona de inmediato, de modo que, siguiendo los consejos de Beatriz, escribe una carta a don Pedro en el que le solicita que sea más respetuoso con ella y encarga a Leonor que se la entregue. Hernando, sin embargo, convencerá a don Pedro para que se muestre indiferente y no abra el papel de la dama, pues pretende obtener su objetivo con una última estratagema; se presenta, en efecto, en casa de Juana con un diamante envuelto en un papel y le dice que es una joya de don Pedro para su nueva amada. Juana se enfurece cuando descubre que el diamante ha sido

envuelto con la carta que ella había escrito a don Pedro y resuelve conocer a la mujer que éste ama, aunque para ello tenga que seguirlo de noche. Hernando le ofrece su ayuda y concierta una cita con ella para esa misma noche; por otro lado, informa del plan nocturno a doña Beatriz y Leonor, que le piden auxilio para que Juana deje de ser tan rigurosa y enemiga del amor. De noche, Hernando se presenta en casa de doña Juana, que sale cubierta con un manto, pero les sale al paso el padre de Beatriz, que ronda la casa. Instruido por doña Juana, Hernando declara que la dama tapada es doña Beatriz de la Cerda, que va a ver a su padre, por lo que este decide seguirlos con el intento de matar a su hija si descubre que va a encontrarse con su amante. Por ello, cuando ve a don Pedro enzarzado en una pelea callejera con otros dos galanes enamorados de Juana, el tío, creyendo que la dama por la que combaten es su hija, la amenaza de muerte. En ayuda de la joven, sin embargo, acude don Pedro, y la pareja, los dos caballeros y el tío de Juana vuelven a casa de esta última. Al llegar, Beatriz les abre la puerta, por lo que Juana, obligada a descubrir su verdadera identidad, confiesa que había salido para conocer a la amante de don Pedro. Este, entonces, le revela que es ella misma y que todo ha sido un embuste de Hernando para obrar “los milagros del desprecio”. Doña Juana también confiesa su amor a don Pedro y le pide disculpas a su prima por su pasada severidad.

21. El *scenario* napoletano *Demoni sono le donne overo La dama sfarzosa chiarita*, que ambienta la acción en Barcelona, sigue a grandes rasgos la trama de la comedia española, pero introduce algunos cambios que se hallan también en los citados resúmenes de *Rebut pour rebut*: por un lado, la eliminación de Beatriz y de su padre, que, actuando como vengador del honor de su hija, provoca el desenlace de la acción, y, por el otro, la mayor presencia escénica (y, por tanto, cómica) de los criados, que se concretiza en el paralelismo entre los avatares amorosos de la dama protagonista, doña Eleonora, y los de su criada Pimpinella. Así, por ejemplo, tanto la dama como la criada son objeto del interés amoroso de tres pretendientes (Eleonora de don Luigi –el don Pedro de la comedia española–, don Carlo y el *dottore*; Pimpinella de Covello –que hace el papel de Hernando–, Policinella y Tartaglia); del mismo modo, Eleonora quema tres papeles amorosos (en la comedia española se prende fuego solo a uno) ante los despechados amantes, que llegan uno a uno, y, a continuación, Pimpinella replicará dichas escenas en presencia de sus amantes. Vale la pena reproducir estas secuencias del *scenario* napolitano en el que las dos mujeres queman las

cartas de sus galanes confrontándolas con el respectivo paso del argumento de *Rebut pour rebut* para corroborar cuanto hemos señalado:

<p>Atto secondo, scena prima Donna Eleonora e Pimpinella (Poco prima di giorno) (Boffettino con cannelieri in scena) Pimpinella racconta la burla fatta alli zanni, poi Donna Eleonora si fa portar da sedere e si sede, e volendo dimostrare la poca stima che fa dell'amanti con gran sfarzo comincia a leggere le lettere, et prima legge quella di Don Luigi, e poi la bruggia; in questo</p> <p>Scena 2 Don Luigi e dette Don Luigi, havendo osservato questo, si fa avanti, facendo suo rimprovero, e via, ella mostra di sfarzo, e poi legge la lettera di don Carlo, e la bruggia, ma con più rabbia; in questo</p> <p>Scena 3 Don Carlo e donne Don Carlo, havendo osservato, si fa avanti e fa suo rimprovero, e via, Donna Eleonora lo sprezza, e poi legge la lettera del Dottore, e la bruggia con rabbia; in questo</p> <p>Scena 4 Dottore e donne Dottore, havendo osservato, si fa avanti e fa suo rimprovero, e via, Donna Eleonora lo sprezza, Pimpinella dice voler leggere anche essa le lettere de' suoi amanti, e legge prima quella di Covello, e la bruggia, in questo</p> <p>Scena 5 Covello e donne Covello, havendo osservato questo, si fa avanti, fa suo rimprovero, e via, Pimpinella fa suo sfarzo, poi legge la lettera di Policinella, e la bruggia; in questo</p> <p>Scena 6 Policinella e donne Policinella, havend'osservato, fa suo rimprovero, e via, quella fa suo disprezzo, poi legge quella di Tartaglia, e la bruggia; in questo</p> <p>Scena 7 Tartaglia e donne</p>	<p>Flaminia se fait apporter par Violetta, sa suivante, tous les billets doux qu'elle a reçus de ces trois amants, et les relit pour s'en divertir et pour s'en moquer; elle commence par une lettre de Pantalon, qui contient tout ce que l'amour a pu lui inspirer de plus tendre. Pantalon entre dans ce moment, et apercevant Flaminia qui lit tout haut sa lettre, il en écoute la lecture, sans être aperçu, et il ne doute pas qu'il ne soit l'amant aimé, mais il est bientôt convaincu du contraire, quand Flaminia lit ensuite les lettres de Mario e de Lélío, qui surviennent peu de temps après, ils ne sont pas mieux traités que Pantalon, puisque Flaminia brûle leurs lettres en leur présence; elle témoigne pourtant que si elle avait pu aimer quelqu'un elle aurait donné la préférence à Lélío. Violetta fait le même sacrifice des lettres que Scaramouche et Arlequin, ses amoureux lui écrivaient e les brûle devant eux, ce qui fournit un jeu de Théâtre assez plaiaint, par les raisonnements et les reproches d'Arlequin et de Scaramouche (<i>Rebut pour rebut</i>, f. 300r-v; Parfait, 1756; IV, 385; transcripto en Pavesio, 2008; 201).</p>
------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

<p>Tartaglia, havendo osservato, fa suo rimprovero, e via, donne restano facendo loro discorso; in questo (Cotticelli, 2001; 181)</p>	
---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	--

22. No cabe duda, así pues, de que el argumento de *Rebut pour rebut/Ritrosia per ritrosia* que se ha conservado remite al escenario napolitano *Demoni sono le donne overo La dama sfarzosa chiarita* que adapta *Los milagros del desprecio*, lo que lo reconduce, por tanto, a la citada representación de *Diabes sont les femmes* del 23 de junio de 1717, que, al parecer, no tuvo mucho éxito (Courville, 1945; 91). ¿Al indicar como modelo de este canovaccio *El desdén, con el desdén*, los hermanos Parfaict se confundieron a causa de la semejanza con el título de la pieza de Moreto y en virtud de la similitud del motivo argumental que vertebra las dos piezas españolas? ¿En noviembre de 1717 Riccoboni puso en escena una reelaboración de *El desdén* de Moreto, un texto que conocía bien y que, según sus propias palabras, había traducido y llevado a escena en Italia (Riccoboni, I, 1727; Pavesio, 2008; 203), o el canovaccio representado meses antes bajo el título *Diabes sont les femmes*? Dado que nos falta el texto de aquella representación otoñal, no podemos llegar a una respuesta definitiva, aunque, a juzgar por los resúmenes de la pieza que nos han llegado, tendríamos que inclinarnos por la segunda posibilidad, que remite a *Los milagros del desprecio*. Sea como fuere, este intrincado caso muestra claramente la necesidad de abordar el corpus del *Nouveau Théâtre Italien* desde la perspectiva del hispanismo.

