

ROJAS EN ITALIA EN LOS SIGLOS XVII Y XVIII

MARIA GRAZIA PROFETI
Universidad de Florencia

RESUMEN

El texto intenta proporcionar un panorama de las traducciones, arreglos, reescrituras de comedias de Rojas Zorrilla al italiano durante los siglos XVII y XVIII. Al final se proporciona un Catálogo de dichos textos.

Palabras clave: Traducciones de Rojas Zorrilla; arreglos, reescrituras, siglo XVII, siglo XVIII.

ABSTRACT

This article offers a survey of 17th and 18th-century translations and rewritings of Rojas Zorrilla into Italian, along with a catalog of these texts.

Key words: Translations of Rojas Zorrilla; rewritings; recasts. Seventeenth Century, Eighteenth Century.

1. ROJAS EN ITALIA EN EL SIGLO XVII

Rojas parece gozar de cierta fortuna en la Italia del siglo XVII: lo cual no es raro, ya que —después de un largo silencio crítico— queda demostrado el éxito que la comedia áurea, sobre todo la de las décadas altas, tiene en la península italiana¹. Prescindiendo de los «scenari», cuya rela-

¹ M. G. PROFETI, *Commedia aurea spagnola e pubblico italiano. vol. I. Materiali, variazioni, invenzioni*, Firenze, Alinea, 1996; A. V., *Commedia aurea spagnola e pubblico italiano. vol. II. Tradurre, riscrivere, mettere in scena*, Firenze, Alinea, 1996; A. V., *Commedia aurea spagnola e pubblico italiano. vol. III. Percorsi Europei*, Firenze, Alinea, 1997; A. V., *Commedia aurea spagnola e pubblico italiano. vol. IV. Spagna e dintorni*, Firenze, Alinea, 2000; M. LOMBARDI - C. GARCÍA, *Il gran Cid delle Spagne*, Firenze, Alinea, 1999; M. G. PROFETI, *La recepción del teatro áureo en Italia, en Calderón en Italia. La Biblioteca Marucelliana*, Firenze, Alinea, 2002, pp. 11-42 (publicado también en *El teatro del Siglo de Oro y los espacios de la crítica. Encuentros y revisiones*, ed. Enrique García Santo Tomás, Madrid-Frankfurt, Vervuert-Iberoamericana, 2002, pp. 427-457).

Elena Marcello ha efectuado una primera pesquisa sobre textos del comediógrafo reescritos en Italia, con resultados interesantes, a pesar de sus modestas afirmaciones:

ción con eventuales textos-fuentes es siempre borrosa², resulta ya claro que Giacinto Andrea Cicognini se inspira en *Casarse por vengarse* para dos comedias suyas: *Maritarsi per vendetta* y *La forza del fato*³.

La primera es una traducción «fiel», como se podía interpretar en el siglo XVII la operación de «traducir», mediando no sólo de lengua a lengua, sino de una práctica teatral a otra distinta:

Cicognini traduce ovviamente in prosa [...] Inoltre [...] il lirismo di certe scene, l'accuratezza di alcune descrizioni, vengono ridotte all'essenziale, appianando poi le contraddizioni che, in *Casarse*, alimentano in buona parte l'interesse dello spettacolo per il pubblico spagnolo, abituato ad apprezzare elementi drammaturgici come l'ambiguità, la sottigliezza verbale, la situazione imprevista. Il pubblico di *Maritarsi*, invece, era probabilmente più avvezzo a un linguaggio teatrale concreto, assertivo, indirizzato in qualche modo alla dimostrazione di assunti di carattere morale⁴.

La forza del fato vuelve a proponer el conflicto entre amor y razón de Estado, nudo dramático de *Casarse por vengarse*, pero con soluciones nuevas: «anche qui i personaggi sono proiezioni di princîpi morali, non rappresentano conflitti esistenziali»⁵, en relación con un público distinto y costumbres sociales diferentes⁶.

Rojas deja su rastro no sólo en Toscana, sino también en Nápoles, donde Celano re-escibe *No hay ser padre siendo rey* en *Non è padre essendo Re*. Katerina Vaiopoulos ha efectuado el catálogo de los textos de Celano⁷ y ha estudiado las características de la reescritura. Una vez más la clave de la adaptación italiana reside en la «traición» de la complejidad de los textos de Rojas; Vaiopoulos puede concluir:

«Los indicios documentales sobre la recepción del teatro de Francisco de Rojas Zorrilla en tierras italianas son escasos, lacónicos y, a menudo, imprecisos»: E. MARCELLO, «La recepción del teatro de Francisco de Rojas Zorrilla en Italia. Algunas anotaciones», en *Lectura y signo*, de inminente publicación. Debo a la cortesía de la autora una primera versión de su trabajo.

² N. D'ANTUONO, «La comedia española en la Italia del siglo XVII: la *commedia dell'arte*», en *La comedia española y el teatro europeo del siglo XVI*, edited by H. W. Sullivan, R. A. Galoppe, M. L. Stoutz, London, Tamesis, 1999, pp. 17-28.

³ Ver D. SIMINI, «*Casarse por vengarse* di Rojas Zorrilla nella traduzione di Giacinto Andrea Cicognini: *Maritarsi per vendetta*», en *Tradurre, riscrivere, mettere in scena*, cit., pp. 95-116.

⁴ Id., p. 100.

⁵ Id., p. 115.

⁶ Se puede suponer también una influencia de *Santa Isabel reina de Portugal* en *L'innocenza calunniata* del mismo Cicognini; sin embargo, hay «grandes divergencias» entre los dos textos, como subraya Marcello: «A falta de un estudio más detallado, la cuestión queda abierta». Véanse los ejemplares del texto de Cicognini en F. CANCEDDA - S. CASTELLI, *Per una bibliografia di Giacinto Andrea Cicognini*, Firenze, Alinea, 2002, pp. 269-274.

⁷ K. VAIPOULOS, *Temi cervantini a Napoli. Carlo Celano e la «Zingaretta»*, Firenze, Alinea, 2003.

Il Celano dimostra di non cogliere nessuna delle peculiarità del testo di Rojas Zorrilla, un'opera tragica che rompe le norme della commedia aurea, proponendo un intreccio originale e conflitti poco comuni e insistendo sugli aspetti sensuali, trasgressivi e violenti della trama. [...] Niente di tutto ciò si affaccia nell'adattamento italiano⁸.

Para el análisis del ambiente napolitano también será interesante examinar la actividad del actor Marco Napolioni, ya que una serie de títulos que se le atribuyen parecen evocar algunas comedias de Rojas; naturalmente es imprescindible cribar la información repetida por la crítica, a veces de forma mecánica: es el caso de una versión suya de *Maritarsi per vendetta*, perdida, según parece, así que no podemos juzgar si era adaptación de la de Cicognini (que el actor pudo conocer en Florencia o Venecia) o derivada directamente del texto de Rojas⁹.

El toledano figura también como co-autor de una comedia de éxito, *La Baltasara*, que Rospigliosi adaptó en un texto «per musica»: *La comica del cielo*¹⁰. A la pluma de nuestro autor se debe la jornada tercera, que Rospigliosi no utiliza mucho¹¹, mientras parece fascinado por la conversión de la actriz en escena, que Vélez de Guevara presenta en la primera jornada.

Evidentemente, el «libretto» de ópera tiene sus normas, que le alejan aún más del texto fuente; se me perdonará a este propósito una autocita:

Rospigliosi procede, in rapporto alle leggi cogenti del dramma per musica, per semplificazione dei materiali fonte. Infatti «le leggi operistiche impongono pezzi chiusi obbligatori per tutti i personaggi e finali d'atto di ampio respiro corale»; e si dovranno anche ridurre i ruoli protagonisti per equilibrare le presenze canore secondarie, concedendo poi spazio ai buffi. Così nella *Comica del cielo* le scene si strutturano intorno a due, massimo tre personaggi, intervallando sequenze comiche, e giocando su ingegni scenici sofisticati, quelli appunto prodotti dal Bernini¹².

