

L'AMOROSE FURIE D'ORLANDO DE GIACINTO ANDREA
CICOGNINI Y EL TEATRO DE ABOLENGO ARIOSTESCO
DE LOPE DE VEGA: UNA CUESTIÓN CRÍTICA¹

Marcella Trambaioli

1. En 1642, mientras trabaja como funcionario de la corte de los Medici, Giacinto Andrea Cicognini compone *La pazzia d'Orlando*², comedia publicada posteriormente con el título de *L'amorose furie d'Orlando*³. La obra se vuelve a poner en escena en 1682 con un prólogo *per musica* de Giovan

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

² Michelassi, Vuelta García (2013: 104, nota 6), apuntan que un manuscrito copiado, a todas luces, con vistas a una representación, lleva la fecha del «21 settembre 1642» (ASF, Archivio Bardi, serie II, f. 27); los dos estudiosos han identificado otro manuscrito anónimo de la obra en cuestión (BNCF, ms. Palat. 475, cc. 174-209r), que no estaba recogido en Cancedda, Castelli (2001: 131-136); en todo caso, dicho catálogo, con su cuidadosa descripción y reseña de los testimonios y ejemplares conocidos de las comedias de Giacinto Andrea Cicognini, es una herramienta fundamental para quien desee ocuparse de este corpus dramático.

³ [Cicognini] ([1663]) (el testimonio 44 del catálogo Cancedda, Castelli, 2001, lleva la fecha de 1663). En concreto, las ediciones son tres, con algunas variantes; ver al respecto, también Simini (2012: 56). Citaré el texto del ejemplar de la edición boloñesa conservado en la Biblioteca Nazionale Braidense [Racc. Dramm. Corniani Algarotti 324]. En el caso de Cicognini vale al pie de la letra lo apuntado por Mamone, en Cancedda, Castelli (2001: 14): «L'edizione segue lo spettacolo, talora di poco, talora di molto, a volte può sottolineare l'uscita di una produzione particolarmente fastosa e sottolinearne l'eco, ma non di rado è la somma postuma delle numerose prove in scena di cui il drammaturgo fissa le più felici [...] la fortuna di Giacinto Andrea è quasi tutta postuma, a partire dagli anni Cinquanta del secolo».

Marcella Trambaioli, University of Piemonte Orientale, Italy, marcella.trambaioli@uniupo.it, 0000-0002-9537-8182

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

Marcella Trambaioli, *L'amorose furie d'Orlando de Giacinto Andrea Cicognini y el teatro de abolengo ariostesco de Lope de Vega: una cuestión crítica*, pp. 159-177, © 2020 Author(s), CC BY 4.0 International, DOI 10.36253/978-88-5518-150-1.08, in Fausta Antonucci, Salomé Vuelta García (edited by), *Ricerche sul teatro classico spagnolo in Italia e oltralpe (secoli XVI-XVIII)*, © 2020 Author(s), content CC BY 4.0 International, metadata CC0 1.0 Universal, published by Firenze University Press (www.fupress.com), ISSN 2704-5919 (online), ISBN 978-88-5518-150-1 (PDF), DOI 10.36253/978-88-5518-150-1

Battista Fagioli en el teatro de la academia de los Rifritti⁴, y cuenta asimismo con una re-edición del siglo XVIII al cuidado de Giuseppe Squillacci que, en realidad, es una parcial reelaboración del texto cicogniniano⁵.

Los escasos comentarios críticos que esta comedia ha suscitado hacen hincapié en sus vínculos con la *Commedia dell'Arte*. De acuerdo con lo afirmado por Mattias Maria Bartolommei en las páginas introductorias de *Amore opera a caso* (1668), Michelassi y Vuelta García destacan que se trata de una obra inspirada «dai comici dell'arte»⁶. Lo que no es ninguna sorpresa, dado que las intervenciones cómicas de los personajes humildes de las comedias de Cicognini así como sus nombres suelen proceder de esta práctica teatral⁷. Antonucci, a propósito de las denominaciones de los criados del *Don Gastone*, observa: «(Scappino, Rosetta, Parasacco) [...] sono italianissimi e tipici del patrimonio onomastico della commedia dell'arte» (Antonucci, 1996: 72). Mariti, en la misma línea, destaca:

ne *L'amorose furie d'Orlando*, il comportamento di Parasacco, scudiero di Orlando, è modellato su *topoi* utilizzati anche dalle maschere (per es. scambiato per un cavallo finirà per essere montato da Orlando impazzito). L'opera è vicina agli scenari dei comici [...] che tuttavia risultano più fedeli dell'originale, soprattutto nelle scene di pazzia (Mariti, 2003: 53-54, nota 10).

⁴ Michelassi, Vuelta García (2013: 105, nota 6), destacan que Weaver, Weaver (1978: 152), confunden la pieza de Cicognini con otra homónima de Prospero Bonarelli (1635): «opera recitativa in musica “e per far intermedi” in quattro “azioni”».

⁵ La obra se representó en la sala del conde Antonio d'Alibert, en los Orti de Nápoles, en ocasión del Carnaval de 1717; cfr. Cancedda, Castelli (2001: 135); he consultado el testimonio de la Biblioteca Nazionale Centrale de Roma [34.2.E.25]. De hecho, el *rifacimento* de Squillacci pone en campo una serie de estrategias de reescritura bien identificables, a saber: recortes relevantes (de un núcleo argumentativo entero y de varios bloques textuales), citas puntuales y modificaciones originales, a partir de la elección de las hablas dialectales de los dos siervos (napolitano y veneciano) procedentes de la *Commedia dell'Arte*. Ciertamente es que si Cicognini, según vamos a intentar demostrar a lo largo del trabajo, pudo tener en cuenta a su manera el paradigma lopesco de *Angélica en el Catay*, los cambios operados por Squillacci acaban eliminando en parte los ecos correspondientes, haciendo que en esta cadena teatral hispano-italiana procedente del *Furioso*, que implica complejos viajes textuales de ida y vuelta, el último eslabón vuelva aún más borroso uno de los posibles subtextos inspiradores de la pluma del florentino cuyo modelo, como vamos a ver, se puede detectar ya a duras penas.

⁶ Michelassi, Vuelta García (2013: 104, nota 6); Bartolommei, en su lista de las obras de Giacinto Andrea que considera auténticas, menciona la pieza que nos interesa con el título del manuscrito.

⁷ Gobbi (1904: 221), cotejando *El secreto a voces* de Calderón con *Il segreto in pubblico* de Giacinto Andrea Cicognini, nota cómo el criado Fabio del dramaturgo español se convierte en Piccariglio, cuyas réplicas son «di sapore tutto nazionale, anzi propriamente adatte alla commedia a soggetto».

Tedesco, acerca de una de las villanas de la pieza de Cicognini que nos ocupa, apunta:

il personaggio di Pasquella non proviene da un ipotesto spagnolo ma piuttosto dall'ambito della commedia all'improvviso; infatti, secondo la testimonianza di Filippo Baldinucci, esso era stato creato da un membro dell'Accademia dei Percossi di Salvator Rosa attiva negli anni Quaranta, Bartolomeo Viviani⁸.

Por otro lado, los pareceres críticos se centran en la presunta procedencia de parte del material dramático del teatro de abolengo ariostesco de Lope de Vega, pese a que en la lista de comedias «tolte dallo spagnolo» del Bartolommei *L'amorose furie di Orlando* no aparece (Michelassi, Vuelta García, 2013: 108-109). La idea se remonta a un antiguo ensayo de Gobbi, quien asienta con convicción:

Non ad una fonte solamente si attenne questa volta il Cicognini. Ma egli tolse scene e motivi da ben tre *comedias* di Lope, raggirantisi tutte e tre su temi svolti nei famosi poemi del Boiardo e dell'Ariosto. E, precisando, è certo che egli saccheggì più specialmente la *pieza* «*Angélica en el Catay*», ma mise le mani di sicuro anche sull'altra intitolata «*Un pastoral albergue*», e forse anche conobbe la *pieza* «*Los celos de Rodamonte*» che potrebbe avergli ispirato il titolo per la sua produzione (Gobbi, 1904: 229).