Concluido, en fin, tiempo atrás, el período de las grandes imitaciones francesas del teatro clásico español, en la segunda década del siglo XVIII la Comedia nueva revivió escénicamente en Francia gracias a la ilustre compañía italiana de Riccoboni; el estudio exhaustivo de su repertorio –que se abordará en un ensayo ulterior– permitirá evidenciarlo en su justa medida.

Bibliografía

ALBERTI Carmelo, *La scena veneziana nell'età di Goldoni*, Roma, Bulzoni, 1990.

ALFONZETTI Beatrice, «Riccoboni, il comico prima di Goldoni», *Goldoni «avant la lettre»: esperienze teatrali pregoldoniane (1650-1750)*, Gutiérrez Carou Javier (dir.), Venezia, Lineadacqua, 2015, p. 87-99.

ALFONZETTI Beatrice, «Il teatro spagnolo nelle *Réflexions historiques et critiques sur les différents théâtres de l'Europe* di Luigi Riccoboni», *Goldoni «avant la lettre»: drammaturgia e pratiche attoriale fra Italia, Spagna e Francia (1650-1750)*, Gutiérrez Carou Javier, Cotticelli Francesco, Freixeiro Ayo Irina (dir.), Venezia, lineadacqua, 2019, p. 141-151.

ANTONUCCI Fausta, «Spunti tematici e rielaborazione di modelli spagnoli nel *Don Gastone di Moncada* di Giacinto Andrea Cicognini», *Tradurre, riscrivere, mettere in scena*, Profeti Maria Grazia (dir.), Firenze, Olschki, 1996, p. 65-84.

_____, «Las operaciones de adaptación y reescritura del teatro áureo en la Italia del siglo XVII: el caso de Giacinto Andrea Cicognini», *Rumbos del hispanismo en el umbral del Cincuentenario de la AIH*, Botta Patrizia, Vaccari Debora (dir.), vol. IV: Teatro, Roma, Bagatto Libri, 2012, p. 13-19.

_____, «Lope de Vega y los scenari de la *Commedia dell'arte*», en *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, vol. XXIII, 2017, p. 34-53.

_____, «Calderón en Italia, en los siglos XVII-XIX: una consideración de conjunto», *Calderón más allá de España: traslados y transferencias culturales*, Ehrlicher Hanno, Grünngel Christian, Trambaioli Marcella, Gentili Luciana (dir.), Kassel, Reichenberger («Archivum Calderonianum 15»), 2020, p. 1-27.

BONETTI Caterina, *Il volto delle maschere. Luigi Riccoboni ed Elena Balletti fra pagina e palcoscenico*, tesis de doctorato, Università degli Studi di Parma, Dipartimento LASS-Lettere Arti Storia Società, 2013.

BRENNER Clarence Dietz, *The Théâtre Italien, its repertory 1716-1793*, Berkeley-Los Angeles, University of California Press, 1961.

CANCEDDA Flavia, CASTELLI Silvia, *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, 2001.

CAPPELLETTI Salvatore, *Luigi Riccoboni e la riforma del teatro. Dalla commedia dell'arte alla commedia borghese*, Ravenna, Longo editore, 1986.

CARANDINI Silvia, «Dar corpo alle metafore. Modelli spagnoli e drammaturgia dei "comici" italiani», *Relazioni letterarie tra Italia e Penisola iberica nell'epoca rinascimentale e barocca*, VUELTA GARCÍA Salomé (dir.), Firenze, Olschki («Biblioteca dell'Archivum Romanicum»), 2014, p. 85-104.

_____, «Nuova arte di far commedie». Studi teatrali fra Italia e Spagna», *La Comedia Nueva e le scene italiane nel Seicento. Trame, drammaturgie, contesti a confronto*, ANTONUCCI Fausta, TEDESCO Anna (dir.), Firenze, Olschki («Biblioteca dell'Archivum Romanicum»), 2016, p. 43-60.