⁸ K. VAIPOULOS, «No hay ser padre siendo rey de Francisco de Rojas Zorrilla nell'adattamento di Carlo Celano», en *Il viaggio della traduzione*, Firenze, University Press, 2007, en prensa. Para *Gli effetti ovvero gli eccessi della cortesia*, que Marcelo sugiere pueda derivar de *Obligados y ofendidos*, véase los ejemplares conocidos en VAIPOULOS, *Temi cervantini a Napoli*, cit., pp. 96-98. Para otras comedias «perdidas» de Angela D'Orso, véase igualmente Marcelo.

⁹ CANCEDDA - CASTELLI, *Per una bibliografia di Giacinto Andrea Cicognini*, cit., p. 293: «Sembra che questo adattamento italiano [el de Cicognini] sia l'unico pervenuto, in quanto di un'anonima opera attribuita alla vena poetica dell'attore Marco Napolioni non è rimasta traccia (come d'altronde parte anche di altri testi letterari che gli sono stati attribuiti dalla critica)».

¹⁰ M. G. PROFETI, «Dalla *Baltasara* alla *Comica del cielo*: i meccanismi della scena nella scena», en *Percorsi europei*, cit., pp. 39-61.

¹¹ Id., p. 53-54.

¹² Id., pp. 56-57. El fragmento citado se debe a I. BAJINI, «Recitato-Cantato. Da un dramma di Antonio Sigler de la Huerta a un libretto d'opera di Giulio Rospigliosi», en *Intersezioni*, Roma, Bulzoni, 1995, p. 101.

Además, a veces los temas españoles efectúan recorridos hacia la península italiana pasando a través de Francia¹³; es lo que ocurre con un texto de Rojas, de indudable fortuna europea como *No hay ser padre siendo rey*: no sólo es fuente de *Non è padre essendo re* de Celano, sino base de *Venceslas* de Jean Routrou, que a su vez inspirará una comedia puesta en escena en Florencia y un *Venceslao*, «dramma per musica» de Apostolo Zeno, muy representado en varias localidades italianas hasta 1754¹⁴. Recorridos señalados ya, pero que quedan por estudiar detalladamente.

2. CRITERIOS DE ADAPTACIÓN

Naturalmente el catálogo de textos del toledano, re-escritos en el siglo XVII por los italianos, es un momento previo de investigación; al estudioso de relaciones interculturales le interesan los «criterios» utilizados por los adaptadores al encararse con un teatro refinado como el de Rojas. Y las piezas que se han estudiado hasta ahora demuestran un acusado interés italiano por sus mecanismos teatrales, el enredo siempre muy trabado, los juegos entre las parejas de enamorados, sus soluciones inesperadas, olvidando sus elegancias formales, las finuras de introspección de los personajes, los «conflictos existenciales», como los llama Simini.

Un documento fundamental para detectar qué alicientes veían los italianos en el teatro de Rojas, es el prólogo que Mattias Maria Bartolommei antepone en 1668 a su *Le gelose cautele* (adaptación de *Donde hay agravios no hay celos y amo criado*):

Facendo io comparire alla luce delle stampe toscane la commedia intitolata *Le gelose cautele*, non è mio pensiero, giudizioso lettore, di farti un'apologia in difesa di D. Francesco de Roches [sic] comico tra gli spagnuoli più rinomati di non ultimo grido; il quale insieme con molt'altre tutte ripiene di sentenze, d'arguzie e di sali la mandò fuori nel suo idioma con aggradimento universale.[...] Ho giudicato meglio fatto aprirti solamente con ogni ingenuità l'animo mio intorno al seguito di questa stampa. Devi adunque sapere come è oramai logoro più d'un lustro, che io, applicato nella lettura de' soggetti spagnoli, fissai la mente non meno che l'occhio nella presente commedia delle *Gelose cautele*. E perché a cagione della gran copia de' motti, facezie, concetti ed episodi ridicoli (prime proprietà, per dir così, della vera commedia) allettò ella oltre modo il genio mio, m'affaticai, giusta mia possa, di ridurla nel nostro linguaggio, adattandola alle scene di questa città vaghissima di veder sempre nuovi componimenti. Non mi riuscì vana la fatica, né m'ingannò punto il

¹³ Es lo que sucede con *El alcaide de sí mismo* de Calderón, adaptada en Francia en 1655 por Scarron y al año siguiente por Thomas Corneille; de esta última pieza Ludovico Adimari saca un «dramma per musica», cuyo «libretto» se imprime en Florencia en 1681: M. G. PROFETI, «Calderón in Italia: *Il carceriere di se medesimo*», en *Materiali, variazioni, invenzioni*, cit., pp. 138-155.

¹⁴ Véase *infra*, Catálogo.

pensiero; perciocché non tantosto ella comparve sul teatro della Venerabil Compagnia dell'Evangelista, che ne riportò applauso notabilissimo e veramente dovuto a tanto soggetto; quantunque il detto soggetto si potesse da me piuttosto chiamar viziato e scomposto che aggiustato e abbellito; mentre contentatomi solo di prender l'argomento ed il modo dell'abbattersi che fa Don Giovanni con Enrico, del rimanente m'era fatto lecito d'alridurlo più secondo un mio capriccio che secondo i precetti dell'arte di chi vuol portar fedelmente l'opere altrui dall'una nell'altra favella. Di qui ne addivenne che non molto dopo ella mi fu più e più volte richiesta da personaggi di non ordinaria autorità e intelligenza, affinché avendola nelle lor mani l'avessero eziandio (non però senza mio consentimento) potuta donare alle stampe¹⁵.

Como se ve, Bartolommei juzga al comediógrafo toledano «tra gli spagnuoli più rinomati di non ultimo grido»; lo que identifica su brillante teatro son las «sentenze», «arguzie», «sali», «motti», «facezie», «concetti ed episodi ridicoli»; pero al mismo tiempo el escritor italiano subraya la necesidad de una adaptación de tipo «teatral» para el público florentino, deseoso de novedades («adattandola alle scene di questa città vaghissima di veder sempre nuovi componimenti»). Dicha adaptación es tan necesaria que Bartolommei subraya que ha conservado sólo el «soggetto» de Rojas, con una operación que cambia los cánones literarios del original («m'era fatto lecito ridurlo più secondo un mio capriccio che secondo i precetti dell'arte di chi vuol portar fedelmente l'opere altrui dall'una nell'altra favella»). Y, en efecto, la comedia ha tenido un éxito notable, a pesar (o a causa) de los cambios efectuados («che ne riportò applauso notabilissimo e veramente dovuto a tanto soggetto; quantunque il detto soggetto si potesse da me piuttosto chiamar viziato e scomposto che aggiustato e abbellito»).

Así, el texto llega a imprimirse, aunque el autor subraya las dudas que ha tenido a este propósito:

Ma io, come benissimo informato quanto sia raffinata la critica e quanto per lo contrario s'osservino poco nel comporre in questi tempi gli austeri e tronchi precetti d'Aristotile, non ci volli acconsentire a patto alcuno, vedendo che mi sarei sottoposto ancor io a tanti morsi e censure, che difficile mi fusse poi reso l'uscirne libero e intatto. Ma essendomi ultimamente venute nelle mani alcune commedie di Monsù Scarron, primo autore (si può dire) ch'abbia introdotto meravigliosamente in su le scene della Francia le cose gioconde e piacevoli, tra le quali avendo ritrovato queste nostre *Gelose cautele* leggiadriamente nella sua lingua tradotte, e indi a poco avendo inteso da personaggio degnissimo d'ogni credenza che la stessa commedia s'è veduta comparire in su' teatri di quel regno che vanta tra gli altri pregi di natura il Tamigi, dove l'arte comica non meno che nella Spagna fa conoscer le sue vivezze (quantunque per avere il suo linguaggio meno universale non abbia

¹⁵ *Le gelose cautele*, commedia di M[attia] M. B[artolommei], Firenze, Stamp. di S.A.S., 1668, pp. 6-7; el prólogo no está firmado. Cfr. *infra* Catálogo; y M. G. PROFETI, «Tradurre per la escena: un prologo sui prologhi», en *Tradurre riscrivere mettere in scena*, cit., pp. 7-16.

fortuna di farle venire alla notizia di tutto 'l mondo) mi son lasciato muovere ancor io a farla vedere, per via delle stampe toscane, a tutta l'Italia¹⁶.

