

La comedia de secretario de Lope y Tirso en la escena italiana del XVII: refundiciones, combinaciones y engarces¹

Ilaria Resta

1. Damas y secretarios en tránsito entre España e Italia

El subgénero de la comedia de secretario se inscribe, como es bien sabido, dentro de una constelación dramática que ahonda en el conflicto amoroso motivado por la desigualdad social entre una dama noble y su secretario; una disparidad que puede ser real o ficticia, por razones de ocultaciones y cambios de identidad. Esta arquitectura semántica, sustentada en la disyuntiva entre honor y amor, ha dado lugar a un amplio abanico de variantes textuales, con desenlaces que oscilan entre la restauración o la alteración del orden jerárquico, más o menos favorables para el personaje masculino².

Dentro de esta tradición, *El perro del hortelano*, de Lope de Vega, constituye el paradigma más logrado y emblemático, tanto por su peculiaridad estructu-

¹ Este trabajo se enmarca en el proyecto PRIN “Il teatro spagnolo della prima modernità (1570-1700): trasmissione testuale, circolazione europea, nuovi strumenti digitali” (Prot. 2022SA97FP), financiado por el MUR y la Unión europea, y dirigido por Fausta Antonucci.

² Para una aproximación a la comedia de secretario en Lope y Tirso, véanse, sin ánimo de exhaustividad, Sage (1973), Hernández Valcárcel (1993), Zugasti (1998) y Cattaneo (2003).

ral³ como por la amplia repercusión que alcanzó dentro y fuera de la Península. Su éxito se refleja en la abundante circulación editorial que conoció en España y en su temprana proyección internacional⁴. A este respecto, destaca el caso de Italia, donde la traducción del abogado flamenco Teodoro Ameyden constituye una de las primeras adaptaciones de la obra fuera de su contexto de origen⁵. Esta versión, publicada sin fecha en Viterbo, fue representada en 1642 «dalli Accademici Volubili», según se indica en la portada de la única edición que nos ha llegado⁶. El texto de Ameyden –a quien Bartolomeo Lupardi alude como «celebre traduttore» en la dedicatoria a Cesare Segà– se presenta como una versión bastante fiel al original (cfr. Profeti 1996 y Fiorellino 2007). No obstante, uno de los dos personajes alegóricos que intervienen en el prólogo de la obra aclara que, aunque «viene da Spagna [...] è però vestita all’italiana e l’abito le sta bene che le par naturale» (Ameyden s.f., 8).

El caso de *El perro del hortelano*, por otra parte, no es aislado. El estudio de la recepción en Italia del teatro aurisecular permite apreciar el atractivo que la comedia de secretario ejerció en sus *rifacitori*. Al margen de los casos de traducción o refundición completa, se detectan fenómenos más complejos de hibridación y ensamblaje narrativo que combinan motivos y fragmentos de distintas obras. Desde esta perspectiva, y partiendo de la estrecha conexión que la cons-

³ Arata y Antonucci (2006) han profundizado en el carácter híbrido de la pieza, cuya composición mezcla características de comedia palatina y de capa y espada.

⁴ En lo que respecta a la transmisión textual de la comedia, remitimos a Laskaris (2012, 67-88). La recepción italiana de Lope en su época ha sido examinada por Antonucci (2014).

⁵ Marchante (2009, 40-1) ha documentado otras tres reformulaciones de la obra lopesca: una pieza, titulada *Can del ortolano*, incluida en el repertorio de la actriz Eulalia con ocasión de unos espectáculos organizados para el Duque de Mantua en 1681; el *canovaccio* en tres actos *La femme amoureuse par envie* –cuyo título italiano es *Cane del ortolano*, representado el 6 de julio de 1716–; y, también en el ámbito de la *commedia dell’arte*, la comedia *Aurelia gelosa di se stessa*, que, fuera de Italia, fue representada en Varsovia el 22 de enero de 1749 y en Dresda el 12 de agosto del mismo año (cfr. Korneeva 2023, 141-42). Más recientemente, Gregores Pereira (2023) ha ampliado el listado de Marchante añadiendo otra reelaboración que se debe a la pluma de Giovanni Bonicelli y que, con toda probabilidad, se remonta a las últimas décadas del XVII: se trata de *Arlechino finto bassà d’Algeri, Vittoria, il cane dell’ortolano e Fichetto bullo per amore*, obra vinculada, también en este caso, con la *commedia dell’arte*.

