

Los modelos dramáticos españoles en las adaptaciones italianas: *La moglie di quattro mariti* de Giacinto Andrea Cicognini

Ilaria Resta
Università Roma Tre
ilaria.resta@uniroma3.it

Palabras clave:

Giacinto Andrea Cicognini. *La moglie di quattro mariti*. Teatro áureo. Tirso de Molina. Lope de Vega. Intertextualidad.

Resumen:

El presente trabajo se centra en la figura del dramaturgo florentino Giacinto Andrea Cicognini y en su comedia *La moglie di quattro mariti*, pieza del siglo XVII en la que se reelaboran libremente algunas obras del patrimonio dramático español coevo. A partir de un análisis comparado se tratará de verificar en qué comedias se inspiró Cicognini, discriminando entre las varias propuestas e hipótesis que la crítica ha venido avalando hasta ahora.

The Spanish dramatic models in the Italian adaptations: *La moglie di quattro mariti* by Giacinto Andrea Cicognini

Key Words:

Giacinto Andrea Cicognini. *La moglie dei quattro mariti*. Golden Age theatre. Tirso de Molina. Lope de Vega. Intertextuality.

Abstract:

This work focuses on the comedy *La moglie di quattro mariti*, a play written during the XVII century by the Florentine dramatist Giacinto Andrea Cicognini, a playwright who tends to re-elaborate dramas of the Spanish Golden Age theatre. This paper intends to offer a comparative analysis of *La moglie* to establish which Spanish comedies Cicognini adapts, by examining also the different critical perspectives and hypothesis that critics defended previously.

¹ Este trabajo se encuadra en las líneas de investigación del proyecto PRIN Bando 2015 - Prot. 201582MPMN – «Il teatro spagnolo (1570 – 1700) e l'Europa: studio, edizione di testi e nuovi strumenti digitali», coordinado por Fausta Antonucci.

Al hablar de las interferencias del teatro áureo español en la dramaturgia italiana coeva hay que tener en cuenta la figura de Giacinto Andrea Cicognini, uno de los autores del XVII que en mayor medida recupera temas y motivos del teatro del Siglo de Oro. El discurso sobre la recepción de Lope, Tirso, Calderón y de otros dramaturgos españoles en la producción de Cicognini está lejos de darse por clausurado, lo que en parte se debe a la habilidad exquisitamente cicogniniana de llevar a cabo un diálogo entre su propia creación y la de los dramaturgos españoles de la época, que va más allá de la simple imitación o traducción. Cicognini, en cambio, demuestra una habilidad peculiar a la hora de manipular la materia española y readaptarla al nuevo contexto literario: la fuente o, en más de un caso, las fuentes de que se surte constituyen un arranque para una creación que es solo en parte deudora de similitudes circunstanciales, pero que, a la vez, mantiene su originalidad y su independencia. A tal propósito, el marqués Bartolommei ya en 1668, en el prefacio de su obra *Amore opera a caso*, hablando de Cicognini y de su repertorio ponía sobre aviso a los lectores defendiendo la originalidad del trabajo cicogniniano y de sus obras de inspiración española que, en sus palabras, habían «acquistato dal Cicognini tanto di vaghezza, d'ornamento e splendore che sue, più tosto anzi che non, amano di esser chiamate dal mondo» [Bartolommei, 1668: 8].

Sin duda, esta inclinación hacia la dramaturgia española se enraíza en un ascendiente paterno². El padre Jacopo Cicognini fue uno de los primeros dramaturgos italianos en arrimarse a la praxis lopesca y en romper con el rigor de la preceptiva clásica, tal como se manifiesta claramente en el prefacio *Ai cortesi lettori* que encabeza la edición de 1633 del *Trionfo di David*, una de las primeras obras de Jacopo en que se atisba esta metamorfosis de sabor lopesco. Es aquí donde se refiere un supuesto intercambio epistolar entre el florentino y el Fénix: es una correspondencia sumamente significativa para el desarrollo posterior de la trayectoria del

² Sobre la relación de Jacopo Cicognini con el teatro español véase Profeti, 1996a.



italiano ya que, según nos informa el anónimo autor (quizá el mismo Antonio del Soldato, a quien se debe la dedicatoria a los miembros de la Compagnia dell'Arcangelo Raffaello), Lope animaría a Jacopo a abandonar el estilo clásico para abrazar las nuevas tendencias procedentes de España. Pese a que no se pueda sostener la autenticidad de este testimonio que, en palabras de Cancedda y Castelli [2001: 46, nota 72], habría que considerar más bien como «una sorta di 'licenza poetica'», no se puede negar un cambio paulatino en el *usus scribendi* de Jacopo, una elección que, a todas vistas, tuvo una acogida favorable:

Si attenne l'autore al consiglio del Vega [...], e così bene divise queste azzioni con l'intervallo da un atto all'altro e così bene intrecciò il grave con il ridicolo, il diletto con l'utile, l'istoria con l'invenzione [...] che li spettatori intelligenti confessorno averne sentito gusto non ordinario, e finalmente si vede che l'uso de' moderni, fondato nella compiacenza di chi ascolta, ha dilatato l'anguste e severe leggi della Poetica [Cicognini, 1633: h. 7-8].