Por el contrario, Bottacchiari, después de observar en términos generales que las fuentes de la mayoría de sus obras «son ancora sconosciute, e d'altronde riuscirebbe ben difficile scoprirle, attraverso la continua deviazione del loro svolgimento», fijándose en dicha comedia de tema caballeresco, afirma con igual fuerza: «Il Cicognini, nel suo rifacimento drammatico, segue scrupolosamente l'«Orlando furioso» di cui riporta spesso intere ottave; di suo è aggiunto soltanto alcuni versi orribili, in cui s'esprime Orlando, divenuto pazzo»; y con respecto a las presuntas fuentes lopecas dictamina:

di queste commedie spagnuole le prime due [*Angélica en el Catay* y *Un pastoral albergue*] non fanno che seguire anch'esse il poema dell'Ariosto e niente ci rivela che il Cicognini si servisse di esse per la sua opera; poteva conoscerle, ma poteva anche benissimo ignorarle. La terza *pieza*

⁸ Tedesco (2012: 49); la musicóloga observa la recurrencia de este personaje cómico en el teatro del florentino: «la Pasquella di *Adamira* corrisponde esattamente all'Aristea di *Oronthea*: la vecchia ridicola che si innamora di una giovane donna in vesti maschili e che parla a vanvera. Una vecchia Pasquella, anch'essa terribilmente loquace e sessualmente smaniosa, si ritrova in altri testi di Cicognini, *La pazzia d'Orlando* [...] e *La forza del fato ovvero il matrimonio nella morte* ma non sono riscontrabili ricorrenze testuali» (48).

spagnuola poi si discosta anche dal contenuto della commedia italiana. Essa è formata dalla combinazione di alcuni episodi tolti dall'«Orlando Innamorato» e di altri tolti dall'«Orlando Furioso». Il Cicognini non se ne servì affatto (Bottacchiari, 1913: 358).

En todo caso, no podemos dejar de advertir que ambos críticos resultan reticentes en aclarar las razones de sus posturas diametralmente opuestas, dado que no ofrecen ni un examen capilar del texto de Cicognini, ni tampoco un cotejo de este tanto con el poema del ferrarés como con los supuestos hipotextos españoles. Es muy posible que esto se deba a la negativa evaluación de su escritura teatral que los dos comparten⁹, bien distinta de la de sus contemporáneos. Es un hecho que la fama del florentino empieza a eclipsarse a lo largo del siglo XVIII.

Tampoco los contados estudiosos que en tiempos recientes se han ocupado, aun de soslayo, de *L'amorose furie d'Orlando*, es decir Cancedda y Castelli, Marchante y Simini, han dejado zanjada la cuestión. En detalle, Cancedda y Castelli citan tan solo a Gobbi (Cancedda, Castelli, 2001: 136). Marchante, reseñando las presuntas adaptaciones italianas de *Angélica en el Catay*, da la razón a Bottacchiari sin muchas explicaciones: «Efectivamente de la lectura de la obra de Cicognini concluyo que sigue fielmente a Ariosto, ninguna de las variaciones que hace Lope en relación al *Orlando* aparece en Cicognini». Y para corroborar su parecer, subrayando que «la hipótesis de Gobbi se ha seguido transmitiendo acríticamente hasta nuestros días», trae a colación a otro italiano, Sanesi, quien «se muestra inicialmente de acuerdo con Gobbi aunque en nota a esa página (p. 699) matiza que “certo, la sua dimostrazione è tutt'altro che piena. E potrebbe anche avere ragione il Bottacchiari”» (Marchante Moralejo, 2007: 48; Marchante Moralejo, 2009: 18). Simini, tras afirmar que «*L'amorose furie* è un'opera che non pare avere una fonte precisa», menciona sin más la hipótesis de Gobbi, destacando que dos textos-fuentes serían *Angélica en el Catay* y *Un pastoral albergue*, sin olvidar la práctica teatral de «gl'Istrioni» (Simini, 2012: 57). La musicóloga Tedesco se limita a recordar de paso que «sono state rilevate relazioni intertestuali con *Angélica en el Catay* ed altri testi di Lope de Vega» (Tedesco, 2012: 48). Finalmente, Michelassi y Vuelta García, en su encomiable ensayo sobre la presencia del teatro barroco

⁹ Cfr. Gobbi (1904: 220): «l'opera sua manca assolutamente di forma, e non porta nessuna traccia di quel lavoro di lima che è pur necessario perché uno scritto possa decorosamente chiamarsi letterario»; Bottacchiari (1913: 352), refiriéndose al catálogo de las obras de Cicognini redactado por Bartolommei, afirma contundente: «per uno studio comparativo fra il teatro spagnuolo e quello italiano del seicento non [ha] grandissima importanza sapere se il Cicognini scrisse una commedia di più o di meno di quelle che gli si attribuiscono, tenuto conto che nessuna di esse à particolari pregi rispetto alle altre».

español en la escena florentina coetánea, se adhieren a las conclusiones de Marchante¹⁰.

Bueno, pues, a raíz de mis personales conocimientos de la fecunda presencia del *Furioso* en la escritura lopesca (cfr. Trambaioli 2004; Trambaioli, 2005; Trambaioli, 2012), quisiera recordar que tanto *Los celos de Rodamonte* como *Angélica en el Catay* son comedias bastante desatendidas por los investigadores, aunque la segunda cuenta ya con una moderna edición crítica realizada por la que escribe. Por otra parte, ningún estudioso ha creído oportuno subrayar que *Un pastoral albergue* es una comedia de atribución más que dudosa, si bien pudo perfectamente circular en Italia por caminos textuales que ignoramos. En efecto, Morley y Bruerton señalan que se publicó por primera vez en *Comedias inéditas* (1873) como una posible pieza de consumo, basándose en el único manuscrito conocido; y, analizando la versificación, concluyen: «No creemos que Lope escribiese esta comedia. Si compuso una parte de ella, no dejó impresa su marca en el porcentaje de red., las silvas o las liras» (Morley, Bruerton, 1968: 527-528)¹¹. Al estudiar la resemantización del episodio del pastoral albergue en el teatro barroco español, yo misma he aportado algunos datos que corroboran el rechazo de la autoría lopesca (Trambaioli, 2012: 115-123)¹².

A la luz de lo que acabamos de sintetizar, el objetivo de estas páginas es el de volver a examinar la cuestión de las presuntas relaciones textuales entre el reducido corpus ariostesco del madrileño y la obra de Cicognini, teniendo en cuenta lo que los estudiosos del florentino han puesto de relieve a propósito de sus estrategias de reescritura del teatro aurisecular. De acuerdo con Profeti, es necesario enmarcar oportunamente su práctica imitativa en el peculiar contexto teatral en que Giacinto Andrea opera, superando los prejuicios de los críticos de antaño (Profeti, 1996)¹³. En efecto, sus obras no son ni traducciones ni *rifacimenti* de comedias específicas;

¹⁰ Michelassi, Vuelta García (2013: 109): «In un caso (*La pazzia d'Orlando*) Carmen Marchante ha dimostrato l'insussistenza di ogni legame con il teatro aureo (affermato da una lunga tradizione critica)».