COTTICELLI Francesco, *The Commedia dell'Arte in Naples: A Bilingual Edition of the 176 Casamarciano Scenarios/ La Commedia dell'Arte a Napoli: edizione bilingue dei 176 Scenari Casamarciano*, COTTICELLI Francesco, HECK Anne Goodrich, HECK Thomas F. (dir.), Lanham (Maryland)-Londres, The Scarecrow Press, 2001, 2 vols.

COUDERC Christophe, «Refundición de refundiciones: *Dom César d'Avalos* de Thomas Corneille (1674) y la comedia española», *Criticón*, n° 72, 1998, p. 125-142.

_____, «L'adaptation de la *Comedia* et la question taxinomique», *Le théâtre espagnol du Siècle d'Or en France. De la traduction au transfert culturel*, COUDERC Christophe (dir.), Paris, Presses Universitaires de Paris Ouest, 2012, p. 85-100.

COURVILLE Xavier de, *Un apôtre de l'art du théâtre au XVIII^e siècle: Luigi Riccoboni dit Lelio, t. II, (1676-1715) L'expérience italienne*, Paris, Droz, 1943.

_____, *Un apôtre de l'art du théâtre au XVIII^e siècle: Luigi Riccoboni dit Lelio, t. II, (1716-1731) L'expérience française*, Paris, Droz, 1945.

D'ANTUONO Nancy L., «La comedia española en la Italia del siglo XVII: la commedia dell'arte», *La comedia española y el teatro europeo del siglo XVII*, Sullivan Henry W., Galoppe Raúl A., Stoutz Mahlon L. (dir.), Londres, Tamesis, 1999, p. 1-36.

DE LUCA Emanuele, *Il repertorio della Comédie-Italienne di Parigi (1716-1762)/ Le répertoire de la Comédie-Italienne de Paris (1716-1762)*, Paris, IRPMF, 2011, p. 25-26 («Les savoirs des acteurs italiens», collection dirigée par Andrea Fabiano, consultable en www.irpmf.cnrs.fr/IMG/pdf/Repertorio.pdf; fecha de consulta: diciembre 2022).

DI BELLA Sarah, *L'expérience théâtrale dans l'œuvre théorique de Luigi Riccoboni*, Paris, Champion, 2009.

DI PASTENA Enrico, «La donna erudita in scena tra la Spagna e l'Italia (i casi di Lope, Moreto e Gozzi)», *Paradigmas teatrales en la Europa moderna: circulación e influencias (Italia, España, Francia, siglos XVI-XVIII)*, Couderc Christophe, Trambaioli Marcella (dir.), Toulouse, Presses universitaires du Midi, 2016, p. 97-120.

FERRONE Siro, *La Commedia dell'Arte. Attrici e attori italiani in Europa (XVI-XVIII secolo)*, Torino, Einaudi («Piccola Biblioteca Einaudi»), 2014.

FORSANS Ola, *Le théâtre de Lelio: étude du répertoire du Nouveau Théâtre italien de 1716 à 1729*, Oxford, Voltaire Foundation, 2006.

GUARDENTI Renzo, *Gli italiani a Parigi. La Comédie Italienne (1660-1697). Storia, pratica scenica, iconografia*, Roma, Bulzoni, 1990, 2 vols.

GUEULLETTE Thomas-Simon, *Notes et souvenirs sur le Théâtre Italien au XVIII^e siècle*, Paris, Droz, 1938.

LOBATO María Luisa, «La dramaturgia de Moreto en su etapa de madurez (1665-1669)», *Studia Aurea*, 4, 2010, p. 53-71.

MARCELLO Elena E., «La fortuna italiana di una commedia di Rojas Zorrilla: *Donde hay agravios no hay celos*», *La Comedia Nueva e le scene italiane nel Seicento. Trame, drammaturgie, contesti a confronto*,

ANTONUCCI Fausta, TEDESCO Anna (dir.), Firenze, Olschki («Biblioteca dell'«Archivum Romanicum»»), 2016, p. 259-274.