El fragmento es interesante, porque atestigua la importancia de los recorridos europeos de la comedia áurea¹⁷, nos deja constancia del conocimiento en la Italia contemporánea de *Jodelet ou le Maître valet*, de Scarron, inspirada igualmente en *Donde hay agravios no hay celos*, y nos consigna el recuerdo de la reescritura de William Davenant, *The Man's the Master*¹⁸. Confortado por este éxito, Bartolommei decide:

Ogni volta ch'io m'accorgerò che essa non ti sarà riuscita discara prenderò nuovo animo di mandar fuori altre commedie trasportate o dal medesimo autore o da altri spagnuoli, intorno alle quali vado presentemente consumando più ore¹⁹.

En el prólogo aparece así a la vez la inserción del texto italiano en un panorama europeo y la perspicaz conciencia del adaptador, que realiza una reescritura en la cual «da un primo esame comparativo risulta un'aderenza del testo italiano alla commedia spagnola maggiore di quanto dichiarato da Bartolommei»²⁰. Efectivamente, el noble florentino cumplió con su promesa de «mandare fuori altre commedie trasportate dal medesimo autore», ya que reescribió también *Obligados y ofendidos*: el manuscrito de dicha versión ha sido identificado recientemente²¹.

3. LA COMEDIA ESPAÑOLA EN ITALIA EN EL SIGLO XVIII

Más interesantes aún son las relaciones con la comedia áurea, y en particular con el teatro de Rojas, que se establecieron en la Italia del siglo XVIII, en un período en que los intelectuales españoles intentaban evaluar su teatro nacional, enredados en una serie de antinomias, divididos entre la percepción de su grandeza innegable y la imposibilidad de enmarcarlo en las normas pseudo-aristotélicas que las poéticas francesas exigían²².

¹⁶ BARTOLOMMEI, *Le gelose cautele*, cit., pp. 7-8.

¹⁷ Véase C. COUDERC, «Recepción y adaptación de Rojas Zorrilla en Francia (siglo XVII): algunos ejemplos», en A. V., *Francisco de Rojas Zorrilla, poeta dramático, Actas de las XXII jornadas de teatro clásico de Almagro*, Ciudad Real, Universidad de Castilla-La Mancha, 2000, pp. 323-348.

¹⁸ A. BALLESTEROS GONZÁLEZ, «Vaporosas simetrías: la huella de Rojas Zorrilla en William Davenant», en A. V., *Francisco de Rojas Zorrilla, poeta dramático*, cit., pp. 303-320.

¹⁹ BARTOLOMMEI, *Le gelose cautele*, cit., p. 9.

²⁰ N. MICHELASSI - S. VUELTA GARCÍA, «El teatro spagnolo sulla scena fiorentina del Seicento», en *Studi Seicenteschi*, 45, 2004, p. 104: un excelente artículo que aporta numerosa y novedosa información sobre la presencia en Florencia de la comedia española.

²¹ Id., p. 128, n. 71.

²² Cfr. M. G. PROFETI, «Para la fortuna de Lope en el siglo XVIII», en «Una de las dos Españas». *Representaciones de un conflicto identitario en la historia y en las literaturas hispánicas, Estudios reunidos en homenaje a M. Tietz*, ed. G. Arnscheidt - P. J. Tous, Madrid, Iberoamericana-Vervuert, 2007, pp. 728-741.

En este panorama es esencial examinar las «riedificazioni», como las denomina el propio autor, que Carlo Gozzi efectuó de comedias españolas áureas entre 1767 y 1803²³, produciendo más de veinte textos italianos²⁴. Las análisis de dichas «reescrituras» parecen proponer, incluso recientemente, una estrecha relación entre el interés de Gozzi por el teatro español y su «ideología nobiliaria y conservadora»; una vez más, por tanto, la crítica parece «leer» el teatro español como «viejo y superado», reflejo de un «ancien régime»: quien se aplica a trasladarlo no hace otra cosa que manifestar su mentalidad retrógrada²⁵.

Pero yo creo que las denominadas «commedie spagnolesche» de Gozzi no representan tan sólo una ruptura con la praxis teatral contemporánea, sino que se tienen que leer en una línea de continuidad con las adaptaciones del siglo XVII, que seguían representándose e imprimiéndose en la primera mitad del siglo XVIII. En el «collegio dei nobili» de Roma o de Parma abundan en este período espectáculos centrados en argumentos españoles; e igualmente los «libretti d'opera» derivados de textos españoles se ponen en escena hasta muy entrada la centuria²⁶.

²³ Los problemas de carácter general con su relativa bibliografía se hallarán en M. G. PROFETI, «Gozzi e l'informe e stravagante teatro spagnolo», en *Theater Text Transformationen. Le tragicommedie spagnolesche di Carlo Gozzi*, 27-28 ottobre 2006, Salisburgo, en vía de impresión. En este coloquio se han leído varias intervenciones fundamentales acerca del ambiente veneciano y las características del teatro de Gozzi de derivación española.

²⁴ Catalogados, con las comedias «fuente», por F. FIDO, «I drammi spagnoleschi di Carlo Gozzi», en *Italia e Spagna nella cultura del '700 (Roma, 3-5 dicembre 1990)*, Roma, Accademia dei Lincei, 1992, pp. 63- 85. Se pueden ver, con sus relativas «fuentes» (no siempre individuadas exactamente), en R. RICORDA, «*Informi mostri scenici: il teatro spagnolesco*», en *Carlo Gozzi. Stravaganze sceniche e letterarie battaglie*, a cura di F. Soldini, Venezia, Marsilio, 2006, pp. 52-57. Para las fechas de publicación y las reimpresiones de los textos de Gozzi véase el útil esquema en C. GOZZI, *Lettere*, a cura di F. Soldini, Venezia, Marsilio, 1984, pp. 39-72.

²⁵ Además de G. LUCIANI, *Carlo Gozzi (1720-1806), L'homme et l'oeuvre*, 2 voll., Lille-Paris, Champion 1977 (II, pp. 649-817), y del artículo de F. Fido antes mencionado, véase C. ALBERTI, «Il declino delle maschere. Drammi flebili e commedie serio-facete, oltre le favole teatrali», en *Carlo Gozzi scrittore di teatro*, ed. C. Alberti, Roma, Bulzoni, 1996, pp. 244-271; B. GUTHMÜLLER, «*Xele romanzi o no xele romanzi ste vicende? I due fratelli nemici di Carlo Gozzi*», en *Carlo Gozzi. Letteratura e musica, Atti del convegno Internazionale Centro tedesco di studi veneziani, Venezia, 11-12 ottobre 1995*, ed. B. Guthmüller e W. Osthoff, Roma, Bulzoni, 1997, p. 51, que sigue a Franco Fido: «Su un primo piano [...] le avventure e le passioni romanzesche dei *caballeros* del teatro del Siglo de oro 'possono divertire e svagare', mentre su un piano più profondo sono invece per Gozzi 'figure esemplari' che rimandano a un vagheggiato ordine ideale». Más apreciable la lectura de A. CROCE, «*Le droghe d'amore*», en *Carlo Gozzi scrittore di teatro*, cit., p. 280: Gozzi «inseririsce [...] entro l'intreccio imitato da Tirso la sua polemica antilluministica».

²⁶ Cfr. los «libretti» que he mencionado anteriormente, y también M. G. PROFETI, «Comedia áurea y ópera italiana», en *Significados y proyección internacional del Tea-*

Ni hay que olvidar la mediación francesa, fundamental desde el siglo XVII, como se ha visto²⁷; por cierto, en el «Siglo de las luces» la actitud de los franceses hacia España no se limita a la pregunta incómoda que en 1782 formuló Masson de Morvilliers en la *Encyclopédie Méthodique*, que tantas polémicas suscitaría a ambos lados de los Pirineos: «¿Qué doit-on à l'Espagne?»²⁸. Voltaire mismo traduce a Calderón, y mantiene una especie de relación de amor-odio con Lope²⁹; en 1770 Simon Nicolás Henri Linguet publica anónimas en París sus traducciones, recogidas bajo el título de *Théâtre Espagnol*³⁰; de esta colección Elisabetta Caminer Turra, contrin-cante de Gozzi, sacará sus adaptaciones de *Nunca lo peor es cierto* y *El escondido y la tapada* de Calderón, y de *El sabio en su retiro y villano en su rincón* de Matos Fragoso³¹.