Giacinto Andrea calca las huellas paternas: los cánones aristotélicos y la rigidez clásica no parecen congeniar del todo con su forma de configurar el texto dramático, y la práctica lopesca le ofrece una alternativa en la que se ampara, tal como se desprende, entre otros, de los paratextos de *Celio* y de *Giasone*, dos de sus *drammi per musica*³.

La fórmula del *delectare et prodesse*, así como la trascendencia y supremacía del público y la necesidad de inclinarse a su voluntad representan el eje medular de la praxis cicogniniana que se acompaña de una reinterpretación de argumentos y motivos de inspiración ibérica. Vale la pena señalar desde ahora que la aproximación de Cicognini al teatro áureo no ha de identificarse como un mero saqueo de temas; Cicognini no calca ni traduce a Tirso, Lope y los demás. Según Antonucci, Cicognini emplea una técnica de escritura emparentada con la combinación y la contaminación; al referirse, por ejemplo, a *Don Gastone di Moncada*, *Oronthea*, *Giasone*, *Celio*

³ Sobre la presencia del *Arte nuevo* lopesco en los paratextos de las obras de Cicognini considérense los trabajos de Tedesco, 2013 y Antonucci, 2013b.



y *Gli amori di Alessandro Magno e Rossane*, en sus palabras, Cicognini «realizza così una sorta di *collage* di sequenze e situazioni d'intreccio provenienti da diverse *piezas* del teatro spagnolo coevo» [Antonucci, 2012a: 62]. Por esta razón, la determinación de los posibles hipotextos para la mayoría de las obras del repertorio cicogniniano resulta una tarea especialmente ingrata, ya que las conjeturas no siempre encuentran unanimidad.

Antes de pasar a profundizar en *La moglie di quattro mariti*, quisiera remarcar la relevancia de la presencia española en la producción de este autor, una presencia constante que abarca más de tres cuartos de su repertorio total hasta ahora conocido. Ya desde el elenco de Bartolommei de 1668, el marqués menciona dieciocho comedias de Cicognini, siete de las cuales, según nos informa, «sono tolte dallo spagnolo» [Bartolommei, 1633: 8]. En las recientes investigaciones de Cancedda y Castelli [2001] y de Símini [2012], a las que me acojo para muchos de los datos que estoy proporcionando, se aumenta esta nómina. En especial, Símini incorpora dos obras más que con toda probabilidad hay que atribuir a la pluma de Giacinto Andrea: *L'innocenza calunniata* y, precisamente, *La moglie di quattro mariti*. Tenemos, por lo tanto, un total de veinte comedias: dieciocho de segura atribución y dos probables. Con respecto a la producción de inspiración española, resulta que las obras emparentadas con comedias españolas son quince de veinte⁴. Es un número que, evidentemente, delata la fascinación de Cicognini por la comedia española, pero que, además, evidencia su amplio conocimiento de los dramaturgos ibéricos, si consideramos que en muy pocas ocasiones el florentino se ciñe a la adaptación de una obra solamente. *Il maggior mostro del mondo*, por

⁴ Se trata de: *Adamira ovvero la statua dell'onore*, *Gli amori di Alessandro Magno*, *L'amorose furie d'Orlando*, *Celio*, *Il Cipriano convertito*, *Don Gastone di Moncada*, *La forza del fato ovvero il matrimonio nella morte*, *La forza dell'amicizia ovvero l'onorato ruffiano di sua moglie*, *La forza dell'innocenza nei successi di Papirio*, *Le gelosie fortunate del re di Valenza*, *Giasone*, *Il maggior mostro del mondo*, *La moglie di quattro mariti*, *Oronthea*, *Santa Maria Egiziaca*. He extraído estos datos a partir del catálogo «Opere teatrali in cui Cicognini compare come autore» que aparece en Símini, 2012: 51-99.



ejemplo, ya desde su título muestra una patente relación con *El mayor monstruo del mundo* calderoniano; sin embargo, ya hacia finales del siglo XIX Teza [1885: 183] reconoce que «traduzione non è», sino «solo imitazione liberissima», un argumento defendido unas décadas más tarde por Belloni [1904b: 2-3] quien, además, identifica en esa misma pieza la presencia de un segmento escénico que evoca *El alcaide de sí mismo*. En este caso y en muchos otros, las reverberaciones áureas atañen a un grupo de comedias distintas e incluso pertenecientes a varios autores: es paradigmático el caso de *Don Gastone di Moncada*, que ha examinado Antonucci [1996: 65-84], para el que ha señalado una relación con *La corona merecida* de Lope, *Cómo han de ser los amigos* de Tirso y *Gustos y disgustos son no más que imaginación* de Calderón.

Pasando al caso específico de *La moglie di quattro mariti*, es una comedia en la que, según veremos, es posible reconocer una idéntica marca cicogniniana que apunta a la mescolanza de piezas distintas⁵. Es una obra que no aparece en el catálogo de Bartolommei y de la que, sin embargo, Símini sostiene la probable autoría de Cicognini especialmente por el tratamiento de la materia española y por una modalidad de escritura afín a otras obras de irrefutable paternidad cicogniniana. Trataré de corroborar esta hipótesis a partir de un análisis contrastivo de algunos fragmentos de esta comedia relacionándolos con *El vergonzoso en palacio* y *El castigo del penseque*, de Tirso de Molina, así como con *El perro del hortelano*, de Lope de Vega.