¹¹ Verdad es que los hispanistas italianos Parducci y Macrí han alimentado la convicción de la autoría lopesca del *Pastoral albergue*; «noi crediamo di aver reso verisimile, per non dir sicuro, que essa è opera giovanile del poeta» (Parducci, 1937: 95-96); «è un'altra rifusione ariostesca, spesso letterale, trattata da quel genio estroso, incondito e umorale» (Macrí, 1996: 69).

¹² Entre otras marcas textuales, la negativa caracterización de la protagonista no armoniza en absoluto con la Angélica que Lope esboza en obras y fragmentos tanto narrativos como dramáticos.

¹³ También, Antonucci (1996: 66): «Non si tratta certo di rivalutare questo teatro "di imitazione" nei suoi – peraltro scarsi – valori poetici intrinseci. Si tratta piuttosto di restituirgli finalmente un contesto e una prospettiva, di mettere in evidenza i codici cui ubbidisce, e che ne determinano la fortuna tra il pubblico; di individuare quali di questi codici provengano dalla tradizione teatrale italiana, e quali invece da quella spagnola, che con la prassi e la teoria teatrale italiana si era trovata, nel secolo precedente, in un fecondo rapporto di scambio reciproco».

Cicognini «attinge a piene mani da molte commedie spagnole, non da una sola» e «inserisce molto di suo, nella stoffa tessuta con sequenze teatrali e spunti tematici altrui»¹⁴. Según apunta Antonucci, su escritura dramática *spagnoleggiante* «funciona sólo como una taracea de “préstamos” meramente temáticos, frente a una sustancial independencia estructural y, más aún, ideológica» (Antonucci, 2012: 13). Tan solo en el caso de *Il maritarsi per vendetta* el hipotexto es una comedia española bien específica, según han aclarado Simini y Marcello (Simini, 1996; Marcello, 1998).

Pues bien, como vamos a ilustrar a continuación, en el caso de *L'amosse furie d'Orlando* la teatralidad de la *Commedia dell'Arte* parece fundirse con varios ecos del *Furioso* interpretados por el Fénix de los Ingenios, considerando, en todo caso, que la materia ariostesca le llega a Giacinto Andrea de cuatro tradiciones: tres autóctonas, es decir la del poema italiano, la de los cómicos *del Arte* y la del «dramma per musica», y la de la interpretación del Fénix.

Se ha apuntado que del *Furioso* las compañías profesionales «ne trasero citazioni, ne riproposero personaggi, ne ritagliarono brani per dilatarli in spettacoli» (Mariti, 2003: 51). El *scenario Orlando furioso, opera heroica rappresentativa* de Basilio Locatelli ocupa un lugar privilegiado en el repertorio correspondiente (Testaverde, Evangelista, 2007: 329-352)¹⁵. Pandolfi ficha y detalla un par de *scenari* sobre el episodio del pastoral albergue y la locura del paladín: *Orlando furioso*, y *La grande pazzia d'Orlando*; este último, además, se halla en la colección de *Scenari più scelti d'istrioni* (Pandolfi, 1959: 236-237; 252-253)¹⁶. Mariti subraya que en la navidad de 1615 la compañía de Stefano Castiglioni representa en Nápoles *La pazzia di Orlando*, obra sacada de un manuscrito de Bartolomeo Zito.

¹⁴ Cfr. Antonucci (2012: 18): «No deja de llamar la atención este método de construcción de la intriga a base de retazos de obras distintas: un método que se parece muchísimo al que utilizaban los cómicos del arte para construir sus representaciones»; Tedesco (2012: 38): «L'ipotesi che si presenta in questa sede è che Cicognini lavori ai suoi libretti con una tecnica di montaggio, rielaborando in gran parte testi preesistenti (suoi o di altri autori) su uno schema d'intreccio e una costellazione di personaggi standardizzati».

¹⁵ Este *scenario*, conservado en la Biblioteca Casanatense de Roma, según apunta Mamczarz (1983: 183), «joue un rôle particulièrement important dans la diffusion des thèmes ariostesques au théâtre en Italie et en Europe [...] il est d'un intérêt primordial pour étudier l'adaptation de la fiction épique dans la *commedia dell'arte*, ainsi que sa diffusion en Italie et en Europe».

¹⁶ Mariti (2003: 54), a propósito de este *scenario* destaca: «è copiato nel primo Seicento ma dal linguaggio usato, dall'iconografia delle maschere, sembrerebbe composto tra fine Cinquecento e primi anni del Seicento»; por su parte, Quadri (2011: 109), observa: «segue piuttosto da vicino una scelta di vicende dell'*Orlando furioso* di Ludovico Ariosto (1532), con la sola aggiunta del motivo dei “buffoni” Pantalone, Gratiano e Trappolino nelle vesti di osti. Il poema dell'Ariosto ha sempre goduto di grande fortuna e ha trovato seguito più volte in ambiti legati alla *commedia dell'arte*».

Un baile titulado *La pazzia d'Orlando ovver L'acquisto di Durlindana* se pone en escena el 13 de febrero de 1638 en el teatro Barberini con acompañamiento musical (Mariti, 2003: 51; 53; 58).

En el ámbito operístico, el conde Prospero Bonarelli compone el *libretto* de una pieza «recitativa in musica», titulada igualmente *La pazzia d'Orlando*, publicada en Venecia en 1635. Adviértase que dicha obra, en su brevedad, desarrolla tan solo los amores de la princesa y de Medoro y la desesperación del paladín, excluyendo cualquier aspecto cómico o de rusticidad. Lo mismo vale para *L'Orlando, ovvero, La gelosa pazzia*, de Carlo Sigismondo Capece con música de Domenico Scarlatti (Roma 1711), en cuyas *dramatis personae* se halla una Dorinda, *pastorella*, enamorada en balde de Medoro, quien, lejos de ser un carácter burlesco, enriquece las notas melancólicas del drama¹⁷. Pero hay otros casos de óperas en que la mezcla de personajes áulicos y rústicos se mantiene. Citemos al respecto *Angelica ed Orlando, commedia per musica* de Tertulliano Fonsaconico (Nápoles 1735), donde la comicidad corre a cargo de dos pastores, Quacchio y Macchione, que se expresan en lengua napolitana¹⁸.

Con respecto a la interpretación ariostesca del Fénix de los Ingenios, es preciso recordar que el madrileño traba un sutil diálogo intertextual con las octavas italianas de manera transgenérica en todas las fases de su producción artística. Además de componer *La hermosura de Angélica*, poema épico-narrativo de su etapa juvenil, y las dos piezas mencionadas de tema ariostesco, Lope echa mano de patrones y motivos del *Furioso* en numerosas comedias, aplicándolos a caracteres que se mueven en subtipos dramáticos muy diferentes, en el álveo de esa constante práctica de literaturización que, siguiendo a Stefano Arata, denomino «épica de amor»¹⁹. Su continuación del poema del ferrarés y *Angélica en el Catay*, publicada en la *Parte VIII* (1617) circulan en Italia al igual que muchos libros de autores españoles. La transmisión textual de *Los celos de Rodamonte* es más

¹⁷ He consultado el ejemplar en línea de la Music Library de la University of North Carolina at Chapel Hill.

¹⁸ He consultado el ejemplar en línea de la Biblioteca Nazionale Braidense [RACC.DRAM.0712].