⁶ Dada la presencia de Ameyden en Roma desde 1600, su obra se puso en escena verosímelmente en esa ciudad, aunque no se especifique en la portada. Maylender (1930, 486) documenta la existencia de una academia romana de los *Volubili*, «una delle tante che a mezzo il secolo XVII pullularono, per poi in breve spegnersi, in riva al Tevere». El Ms. 1028 de la Biblioteca Casanatense de Roma, titulado *Imprese ed emblemi delle Accademie d’Italia*, conserva el emblema de la academia (c. 30r), compuesto por una esfera armilar coronada por un festón con el lema «Mens agitat molem», y otro festón en la parte inferior con la inscripción «Gli Volubili di Roma». Una imagen de dicho emblema puede consultarse en el siguiente enlace: <<https://casanatense.contentdm.oclc.org/digital/collection/miniatrice/id/8151>> (2025-03-18).

trucción dramática de *El perro del hortelano* comparte con *El vergonzoso en palacio* y *El castigo del penseque*, de Tirso de Molina, nos proponemos examinar la presencia de estas tres piezas –o, mejor dicho, de algunos de sus segmentos– en el repertorio dramático italiano de la época, para así dar cuenta de su tránsito y asimilación en otros contextos receptivos.

2. Intertextualidades fragmentarias

La afinidad genérica y temática, así como la coincidencia de ciertos pasajes entre *El perro del hortelano* y *El vergonzoso en palacio* ha suscitado no pocos debates sobre su vínculo⁷. El tema, por otra parte, sigue abierto, puesto que de ninguna de las dos piezas se conserva el manuscrito autógrafo, ni disponemos de noticias fehacientes acerca de su composición⁸.

Más allá de la cuestión cronológica, puede afirmarse que su cercanía temática, a la que añadiremos también *El castigo del penseque*, es irrefutable, y no se ciñe de forma exclusiva a la traza, entendida con Oleza (2009, 43) como «un conjunto de funciones narrativas abstractas» que «se manifiestan a menudo como motivos muy concretos y característicos» repetidos «a lo largo y lo ancho de muchas obras». Esta proximidad, de hecho, también tiene que ver con situaciones escénicas puntuales; en particular, nos centraremos en tres de ellas para finalmente examinar su repercusión más allá de las lindes ibéricas.

La primera de estas secuencias remite a la célebre pantomima en la que la dama finge caer para que su secretario le tome la mano. Tanto en *El perro del hortelano* (acto I, cuadro 2) como en *El vergonzoso en palacio* (acto II, cuadro 5), esta escena resulta especialmente significativa, ya que invierte los roles de poder entre hombre y mujer no solo en el plano estamental, sino también en el social. Es la dama quien adopta una posición activa y toma la iniciativa en el juego de seducción, buscando un contacto físico que, aunque premeditado, se presenta bajo la apariencia de un accidente fortuito⁹:

⁷ Si bien Wilson (1972) argumenta que la comedia del Fénix encuentra su fundamento en el texto del mercedario, Vitse (1990) sostiene, por el contrario, que fue Tirso quien buscó superar al *magister*, lo que implicaría la anterioridad de *El perro*. Dixon (1995, 76), por su parte, minimiza las semejanzas, asumiendo, además, la imposibilidad de «saber quién se inspiró en quién, por problemas de datación».

⁸ Se han propuesto fechas cercanas para *El perro del hortelano* y *El vergonzoso en palacio*, aunque no hay consenso definitivo. Por nuestra parte, creemos que *Las burlas de amor*, comedia temprana del Fénix, podría ofrecer indicios relevantes sobre una posible anterioridad de *El perro*, cuestión que abordamos con mayor detenimiento en un estudio actualmente en preparación.

⁹ Todas las citas de *El perro del hortelano*, *El vergonzoso en palacio* y *El castigo del penseque* proceden, respectivamente, de la edición a cargo de Laskaris (Vega Carpio 2012), Oteiza (Molina 2012) y Zugasti (Molina 2013); en todos los casos, se indicará únicamente el título de la pieza y la numeración de los versos.

tocar la mano, señora,
 al sol, la luna, al aurora?
 Si nieve entre llamas toco,
 ¿no es justa mi turbación?
 (*El castigo del penseque*, vv. 2303-25)