De esta obra poseemos un manuscrito anónimo incluido en un códice misceláneo del XVII junto con otras obras del mismo Cicognini: *L'Adamira* y *La forza del fato*. Se remonta a 1656, en cambio, la primera edición del texto que sale en Perusa de las imprentas de Zecchini, un editor ya

⁵ Mazzardo [1997: 78, nota 24] refiere una relación entre *La moglie di quattro mariti* e *Il marito delle quattro moglie* de Arcangelo Spagna. Sin embargo, esta comedia sigue una trama muy distinta y las reminiscencias de la obra de Cicognini son muy leves y se circunscriben a una declaración en el tercer acto en boca del criado Cencio: «E così pigliatele tutte e quattro e potrete chiamarvi il marito delle quattro moglie, giacché di un'altra fu detto la moglie di quattro mariti» [Spagna, 1712: 90].



familiarizado con Giacinto Andrea: en 1654, de hecho, ya había publicado *Le gelosie fortunate del principe Rodrigo* y en 1656, además de *La moglie*, publica *Il maggior mostro del mondo*. Desde 1654 hasta 1663 en total saldrán de su imprenta diez títulos cicognianos: de estos, siete son primeras ediciones de obras seguramente atribuidas al autor. El hecho de que la comedia se imprima con Zecchini ya podría ser una posible evidencia de la casi segura atribución a Cicognini: el editor Sebastiano Zecchini edita muchas primeras ediciones y también reediciones de obras ciertas del florentino. Además, como señala Símini [2012: 88], *La moglie di quattro mariti* sale en una época bastante temprana: no es la del *boom* de los años Sesenta, y todavía en 1656 no se justifica la necesidad de generar falsas atribuciones para aprovechar la fama del dramaturgo. En el repertorio de este editor hay tan solo una duda relacionada con *I due prodigi ammirati*, de atribución incierta, que se edita en 1663, pero vale la pena recordar que esta publicación ya no se debe a Sebastiano, sino a sus herederos.

Entrando en cuestiones de intertextualidad, la identificación en *La moglie di quattro mariti* de algunos elementos del teatro áureo se remonta hacia finales del XIX cuando Farinelli [1894: 3, nota 2] plantea por primera vez el tema sosteniendo una afinidad con *Los palacios de Galiana*, relación que, con razón, Croce [1953: 124] rechazará posteriormente. Quizás puedan reconocerse algunas reminiscencias de cara al tema de la dama pretendida a la vez por un soberano o un príncipe y por uno o más validos suyos, pero es esta una situación fácilmente detectable en otras comedias del Siglo de Oro; se trata, en definitiva, de una correlación demasiado tenue para sostenerla. Por otra parte, Grashey [1909: 110] es el primero en detectar una proximidad con *El vergonzoso en palacio* y *El castigo del penseque*, pero sin entrar de lleno en la cuestión, y respaldando todavía la tesis de una posible vinculación con *Los palacios de Galiana*. El análisis contrastivo, del que proporcionaré unos ejemplos más adelante, no me ha permitido identificar ninguna analogía con *Los palacios*; según explicaré, tampoco *El castigo* parece vincularse de manera fehaciente con la comedia



cicogniniana: existen algunas afinidades de cara a la construcción de la trama (la relación de amor entre el secretario y su señora, el motivo de la ocultación de la identidad por parte del protagonista), pero estamos ante unos vínculos tenues y genéricos, que bien podrían reconocerse en muchas otras obras enmarcadas dentro del subgénero de la ‘comedia de secretario’. Por otro lado, se comprueban ciertas similitudes con *El vergonzoso* y, sobre todo, he podido detectar algunos fragmentos sacados de *El perro del hortelano*, de Lope de Vega, un parecido que, según me consta, no se había remarcado hasta ahora.

En *La moglie di quattro mariti* la corte de Inglaterra es la ambientación donde se desarrolla una intrincada historia de amor. Ya desde el título se intuye que la dimensión erótica constituye el eje de toda la acción, con una evidente voluntad por parte del dramaturgo de captar la atención del público estimulando su fantasía a través de la alusión a una situación aparentemente poco ortodoxa de cara al contexto social de la época. En realidad, el texto no revela absolutamente nada que pueda contrariar la moral católica: la *moglie* del título es, en realidad, la princesa Ernelinda, pretendida por tres cortejadores. La referencia al número cuatro es simplemente una alusión que anticipa el epílogo, cuando Ernelinda, en un enrevesado juego teatral en el que se alternan en sucesión las agniciones y los cambios de identidad, será la prometida primero del rey Enrico, luego de su amado Ferramondo, sucesivamente del caballero Filandro y finalmente podrá coronar su sueño convirtiéndose en la mujer de Ferramondo. La trama principal gira alrededor del tema erótico y de las dificultades de la pareja de enamorados, Ernelinda y su secretario, el caballero Ferramondo, que al final triunfará a pesar de los obstáculos que interponen los demás pretendientes, especialmente el rey.