MARCHANTE MORALEJO Carmen, «Calderón en Italia: traducciones, adaptaciones, falsas atribuciones y *scenari*», *Calderón en Italia. La Biblioteca Marucelliana*. Firenze, PROFETI Maria Grazia (dir.), Firenze, Alinea, 2002, p. 43-93.

_____, «Lope de Vega en Italia: traducciones, adaptaciones, falsas atribuciones y *scenari*», *Commedia e musica tra Spagna e Italia*, PROFETI Maria Grazia (dir.), Firenze, Alinea, 2009, p. 7-58.

MICHELASSI Nicola, VUELTA GARCÍA Salomé, *Il teatro spagnolo a Firenze nel Seicento. Vol. I: Giacinto Andrea Cicognini, Giovan Battista Ricciardi, Pietro Susini, Mattias Maria Bartolommei*, Firenze, Alinea, 2013.

MORETO Agustín, *El desdén, con el desdén*, Lobato María Luisa (dir.), *Comedias de Agustín Moreto. Primera Parte de comedias*, LOBATO María Luisa (dir.), Kassel, Reichenberger, 2008, vol. I, p. 397-580.

_____, *Il disdegno col disdegno*, DI PASTENA Enrico (dir.), Pisa, edizioni ETS, 2012.

MORETO Agustín, CÁNCER Y VELASCO Jerónimo, MATOS FRAGOSO Juan de, *La fuerza del natural*, GARCÍA-REIDY Alejandro (dir.), *Comedias de Agustín Moreto. Segunda parte de comedias*, LOBATO María Luisa, TRAMBAIOLI Marcella (dir.), Kassel, Reichenberger, 2016, vol. V, p. 465-657.

MORLEY S. Griswold, BRUERTON Courtney, *Cronología de las comedias de Lope de Vega con un examen de las atribuciones dudosas, basado todo ello en un estudio de su versificación estrófica*, Madrid, Gredos («Biblioteca Románica Hispánica»), 1968.

Nouveau Théâtre Italien ou Recueil général des comédies représentées par les comédiens italiens du Roy (Le théâtre de Lelio), Paris, Briasson, 1753.

PANDOLFI Vito, *La commedia dell'arte. Storia e testo*, Firenze, Le Lettere, 1988, 5 vols.

PARFAICT François, PARFAICT Claude, *Dictionnaire des théâtres de Paris, contenant toutes les pièces qui ont été représentées jusqu'à présent sur les différents théâtres françois et sur celui de l'Académie Royale de Musique, les extraits de celles qui ont été jouées par les comédiens italiens, depuis leur rétablissement en 1716, ainsi que des Opéras Comiques, et principaux spectacles des Foires Saint Germain et Saint Laurent*, Paris, Lambert, 1756, 7 vols.

PAVESIO Monica, «*La vie est un songe*: tragicommedia francese del Settecento, punto d'incontro della comedia spagnola e della commedia dell'arte italiana», *Origine della commedia improvvisa o dell'arte*. Atti del XIX Convegno Internazionale del Centro Studi sul Teatro Medioevale e Rinascimentale, Roma-Agnani (12-14/10/1995), CHIABÒ Myriam, DOGLIO Federico (dir.), Roma, Torre d'Orfeo, 1996, p. 389-414.

_____, *Calderón in Francia. Ispanismo ed italianismo nel teatro francese del XVII secolo*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2000.

_____, «Il viaggio di *La dama duende* nel XVII secolo: Spagna, Italia e Francia», *Franco-Italica*, 23-24, 2003, p. 521-534.

_____, «*Rebut pour Rebut – Ritrosia per ritrosia*: un canovaccio del *Nouveau Théâtre Italien* di Luigi Riccoboni come possibile fonte de *La principessa filosofa* di Gozzi», en Carlo Gozzi. *I drammi spagnoleschi*, WINTER Susanne (dir.), Heidelberg, Universitätsverlag Winter, 2008, p. 193-206.