La tercera secuencia en la que profundizaremos, procedente de *El vergonzoso en palacio*, ofrece una nueva estrategia de la dama Madalena para vencer el retraimiento del secretario Mireno (acto III, cuadro 2). En esta ocasión, la protagonista finge haberse dormido y, bajo ese pretexto, declara su amor de manera indirecta, articulando en voz alta un aparente diálogo onírico. A través de una serie de réplicas breves y encadenadas, Madalena construye una escena de alto contenido performativo donde el deseo se expresa de forma velada pero inequívoca. Este recurso dramático le permite eludir las normas del decoro impuestas por su género y su estatus social, al tiempo que desplaza la iniciativa amorosa al terreno del sueño, preservando así la ambigüedad de su gesto:

Siéntase en una silla; finge que duerme y sale Mireno
 MIRENO ¿Qué manda Vuestra Excelencia?
 ¿Es hora de dar lición? [...]
 MADALENA (En vano me resisto: *Aparte*
 yo quiero dar a entenderme
 como que dormida estoy.) [...] *Como que duerme*
 Don Dionís...

MIRENO ¿Llamome? Sí.
 ¡Qué presto que despertó!
 ¡Miren qué bueno quedara
 si mi intento ejecutara!
 ¿Está despierta? Mas no,
 que en sueños pienso que acierta
 mi esperanza entretenida,
 y quien me llama dormida
 no me quiere mal despierta. [...]

Ella misma se pregunta y responde como que duerme
 MADALENA Si esto es verdad, ¿para qué
 os avergonzáis así?
 ¿Queréis bien? — Señora, sí. [...]
 Días ha que os preferí
 al conde de Vasconcelos.
 (*El vergonzoso en palacio*, vv. 2749-915)

La eficacia y fuerza escénica de este segmento quedan demostradas por el hecho de que Tirso, por lo que hemos podido averiguar, lo reutilizó al menos en otra ocasión, concretamente en *La mujer que manda en casa*, una pieza de temá-

tica bíblica centrada en la figura de Jezabel¹⁰. Además, hemos identificado una secuencia del todo idéntica a la del falso sueño de Madalena también en *La manganilla de Melilla*, de Ruiz de Alarcón, obra de carácter histórico con trasfondo religioso (Resta 2024, 116-20), en la escena protagonizada por la mora Alima y el capitán cristiano Vanegas en los vv. 1338-414. Este proceso de reelaboración y recuperación de secuencias certifica un sistema de entrecruzamientos entre piezas de distintos autores, muy dispares desde el punto de vista temático y genérico. Es el mismo principio que, según iremos viendo en los siguientes apartados, propician los dramaturgos italianos del XVII en su práctica teatral, aunque, en los casos examinados, se circunscribe a fenómenos de recuperación de fragmentos dentro del mismo subgénero.

3. Del horizonte dramático ibérico al italiano

3.1. Hibridación secuencial: el falso sueño

El atractivo del recurso citado en último término –es decir, el del falso sueño de que la dama se sirve para declararse en *El vergonzoso en palacio*– no se circunscribe al ámbito hispánico. En la mentada edición de *Il can dell'ortolano* se incluye un apéndice en el que se propone esta misma escena como alternativa para la IV del segundo acto, «quando non piacesse quella che vi è», según acota el epígrafe que la encabeza (Ameijden s.f., 101). Profeti (1996) examinó en su momento la obra de Ameijden, a la que siguió el estudio de Fiorellino (2007), quien destacó las similitudes de este apéndice con la secuencia de *El vergonzoso en palacio*. Sin embargo, como señalé en otra ocasión (Resta 2017, 224-25), dicho fragmento no procede directamente del texto español, sino que guarda una relación más estrecha con *La moglie di quattro mariti*, comedia de Giacinto Andrea Cicognini cuya *princeps* se imprimió en Perugia por Zecchini en 1656¹¹, y que, a su vez, reelabora de forma muy libre *El vergonzoso en palacio* de Tirso. A continuación, citamos tan solo el íncipit de esta larga secuencia entre Diana y Virbio en Ameijden, y entre Ernelinda y Ferramondo en Cicognini¹²:

¹⁰ «JEZABEL Fingiré que estoy dormida, / porque de mi sueño advierta / lo que no osaré despierta / decirle. [...] / Que aquí se acerque le avisa, / pero que no me despierte, / mientras que el cristal que vierte / esta fuente toda risa / contempla. Esa silla acerca / y vete. [...] (Siéntase en una silla) [...] / Que oírme de ahí podrá, / pues la fuente está tan cerca. / (Finge que duerme y sale Nabot)», vv. 488-99 (Molina 1999, 399).