Con relación a este tema principal, a lo largo de los tres actos sobresalen tres líneas argumentales:

el repentino enamoramiento de Ferramondo y Ernelinda, y su dificultad para expresar mutuamente sus sentimientos;



el empecinamiento del rey Enrico hacia Ernelinda y su voluntad de casarse con ella, lo que estorbaría los proyectos de los dos enamorados que no pueden rebelarse a la autoridad real;

la contrariedad de la reina Isabella, madrastra de Enrico, ante las bodas de su hijo Enrico y de Ferramondo con Ernelinda.

El enfrentamiento entre madre e hijo a causa de la princesa es el que da comienzo a la obra y el que se reitera en más ocasiones en los tres actos. Es evidente que la oposición de la reina ante una posible relación tanto de su hijo Enrico con Ernelida como de Ferramondo con la misma princesa encubre algún secreto inconfesable y, sin embargo, Cicognini nos deja en suspenso hasta el final cuando, a la par que los otros personajes de la comedia, nos vamos enterando del misterio de Isabella, un secreto que desembocará en un epílogo trágico para ella y una inevitable renuncia por parte de Enrico y de Filandro a sus proyectos iniciales. Descubrimos que la reina se ha suicidado dejando una carta en la que confiesa haber tenido en el pasado una relación carnal con su hijastro Enrico, sin que este se enterara, gracias a una artimaña que la llevó a sustituir a una criada suya de la que el joven príncipe se había prendado. La reina tuvo dos mellizos, un niño y una niña. La niña es Ernelinda, que el príncipe de Norforc crio como si fuera su hija, mientras que al otro le dio el nombre de Ferramondo y lo encomendó al gobernador de Liestre, el marqués Filiberto. Por esta razón, le dice a Enrico, «non la prender», refiriéndose a Ernelinda, «perché non può esser tua per esser troppo tua» [Cicognini, 1656: 104]; además, prosigue su amonestación aludiendo a la necesidad de impedir también las bodas entre Ferramondo y su presunta hermana: «procura, o Re, che dopo le nozze del padre non rimanga moglie d'un fratello» [Cicognini, 1656: 109]. Cuando finalmente parece que nos estamos acercando a un epílogo doloroso para la pareja de enamorados, Cicognini introduce otro *coup de théâtre* que da un giro sorprendente a la intriga: la llegada repentina del marqués Filiberto resulta oportuna para la resolución del problema, ya que el noble relata una segunda parte de la historia y refiere un intercambio de identidades que



hasta la reina ignoraba. Cuando algunos años antes el rey le había pedido que enviara a la corte como servidor a su propio hijo Filandro, un hijo natural del marqués que por ese entonces apenas tenía cinco años, Filiberto decidió mandar al hijo de la reina haciéndole pasar por Filandro, mientras que él se quedó con su verdadero hijo que, a partir de ese momento, se llamaría Ferramondo. Tenemos, en definitiva, una conclusión del tremendo impacto teatral que conlleva un suicidio, una larga serie de anagnórisis inesperadas y, sobre todo, el final feliz para Ferramondo y Ernelinda.

Este final tan efectista que tanto se parece a los intercambios de identidad, a los juegos entre verdad y apariencia y los *quid pro quo* que entreteje especialmente Tirso de Molina en sus obras, en realidad es la parte que menos tiene que ver con Tirso o, por lo menos, con las obras que Grashey ha individuado por su relación con Cicognini: *El vergonzoso en palacio* y *El castigo del penseque*. Como ya se ha subrayado, Cicognini no traduce; las correlaciones que su obra guarda con Tirso, en especial por lo que se refiere a la comedia palatina *El vergonzoso en palacio*, se ciñen exclusivamente a algunas escenas, sobre todo a las que se vinculan con el hilo primordial de la trama: el enamoramiento de Ferramondo y Ernelinda.

Tanto en *El vergonzoso en palacio* como en *El castigo del penseque* Tirso introduce una pareja de enamorados socialmente dispar: se trata del motivo del secretario enamorado de su señora y, a su vez, amado por ella, un tópico sumamente aprovechado en el teatro áureo. En el caso de *El vergonzoso* esta diferencia social solo es aparente, ya que Madalena se prenda al instante de un caballero que se presenta con el nombre de don Dionís (y que al comienzo de la obra conocemos como el pastor Mireno), pero finalmente descubrimos que, en realidad, es el hijo del conde de Coímbra. El joven ignoraba su identidad ya que su padre, injustamente perseguido por el rey, se había escondido en el campo con su hijo todavía pequeño y lo había criado como un pastor con la esperanza de recobrar algún día el perdón real. Es una agnición que finalmente favorece la unión de Madalena y don Dionís tal como en *La moglie di quattro mariti*. En *El*



castigo del penseque, en cambio, la diferencia social entre la condesa Diana y el caballero Rodrigo, su secretario, se remarca desde el comienzo y finalmente llevará a una conclusión muy distinta con unas bodas socialmente más ecuanímes: la condesa se casará con su par, el conde Casimiro, mientras que el caballero don Rodrigo lo hará con la dama Clavela.