No podremos maravillarnos del interés de Gozzi³², si se considera que también Goldoni experimenta re-escrituras «trágicas» del teatro español, tal

tro clásico español (Madrid 7-8 maggio 2003), Madrid, Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior, 2004, pp. 109-122; IDEM, «Calderón in Italia: testi per musica», en *Giornate calderoniane*, Palermo 14-17 Dicembre 2000, Palermo, Flaccovio, 2003, pp. 347-360; IDEM, «Testi per musica di Calderón in Italia: *Ni amor se libra de amor*», en *Relazioni letterarie tra Italia e Penisola Iberica nell'epoca rinascimentale e barocca*, (Atti del I Colloquio Internazionale, Pisa, Scuola Normale superiore, 4-5 ottobre 2002), Firenze, Olschki, 2004, pp. 115-131.

Otro ejemplo puede ser el *Conde de Sex* de Coello: adaptada por Nicolò Biancolelli, llega a ser «dramma per musica», puesto en escena muchas veces en los últimos años del siglo XVII, y que todavía en 1722 se representa en Ancona: M. G. PROFETI, «Dal *Conde de Sex* alla *Regina Florida*», en *Spagna e dintorni*, cit., pp. 31-59.

²⁷ Cfr., por ejemplo, PROFETI, «Calderón in Italia: *Il carceriere di se medesimo*», cit.; M. PAVESIO, *Calderón in Francia. Ispanismo e italianismo nel teatro francese del XVII secolo*, Alessandria, Dell'Orso, 1999; IDEM, *Due comedias spagnole in Francia: Los empeños de un acaso e Casa con dos puertas*, en *Spagna e dintorni*, cit., pp. 203-264.

²⁸ Cfr. G. CALABRÓ, «Una lettera inedita sulla *querelle* intorno alla cultura spagnola nel '700», en *Studi di letteratura spagnola*, Roma, Università, 1966, pp. 191-203.

²⁹ M. LOMBARDI, «Ragione, pazzia, ordine e caos: Voltaire traduttore di Calderón», en *I Secoli d'Oro e i Lumi: processi di risemantizzazione*, Firenze, Alinea, 1998, pp. 117-165; IDEM, «Voltaire e Lope», en *Otro Lope no ha de haber (10-13 febbraio 1999)*, Firenze, Alinea, 2000, III, pp. 129-150.

³⁰ *Théâtre Espagnol*, 4 voll., Paris, De Hansy, 1770 (quizás precedido por una edición no localizada de 1768): cfr. B. TEJERINA, «*El alcalde de Zalamea* de Pietro Andolfati; una traducción postrevolucionaria y neoclásica», en *Tradurre, riscrivere, mettere in scena*, cit., p. 213, nota 11.

³¹ Id., pp. 214 y 211. FIDO, «I drammi spagnoleschi di Carlo Gozzi», cit., p. 67, subraya: «Ha un sapore ironico, infine, che alcune delle rare traduzioni settecentesche da Moreto [sic] [...] siano dovute, proprio a Venezia, alla giornalista illuminata Elisabetta Caminer Turra, che Carlo Gozzi vedeva come il fumo negli occhi».

³² Su interés hacia la literatura española empieza pronto: recuérdese el juvenil y perdido poema burlesco *Don Chisciotte*: cfr. A. BENISCELLI, «Carlo Gozzi tra romanzi antichi e moderni», en *Carlo Gozzi. Letteratura e musica*, cit., pp. 21-22.

vez mediadas a través de Francia³³. Recuérdese lo que afirma en sus *Memorie*:

Degli autori di commedie che leggevo e rileggevo spesso, il mio preferito era Cicognini. Tale autore [...] aveva scritto molte commedie d'intreccio, *miste di patetico lagrimoso e di comico triviale*; eppure vi si trovava molto interesse: egli aveva l'arte di dosare la sospensione e di suscitare diletto grazie allo scioglimento. Mi ci appassionai moltissimo, lo studiai attentamente e, a otto anni, osai abbozzare una commedia³⁴.

Se trata de la programática convergencia de cómico y trágico del teatro barroco, teorizada en el *Arte nuevo*, que a través de Iacopo e Giacinto Andrea Cicognini³⁵ llega hasta Goldoni. Un aspecto fundamental para Gozzi:

Trovai ne' Spagnoli degl'avvenimenti d'una seria passione tanto robusta, che la credei atta a poter reggere a fronte d'un caricato ridicolo popolare³⁶.

Y no es casual que una de las primeras comedias re-escritas por Gozzi sea *El secreto a voces* de Calderón (representada en 1769), que en el siglo anterior había sido adaptada por Cicognini (*Il segreto in pubblico*), por un anónimo (*Il segreto palese*), por Susini (*L'amoroso segretario*, publicada en Florencia en 1690), y por Arcangelo Spagna, en 1711 (*Il segreto in voce*)³⁷. Igualmente *La principessa filosofa*, reescritura de *El desdén con el desdén* de Moreto (puesta en escena el 8 de febrero de 1772), la habían adaptado al italiano sea Antonio Parrino (*Amare e fingere*, publicada en Venecia en 1675), que Arcangelo Spagna (*Lo sdegno con lo sdegno si vince*, Roma

³³ D. RIEGER, «Tra Mira de Amescua / Rotrou e Marmontel. La tragicommedia *Il Belisario* di Goldoni», en *Problemi di critica goldoniana*, a cura di G. Padoan, Ravenna, Longo, 1994, pp. 233-260.

³⁴ C. GOLDONI, *Memorie*, Milano, Mondadori, 1992, pp. 29-30. Aquí e infra la transcripción es interpretativa; los subrayados son míos.

³⁵ Cfr. M. G. PROFETI, «Dal buon gusto col tempo affinato nascono le buone regole: Iacopo Cicognini tra teoria drammatica e prassi del rappresentare», en *Echi di memoria. Scritti di varia filologia, critica e linguistica in ricordo di Giorgio Chiarini*, Firenze, Alinea, 1998, pp. 448-460. Y recuérdense los reflejos del *Arte nuevo* en A. PERRUCCI, *Dell'arte rappresentativa, premeditata ed all'improvviso* (Napoli 1699), a cura di A. G. Bragaglia, Firenze, Sansoni, 1961.

³⁶ C. GOZZI, *Lettera a Giuseppe Baretti* (25 settembre 1777), en *Lettere*, cit., pp. 113-114.

³⁷ S. MAZZARDO, «La fortuna italiana de *El secreto a voces*: collage, gemmazione, riscrittura», en AV, *Percorsi Europei*, cit., pp. 63-127; R. CIANCARELLI, «Rielaborazioni italiane di *El secreto a voces* de Calderón de la Barca: l'efficacia dei processi compositivi degli attori», en *Chiarezza e verosimiglianza. La fine del dramma barocco*, Roma, Bulzoni, 1997, pp. 75-95. S. VUELTA GARCÍA, «Una reelaboración florentina de *El secreto a voces* de Calderón: *L'amoroso segretario* de Pietro Susini», en *Calderón en Italia. La Biblioteca Marucelliana*, cit., pp. 95-107. Y Gozzi juega a defenderse de la acusación de haber «plagiado» el texto de Cicognini: C. GOZZI, *Prefazione al Pubblico secreto*, en *Opere*, Venezia, Colombani, 1772, vol. IV, pp. 306-307.

1709). Y también la reescritura de *Casarse por Vengarse* de Rojas, bajo el título de *Bianca contessa di Melfi, ossia Il maritaggio per venedetta*, había sido precedida por *Maritarsi per vendetta* de Cicognini, como hemos visto.

Gozzi se propone como innovador en el descubrimiento del teatro español:

Giudicai bene il cambiar genere per rinverdire la novità e la sorpresa. Alcuni argomenti del Teatro Spagnolo, usati con una nuova ossatura, con nuovi caratteri e nuovi dialoghi, mi parvero opportuni a poter *divertire la nostra nazione*³⁸. Sui nostri teatri un genere sempre il medesimo va illanguidendo, *divien noioso agli spettatori e inutile a' comici*; e [...] per trovare degl'argomenti omogenei all'indole della truppa comica ch'io soccorreva e sosteneva, aveva scelto a trattare degl'argomenti delle favole sceniche dell'informe e stravagante teatro spagnolo³⁹.