¹¹ Sobre la atribución de esta pieza al repertorio cicogniniano puede verse Símini (2012, 87-8).

¹² Para la edición perusina de *La moglie di quattro mariti* y la de Viterbo de *Il can dell'ortolano*, hemos consultado los ejemplares conservados en la Biblioteca Nacional de Roma, y que se encuentran disponibles en línea en Google Books: respectivamente, <https://books.google.it/books?vid=IBNR:CR000284615&redir_esc=y> y <https://books.google.it/books?vid=IBNR:CR000296075&redir_esc=y>. Hemos modernizado ortografía y puntuación de todo texto italiano antiguo citado y desprovisto de una edición crítica, preservando las peculiaridades fonéticas significativas.

Diana finge di dormire, e si fa dare una sedia, e vaneggiando in sonno. Virbio

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 miei pensieri, lasciatemi!

VIRBIO So' qui, Signora. Non risponde; dorme. Novo modo di affliggermi! S'incominciò a bear mi con le parole, ora vuol tormentarmi col silenzio. Io pur, Signora, ... Ma dorme... Oh, Dio, se potessi contemplare almeno fra le nubi del sonno li raggi di quel sole, che col suo splendore mi accecano. (Ameyden s.f., 101)

Anticamera d'Ernelinda. Ernelinda, Ferramondo e, in fine, Gabinetto

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 miei pensieri, lasciatemi!

FERRAMONDO Son qui, signora. Non mi risponde. Nuovo modo d'affliggermi! Se incomincia a bear mi con le parole, vuole ora tormentarmi con il silenzio. 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, 52-3)

Si comparamos las dos escenas –la cuarta del segundo acto en ambas piezas–, observamos una coincidencia casi literal, con mínimas variaciones semánticas¹³. Fiorellino (2007, 83-4) ya expresó reservas sobre la atribución de la paternidad de este apéndice a Ameyden, aunque tampoco pudo descartarla. En efecto, resulta poco probable que este fragmento proceda de la pluma de Ameyden, si se considera el *usus scribendi* de este autor. No obstante, no nos detendremos aquí en la cuestión de la paternidad ni en la relación cronológica entre la secuencia de Cicognini y el apéndice atribuido a Ameyden, aspectos en los que profundizaremos en un trabajo actualmente en preparación.

Prescindiendo, pues, de las evidentes semejanzas entre ambas secuencias, quisiéramos, en cambio, centrar la atención en el modo peculiar en que Cicognini reescribe y combina *El perro del hortelano* y *El vergonzoso en palacio* en *La moglie di quattro mariti*, mediante hibridaciones que afectan no solo a la estructura global, sino también a la configuración secuencial¹⁴. Esta dinámica alcanza una expresión particularmente clara en la mentada escena del falso sueño:

¹³ Tenues ecos de esta secuencia se hallan en la escena XVII del primer acto de *L'amoroso segretario*, de Pietro Susini, reelaboración de *El secreto a voces*, de Calderón. En ella, la reina de Nápoles, Romilda, enamorada del secretario Orazio, protagoniza una secuencia estructurada en un escenario partido: la dama cree hablar sin ser escuchada, mientras que el criado Balocco, ahí presente sin que ella lo advierta en un primer momento, se mofa de sus palabras. Al comienzo de la escena, Romilda, en un monólogo introspectivo, suplica un descanso a sus pensamientos a causa del sentimiento que la oprime: «Acquietatevi per un poco, oh miei pensieri! Anima di Romilda, a qual cielo t'inanzi? Anzi, era meglio dire, spirti d'un regio cuore, a qual viltà vi abbassate?» (Susini 1695, 33).

¹⁴ Ya en un estudio anterior (Resta 2017) pudimos comprobar que la célebre pieza del Fénix funciona como un segundo hipotexto, sobre el cual la crítica no había reparado.

VIRBIO Eccomi, sempre al principio delle mie gioie infelice; ma ei dorme a' miei danni, benché gl'abbia chiusi gl'occhi Amore.

DIANA Quella bocca celestiale... Celestiale? Strano vocabolo e ha del poetico assai.

VIRBIO 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)

ERNELINDA Quella bocca celestiale...

FERRAMONDO Eccomi, sempre al principio infelice; mai non dorme a' miei danni, benché abbia chiusi gl'occhi Amore.

ERNELINDA ...strano vocabolo, che ha del poetico assai.