¹⁹ Cfr. Trambaioli (2015: 64-65): «Según numerosos críticos la influencia de las octavas del ferrarés en la escritura dramática del Fénix se adscribiría casi de forma exclusiva a la época primeriza, pero, en realidad, el presente recorrido cronológico nos permite averiguar que se deja apreciar en cada etapa de su quehacer teatral en términos de un diálogo constante, lúcido y privilegiado con el modelo. Verdad es que en un momento dado – que corresponde a los primeros años del siglo XVII – las referencias al *Furioso* llegan a semantizarse hasta tal punto que ni hace falta la mención directa del patrón para que el público culto se entere de por dónde van los tiros de la alusión literaria. Al respecto, hace falta aclarar que en muchas ocasiones Lope ya no juega con la fuente italiana, sino con sus propias elaboraciones de la misma, tanto poéticas como dramáticas».

compleja²⁰, pero no se puede excluir que pudiera llegar a Florencia de una u otra forma, por ejemplo como copia manuscrita²¹. Asimismo, es preciso destacar que las compañías teatrales italianas adaptan especialmente las piezas lopescas de temas romanceriles y caballerescos (cfr. Antonucci, 2014: 88).

Sería, pues, poco probable que Cicognini ignorara el magisterio del Fénix precisamente en este ámbito temático. En todo caso, el cotejo llevado a cabo pone de relieve de manera específica una serie de detalles comunes entre *Lamorose furie* y *Angélica en el Catay*²², pormenores que alejan las dos comedias del paradigma del *Furioso*.

2. Un primer elemento en que podemos detenernos es que tanto en *Angélica en el Catay* (1599-1603, posib. 1590-1595)²³ como en la pieza de Cicognini se cita la misma octava ariostesca. Se trata de la estrofa 108 del canto XXIII que ambos autores insertan en el acto intermedio. En la comedia del madrileño, Roldán, deseoso de descansar en un lugar ameno, lee lo que la Princesa y Medoro han dejado grabado en las cortezas. De hecho el fragmento del Fénix, todo en octavas reales, vierte al castellano dos estrofas del *Furioso*, la mencionada y la siguiente, y lo hace sin mirar la traducción de Urrea, que, a todas luces, fue la más afortunada de las que se realizaron en España²⁴. Advirtamos con Muñiz que la octava 108 ha tenido un éxito especial en la literatura del Siglo de Oro, incrustándose también en el romance *Helo, helo por do viene*, y en el *Roncesvalles* de Garrido de Villena²⁵; por su parte Maggi destaca que la misma estrofa, esta vez citada *ad pedem litterae*, se engasta en una comedia anóni-

²⁰ Uno de los dos testimonios a través de los cuales nos ha llegado el texto de la comedia, por cierto estragado, la atribuye a Mira de Amescua, pero gracias a las atinadas observaciones de Menéndez Pelayo la autoría de *Los celos* no ha vuelto a ser cuestionada (Trambaioli, 2004: 305).

²¹ Fabbri (1991: 12), además de destacar el conocimiento del *Arte Nuevo* de Lope en Italia, subraya la circulación de «un repertorio di testi iberici diffuso tanto tramite la loro riduzione letteraria (a stampa e manoscritta) quanto attraverso l'attività delle compagnie teatrali».

²² No viene al caso incluir en el análisis *Los celos de Rodamonte* (c. 1588), aunque dicha comedia temprana constituye un modelo paradigmático para la composición de *Angélica en el Catay*, o, dicho de otra manera, es un eslabón anterior de la cadena intertextual con la que Lope dialoga en su teatro con las octavas ariostescas. De hecho, los escasos elementos de esa pieza que se podrían relacionar con la obra de Cicognini se encuentran en *Angélica*, pero sin la red de ecos y referencias que se pueden identificar en el caso de esta comedia.

²³ Acerca de la fecha de composición, ver «Prólogo», *Angélica en el Catay*, en Vega (2009: 1389).

²⁴ Cfr. en Ariosto (2002: 1498, nota 144): «Lope de Vega [...] ofreció una personal traducción de esta octava y la siguiente»; *Angélica en el Catay*, en Vega (2009: 1463), nota a los vv. 1762 ss.

²⁵ Muñiz, en Ariosto (2002: 1497, I, nota 144).

ma titulada *Las locuras de Orlando*. No sabemos si Lope llegó a conocer esta pieza, que representa el primer tentativo de dramatizar en España algunos de los episodios más famosos del *Furioso* (Maggi, 2004: 83), pero es muy posible que tuviera a mano el romance mencionado que incluye también la estrofa 109 (Chevalier, 1968: 272-273).

Cicognini, casi al final del acto II, hace salir al escenario a Orlando en las mismas circunstancias y le hace leer la octava 108 en uno de los dos únicos fragmentos en verso de la comedia, ambos a cargo del paladín. La estrofa se incrusta en una tirada de heptasílabos y endecasílabos, es decir una forma métrica análoga a la silva española – que en el teatro italiano se utiliza en la *favola pastorale* y luego en el melodrama (ver Antonucci, 2010: 79) – capaz de expresar rítmicamente el desasosiego del protagonista, y copia la octava englobada de Ariosto con variantes nimias. Desde luego, el autor no necesita los ejemplos españoles para caer en la relevancia de dicha estrofa; con todo, la coincidencia resulta llamativa, al punto que Gobbi había basado la presunta filiación lopesca de la pieza en este elemento, sin tomarse la molestia de profundizar el análisis²⁶.

Notemos que en el bosquejo poético del lugar ameno, tanto Lope como Cicognini recurren a la idea de que el sitio no puede sino invitar al reposo, mientras que en el *Furioso* no se emplea el verbo «invitar»²⁷:

Bueno será tomar algún descanso al pie de aquestos árboles umbrosos, que sus ramas parece que <i>convidan</i> .	E questo ameno luogo al riposo m' <i>invita</i> . [...] Sotto il tremulo ciel di queste frondi quest'erbetta sarà piuma soave.
---	---

Angélica en el Catay, en Vega (2009: 1462, vv. 1745-1747) [Cicognini] ([1663: 59]).

A diferencia que en el poema en octavas, donde, nada más enterarse de lo ocurrido en el pastoral albergue, Orlando huye enloquecido²⁸ y va

²⁶ Gobbi (1904: 229): «Nella sua “Angelica in le [sic] Catay” Lope de Vega ebbe quasi costantemente innanzi il poema dell’Ariosto, che spesso imita ed in alcuni passi traduce [...] il Cicognini si avvide certamente di queste relazioni correnti tra il grande spagnolo ed il celeberrimo italiano, e ne abbiamo una prova nel fatto che nella scena 13^a dell’atto II, invece di tradurre dallo spagnuolo un’ottava, che, tra le altre, Lope aveva a sua volta letteralmente tradotta dall’Ariosto, il Cicognini riporta addirittura l’ottava ariostesca»; 230: «Si potrebbero moltiplicare gli esempi per provare la discendenza della produzione del Cicognini dalla pieza spagnola ma per amor di brevità me ne astengo».

²⁷ Ariosto (2002: 1492, I): «Giunse ad un rivo che pareo cristallo, / ne le cui sponde un bel pratel fioria, / di nativo color vago e dipinto, / e di molti e belli arbori distinto. / [...] / Quivi egli entrò per riposarvi in mezzo».

²⁸ Cfr. Ariosto (2002: 1506, I): «Quel letto, quella casa, quel pastore / immantamente in tant’odio gli casca, / che senza aspettar luna, o che l’albore / che va dinanzi al nuovo giorno nasca, / piglia l’arme e il destriero, et esce fuore / per mezzo il bosco alla più oscura frasca».

destruyendo los elementos naturales que han sido testigos del amor de Angélica y Medoro, en ambas comedias el paladín pretende arrasar la casa del huésped villano. Grita Roldán en el texto del Fénix: «¡Oh, vil cabilia, / alcagüete crüel! / [...] / ¡Fuego en la casa y en el monte fuego!»²⁹. A su vez, declama el paladín de Cicognini:

E tu malnato albergo,
ricetto delle gioie a me dovute,
al suol t'adequerà la forza mia.
Ancor non crolli?
[...]
Cadi, mal nato, cadi, e de tuoi marmi
e si dirocchi l'edifizio infame.
[Cicognini] ([1663: 81-82]).