Se si vorrà scrivere una storia veridica de' nostri teatri [...] si dovrà fare per giustizia menzione nell'epoca e delle mie dieci favole, e del mio nuovo genere tratto dagli argomenti spagnuoli⁴⁰.

Pero el interés por la comedia áurea venía de lejos, y no creo que fuera necesario esperar a que Sacchi y sus cómicos volvieran a Venecia desde Lisboa, para que Gozzi se relacionara con ella⁴¹.

4. ROJAS Y GOZZI: CRITERIOS DE ADAPTACIÓN Y FORTUNA DEL TEATRO ÁUREO

Antes de comparar *Bianca contessa di Melfi* con *Casarse por vengarse*, hay que averiguar qué texto leería Gozzi, y la identificación de los textos-fuente no siempre es fácil. Pero hay algunos indicios que permiten establecer que siguen circulando, por aquellos años, las *Nuevas escogidas*; he notado, por ejemplo, que dos de las primeras versiones de Gozzi derivan de comedias presentes en la *Parte treinta y cuatro* (Madrid, I. Fernández de Buendía-M. Meléndez, 1670): *Rendirse a la obligación* de los hermanos Figueroa (*La donna vendicativa disarmata dall'obbligazione*, 1767) y *La venganza en el despeño* de Matos Frago (*La caduta di donna Elvira e La punizione nel precipizio*, 1768).

O bien las ediciones que Gozzi utilizaría eran las «sueltas», que seguían imprimiéndose durante todo el siglo XVIII en las tipografías de Madrid y Sevilla. Lo atestigua *La donna innamorata da vero*; Gozzi subraya

³⁸ C. GOZZI, *Lettera a Giuseppe Baretti*, cit., p. 113.

³⁹ C. GOZZI, *Memorie inutili*, edición crítica a cura di P. Bosisio con la collaborazione di V. Garavaglia, Milano, Edizioni Universitarie di Lettere Economia Diritto, 2006, p. 542.

⁴⁰ GOZZI, *Prefazione a I due fratelli nimici*, en *Opere*, cit., vol. V, pp. 286-287.

⁴¹ ALBERTI, «Il declino delle maschere», cit., p. 218 subraya que en Lisboa Sacchi «ha avuto modo di rifornirsi di opere teatrali spagnole».

en su *Prefazione* que la fuente es *Don Pedro de Urdemalas*, comedia anónima⁴². De una comedia con este título se conocen dos versiones distintas: la primera inicia «Sin la licencia no fuera», y ha sido atribuida a Juan Pérez de Montalbán en una rara suelta, y a Lope de Vega en un Ms. de la Biblioteca Palatina de Parma; la segunda inicia «¿Has jugado? Y perdido», y aparece a nombre de Diamante o de Cañizares en dos Ms. de la Biblioteca Nacional de Madrid: como se ve, textos que no podían haber circulado mucho. En cambio circuló ampliamente la segunda versión, atribuida a «un ingenio» en una *suelta* impresa en Madrid, por A. Sanz, en 1750, de la cual nos quedan múltiples ejemplares⁴³; y éste, evidentemente, era el texto que tuvo entre manos Gozzi. Por analogía creo que el texto fuente de *Bianca* fue la suelta Madrid, A. Sanz, 1754: Gozzi reproduce hasta la grafía «Roxas» aquí presente⁴⁴.

Los criterios de las adaptaciones de Gozzi empiezan ahora a perfilarse adecuadamente; el noble veneciano era hombre de teatro y producía sus textos para una compañía concreta, a cuyas necesidades era muy sensible, como afirma varias veces:

Se avessi voluto adoperare gli argomenti spagnuoli per qualche truppa comica italiana differente nell'indole da quella del Sacchi, gli avrei adoperati con modo diverso da quello⁴⁵.

Y naturalmente era sensible a los *desiderata* de su público, como también repite:

Salvo l'esempio e salvo la sanna morale, non credo che sia un delitto appagare il gusto delle nazioni ne' spettacoli teatrali⁴⁶.

Gozzi, además, podía modificar sus textos⁴⁷, como sabemos que pasó con *Bianca, contessa di Melfi*:

⁴² Se publicó en C. GOZZI, *Opere*, vol. IX, Venezia, Foglierini, 1787.

⁴³ N. 239 / COMEDIA FAMOSA. / PEDRO / DE URDIMALAS. / DE UN INGENIO DE ESTA CORTE. [...] Hallaràse esta Comedia, y otras de diferentes Ti-/tulos en Madrid en la Imprenta de Antonio Sanz, / en la Plazuela de la Calle de la Paz. / Año de 1750. 18 ff. n.n., sig. 2+2 A-D+E+1. Utilizo el ejemplar de la Biblioteca Nacional de Madrid [T-20617]. Para los problemas bibliográficos y de atribución de *Pedro de Urdemalas*, y el catálogo de los ejemplares conocidos, cfr. M. G. PROFETI, *Per una bibliografia di J. Pérez de Montalbán*, Verona, Università, 1976, pp. 475-477.

⁴⁴ N. 12. Fol.I. / COMEDIA FAMOSA, / CASARSE/ POR VENGARSE. / DE DON FRANCISCO DE ROXAS. [...] Hallaràse esta Comedia, y otras de diferentes Ti-/tulos en Madrid en la Imprenta de Antonio Sanz, / en la Plazuela de la Calle de la Paz. / Año de 1754. 16 ff. numerados de 1 a 32. Utilizo el ejemplar de la Biblioteca Nacional de Madrid [T-1148].

⁴⁵ C. GOZZI, *Appendice al ragionamento ingenuo del tomo primo*, en *Opere*, tomo IV, cit., p. 9.

⁴⁶ GOZZI, *Lettera a Giuseppe Baretti*, in *Lettere*, cit., p. 116.

⁴⁷ Es interesantísima la historia de *Le droghe d'amore*, como se ve en el ensayo de Croce, *Le droghe d'amore*, cit.

Dopo due anni [...] gli ho pregati [a los cómicos] a chiudere il mio dramma con un altro fine già da me composto. Un tal fine ha rinverdita la forza di questa rappresentazione. Piacque tutta e segue a piacere come se fosse novella. [...] Un libraio mi chiese permissione di porre alle stampe *Bianca contessa di Melfi* ed io dono a lui la permissione [...] come viene oggidì rappresentata⁴⁸.

En su *Prefazione* Gozzi traza la «historia europea» del texto, analiza las reescrituras francesas e italianas y recuerda una puesta en escena en forma de ballet:

L'argomento della mia *Bianca contessa di Melfi*, che si legge non solo nell'opera di Don Francesco de Roxas, ma ancora in una novella compresa dal romanzo del *Gil Blas di Santillano*, ha data la base al Signor Goldoni di comporre la sua tragedia intitolata *Enrico terzo, Re di Sicilia*; fu base al Sig. Conte Calino di Brescia di comporre, sotto altro aspetto, la sua *Zelinda*, tragedia premiata dalla Regia deputazione di Parma, e fu base a uno scrittore francese di comporre *Bianca e Viscardo*, tragedia che vediamo tradotta e vedemmo rappresentata sulle nostre scene. [...] E' indubitabile che quando tra noi fu veduto un argomento trattato in iscena, è assai difficile il riprodurlo anche sotto altre spoglie, con buon evento, perocchè l'evaporato interesse della novità del soggetto cagiona due terzi di discapito, e per ciò maggiore fu il rischio della mia *Contessa di Melfi*, il di cui argomento era stato tre volte prodotto con una diversa maschera, nulla contando l'eloquenza pantomimica danzatrice, che l'aveva esposto ne' balli delle nostre opere in musica⁴⁹.

Aclara así sus propios criterios de transcripción:

Porgo il solito mio debito nell'avvertire i lettori che leggendo io un'opera del teatro spagnuolo di Don Francesco de Roxas intitolata *Casarse por vengarse*, mi sono immaginato di trattare quell'argomento con un'ossatura diversa, e con un'eloquenza de' sentimenti e de' dialoghi diversi in tutto, tessendo un'azione tragica [...] Quest'avvertimento serve soltanto per chi volesse con un confronto rilevare che l'opera mia non ha la menoma effigie d'una traduzione⁵⁰.

«Eloquenza de' sentimenti», «dialoghi diversi in tutto»: tenemos así ya a mano todos los instrumentos críticos, literarios y teatrales, que permiten «medir» las intervenciones de Gozzi sobre *Casarse por vengarse*.