FERRAMONDO 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)

Como se observa, las palabras con que Virbio interpreta que Diana pretende provocarlo remiten a los requiebros que antes dirigía a Marcella y que la condesa le obligó a confesar: en concreto, se refiere a la «bocca celestiale», que encontramos en Ameyden (acto I, escena XV)¹⁵ y que procede claramente del texto lopesco¹⁶. Es notable, además, cómo la reacción ante el término «celestiale» se formula con idéntica apreciación sobre su rareza y su sesgo poético: «Strano vocabolo e ha del poetico assai», en un caso, y «strano vocabolo, che ha del poetico assai», en otro. Sin embargo, esta referencia al adjetivo «poetico» se observa en *Il can dell'ortolano* más allá del apéndice, en la escena VI del acto I, en total coherencia con la obra de Lope, cuando Diana reflexiona sobre el verbo *trasladar*:

MARCELA Quiero decir que en saliendo o entrando, luego a la boca traslada sus pensamientos.

DIANA ¿Traslada?, término extraño.
(*El perro del hortelano*, vv. 258-61)

MARCELLA Voglio dire che sendo bell'umore nell'entrare e uscire che fa di casa, vedendomi, translata con quel vezzo in bocca il pensiero del cuore.

DIANA Translata? Strano vocabolo e ha del poetico assai [...].

(Ameyden s.f., 17)

Distinto es el caso de *La moglie di quattro mariti*, donde la expresión «Strano vocabolo, c'ha del poetico assai» no figura tan solo en la escena IV del segundo acto, sino también antes, en la escena XX del acto I, aunque en un contexto que reviste un significado diferente tanto con respecto a *Il can dell'ortolano* como a *El perro*. En este pasaje, en efecto, se mantiene la misma asociación de ideas

¹⁵ «DIANA Riferiscemi, per vita tua, le parole che le dicesti, e come gl'uomini innamorino e lusinghino le donne. [...] VIRBIO Molto mi astringe Vossignoria. Queste pupille, le disse, dei bei vostr'occhi rendan la luce con la quale veggono i miei; le perle e coralli di questa bella bocca celestiale...» (Ameyden s.f., 36-7).

¹⁶ «DIANA ¿Qué le has dicho, por mi vida? / ¿Cómo, Teodoro, requiebran / los hombres a las mujeres? / [...] TEODORO Extrañamente me aprieta / vuseñoría: “esos ojos” / le dije, “esas niñas bellas / son luz con que ven los míos, / y los corales y perlas / de esa boca celestial...”» (*El perro del hortelano*, vv. 1049-61).

que se retomará más adelante en *La moglie di quattro mariti*: es decir, no entre el término *trasladar* y su carácter insólito, sino entre la «bocca celestiale» y su valor poético; lo cual aproxima, de nuevo, la escena IV del acto II de Cicognini al apéndice de la edición de Ameyden.

ERNELINDA Chi fu la vostra dama?
 FERRAMONDO Una deità terrena.
 ERNELINDA Se in sua presenza vi ritrovaste, che le direste?
 FERRAMONDO Due dozzine di parole amorose.
 ERNELINDA Benedica il cielo tant'eloquenza, già che si vendono a dozzine!
 Ma come direste?
 FERRAMONDO Quella bocca celestiale.
 ERNELINDA Celestiale? Strano vocabolo, c'ha del poetico assai.
 (Cicognini 1656, 45)

Este fragmento pone de relieve no solo la hibridación textual –de la que trataremos más adelante–, sino también la hibridación secuencial que articula el proyecto dramático de Cicognini, combinando y reformulando materiales de Lope y Tirso. De este modo, mientras Ameyden opta por una fidelidad casi literal al hipotexto lopesco, Cicognini explora una reescritura más libre, creando nuevas resonancias internas y desplazando asociaciones.

Por último, cabe señalar que la vigencia de la secuencia tirsiana del falso sueño no se agota en el siglo XVII. Según hemos podido averiguar, el motivo reaparece, aunque de forma más concisa y burlesca, en la *opera buffa* de Carlo Goldoni *Arcifanfano re dei matti* (1750): en la escena VI del acto III, Simplicina finge dormir para propiciar el asedio amoroso de Arcifanfano (vv. 1033-72)¹⁷. Esta recreación festiva muestra cómo un recurso dramático originalmente cargado de matices psicológicos y sentimentales se adapta a nuevos contextos y géneros, confirmando la ductilidad y la prolongada difusión de la astucia del fingimiento onírico como estrategia de confesión amorosa, desde Tirso hasta Goldoni, pasando por Ameyden y Cicognini.