Pues bien, hemos empezado a rastrear analogías y posibles ecos intertextuales tomando como punto de partida la octava aludida en relación con el estallido de la locura del paladín francés, de acuerdo con la sugerencia de Gobbi. De cualquier forma, se pueden aislar otros paralelismos y correspondencias en las dos comedias, ante todo en lo tocante a la figura de Angélica que, como es sabido, es el personaje más elaborado por Lope de Vega, incluso con matices autobiográficos³⁰, y que en la comedia que estamos analizando desempeña un papel primario, a partir del mismo título³¹.

En el acto inicial de *Angélica en el Catay*, la princesa se defiende de las acusaciones del emperador Carlos, reivindicando con orgullo su impermeabilidad al sentimiento amoroso: «[...] ningún mortal nacido / se alabará que amor le tuvo o tengo». Y en una secuencia dramática posterior, sale al

²⁹ *Angélica en el Catay*, en Vega (2009: 1469, vv. 1907-1910). Comparemos con la análoga situación que se produce en *Los celos de Rodamonte*: «¡oh fiera casa, de demonios llena! / Desde el cimientto al techo / serás por el cimientto derribada. / ¡Oh malditas paredes, / alcahuetas famosas...!» (Menéndez Pelayo, 1970: 293).

³⁰ Cfr. Trambaioli (2012: 107-108): «rechazando a los Pares de Francia para juntarse con un pobre soldado, muestra ser antitética con respecto a Dorotea, representando para el Lope-Belardo una suerte de necesario contrapunto literario»; Trambaioli (2012: 110-111): «en el poema narrativo de raigambre ariostesca, *La hermosura de Angélica* (1602), [...] esta inédita edad del personaje se cristaliza literariamente de forma rotunda, ya que detrás de la belleza de la princesa del Catay se ocultan en términos metapoéticos las figuras históricas de las mujeres que Lope ha amado en su agitada juventud, hasta la fecha de publicación de la obra, es decir, Elena Osorio, Isabel de Urbina y Micaela de Luján».

³¹ Cfr. Trambaioli (2012: 107): «la figura de Angélica consigue ocupar un lugar predominante, connotándose en términos positivos como una mujer fuerte y sensual a la vez, decidida a reivindicar su derecho a amar al hombre del cual se ha enamorado al igual que muchas heroínas capaces de autodeterminarse en el espacio ficcional del teatro».

escenario reflexionando sobre su situación de mujer acosada por Roldán y otros guerreros, remachando su impermeabilidad amorosa:

¡Oh, fuerza con que nací!
 ¡Oh, naturaleza fiera,
 que Amor haga piedras cera
 y me haga piedra a mí!

Angélica en el Catay, en Vega (2009: 1412, vv. 245-246; 1424, vv. 610-613).

Tras lo cual se duerme al pie de unas retamas, y la descubre Sacripante quien, de buenas a primeras, la toma por «un mozuelo / del bagaje»³². En el diálogo que transcurre entre los dos caracteres, la protagonista no puede dejar de reiterar su propia honestidad, y lo hace con tanto ahínco que acaba descubriendo su identidad:

Yo no quiero defender
 que pueda con honra ser
 peregrinar las mujeres.
 Pero de Angélica sé
 que a los hombres aborrece
 y a ninguno tiene fe.

Angélica en el Catay, en Vega (2009: 1428, vv. 745-750).

El sarracino, fingiendo protegerla, piensa aprovecharse de ella, sacando partido de las soledades que los rodean. En una secuencia dramática sucesiva, cuando ya Sacripante ha revelado sus verdaderas intenciones, los dos tropiezan con Reinaldos, otro pretendiente de la hija del Gran Can, y, mientras los caballeros riñen por su posesión, Angélica huye refugiándose en el monte. Apuntemos que en dicha secuencia Lope elabora a su antojo un episodio que se halla en el canto I del *Furioso*, separado, pues, del núcleo diegético del pastoral albergue. Bien mirado, este fragmento presenta varios ecos con uno análogo de la pieza de Cicognini.

En un monólogo del I acto de *Lamorose furie d'Orlando* la princesa del Catay, aun reconociendo que su belleza es la causa de tantas persecuciones, afirma contundente su honestidad, en términos que parecen parafrasear miles de fragmentos del teatro español que giran en torno al tema del honor: «Io di bellezza ornata, sicura, e franca l'universo scorro; stimo però l'onore quanto la vita, quanto l'anima istessa, perché Angelica sono», y lanza una pregunta retórica para afirmar su naturaleza reacia a la pasión erótica: «Or sarà mai Angelica sì folle, che voglia soggettarsi a un folle amore e sottrarre la sua real bellezza?» ([Cicognini] [1663: 19-20]). En este sentido, la general conformación de la protagonista femenina participa y comparte la lectura positiva que del mismo nos ofrece el Fénix. Además, el carácter cicogninia-

³² *Angélica en el Catay*, en Vega (2009: 1426, vv. 673-674).

no, a la par que el personaje loresco, alude a un motivo ovidiano – el de la imposibilidad de que una mujer conserve la castidad en sus andanzas solitarias, máxime si se halla entre soldados –³³ que se explicita de paso en el canto XXXI del *Furioso* con la consabida ironía ariostesca a propósito de Fiordiligi:

De le lor donne e de le lor donzelle
 si fidar molto a quella antica etade.
 Senz'altra scorta andar lasciano quelle
 per piani e monti e per strane contrade;
 et al ritorno l'han per buone e belle,
 né mai tra lor suspizione accade.
 Ariosto (2002: 2004, II).

Es un hecho que Lope elabora dicho tópico en varias ocasiones. En la propia *Angélica en el Catay*, el emperador Carlos se enoja con sus paladines porque se dejan arrebatar los sentidos por «¿Una virgen doncella entre soldados?»³⁴. En *La hermosura de Angélica* Rostubaldo se refiere con sorna a la princesa del Catay siendo ella «una mujer, doncella entre soldados»³⁵, y en la epístola «Alcina a Rugero» de la *II Parte* de las *Rimas* la maga ironiza acerca de la pureza de la rival Bradamante: «y quiere entre soldados ser doncella» (Vega, 1993: 205, II, v. 144).

Volviendo a la Angélica de Cicognini, a la par que la del Fénix, decide descansar en un lugar ameno, y allí la sorprenden Parasacco y Scappino, verdaderas máscaras de la *commedia all'improvviso*, cuya actuación bien puede ser una parodia festiva del acoso de Sacripante y Reinaldos. El primero insinúa malicioso: «so che vi potrei fare mille insolenze» ([Cicognini] [1663: 25]). Al igual que en la comedia loresca, de cara a sus interlocutores la mujer asume un aspecto de ambigüedad sexual, puesto que el primer soldado la define «cavalliero donzella» y «capona» ([Cicognini] [1663: 21; 23]). Además, en el largo y dispartado diálogo que la princesa mantiene con los dos rústicos soldados sale a relucir el tópico clásico retomado por Ariosto y Lope antes señalado. Pregunta Scappino con fingida ingenuidad: «Ma voi signora, sia detto con ogni rispetto, come andate così sola in luoghi di tanto pericolo, con la guardia solo, si puol dire di voi stessa, in mezzo agli eserciti de' soldati, così franca e sicura?», y más adelante el malicioso Parasacco comenta que ella es «donzella come mia madre» ([Cicognini] [1663: 24-25]). Finalmente, Angélica se escapa de las pesadas atenciones de los soldados mediante el empleo del mágico anillo de Brunello³⁶.

³³ Ovidio (1992: VIII, vv. 38-39): «ferre per agmen / virgineos hostile gradus».