Lo que parece interesar a Gozzi de sus fuentes es el juego vertiginoso del enredo, de los *coups-de-théâtre*, que sin embargo tiene que aclarar para un destinatario no acostumbrado a descifrarlos. Las máscaras constituyen, al contrario, un elemento habitual para su público, que permitían además

⁴⁸ C. GOZZI, *Prefazione*, en *Bianca contessa di Melfi, ossia il maritaggio per vendetta*, Venezia, A. Curti, 1791 (cfr. *infra*, Catálogo), ff. ix, xi. En la *Prefazione* Gozzi informa que la comedia la puso en escena la compañía Sacchi en el carnaval de 1779, «nel teatro detto di S. Luca [...] replicata parecchie sere, e rimase un buon capitale per quella compagnia», id., p. vi; después se representó en Turín, Milán, Trieste, Verona y Venecia, cit., p. ix.

⁴⁹ Id., pp. iv-v.

⁵⁰ Id., p. iii.

lucir las habilidades de los miembros de la compañía Sacchi, y por lo tanto Gozzi las utiliza ampliamente. Pero ningún mensaje ideológico fuerte pasa al texto de Gozzi (como la fidelidad a toda prueba del vasallo hacia el rey); de forma análoga, desaparecen las marcas simbólicas, por ejemplo la reflexión sobre la fuerza de la apariencia, incluso la del teatro⁵¹. Como se ve, un punto de llegada diametralmente opuesto a lo que se considera fundamental para justificar la atracción del patricio veneciano hacia el teatro áureo: es la técnica teatral la que prevalece sobre la ideología.

Las reescrituras de Gozzi fueron determinantes para fomentar el interés italiano hacia la comedia áurea; en el otoño de 1783 se puso en escena en Venecia *Gonzalo della Riviera, ossia il giudice del proprio onore*, adaptación del *Alcalde de Zalamea* de Calderón, debida a un jesuita español residente en la «Serenissima», ayo del hijo del senador Giovanni Bragadin; el texto se imprimió en 1789⁵². Y en 1792 se publicó en Florencia el *Alcalde de Zalamea* de Calderón, arreglado por el actor Pietro Andolfati, a través de una reescritura francesa de Jean Nicolas Dufort, conde de Cheverny⁵³: si no un «nuevo género», el teatro español adaptado hacia finales del siglo XVIII se delinea como una sugestiva encrucijada de intereses, que anticipa las pasiones románticas.

No me parece de poco relieve que entre los textos «españoles» de Gozzi figure, con toda su problemática, *Casarse por vengarse*, que —después del previo trabajo de investigación— tendremos que evaluar en un complejo marco de relaciones interculturales⁵⁴, para reflexionar sobre los «recorridos» que han constituido nuestra patria común: Europa.

⁵¹ Son las conclusiones a las que he llegado trabajando sobre la reescritura de *Gustos y disgustos no son más que imaginación*, de Calderón: M. G. PROFETI, «Gozzi riedifica Calderón: *Le due notti affannose*», en *Omaggio a Giuseppina Ledda*, en prensa.

⁵² *Gonzalo della Riviera, ossia il giudice del proprio onore*, Dramma in cinque atti dell'Abate Bernardo García, Venezia, P. Savioni, 1789; cfr. B. TEJERINA, «*El alcalde de Zalamea* de Calderón y la adaptación italiana de Bernardo García: *Gonzalo della Riviera, ossia il giudice del proprio onore*», en *Signoria di parole. Studi offerti a Mario Di Pinto*, a cura di G. Calabrò, Napoli, Liguori, 1998, pp. 585-596.

⁵³ TEJERINA, «*El alcalde de Zalamea* de Pietro Andolfati», cit., pp. 217 sgg.

⁵⁴ Análisis que tengo que dejar para otro momento.

PARA UN CATÁLOGO DE ADAPTACIONES ITALIANAS DE FRANCISCO DE ROJAS ZORRILLA (SIGLOS XVII Y XVIII)

El Catálogo recoge de forma sintética los textos de Rojas seguramente traducidos/arreglados al italiano y hasta ahora estudiados. Las reimpressiones no localizadas, señaladas en Allacci, atestiguan el éxito de las adaptaciones.

Clave de las obras citadas en forma abreviada

- ALLACCI: L. Allacci, *Drammaturgia di Leone Allacci accresciuta e continuata fino all'anno 1755*, Venezia, G. Pasquali, 1755; Torino, Bottega d'Erasmus, 1966.
- CANCEDDA - CASTELLI: F. Cancedda - S. Castelli, *Per una bibliografia di Giacinto Andrea Cicognini*, Firenze, Alinea, 2002.
- FONDO GOZZI: S. Marcon, E. Lugato, S. Trovato, «Catalogo del fondo Gozzi presso la Biblioteca Nazionale Marciana», en *Carlo Gozzi 1720-1806. Stravaganze sceniche, letterarie battaglie*, Venezia, Marsilio, 2006, pp. 113-181.
- FRANCHI: S. Franchi, *Drammaturgia romana. Repertorio bibliografico cronologico dei testi drammatici pubblicati a Roma e nel Lazio. Secolo XVII*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1988.
- MICHELASSI - VUELTA GARCÍA: N. Michelassi - S. Vuelta García, «Il teatro spagnolo sulla scena fiorentina del Seicento», en *Studi Seicenteschi*, 45, 2004, pp. 67-137.
- PROFETI: M.G. Profeti, «Dalla *Baltasara* alla *Comica del cielo*: i meccanismi della scena nella scena», en AV, *Commedia aurea spagnola e pubblico italiano. vol. III Percorsi Europei*, Firenze, Alinea, 1997, pp. 39-61.
- SANESI: I. Sanesi, *La commedia*, Milano, Vallardi, 1935.
- SARTORI: C. Sartori, *I libretti a stampa dalle origini al 1800*, Cuneo, Bertola e Locatelli, 1990-1994, voll. V.
- SIMINI: D. Simini, «*Casarse por vengarse* di Rojas Zorrilla nella traduzione di Giacinto Andrea Cicognini: *Maritarsi per vendetta*», en AV, *Commedia aurea spagnola e pubblico italiano. vol. II. Tradurre, riscrivere, mettere in scena*, Firenze, Alinea, 1996; pp. 95-116.
- SOLDINI: F. Soldini, «Introduzione», en C. Gozzi, *Lettere*, a cura di F. Soldini, Venezia, Marsilio, 1984, pp. 1-72.
- VAIPOULOS: K. Vaiopoulos, *Temi cervantini a Napoli. Carlo Celano e la «Zingaretta»*, Firenze, Alinea, 2003.

Clave de las Bibliotecas citadas en forma abreviada

Archiginnasio: Biblioteca comunale dell'Archiginnasio, Bologna
 Arsenal: Bibliothèque de l'Arsenal, Paris
 Bologna: Biblioteca Universitaria, Bologna
 British Library: British Library, London
 Burcardo: Biblioteca teatrale del Burcardo, Roma
 Casanatense: Biblioteca Casanatense, Roma
 Civico Museo: Civico Museo Bibliografico Musicale, Bologna
 Correr: Biblioteca del Museo Civico Correr, Venezia
 Estense: Biblioteca Universitaria Estense, Modena

Filodrammatici: Biblioteca dell'Accademia dei Filodrammatici, Milano.
 Firenze: Biblioteca Nazionale Centrale, Firenze
 Forteguerriana: Biblioteca Forteguerriana, Pistoia
 Lincei: Biblioteca della Accademia dei Lincei, Roma
 Lucca: Biblioteca statale, Lucca
 Marciana: Biblioteca Nazionale Marciana, Venezia.
 Marucelliana: Biblioteca Marucelliana, Firenze
 Napoli: Biblioteca Nazionale, Napoli
 Paris: Bibliothèque Nationale de France, Paris
 Riccardiana: Biblioteca Riccardiana, Firenze
 Roma: Biblioteca Nazionale Centrale, Roma
 Santa Cecilia: Biblioteca del Conservatorio di Santa Cecilia, Roma
 Trivulziana: Biblioteca Trivulziana, Milano
 Vaticana: Biblioteca Apostolica Vaticana, Città del Vaticano
 Wien: Österreichische Nationalbibliothek, Wien

1. *Casarse por vengarse*

A) *La forza del fato*

Ms. Casanatense [1250]; descripción en CANCEDDA CASTELLI, pp. 193-194.