3.2 Hibridación textual y engarces narrativos: la falsa caída y el guante estrecho

Siguiendo con *La moglie di quattro mariti*, de Cicognini, nos encontramos ante un caso peculiar de hibridación textual. Su base hipotextual, asentada en *El vergonzoso en palacio*, resulta incuestionable; sin embargo, el *modus operandi* de Cicognini dista notablemente del de Ameyden, pues estamos ante una reelaboración más permeable a estrategias combinatorias con otras obras. Según vimos antes, junto con *El vergonzoso en palacio*, *El perro del hortelano* constituye un segundo hipotexto del que Cicognini incorpora varios pasajes, que inserta

¹⁷ Hemos consultado la edición digital del proyecto *Carlo Goldoni*, coordinado por Anna Laura Bellina y Luigi Tessarolo: <<https://www.carlogoldoni.it/public/testo/testo/codice/ARCIFANF%7CI-T59%7C000>> (2025-05-08).

bien en secuencias tomadas de otras obras, bien en episodios de nueva creación, como la escena XX del I acto, donde Ernelinda intenta sonsacar a su secretario detalles sobre el cortejo de su antigua amada.

Precisamente en relación con estos mecanismos de engarce, mencionaremos la incorporación, en *La moglie di quattro mariti*, de la escena de la falsa caída:

- ERNELINDA Perchè 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'offerirmela.
 ERNELINDA Che sciocca cerimonia offerirmela coperta con il ferraiolo.
 FERRAMONDO Non ardiì 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, 46-7)

En lo que respecta a los hipotextos de *La moglie di quattro mariti*, Grashey (1909) apuntó la posible presencia de *El castigo del penseque*. Como propuse en su momento (Resta 2017, 227), esta conexión debe entenderse como una forma de intertextualidad más abstracta, sustentada en afinidades temáticas y motivos recurrentes, antes que en paralelismos episódicos directos. Si aceptamos que *El vergonzoso en palacio* y *El perro del hortelano* constituyen las bases hipotextuales indiscutibles de *La moglie di quattro mariti*, las aparentes resonancias con *El castigo del penseque* podrían interpretarse como variaciones de esas fuentes principales. Con todo, no conviene subestimar la posible incidencia de la pieza tirsiana, por sutil que sea: aunque no se adviertan giros expresivos ni secuencias que vayan más allá de ecos temáticos, su circulación en Italia –atestiguada por su versión en *Il cavalier trascurato* de Giovan Battista Pasca (1653) y, según veremos ahora, por la difusión autónoma de la secuencia del guante estrecho– sugiere que pudo alimentar, al menos de forma lateral, dicho proceso de hibridación.

Este mismo recurso de incrustación episódica dentro de tramas construidas a partir de múltiples bases hipotextuales, en efecto, se observa también en *Il segreto in voce*, comedia del canónigo romano Arcangelo Spagna, que reescribe *El secreto a voces* de Calderón de la Barca. Como ha observado Mazzardo (1997), la relación entre ambas no es directa, sino mediada por *Il segreto in pubblico* de Giacinto Andrea Cicognini, inscribiéndose así Spagna en la práctica habitual de reformular textos áureos combinando materiales diversos, modulándolos según nuevas coordenadas escénicas. A ello se añade que, además de seguir la línea argumental de Calderón a través de Cicognini, Spagna inserta, en la escena XI del acto II, un episodio – la famosa secuencia del guante demasiado estrecho – que,

contrariamente a lo sugerido por Mazzardo, no es de invención del dramaturgo romano, sino que proviene de *El castigo del penseque*:

- DORICLE Conoscete voi questi guanti? [...] Più volte li provai, e non fu possibile. Per compiacervi, mi pongo di nuovo all'esperienza. Vedete se dico il vero. Aiutatemi voi, ché forse mi calzeranno.
- LIDORO Io, signora?
- DORICLE Voi, sì; neanche in questo vorrete obbedirmi? [...] Di che paventate? [...]
- LIDORO Parvi poco - oh, Signora - giunger a toccar le nevi di quella destra che destar possono fiamme in un petto invece di mitigarne gli ardori?

(Spagna, 1712, 56-7)

La cercanía con el hipotexto español es indudable, aunque no puede descartarse que este fragmento llegara a España mediante alguna otra refundición italiana, como podría ser la de Giovan Battista Pasca, pero es esta una línea de transmisión que dejamos abierta para futuras indagaciones.