³⁴ *Angélica en el Catay*, en Vega (2009: 1410, v. 201).

³⁵ *La hermosura de Angélica*, en Trambaioli (2005: 326, canto V, v. 434).

³⁶ Notemos al respecto que un comentario de Parasacco acerca de la capacidad de desaparecer que Angélica adquiere mediante el anillo mágico bien podría remitir, entre otros subtextos, a *La dama duende* calderoniana: «Ah, ch'io credo haver adosso una squadra di spiriti folletti» ([Cicognini] [1663: 26]).

El posterior encuentro de Angélica con Medoro depara un eco semántico que une las dos comedias al *Furioso*, constituyendo una posible cadena intertextual. Dice la voz paramimética del poema: «insolita *pietade* in mezzo al petto / si sentì entrar por disusate porte» (Ariosto, 2002: 1202, I, canto XIX). En *Angélica en el Catay*, la protagonista pronuncia en aparte: «¡Estoy perdida de *pietad* y *amor!*»³⁷. Y la princesa cicogniniana, sintetizando al parecer los dos textos-fuentes, exclama: «*pietà e amore* m'ingombrano il petto» ([Cicognini] [1663: 35])³⁸. También, si Medoro en la pieza lopesca pide a su amada: «Dame aquesa mano hermosa»³⁹, símbolo del matrimonio secreto, en la comedia de Cicognini es Angélica quien dirige al mozo la misma invitación: «porgemi in segno d'inviolabil fede la bella mano» ([Cicognini] [1663: 57]).

3. El núcleo temático del pastoral albergue y de la locura de Orlando halla en las dos comedias un contrapunto paródico gracias a la presencia de algunos villanos, cuya función jocosa refuerza la de Parasacco y Scappino. A este respecto, si es cierto que la actuación de los campesinos y de los soldados hambrientos de Cicognini se ajusta a la de los *comici dell'Arte*, tampoco se puede excluir que hasta Lope haya sacado inspiración de algún *scenari* de abolengo ariostesco que circulaba en España⁴⁰. Bien sabido es el directo conocimiento de esta práctica dramática por parte del Fénix y la influencia que la misma ha dejado en su primer teatro. Más bien, cabría postular que la actuación paródica de los criados con respecto a los acontecimientos serios de sus amos que se vuelve tópica en la Comedia Nueva proceda, al menos en parte, justamente de la práctica teatral *all'improvviso*⁴¹. Maggi, a propósito de los pastores que intervienen en *Angélica en el Catay*, apunta: «hanno già caratteristiche prossime a quelle del *bobo*, se non a quelle del *gracioso* vero e proprio» (Maggi, 2004: 80), y, añadiría yo, a las de las máscaras de la *commedia all'improvviso*. Queda el hecho de que la masiva presencia de personajes rústicos aleja los dos textos teatrales del paradigma del *Furioso*, donde los pastores, lejos de adquirir ningún protagonismo, se nombran de pasada y de forma anónima en tanto que víctimas de la furia orlándica.

En el acto intermedio de *Angélica en el Catay*, salen al escenario Belardo, Rufino, Alfeo, Lucinda y otros villanos. Rufino y Lucinda, que están

³⁷ *Angélica en el Catay*, en Vega (2009: 1445, vv. 1227-1228).

³⁸ Los subrayados son míos.

³⁹ *Angélica en el Catay*, en Vega (2009: 1447, v. 1290).

⁴⁰ Ojeda Calvo (2007: 127, 151; 569-573) recoge y analiza un *scenari* basado en el canto XXXVII del *Furioso* que forma parte del Zibaldone de Stefano Botarga, cómico italiano bien presente en la España de finales del XVI; y seguramente circularían varios sobre la locura de Orlando.

⁴¹ Mariti (2003: 62), hace hincapié en la típica historia amorosa de la *Commedia dell'Arte* «schematica e tutta giocata sulla simmetria oppositiva fra "amore serio" dei padroni e "amore ridicolo" dei servi».

casados, son los pastores cuya cabaña se convierte en el nido de amor de la Princesa y del humilde moro, y el marido, justo antes de que Roldán descubra las inscripciones que van a provocar su locura, manifiesta sus celos por la presencia del hermoso Medoro; lo hace en dos fragmentos: hablando con Alfeo y luego en un rápido diálogo con su propia mujer que lo toma por loco:

RUFINO [...] Lucinda ha echado el ojo
a Medoro.
ALFEO Eso es antojo.
[...]
RUFINO Estoy celoso.
LUCINDA ¿Celos de mí?
RUFINO Sí, de ti.
ALFEO Acaba, no seas pesado.
LUCINDA ¿Quién te da celos?
RUFINO Medoro.
LUCINDA ¿De un moro celos?
RUFINO De un moro.
LUCINDA ¿Estás loco?
RUFINO Estoy casado.
Angélica en el Catay, en Vega (2009: 1453, vv. 1456-1457;
1460, vv. 1677-1682).

Es evidente que estas breves secuencias dramáticas sirven para anticipar, a manera de contrapunto burlesco, los celos destructores del paladín.

En *L'amorose furie d'Orlando* intervienen igualmente varios pastores: Tersandro, Pasquella, Tersilla, Ricciolina. Los dos primeros desempeñan un rol parecido al de la pareja lopesca, y Pasquella, desde el primer acto, desarrolla el motivo de los celos, además de funcionar en ocasiones como un doble festivo de Angélica. Así, pues, en la escena IV se muestra preocupada por lo que podría decir su esposo a propósito de su ausencia nocturna: «Che dirà mio marito?, che sta notte non sono tornata a casa, non vorrei ch'avesse gelosia di me» ([Cicognini] [1663: 15-16]). En la escena III del acto II, Tersilla da cuenta de que Medoro está mejorando; Parasacco la galantea y los dos se prometen eterno amor, parodiando la pareja protagonista. En la escena siguiente Pasquella, Tersilla y Parasacco cantan aludiendo con sorna al motivo de la traición mediante una trillada metáfora astronómica («il sol in Capricorno») ([Cicognini] [1663: 43]). En el último acto, en la escena VI, Tersilla, Parasacco y Ricciolina desarrollan el tema de la rivalidad amorosa, anteriormente a la aparición de Orlando a punto de descubrir el matrimonio secreto de su amada Angélica. En este sentido, los villanos desempeñan aquí el mismo papel que los lopescos Rufino y Lucinda.

Cabe subrayar otros llamativos paralelismos entre la pieza italiana y la española. Parasacco, soldado hambriento y miedoso que llega a actuar como escudero de Orlando, papel ausente en las octavas de Ariosto, en la escena XIV, que remata el acto intermedio, da con su dueño. El paladín

está fuera de sí, tras descubrir lo que ha pasado entre Angélica y Medoro, y le pide su caballo Brigliadoro. El criado, rústico ignorante, no entiende que se trata del nombre del caballo. Del mismo modo, en la III jornada de *Angélica en el Catay*, Roldán pide al pastor Pinardo un caballo, y el villano, asombrado por un rol que no le pertenece, contesta: «¿Yo, caballo?»⁴².

En la escena XVII del último acto, Orlando trastueca a Pasquella con Medoro⁴³, de forma parecida a lo que hace Roldán con Belardo en la pieza lopesca tomándolo por Angélica⁴⁴; notemos que, según suele ocurrir en la parodia literaria, en *L'amorose furie d'Orlando* se realiza una inversión del género sexual del rústico interlocutor del caballero galo.

En ambas comedias, los villanos, acongojados por el estrago que Roldán está llevando a cabo, intentan hacer frente a su fuerza bestial, a diferencia que en el *Furioso* donde en el canto XXXIX son los demás paladines quienes intentan prenderlo. En la pieza española Rufino da cuenta de que el francés

Ha destruido
las chozas, gente y ganado.
No hay árbol en todo el prado,
ni aun queda pájaro en nido.
Angélica en el Catay, en Vega (2009: 2553-2556).