PAVESIO Monica, «Le rôle de la *commedia dell'arte* dans la réception française de la Comedia au XVII^e siècle», *Le théâtre espagnol du Siècle d'Or en France. De la traduction au transfert culturel*, COUDERC Christophe (dir.), Paris, Presses Universitaires de Paris Ouest, 2012, p. 53-65.

PROFETI Maria Grazia, «Rojas en Italia en los siglos XVII y XVIII», *Revista de Literatura*, vol. LXIX, n. 137, enero-junio 2007, p. 163-182.

PROFETI Maria Grazia, «Percorsi teatrali tra Spagna e Italia», *La Comedia Nueva e le scene italiane nel Seicento. Trame, drammaturgie, contesti a confronto*, ANTONUCCI Fausta, TEDESCO Anna (dir.), Firenze, Olschki («Biblioteca dell'Archivum Romanicum»), 2016, p. 15-28.

Rebut pour Rebut, en Canevas et Compliments inédites de pièces italiennes-françaises, représentées sur le Théâtre-Italien, Bibliothèque National de France, Département des Manuscrits, Français 9242-9341, *Collection de pièces de théâtre, formée par M. de Soleinne*, ms. 9310, fols. 299v-302v.

RICCOBONI Luigi, *Histoire du Théâtre Italien depuis la décadence de la comédie latine*, Paris, Chaubert, 1727, 2 vols.

_____, *Nuovo teatro italiano che contiene le commedie stampate e recitate dal s. Luigi Riccoboni detto Lelio*, Parigi, Briasson, 1733, 3 vols.

_____, *Observations sur la Comédie et sur le génie de Molière*, Paris, Veuve Pissot, 1736.

_____, *Réflexions historiques et critiques sur les différents théâtres de l'Europe*, Paris, Jacques Guérin, 1738.

_____, *Réflexions historiques et critiques sur les différents théâtres de l'Europe. Avec les Pensées sur la Déclamation*, Alfonzetti Beatrice (dir.), 2020 (http://obvil.sorbonne-universite.fr/corpus/historiographie-theatre/riccoboni_reflexions-historiques-critiques-differents-theatres/; fecha de consulta: diciembre 2022).

SÍMINI Diego, «Casarse por vengarse di Rojas Zorrilla nella traduzione di Giacinto Andrea Cicognini: Maritarsi per vendetta», *Tradurre, riscrivere, mettere in scena*, PROFETI Maria Grazia (dir.), Firenze, Olschki, 1996, p. 95-116.

_____, *Il corpus teatrale di Giacinto Andrea Cicognini. Opere autentiche, apocrife e di dubbia attribuzione*, Lecce-Brescia, Pensa Multimedia, 2012.

TESTAVERDE Anna Maria, «La scrittura scenica nel XVII secolo», *Carte di scena*, Lazzi Giovanna (dir.), Firenze, Polistampa, 1998, p. 31-38.

TESTAVERDE Anna Maria, *I canovacci della Commedia dell'arte*, Torino, Einaudi, 2007.

VUELTA GARCÍA Salomé, «Luigi Riccoboni y el teatro español del Siglo de Oro: de la escena a la historiografía teatral», *Storiografia e teatro tra Italia e Penisola iberica*, GRAZIANI Michela, VUELTA GARCÍA Salomé (dir.), Firenze, Olschki, 2019, p. 121-137.

_____, «Calderón en el teatro italiano de los siglos XVII y XVIII: *Casa con dos puertas mala es de guardar*», *Calderón más allá de España: traslados y transferencias culturales*, EHRLICHER Hanno, GRÜNNAGEL Christian, TRAMBAIOLI Marcella, GENTILLI Luciana (dir.), Kassel, Reichenberger («Archivum Calderonianum 15»), 2020a, p. 413-433.

_____, «El teatro del Siglo de Oro en el fondo Orsi de la Biblioteca Estense de Módena», *Ricerche sul teatro classico spagnolo in Italia e oltralpe (secoli XVI-XVIII)*, ANTONUCCI Fausta, VUELTA GARCÍA Salomé (dir.), Firenze, Firenze University Press, 2020b, p. 399-420.