La forza del fato, ovvero il matrimonio nella morte, Opera tragica di Giacinto Andrea Cicognini, Bologna, Longhi, s.a.

12°, 65 ff., n. [1]-128.

Ejemplares: Roma [34.1.C.20]; Archiginnasio [8.&.VI.62 Op. 2a] ; Bologna [Aula V Tab. I C.III vol. 35.3].

La forza del fato, Opera tragicomica del Sig. Dottor Giacinto Andrea Cicognini, Venezia, [dedicatoria de Bartolomeo Lupardi], s.a.

12°, 66 ff., n. [1]-128.

Ejemplares: Roma [34.2.B.8,3], Roma [35.8.A.9,2]; Roma [6. 26. A. 10,3]; Vaticana [Chigi Vi.1138.1, int. 3]; Vaticana [Ferraioli V. 8036,7]; Napoli [V.F. Dupl. 92. 3]; Napoli [B. Branc. 106.A.35/3]; Napoli [B. Branc. 106.A. 29/1]; Bologna [Aula V Tab. I. B. III vol. 2.3]; British Library [11715.b.57.(4)].

— Firenze, F. Onofri, 1652.

La forza del fato, ovvero il matrimonio nella morte, Firenze, F. Onofri, 1653.

15 cm., 120 pp.

Ejemplares: Newberry Library, Chicago.

La forza del fato, ovvero il matrimonio nella morte, Opera tragica di lieto fine del Dottor Giacint'Andrea Cicognini, Venezia, Andrea Giuliani, Giacomo Batti, 1655.

12°, 60 ff. n.n.

Ejemplares: Roma [34.1.G.9,4]; Estense [XC.B.33]; Archiginnasio [8 Letter. ital. Compon. teatr. Caps. E.3 N.10].

— Perugia, Zecchini, 1659.

La forza del fato, Opera tragicomica di Giacinto Andrea Cicognini, Macerata, heredi di Agostino Grisei, 1660

12°, 72 ff., n. [1]-140.

Ejemplares: Roma [34.2.B.27/2]; Vaticana [Dramm. Allacc. 105, int. 6]; Vaticana [Ferraioli VI.661, int. 2]; Casanatense [Comm. 268/2]; Paris [Yd.5210].

La forza del fato, ovvero il matrimonio nella morte, Opera tragica di lieto fine del Dottor Giacint'Andrea Cicognini, Venezia, Giacomo Batti, 1660.

12°, 54 ff., n. [1]-107.

Ejemplares: Firenze [Magl. 3.7.164/4]; Firenze [Th. 4.C.203]; Marciana [Dramm. 1768.6]; British Library [240.a.6 (1)].

La forza del fato, ovvero il matrimonio nella morte, Opera tragica di lieto fine. Del dott. Giacinto Andrea Cicognini, Venezia, Nicolò Pezzana, 1662.

12°, 54 ff., n. [1]-107.

Ejemplares: Roma [35.5.B.10/6]; Firenze [Palat. 12.3.0. 1/XCVIII e]; Maruccelliana [1.00.X. 161]; Burcardo [33.5.12]; Santa Cecilia [G.CS.4.B.33.4]; Marciana [Dramm. 1892.3]; Paris [Yd.5079].

La forza del fato, ovvero il matrimonio nella morte, Bologna, Eredi di Domenico Barbieri, 1663.

12°, 131 pp.

Ejemplares: British Library [638.b.8 (1)]; University of Illinois, Urbana; Public Library, New York.

La forza del fato, ovvero il matrimonio nella morte, Bologna, G. Monti, 1668.

Ejemplares: Estense [XC.D.16].

La forza del fato, ovvero il matrimonio nella morte, Venezia, Z. Conzatti, 1668.

12°, 136 pp.

Ejemplares: Archiginnasio [8.Z.VI. 34 Op. 3]; Correr [Opere L. 1675, vol. I]; University of Chicago, Chicago.

La forza del fato, ovvero il matrimonio nella morte, Bologna, G. Longhi, 1688.

12°, 129 pp.

Ejemplares: Paris [Yd.2801]

Crítica: ALLACCI, col. 372: «*La Forza del Fato* ovvero, il Matrimonio nella Morte. Opera tragica di lieto fine (in prosa). In Firenze, per Francesco Onofri. 1652, in 12°. In Venezia, per Andrea Giuliani, 1655, in 12°. In Perugia, per il Zecchini, 1659, in 12°. In Venezia, per Niccolò Pezzana, 1662 in 12°. In Bologna, per Giacomo Monti, 1668, in 12°. In Venezia, per Zaccheria Conzatti, 1668, in 12° ed in Bologna, per Gioseffo Longhi, senz'anno, in 12°. Del Dottor Giacinto Andrea Cicognini fiorentino».

Descripciones bibliográficas de las ediciones y de los ejemplares en CANCEDDA CASTELLI, pp. 193-200; estudio en SIMINI.

B)

Il maritarsi per vendetta, Opera del Sig. Dottor Giacinto Andrea Cicognini, Bologna, Gioseffo Longhi, s.a.

12°, 42 ff., n. [1]-67.

Ejemplares: Roma [35.4.E.18,2]; Riccardiana [N.A.U. 731.5]; Paris [Yd.4230].

Il maritarsi per vendetta, Opera del Sig. Dottor Giacinto Andrea Cicognini, Venetia, [Dedicatoria de Bartolomeo Lupardi], s. a.

12°, 36 ff., n. [1]-67.

Ejemplares: Roma [6.26.A.10, 4]; Casanatense [Comm. 202/1]; Vaticana [Dramm. Allacc. 173, int. 2]; Vaticana [Chigi VI.1138.1, int. 4]; Firenze [Palat. 12.3.0.1/I g]; Bologna [Aula V Tab I B. III, vol. 2.4].

Il maritarsi per vendetta, Opera del Sig. Dottor Giacinto Andrea Cicognini, Venezia, Giacomo Batti, 1662.

12º; 42 ff., n. [1]-80.

Ejemplares: Firenze [Palat.12.3.0.1.XCVIIIb]; Marucelliana [1.OO.X.163]; Burcardo [33.5.10]; Marciana [Dramm. 3012.8]; British Library [240.a.5(3)]; British Library [905.a.6(6)]; «imperfect; wanting all after p. 48».

Il maritarsi per vendetta, Opera del Sig. Dottor Giacinto Andrea Cicognini, Bologna, Carl'Antonio Peri, 1663.

12º, pp. 77.

Ejemplares: Lucca [Y.II.a.1,4d]; British Library [638.b.8(2)].

Il maritarsi per vendetta, Opera del Sig. Dottor Giacinto Andrea Cicognini, Milano, Gioseffo Marelli, 1664.

12º; 42 ff., n. [1]-81.

Ejemplares: Burcardo [42.2.15]; Archiginnasio [8 Letter.ital. Comp. teatr. Caps. E 6 N.24]; Paris [Yd.4229].

Il maritarsi per vendetta, Opera del Sig. Dottor Giacinto Andrea Cicognini, Bologna, Carl'Antonio Peri, 1665.

12º; 36 ff., n. [1]-72.

Ejemplares: Firenze [Magl. 21.Q.6.150/3]; Estense [XC.A.43]; Correr [Opere L 1675, vol. III]; Archiginnasio [8.Z.VI.33 Op.2a].

— Venezia, Z. Conzatti, 1668.

Il maritarsi per vendetta, Opera del Sig. Dottor Giacinto Andrea Cicognini, Venezia, Christofolo Ambrosini, 1672.

12º; 30 ff., n. de [1] a 58.

Ejemplares: Firenze [Th.4.C. 371]; Santa Cecilia [G.CS.6.C.77]; Marciana [Dramm. 3012.8]; Paris [Yd.7691].

Il maritarsi per vendetta, Opera del Sig. Dottor Giacinto Andrea Cicognini, Roma, Reverenda Camera Apostolica, [Dedica firmata Francesco Lupardi], 1675.

12º; 36 ff., n. [1]-67.

Ejemplares: Archiginnasio [8 Letter. ital. Comp. teatr. Caps. E 3 N. 30].