Una análoga relación de los estragos llevados a cabo por Orlando la encontramos en boca de Parasacco: «ha dato scacco matto a questi alberi, alla fonte, e quel che è peggio alla casa di quel galant'uomo» ([Cicognini] [1663: 99]). En una secuencia dramática posterior de *Angélica* los villanos gritan «dentro»: «¡Guarda el loco, guarda el loco!», de forma parecida a lo que exclama Parasacco viendo un pastor huyendo y Orlando detrás: «Olá compagni, amici, dalli, dalli al matto»⁴⁵. Aún Rufino, una de las víctimas de la violencia arrasadora del paladín, se queja de «que me ha dejado, recelo, / la cara como un buñuelo»; de forma parecida, Parasacco dice a los villanos: «guardate il viso, l'ho tutto come una grattugia»⁴⁶. Este detalle es el mismo que en el poema atañe a Dudone («ben che Dudone abbia gonfiato il viso», Ariosto, 2002: 2480, II), pero en los dos fragmentos teatrales afecta a un personaje rústico.

También, en *Angélica en el Catay*, casi en el desenlace, reza una aco-tación: «Salen Astolfo, Reinaldos y gente con sogas». Análogamente, dice

⁴² *Angélica en el Catay*, en Vega (2009: 1494).

⁴³ [Cicognini] ([1663: 94-95]): Orlando: «¡Ah, vilissima fante! ¡Oh, mal nato scudiero! E che pensavi, che fussi morto, l'oltraggiato conte?»; Pasquella: «E che dite voi di fanti e di scudieri? Eh, riconoscetemi bene, io sono madonna Pasquella».

⁴⁴ *Angélica en el Catay*, en Vega (2009: 1469, vv. 1918-1919): Roldán: «¿Qué ofensa, ingrata, en adorarte hice?»; Belardo: «¡Que no soy yo, señor!».

⁴⁵ *Angélica en el Catay*, en Vega (2009: 1490, v. 2561); [Cicognini] ([1663: 95]).

⁴⁶ *Angélica en el Catay*, en Vega (2009: 1491, vv. 2586-2587); [Cicognini] ([1663: 105]).

Tersandro a Parasacco: «preparano catene, e funi per fermarlo [...] hor quietati, ecco gente con la fune»⁴⁷. El pormenor de la cuerda se retoma del *Furioso*, pero en las octavas italianas los que atan a Orlando son, como queda dicho, sus compañeros para que Astolfo pueda guarecerlo⁴⁸.

El episodio de Zerbino e Isabella, elaborado teatralmente por los dos autores, presenta una metáfora que no aparece en las octavas ariostescas. En el III acto de *Angélica en el Catay*, Isabela, asistiendo impotente a la muerte de su amado herido de muerte por el fiero Mandricardo, exclama desesperada: «¡Ojos de lágrimas llenos, / pues se va el sol, seréis nube!». En la pieza de Cicognini, el personaje correspondiente, cuyas intervenciones son muy amplificadas con respecto tanto al *Furioso* como al ejemplo lopesco, grita: «¡Ah, stelle avverse, ecco eclissato quel sol...!»⁴⁹.

Una ulterior correspondencia textual se incrusta en el remate de los versos de la comedia de Lope y casi en el cierre de la pieza de Cicognini. En la primera, los músicos celebran los reyes del Catay cantando: «que en la tierra es sol Medoro / y luna Angélica es»⁵⁰. En la segunda, Orlando enloquecido, se duerme agotado de tantos estragos diciendo: «Adio sole, adio luna, adio Medoro» ([Cicognini] [1663: 103]).

4. A la luz de lo expuesto, me parece plausible darle la razón a Gobbi en lo tocante a la fértil presencia de *Angélica en el Catay* en el tejido dramático de *L'Amorose furie d'Orlando*, y más en general de la fórmula de la Comedia Nueva, aunque evidentemente la del crítico italiano había sido una mera intuición que no estaba sufragada por un detallado análisis y cotejo textual. Los apuntes reunidos aquí parecen confirmar que la práctica imitativa o mejor dicho intertextual de Cicognini sabe ocultar muy hábilmente el texto-fuente lopesco, en este caso específico más todavía que en otras comedias porque puede a sus anchas contaminarlo con la tradición ariostesca italiana así como con la práctica escénica de la *Commedia dell'Arte*. Al mismo tiempo, muestran hasta qué punto el florentino se muestra un atento lector de Lope, capaz de aprovechar metáforas aisladas y desplazar motivos de un episodio o un personaje a otros en apariencia heterogéneos. No cabe duda de que para aislar el sutil juego intertextual que Giacinto Andrea entabla en *L'Amorose furie d'Orlando* con *Angélica en el Catay* hace falta leer y releer las dos comedias sin perder de vista las octavas ariostescas con un esmero que, hasta la fecha, ningún crítico

⁴⁷ *Angélica en el Catay*, en Vega (2009: 1495, v. 2668); [Cicognini] ([1663]: 104-105).

⁴⁸ Ariosto (2002: 2482, II): «Si fe' quivi arrecar più d'una fune, / e con nodi correnti adattò presto; / et alle gambe et alle braccia alcune / fe' porre al conte et a traverso il resto. / [...] / Come egli è in terra, gli son tutti adosso, / e gli legan più forte e piedi e mani».

⁴⁹ *Angélica en el Catay*, en Vega (2009: 1475, vv. 2076-2077); [Cicognini] ([1663]: 90); el subrayado es mío.

⁵⁰ *Angélica en el Catay*, en Vega (2009: 1497-1498, vv. 2743-2744).

había creído oportuno dedicarle, por tratarse, quizás, en los dos casos, de comedias poco exitosas. Por lo mismo, es muy posible que se me hayan escapado ulteriores detalles que podrían reforzar la peculiar operación imitativa realizada por Cicognini. Y si es cierto que algunas imágenes y sintagmas forman parte de una interdiscursividad literaria que supera las dos comedias analizadas, queda el hecho de que las numerosas analogías recortadas no pueden ser fruto del azar.

Referencias bibliográficas

- Ariosto L. (2002), *Orlando furioso*, ed. bilingüe de la traducción de Jerónimo de Urrea (1549), Segre C, Muñiz M.^a de las N. (eds.), 2 tomos, Cátedra, Madrid.
- Antonucci F. (1996), *Spunti tematici e rielaborazione di modelli spagnoli nel Don Gastone di Moncada di Giacinto Andrea Cicognini*, in Profeti M. G. (a cura di), *Commedia aurea spagnola e pubblico italiano*, vol. II, *Tradurre, riscrivere, mettere in scena*, Alinea, Firenze: 65-84.
- Antonucci F. (2010), *Lope y la polimetría en la recepción de los dramaturgos italianos del siglo XVII*, en Pedraza Jiménez F. B., González Cañal R., Marcello E. (eds.), *El «Arte nuevo de hacer comedias» en su contexto europeo. Congreso internacional (Almagro, 2009)*, Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca: 75-90.
- Antonucci F. (2012), *Las operaciones de adaptación y reescritura del teatro áureo en la Italia del siglo XVII: el caso de Giacinto Andrea Cicognini*, en Botta P. (coord.), *Rumbos del hispanismo en el umbral del Cincuentenario de la AIH*, Vaccari D. (ed.), vol. IV, *Teatro*, Bagatto Libri, Roma: 13-19.
- Antonucci F. (2014), *¿Qué Lope se conocía en la Italia del siglo XVII?*, «*Criticón*», 122: 83-96.
- [Bonarelli P.] (1635), *La pazzia d'Orlando opera recitativa in musica e per far intermedi*. Con licenza de' Superiori & Privilegio, Appresso Angelo Salvadori, in Venetia.
- Bottacchiari R. (1913), rec. a Verde R., *Studi sull'imitazione spagnuola nel teatro italiano del seicento*. G. A. Cicognini, pp. 132, N. Giannotta, Catania, 1912, «*La Nuova Cultura*», 1, 5 (maggio 1913): 344-361.
- Cancedda F., Castelli S. (2001), *Per una bibliografia di Giacinto Andrea Cicognini. Successo teatrale e fortuna editoriale di un drammaturgo del Seicento*, Alinea, Firenze.
- Chevalier M. (1968), *Los temas ariostescos en el Romancero y la poesía española del Siglo de Oro*, Castalia, Madrid.
- [Cicognini A.] [1663], *L'amorose furie d'Orlodo*. Opera scenica del dottor Giacinto Andrea Cicognini. Al Molt' *Illust.* e Molto *Rev.* Sig. Il sig. D. Sebastiano Locatelli, Giacomo Monti, Bologna.
- Fabbi P. (1991), *Drammaturgia spagnuola e drammaturgia francese nell'opera italiana del Sei-Settecento*, «*Acta Musicologica*», 63, 1: 11-14.