Siempre en conexión con la pareja de enamorados, es posible identificar más elementos de correlación entre Tirso y Cicognini; en especial, se evidencia una caracterización análoga de los dos amantes: procedencia, actitud y el tipo de relación que mantienen uno con otro. Tal como en *El vergonzoso* y en *El castigo*, en *La moglie* la mujer posee al comienzo un papel socialmente más elevado que el hombre al que ama (o por lo menos eso nos deja creer el dramaturgo), y para poder disfrutar más cómodamente de la presencia de su amado lo convierte en su secretario. Ferramondo, además, encubre su identidad tal como don Rodrigo en *El castigo* (todos lo toman por otro caballero) y como don Dionís en *El vergonzoso*: en este último caso, sin embargo, el juego tirsiano es mucho más articulado porque tenemos a un personaje que cree ser un humilde pastor y finge ser él mismo sin saberlo; es decir, Mireno simula ser don Dionís y no sabe que realmente es don Dionís. Igualmente, en *El vergonzoso* y *La moglie* el protagonista ama a la dama que sirve pero hay especialmente dos razones que le impiden revelar su amor: la conciencia de su linaje más bajo y la indecisión sobre si ella corresponde a su amor. Véase, a tal propósito, la forma en que Ferramondo y Mireno (don Dionís) expresan su desasosiego:

FERRAMONDO Amo ma non so quali speranze, perché quantunque io abbia sortito riguardevoli i natali non per questo ardisco di palesarmi se non per un privato cavaliere e in questa forma resta disuguale la mia dalla sua condizione.

[Cicognini, 1656: 30]

MIRENO

Un laberinto intricado



es, Tarso, el que temo y dudo.
 No puedo determinarme
 que me prefieran los cielos
 al conde de Vasconcelos,
 pues llegando a compararme
 con él, sé que es gran señor,
 mozo, discreto, heredero
 de Berganza y desespero
 viéndome humilde pastor,
 rama vil de un tronco pobre,
 y que tan noble mujer
 no es posible quiera hacer
 más favor que al oro al cobre.

(vv. 2603-2616)

El diferente estamento social también es un freno para Ernelinda, quien se ve metida en el dilema entre declarar lo que siente o bien callarlo:

ERNELINDA Oh onor e amore, crudelissime deità, perché tanto mi tormentate? Se volevi farmi parer bello Ferramondo, perché non farlo uguale alla mia condizione? [...] Convien che io tenga il mio decoro, ma dall'altra parte non posso non mostrarmeli affettuosa, e è anco impossibile che altra immagine che la sua possa mai penetrarmi nell'anima [Cicognini, 1656: 44-45]

MADALENA ¿Qué novedades son estas,
 altanero pensamiento?
 ¿Qué torres sin fundamento
 tenéis en el aire puestas?
 ¿Cómo andáis tan descompuestas,
 imaginaciones locas? [...]

Al conde de Vasconcelos,
 o a mi padre di, en su nombre,
 el sí, mas porque me asombre,
 sin que mi honor lo resista
 se entró al alma, a escala vista,
 por la misma vista un hombre.

(vv. 1111-1116; 1125-1130)

El recato y la prudencia de Ernelinda, como es de esperar, descolocan a su enamorado y a la vez provocan toda una serie de equívocos y producen tantas inseguridades en el protagonista masculino hasta el punto de que, a su vez, este duda si llegar a confesar su amor:



FERRAMONDO Sono stato un pezzo in paradiso e in un subito mi trovo precipitato nell'abisso. [...] Son confuso se non mi scopro amante. Mi sento rimproverare come timido, s'io m'inoltro mi sento respingere come ardito; osservo la principessa, la servo rispettoso, con timore le parlo, ella ridente mi comanda, io pronto obbedisco, affabilmente discorro, dolcemente m'affido e subito mutandosi scena una comedia allegra mi si converte in tragedia. [...] Oh Dio, come tra questi stravaganti affetti vive tumultuante l'agitato mio cuore
[Cicognini, 1656: 43]

MIRENO ¿Agora sales con eso?
Cuando sube mi esperanza
carga el desdén la balanza
y se deja en fil el peso.
¿Con palabras tan resueltas
dejas mi dicha mudada?
¡Qué mala era para espada
voluntad con tantas vueltas!
¡Por qué varios arcaduces
guía el cielo a queste amor!
Con el desdén y favor
me he quedado entre dos luces.
(vv. 2965-2976)

Apremiada por la necesidad de comunicarle a Ferramondo sus sentimientos y, a la vez, de obligar a este último a confesar lo que siente por ella, Ernelinda pone en marcha toda una serie de estratagemas para animar al otro a que se declare. Es en este momento cuando en la comedia de Cicognini empiezan a reconocerse también algunos elementos enlazados con las artimañas de Diana en *El perro del hortelano*, de que se sirve la protagonista para manifestarle a Teodoro sus sentimientos. En especial, en el primer acto de *La moglie*, Ernelinda finge haber escrito una carta por petición de una amiga enamorada y se la entrega a su secretario para que se la corrija; este ardid se convierte en un medio de declaración ambiguo que deja a Ferramondo en un estado de confusión. Es evidentemente la misma estratagema de que se sirve Diana en *El perro*.

Asimismo, en el I acto Ernelinda se las ingenia tratando de acercarse más a su secretario y le regala sus guantes:

ERNELINDA Perché inginocchiarsi in terra?
FERRAMONDO Per maggiormente esprimerli la mia divozione.