4. A modo de cierre: reescrituras en diálogo

La circulación y reformulación de *El perro del hortelano*, *El vergonzoso en palacio* y *El castigo del penseque* en la escena italiana del XVII pone de manifiesto cómo estos textos sirvieron de base flexible para múltiples estrategias de adaptación. Lope y Tirso ofrecieron modelos que no solo se tradujeron o adaptaron de forma relativamente fiel, sino que también se sometieron a procesos de reescritura más abiertos, combinando hipotextos y secuencias de diversa procedencia.

En este sentido, el resultado de su recepción en Italia fue de distinta índole: mientras algunas versiones mantienen una notable proximidad al hipotexto, otras se distancian mediante la hibridación secuencial y textual así como la inserción de episodios de nuevo cuño. Este tránsito de la fidelidad a la libre transformación da cuenta no solo de la flexibilidad de estos textos en su difusión transnacional, sino de la vitalidad de los mecanismos de adaptación del teatro áureo en su recepción italiana.

Bibliografía

- [Ameijden, Teodoro]. s. f. *Il can dell'ortolano comedia di Theodoro Ameijden tratta dallo spagnuolo*. Viterbo: Bartolomeo Lupardi.
- Antonucci, Fausta. 2014. "¿Qué Lope se conocía en la Italia del siglo XVII?". *Criticón* 122: 83-96. <https://doi.org/10.4000/criticon.1175>
- Antonucci, Fausta, y Stefano Arata. 2006. "Introduzione". En Lope de Vega, *Il cane dell'ortolano*, eds. Fausta Antonucci y Stefano Arata, trad. Barbara Fiorellino, 1-33. Napoli: Liguori.
- Cattaneo, Maria Teresa. 2003. "El juego combinatorio. Notas sobre las «comedias de secretario» de Lope". En *Amor y erotismo en el teatro de Lope de Vega. Actas de las XXV Jornadas de Teatro Clásico de Almagro, 9, 10 y 11 de julio de 2002*,

- eds. Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena Marcello, 177-90. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha.
- [Cicognini, Giacinto Andrea]. 1656. *La moglie di quattro mariti. Opera tragica di Giacinto Andrea Cicognini Fiorentino*. Perugia: Sebastiano Zecchini.
- [Cicognini, Giacinto Andrea]. 1677. *La moglie di quattro mariti. Opera tragica del Sig. Dottore Giacinto Andrea Cicognini*. Roma: Giuseppe Corvo e Bartolomeo Lupardi.
- Dixon, Victor. 1995. "El vergonzoso en palacio y El perro del hortelano: ¿comedias gemelas?". En *Tirso de Molina: del Siglo de Oro al siglo XX*. Actas del Coloquio Internacional, Pamplona, Universidad de Navarra, 15-17 de diciembre 1994, coords. Ignacio Arellano, Blanca Oteiza, Carmen Pinillos y Miguel Zugasti, 73-86. Madrid: Revista «Estudios».
- Fiorellino, Barbara. 2007. "Fra traduzione e adattamento: Ameyden, Lope, Tirso e l'ascesa del segretario". En *Percorsi del teatro spagnolo in Italia e Francia*, coord. Fausta Antonucci, 69-89. Firenze: Alinea.
- Franchi, Saverio. 1988. *Drammaturgia romana. Repertorio bibliografico cronologico dei testi drammatici pubblicati a Roma e nel Lazio. Secolo XVII*, volumen II. Roma: Edizioni di Storia e Letteratura.
- Grashey, Ludwig. 1909. *Giacinto Andrea Cicogninis Leben und Werke. Unter besonderer Berücksichtigung seines Dramas "La Marienne ovvero il maggior mostro del mondo"*. Leipzig: Deichert'sche Verlagsbuchhandlung Nachf.
- Gregores Pereira, Paula. 2023. "Dalla *comedia nueva* alla scena veneziana pregoldoniana: l'Arlechino finto bassà di Giovanni Bonicelli". En *Goldoni «avant la lettre»: evoluzione, involuzione, trasformazione dei generi teatrali (1650-1750)*, coords. Javier Gutiérrez Carou, Maria Ida Biggi, Piermario Vescovo y Paula Gregores Pereira, 337-48. Venezia: Lineadacqua.
- Hernández Valcárcel, Carmen. 1993. "El tema de la dama enamorada de su secretario en el teatro de Lope de Vega". En *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro*. Actas del II Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro, coords. Manuel García Martín, Ignacio Arellano Ayuso, Javier Blasco y Marc Vitse, volumen I, 481-94. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- Korneeva, Tatiana. 2023. *To the Court of Tsarinas and Back Again. Italian Performers' Itineraries, Careers, and Networks across Europe*. Berlin: De Gruyter.
- Laskaris, Paola. 2012. "Prólogo [de *El perro del hortelano*]". En *Comedias de Lope de Vega. Parte XI*, coords. Laura Fernández y Gonzalo Pontón, volumen I, 55-93. Madrid: Gredos.
- Marchante, Carmen. 2009. "Lope de Vega en Italia: traducciones, adaptaciones, falsas atribuciones y *scenari*". En *Commedia e musica tra Spagna e Italia*, ed. Maria Grazia Profeti, 7-58. Firenze: Alinea.
- Maylender, Michele. 1930. *Storia delle Accademie d'Italia*, volumen V. Bologna: Cappelli.
- Molina, Tirso de. 1946. *Obras dramáticas completas*, ed. Blanca de los Ríos, volumen I. Madrid: Aguilar.
- Molina, Tirso de. 1999. *La mujer que manda en casa*, ed. Dawn Smith. En Tirso de Molina, *Obras completas. Cuarta parte de comedias*, dir. Ignacio Arellano, volumen I, 357-486. Madrid / Pamplona: GRISO / Instituto de Estudios Tirsonianos.
- Molina, Tirso de. 2012. *El vergonzoso en palacio*, ed. Blanca Oteiza. Madrid / Barcelona: RAE / Espasa.
- Molina, Tirso de. 2013. *El castigo del penseque / Quien calla otorga*, ed. Miguel Zugasti. Madrid: Cátedra.