- Gobbi G. (1904), *Le fonti spagnole del teatro drammatico di G. A. Cicognini*, «La Biblioteca delle Scuole Italiane», XI, 18: 218-222.
- Macrí O. (1996), *L'Ariosto e la letteratura spagnola*, en Dolfi L. (a cura di), *Studi Ispanici*, vol. I, Liguori Editore, Napoli: 51-87.
- Maggi E. (2004), *Una commedia inedita di ispirazione ariostesca: Las locuras de Orlando*, «Il Confronto Letterario», XXI, Nuova serie, 41, 1: 63-91.
- Mamczarz I. (1983), *Les imitations théâtrales du "Roland Furieux" de l'Arioste en Italie et en France*, en Bec C., Mamczarz I. (éd.), *Le théâtre italien et l'Europe. XV^e-XVII^e siècles*, Presses Universitaires de France, Paris.
- Marcello E. (1998), *Appunti sulla fortuna del teatro spagnolo in Italia: Il maritarsi per vendetta di G. A. Cicognini*, en Espinosa J. (ed.), *El teatro italiano. Actas del VII Congreso Internacional de Italianistas*, U. de Valencia, Valencia: 399-406.
- Marchante Moralejo C. (2007), *Traducciones, adaptaciones, scenari de las comedias de Lope de Vega en Italia en el siglo XVII*, Fundación Universitaria Española, Madrid.
- Marchante Moralejo C. (2009), *Lope de Vega en Italia: traducciones, adaptaciones, falsas atribuciones y scenari*, en Profeti M. G. (a cura di), *Commedia aurea spagnola e pubblico italiano*, vol. VI, *Commedia e musica tra Spagna e Italia*, Alinea, Firenze: 7-58.
- Mariti L. (2003), *Teatri di follia amorosa. L'Orlando furioso negli scenari della commedia dell'Arte*, en Chiabò M., Doglio F. (a cura di), *XXVII Convegno Internazionale. Eroi della Poesia Epica nel Cinque-Seicento*, Centro Studi sul Teatro Medioevale e Rinascimentale, Roma: 49-90.
- Menéndez Pelayo M. (1970) (ed.), *Obras de Lope de Vega, XXIX, Comedias novelescas*, Atlas, Madrid.
- Michelassi N., Vuelta García S. (2013), *Commedia aurea spagnola e pubblico italiano*, vol. VIII, *Il teatro spagnolo a Firenze nel Seicento*, vol. 1: *Giacinto Andrea Cicognini, Giovan Battista Ricciardi, Pietro Susini, Mattias Maria Bartolommei*, Alinea, Firenze.
- Morley S. G., Bruerton C. (1968), *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, Gredos, Madrid.
- Ojeda Calvo M. del V. (2007), *Stefanello Botarga e Zan Ganassa*, Bulzoni Editore, Roma.
- Ovidio N. P. (1992), *Le metamorfosi*, testo latino a fronte, Oddone E. (a cura di), Bompiani, Milano.
- Pandolfi V. (1959), *La commedia dell'Arte. Storia e testo*, Sansoni, Firenze.
- Parducci A. (1937), *La fortuna dell'Orlando furioso nel teatro spagnolo*, Supplemento 26 del «Giornale Storico della Letteratura Italiana».
- Profeti M. G. (1996), *Jacopo Cicognini e Lope de Vega: «attinenze strettissime?»*, en Profeti M. G., *Commedia aurea spagnola e pubblico italiano*, vol. I, *Materiali, variazioni, invenzioni*, Alinea, Firenze: 21-31.
- Quadri D. (2011), *Gli Scenari più scelti d'istrioni: un'analisi di lingua e contenuti*, tesis, Universitäten Bern / Freiburg 2011.

- Simini D. (1996), *Casarse por vengarse di Rojas Zorrilla nella traduzione di Giacinto Andrea Cicognini: Maritarsi per vendetta*, en Profeti M. G. (a cura di), *Commedia aurea spagnola e pubblico italiano*, vol. II, *Tradurre, riscrivere, mettere in scena*, Alinea, Firenze: 95-116.
- Simini D. (2012), *Il corpus teatrale di Giacinto Andrea Cicognini. Opere autentiche, apocrife e di dubbia attribuzione*, Pensa Multimedia, Lecce-Brescia.
- Tedesco A. (2012), *Il metodo compositivo di Giacinto Andrea Cicognini nei suoi drammi per musica veneziani*, en Nider V. (a cura di), *Il prisma di Proteo. Riscritture, ricodificazioni e traduzioni tra Italia e Spagna (sec. XVI-XVIII)*, Università di Trento, Trento: 31-60.
- Testaverde A. M., Evangelista A. (a cura di) (2007), *I canovacci della commedia dell'arte*, Einaudi Editore, Torino.
- Trambaioli M. (2004), *El primer Lope y el teatro de inspiración ariostesca (con un estudio de Los celos de Rodamonte)*, «Rivista di Filologia e Letterature Ispaniche», 7: 297-324.
- Trambaioli M. (2005), *La hermosura de Angélica. Poema de Lope de Vega*, Universidad de Navarra / Iberoamericana / Vervuert [Biblioteca Áurea Hispánica, 32], Pamplona / Madrid / Frankfurt am Main.
- Trambaioli M. (2012), *La resementización en las tablas de un episodio del Furioso: el pastoral albergue*, en Nider V. (a cura di), *Il prisma di Proteo. Riscritture, ricodificazioni e traduzioni tra Italia e Spagna (sec. XVI-XVIII)*, Università di Trento, Trento: 99-128.
- Trambaioli M. (2015), *La épica de amor en las comedias de ambientación urbana de Lope de Vega, y su contexto representacional cortesano*, Visor Libros (Biblioteca Filológica Hispana, 166), Madrid.
- Vega L. de (1993), *Rimas*, Pedraza Jiménez F. B. (ed.), Universidad de Castilla-La Mancha, Ciudad Real.
- Vega L. de (2009), en *Comedias de Lope de Vega. Parte Octava*, vol. III, Trambaioli M. (ed.), Editorial Milenio-PROLOPE, Departament de Filologia Espanyola de la Universitat Autònoma de Barcelona, Lleida, Barcelona.
- Weaver R. L., Weaver N. W. (1978), *A Chronology of Music in the Florentine Theater 1590-1750. Opera, Prologues, Intermezzos and Plays with Incidental Music*, Information Coordinators, Detroit.