ERNELINDA Non sta bene quel ginocchio sul nudo suolo. Tenete, mettetevi almeno questo guanto.
 FERRAMONDO Non è dovere che quello che ha ricoperto la sua mano che fu cred'io formata in cielo abbia ad abbassarsi a ricoprire la terra. [...]
 ERNELINDA Ohimè, cadei. Che state a guardare? Porgetemi la mano per sollevarmi.
 FERRAMONDO Il rispetto mi tiene d'offerirla.
 ERNELINDA Che sciocca cerimonia offermela coperta con il ferraiolo.
 FERRAMONDO Non ardi porgergliela scoperta.
 ERNELINDA Se pur volevate coprirla, prendete quest'altro guanto che vi do. Tenete a mente questa caduta s'avete pensiero d'innalzarvi [Cicognini, 1656: 46-47]

El momento de la falsa caída también se halla en *El vergonzoso*:

MADALENA (Aparte) Un favor me manda amor que le dé.
 (Tropieza y dala la mano Mireno)
 ¡Válgame Dios! Tropecé...
 (Aparte) Que siempre tropieza amor.
 El chapín se me torció.
 MIRENO (Aparte) ¡Cielos! ¿Hay ventura igual?
 ¿Hízose acaso algún mal vuesaencia?
 MADALENA Creo que no.
 MIRENO Que la mano la tomé...
 MADALENA Sabed que al que es cortesano le dan, al darle una mano, para muchas cosas pie.
 (vv. 2253-2264)

Por otra parte, más allá de las similitudes con la comedia tirsiana, es indiscutible el parecido entre esta escena en la pieza de Cicognini y el ardid de Diana en *El perro del hortelano*:

DIANA Caí. ¿Qué me miras? Llega, dame la mano.
 TEODORO El respeto me detuvo de ofrecella.
 DIANA ¡Qué graciosa grosería que con la capa la ofrezcas!
 (vv. 1144-1148)



Una última escena paradigmática se relaciona con la enésima pantomima de Ernelinda para que finalmente su amado se declare. Ya harta del recato de Ferramondo, Ernelinda finge haberse quedado dormida y hablando en sueños le desvela su amor. En la reacción de Ferramondo se aprecia una conducta casi idéntica a la de Mireno en *El vergonzoso*:

FERRAMONDO Signora son qui. Ella dorme. Oh Dio, se potessi contemplare almeno fra le nubi del sonno i raggi di quel sole che nel mezzogiorno del suo splendore mi accesero [Cicognini, 1656: 53]

MIRENO Don Dionís, señora, soy.
No me responde. ¿Si duerme?
Durmiendo está. Atrevimiento,
ahora es tiempo; llegad
a contemplar la beldad
que ofusca mi entendimiento.
Cerrados tiene los ojos,
llegar puedo sin temor;
que si son flechas de amor
no me podrán dar enojos.
(vv. 2759-2768)

Volviendo por un momento al comienzo de este fragmento en Cicognini, cuando la protagonista decide llamar a su secretario y dar comienzo a su pantomima de ‘durmiente habladora’, es casi idéntico a la escena IV del acto II que se propone como alternativa en el apéndice de *Il candell’ortolano*, traducción de la comedia lopesca por parte de Teodoro Ameyden⁶:

ERNELINDA Oh là, chiamate il segretario. Noiosi miei pensieri lasciatemi, e già che su la veglia de’ miei lunghi tormenti non oso confessar gl’errori miei (*si pone a sedere sopra ad una sedia, finge di dormire*) lasciatemi almeno, perché nel mezzo del sonno possa parlare a suo talento il cuore. Lasciatemi noiosi pensieri, lasciatemi [Cicognini, 1656: 52-53]

(*Diana finge di dormire, e si fa dare una sedia, e vaneggiando in sonno*)

⁶ Sobre las traducciones del teatro áureo por parte de Ameyden véanse los estudios de Profeti, 1996b y Fiorellino, 2007.



DIANA Chiamate il segretario, e lasciatemi, e già che ivi la veglia de' miei gravi tormenti non oso confessar gl'errori miei, lasciatemi almeno che nel mezzo del sonno possa parlare a suo talento il cuore. Lasciatemi noiosi pensieri, lasciatemi [Ameyden, s.f.: 101]