- Oleza, Joan. 2009. "De Montaigne a Lope: distintos resultados de una misma decisión". *Revista de Literatura*, LXXI, 141: 39-56.
- Profeti, Maria Grazia. 1996. "Lope a Roma. Le traduzioni di Teodoro Ameyden". En *Materiali, variazioni, invenzioni*, 33-51. Firenze: Alinea.
- Resta, Ilaria. 2017. "Los modelos dramáticos españoles en las adaptaciones italianas: *La moglie di quattro mariti* de Giacinto Andrea Cicognini". *Anagnórisis. Revista de investigación teatral*, 15: 211-30.
- Resta, Ilaria. 2024. "Sobre la composición de *La manganilla de Melilla*: una propuesta de datación". *Edad de Oro*, XLIII: 113-26.
- Sage, Jake William. 1973. "The context of comedy: Lope de Vega's *El perro del hortelano* and related plays". En *Studies in Spanish Literature of the Golden Age presented to Edward M. Wilson*, coord. Royston O. Jones, 247-66. London: Tamesis Book.
- Simini, Diego. 2012. *Il corpus teatrale di Giacinto Andrea Cicognini. Opere autentiche, apocrife e di dubbia attribuzione*. Lecce / Brescia: Pensa Multimedia.
- Susini, Pietro. 1695. *L'amoroso segretario. Opera del sig. Pietro Susini fiorentino*. Bologna: Longhi.
- [Spagna, Arcangelo]. 1712. *Il segreto in voce. Comedia quinta del Signor Archangelo Spagna*. Roma: Domenico Antonio Ercole.
- Vega Carpio, Lope de. 2012. *El perro del hortelano*, ed. Paola Laskaris. En *Comedias de Lope de Vega. Parte XI*, coords. Laura Fernández y Gonzalo Pontón, volumen I, 53-262. Madrid: Gredos.
- Vitse, Marc. 1988. *Éléments pour une théorie du théâtre espagnol du XVIIe siècle*. Toulouse: France-Ibérie Recherche / Université de Toulouse-Le Mirail.
- Wilson, Margaret. 1972. "Lope as Satirist: Two Themes in *El perro del hortelano*". *Hispanic Review*, 40: 271-82.
- Zugasti, Miguel. 1998. "De galán vergonzoso a galán ingenioso: el tema del secretario enamorado de su dama en el teatro de Tirso". En *El ingenio cómico de Tirso de Molina*. Actas del II Congreso Internacional sobre Tirso de Molina. Pamplona, 27-29 de abril de 1998, coords. Ignacio Arellano, Blanca Oteiza y Miguel Zugasti, 343-57. Pamplona: GRISO / Universidad de Navarra.