Pese a que esta escena en *Il can dell'ortolano* se proponga como alternativa «quando non piacesse quella che vi è» [Ameyden, s.f.: 101], según acota el epígrafe que la encabeza, y pese a que las características expresivas de la misma no congenien con las modalidades de escritura de Ameyden, más próximas a la traducción, descarto la posibilidad de que el texto en el apéndice pertenezca a Cicognini y que, por ende, represente una especie de maniobra editorial. Las indicaciones acerca de la transmisión impresa de *Il can dell'ortolano* parecen, de hecho, poco claras: la obra sale en Viterbo sin indicaciones de publicación ulteriores; tan solo en la portada se alude a 1642, fecha de la primera puesta en escena [Fiorellino, 2007: 70]. Analizando en detalle las dos secuencias, he llegado a la conclusión de que, con toda probabilidad, Cicognini calca a Ameyden, o a quienquiera que haya escrito esa escena, a raíz de algunos elementos que se evitan en el texto del florentino y que, por otro lado, encuentran una justificación plena en Ameyden. Tras escuchar las palabras de Diana, Virbio se queda confundido y, todavía incapaz de entender si la dama realmente está dormida, alude a un momento anterior de su historia cuando Diana se había puesto celosa al asistir a una conversación entre su secretario y Marcella: «Virbio, tu perdi il senno, s'ella non perde il sonno, o sogna, vuol piccarmi con le parole ch'io dissi a Marcella, acciò ch'io viva tra il gelo e il fuoco» [Ameyden, s.f.: 103]. En el fragmento de *La moglie*, además de la sustitución del nombre del protagonista, se elimina cuidadosamente la referencia a las «parole ch'io dissi a Marcella», una alusión que, de hecho, no tendría coherencia en la obra del florentino, y se altera levemente la segunda parte de la oración: «Ferramondo, tu perdi il senno se ella non perde il sonno. O sogna, o vuol piccarmi con le parole; così men vivo tra'l gelo e'l fuoco» [Cicognini, 1656: 54]. Plantear la idea de un posible contacto con la comedia de Ameyden por



parte del florentino justificaría ciertos ecos de *El perro del hortelano* también en *Oronthea*, otro producto seguro de la pluma cicogniniana: se trata en este caso de unas reminiscencias enraizadas en algunos segmentos escénicos que, recientemente, ha detectado Antonucci [2013b].

Por lo que se refiere a la conclusión inesperada del III acto con el suicidio de la reina, el descubrimiento de su secreto y la anagnórisis de los dos hijos, estos elementos no guardan relación ni con *El vergonzoso* ni con *El castigo* y, desde luego, tampoco con la comedia lopesca. La estructura y la intrincada complejidad de la trama final recuerdan mucho a Tirso y, sin embargo, no he llegado a reconocer una comedia española de la que Cicognini haya podido extraer la escena final para *La moglie di quattro mariti*. Lo que sí pude identificar es un parecido con una *novella* de Matteo Maria Bandello, la 35 de la II parte, pero en el cuento bandelliano estamos ante un verdadero caso de incesto, ya que la madre natural se acuesta con su hijo sustituyendo a una criada suya acosada por el chico. ¿Es posible que Cicognini haya recuperado y reelaborado parte de esta historia de Bandello para el epílogo? No parece una idea del todo descabellada si consideramos que, más allá de la materia ibérica, Cicognini también se sirve de varias fuentes italianas. Además, es cuando menos sorprendente que, en diferentes ocasiones, Cicognini escoja comedias españolas, a su vez inspiradas en algunas *novelle* de Bandello: *Don Gastone* y *La reina doña María* y *Gustos y disgustos*, *Giasone* y *La viuda valenciana* [Antonucci, 1996: 75; 2012: 60; 2013]. Representaría, sin duda, una hipótesis sugestiva a la que, de momento, no es posible dar todavía una respuesta satisfactoria.

En definitiva, se puede decir que *La moglie di quattro mariti* guarda relación con *El vergonzoso en palacio* de Tirso y *El perro del hortelano* de Lope (quizá en este último caso por la mediación de Ameyden). Con respecto a *El castigo del penseque*, esta vinculación se circunscribe tan solo a unas similitudes en la estructura profunda, pero me parecen demasiado tenues para hablar de una correlación efectiva y tangible.



El análisis contrastivo, además, sostiene la validez de la propuesta sobre la atribución de esta comedia a Cicognini como consecuencia de una praxis compositiva que se asimila a la de otras obras anteriormente analizadas por Antonucci y Tedesco; lo que se suma a las reflexiones sobre el editor Zecchini y su inclinación a la publicación tan solo de obras seguramente cicogninianas. Se ha podido identificar, además, un *usus scribendi* que desvela una cadena de nexos intertextuales no solo con España, sino también con los textos teatrales de los contemporáneos, tal es el caso de la relación con *Il can dell'ortolano*. Por último, hay que remarcar la consideración de Cicognini como un gran conocedor de la dramaturgia española, con la que se confronta sin renunciar a su creatividad. A diferencia de algunos escritores coevos que se mantienen pegados a la fuente, Cicognini opta por una confrontación menos servil y más sorprendente e inusitada, va en busca de una nueva clave interpretativa de los textos que para él no representan un punto de llegada, sino más bien un punto de partida para una creación eficaz. Al fin y al cabo, recordando a Lope, «si allí se ha de dar gusto, / con lo que se consigue es lo más justo» [Lope, 1989: vv. 209-210].

BIBLIOGRAFÍA

AMEYDEN, Teodoro, *Il can dell'ortolano comedia di Theodoro Ameyden tratta dallo spagnuolo*, Viterbo, s.f.

ANTONUCCI, Fausta, «Spunti tematici e rielaborazione di modelli spagnoli nel *Don Gastone di Moncada* di Giacinto Andrea Cicognini» en Maria Grazia



Profeti (coord.), *Tradurre, riscrivere, mettere in scena*, Firenze, Alinea, 1996, 65-84.

_____, «Nuovi dati e nuove ipotesi sulla presenza del teatro aureo spagnolo in alcune opere di Giacinto Andrea Cicognini. Il caso di *Adamira*» en Valentina Nider (ed.), *Il prisma di Proteo: riscritture, ricodificazioni, traduzioni fra Italia e Spagna (sec. XVI-XVIII)*, Trento, Università degli Studi di Trento, Collana Labirinti, 2012a, 61-77.

_____, «Un ejemplo más de reescritura del teatro áureo en la Italia del siglo XVII: Giacinto Andrea Cicognini y el texto del *Giasone*» en Antonella Gallo y Katerina Vaiopoulos, “*Por tal variedad tiene belleza*”. *Omaggio a Maria Grazia Profeti*, Firenze, Alinea, 2012b, 259-270.

_____, «Los dramas musicales de Giacinto Andrea Cicognini y la circulación del teatro áureo español en la Italia del siglo XVII: el caso de *Orontea*» en Alain Bègue y Emma Herrán Alonso (eds.), *Pictavia aurea. Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail (Anejos de *Criticón*, 19), 2013a, 721-728.

_____, «Echi del teatro spagnolo coevo negli altri drammi per musica di Giacinto Andrea Cicognini: una strategia di scrittura» en Giacinto Andrea Cicognini, Giovanni Filippo Apolloni, Francesco Cavalli, Alessandro Stradella, *Il novello Giasone*, partitura in facsimile ed edizione dei libretti a cura di Nicola Usula, saggi introduttivi di F. Antonucci, L. Bianconi, N. Usula, Milano, Ricordi, 2013b, XXIV-XXXIV.

BARTOLOMMEI, Mattias Maria, *Amore opera a caso*, Firenze, All’insegna della Stella, 1668.

BELLONI, Antonio, «Per la storia del teatro italo-spagnuolo nel secolo XVII», en *Biblioteca delle Scuole Italiane*, 1904a, vol. X, núm. 5, 1-3.

_____, «Per la storia del teatro italo-spagnuolo nel secolo XVII», en *Biblioteca delle Scuole Italiane*, 1904b, vol. X, núm. 11, 1-3.

CANCEDDA, Flavia y CASTELLI, Silvia, *Per una bibliografia di Giacinto Andrea Cicognini. Successo teatrale e fortuna editoriale di un drammaturgo del Seicento*, Firenze, Alinea, 2001.



CICOGNINI, Giacinto Andrea, *La moglie di quattro mariti. Opera tragica di Giacinto Andrea Cicognini Fiorentino*, Perugia, Sebastiano Zecchini, 1656.

CICOGNINI, Jacopo, *Trionfo di David. Rappresentazione sacra del dot. Jacopo Cicognini Accademico Instancabile*, Firenze, Zanobi Pignoni, 1633.

CROCE, Benedetto, «Intorno a Giacinto Andrea Cicognini e al *Convitato di pietra*» en Benedetto Croce, *Aneddoti di varia letteratura*, vol. II, Bari, Laterza, 1953, 116-133.

FARINELLI, Arturo, *Grillparzer und Lope de Vega*, Berlin, Verlag von Emil Felber, 1894.

FIORELLINO, Barbara, «Fra traduzione e adattamento: Ameyden, Lope, Tirso e l'ascesa del segretario» en Fausta Antonucci (coord.), *Percorsi del teatro spagnolo in Italia e Francia*, Firenze, Alinea, 2007, 69-89.

GRASHEY, Ludwig, *Giacinto Andrea Cicogninis Leben und Werke. Unter besonderer Berücksichtigung seines Dramas La Marienne ovvero il maggior mostro del mondo*, Leipzig, Deichert'sche Verlagsbuchhandlung Nachf, Münchener Beiträge zu Romanischen und Englischen Philologie, 1909.

MAZZARDO, Stefano, «La fortuna italiana de *El secreto a voces*: collage, gemmazione, riscrittura» en Maria Grazia Profeti (coord.), *Percorsi europei*, Firenze, Alinea, 1997, 63-95.

PROFETI, Maria Grazia, «Jacopo Cicognini e Lope de Vega: "attinenze strettissime"?» en Maria Grazia Profeti, *Materiali, variazioni, invenzioni*, Firenze, Alinea, 1996a, 1-31.

_____, «Lope a Roma. Le traduzioni di Teodoro Ameyden» en Maria Grazia Profeti, *Materiali, variazioni, invenzioni*, Firenze, Alinea, 1996a, 33-51.

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

TEDESCO, Anna, «Cicognini's *Giasone*. Between Music and Theater», en Ellen Rosand (ed.), *Readying Cavalli's Operas for the Stage: Manuscript, Edition, Production*, Farnham, Ashgate, 2013, 229-260.



TEZA, Emilio, «Italiani e spagnoli. Appunti bibliografici» en *Rivista critica della letteratura italiana*, 1885, vol. 2, núm. 6, 183-187.

TIRSO DE MOLINA, *El vergonzoso en palacio*, ed. Blanca Oteiza, Madrid, Real Academia Española, 2012.

VEGA, Lope de, *El perro del hortelano*, ed. Víctor Dixon, London, Tamesis, 1981.

_____, *Arte nuevo de hacer comedias*, ed. Maria Grazia Profeti, en Lope de Vega, *Teatro*, Milano, Garzanti, 1989, 955-984.