Il maritarsi per vendetta, Ancona, P. Serafino, 1678

12º; 72 pp.

Ejemplares: Paris [Yd.5081].

Crítica: ALLACCI, col. 372: «il *Maritarsi per vendetta*. Opera scenica (in prosa). In Venezia, per Zaccheria Conzatti, 1668, in 12º; ivi, per Cristoforo Ambrosini, 1672, in 12º; ed in Bologna, per Gioseffo Longhi. Senz'anno, in 12º, del Dottor Giacinto Andrea Cicognini, fiorentino».

Descripciones bibliográficas de las ediciones y de los ejemplares en CANCEDDA CASTELLI, pp. 286-293; estudio en SIMINI; resumen de la cuestión en MICHELASSI-VUELTA GARCÍA, p. 127, n. 68.

C)

Ms. [atto V, scene IV-XI]

Marciana [n. di ingresso 378731]; descripción en *Fondo Gozzi*, p. 130.

BIANCA / CONTESSA DI MELFI/ OSSIA / IL MARITAGGIO PER VENEDETTA. / *DRAMMA TRAGICO* / IN CINQUE ATTI, E IN VERSO SCIOLTO./ *DEL CONTE* / CARLO GOZZI. / [adorno tipográfico] / IN VENEZIA / 1791./ APPRESSO GIO. ANTONIO CURTI Q. VITTO / CON LICENZA DE' SUPERIORI.

4º; 59 ff., n. [i]-xii, 1-105.

Ejemplares: *Firenze [Th. 4B. 492, en buen estado de conservación; mm. 222 x 122].

OPERE / DEL CONTE / CARLO GOZZI / TOMO X [1792]

4º; [p. i-xii, 1-105] BIANCA /CONTESSA DI MELFI / OSSIA / IL MARITAGGIO PER VEN-
DETTA. / DRAMMA TRAGICO / IN CINQUE ATTI / E IN VERSO SCIOLTO / DEL CONTE /
CARLO GOZZI / IN VENEZIA /1791. APPRESSO GIO. ANTONIO CURTI Q. VITTO CON
LICENZA DE' SUPERIORI.

Ejemplares: Parigi [Yd.3474]; British Library [639.g.36(2)].

Crítica: Descripciónes en SOLDINI, pp. 63, 64.

Bianca contessa di Melfi, ossia il maritaggio per vendetta, Venezia, Antonio Rosa, 1808

Ejemplares: Trivulziana; Filodrammatici; Biblioteca dell'Istituto Italiano per gli Studi
Storici Benedetto Croce, Napoli.

2. Donde hay agravios no hay celos

A)

Le gelose cautele, di Mattia M. Bartolommei, Bologna, Longhi, s.a.

Ejemplares: Marciana [Dramm. 647.1].

LE /GELOSE / CAVTELE / COMMEDIA / DI/ M.[attia] M. B.[artolommei] Accad. Affinato.
/ ALL'ILLVSTRIS. SIG. / NICCOLO / STROZZI. / [escudo]/ In Firenze, nella Stamp. di
S.A.S. / Con licenza de' Sup. 1668.

12º; 78 ff., n. [1]-156.

Ejemplares: *Firenze [Magl. 3.D.8.185, en buen estado; mm. 143 x 80]; Marciana
[Dramm. 367.2].

Le gelose cautele, commedia di Mattia M. Bartolommei, In Bologna, per il Manolessi,
a istanza di Gioseffo Longhi, 1669.

Ejemplares: Estense.

Le gelose cautele, commedia di Mattia M. Bartolommei, in Bologna, presso Domenico
Maria Feroni, ad istanza di Gioseffo Longhi, 1676.

Ejemplares: Roma; Braidense.

Le gelose cautele, commedia di Mattia M. Bartolommei, in Bologna, nella stamperia
del Longhi, 1694.

Ejemplares: Braidense; Filodrammatici.

IL FINTO / MARCHESE / OVERO LE / GELOSE /CAVTELE/ COMEDIA / Di M.[attia]
M. B.[artolommei] Accad. Affinato. / ALL'ILLVSTRIS. SIG. CAVALIER / PROSPERO /
MANDOSI. / [floreçilla] / In Roma, Per Michel'Ercole 1676./ Con licenza de'
Superiori. / ____ / Si vendono in Piazza Madama in / Bottega di Francesco Leone
/ Libraro.

12º; 60 ff., n. [1]-120.

Ejemplares: Roma [35.8.A.11.2]; Casanatense [Comm. 249/3]; *Firenze [[Palat. 12.3.0.1.
xxxivd; en buen estado, encuadernación en pergamino, en una miscelánea; mm. 131
x 74]; Parigi [Yd.5085].

Crítica: ALLACCI, p. 388; SANESI, p. 199; FRANCHI, p. 492. Representada en 1668 en
el «Teatro del Vangelista» de Florencia: MICHELASSI- VUELTA GARCÍA, pp. 103-104,
n. 22; y en 1680 en el «Teatro de Cocomero» por los «Accademici Infuocati»: ivi,
pp. 109-110.

3. No hay ser padre siendo rey

A)

Non è padre essendo re, Opera del Sig. D. Ettore Calcolone [Carlo Celano], Napoli, Novello de' Bonis, ad istanza di Adriano Scultore, 1663.

12º, 59 ff., n. 1-117.

Ejemplares: Roma [Comm. 415/5]; Casanatense [Comm. 415/5]; Vaticana [Dram. Allacc. 179/7]; Firenze [*Palat.* 12.2.0.2.XIIa].

Non è padre essendo re, Opera del Sig. D. Ettore Calcolone [Carlo Celano], Roma, per il Moneta, si vendono in Navona dal Lupardi, 1669.

12º, 65 ff., n. [1]-129.

Ejemplares: Roma [34.1.D.23,2]; Roma [35.8.A.10,1]; Vaticana [Ferraioli V.8033/3]; Firenze [*Palat.* 12.2.0.2 XIIb]; Napoli [B. Branc. 106.D.33.(2)]; Forteguerriana [Sala VI. 3.9.5]; Wien [5082-A Alt Mag]; Paris [Yd.4784]; Arsenal; Rouen.

Non è padre essendo re, Opera del Sig. D. Ettore Calcolone [Carlo Celano], Bologna, Gioseffo Longhi, 1670.

12º, 66 ff., n. [1]-132.

Ejemplares: Roma [35.4.F. 16,2]; Archiginnasio [Y.VI.31.1]

Non è padre essendo re, Opera di D. Ettore Calcolone [Carlo Celano], Napoli, Luigi Muzio, 1715.

12º, 51 ff., n. [1]-102.

Ejemplares: Napoli [40.B.88].

Crítica: ALLACCI, col. 562. Descripción bibliográfica de las ediciones y de muchos ejemplares en VAIPOULOS, pp. 106-111.

B1)

J. Rotrou, *Venceslas*, Paris, A. Sommaville, 1648.

Ejemplares: Paris [Rés.p.Yf.38]; Paris [Rés. Yf. 377]; Paris [Yf.359]; Paris [Yf. 532]; British Library [85.i.11(44)].

J. Rotrou, *Venceslas*, Paris, A. Sommaville, 1655.

Ejemplares: Arsenal [8o B. 12.688 (4); perdido]; Paris [8o Yth. 18808].

Crítica: Numerosas ediciones sucesivas pueden verse en el Catálogo de la Biblioteca Nationale de Paris.

B2)

Il Vincislago de Annibale Bentivoglio, comedia (Ms. sin localizar).

Crítica: MICHELASSI- VUELTA GARCÍA, p. 96, n. 10: representada en el «Teatro del Cocomero» de Florencia el 2 de septiembre de 1651 por los «Accademici Immobili»: «Si può ipotizzare che Bentivoglio avesse tradotto il *Venceslas* de Jean Rotrou».

B3)

Venceslao, Damma da rappresentarsi per musica nel teatro Grimani, Venezia, Girolamo Albrizzi, 1703. [dedicatora del autor, firmada:] A[postolo] Z[eno]

pp. 72.

Ejemplares: Casanatense [Comm. 485/5]; Santa Cecilia; Marciana; Braidense; Civico Museo; Conservatori di Musica de Parma, Rovigo y Napoli; Biblioteca dell'Istituto Storico Germanico, Roma; Accademia dei Concordi, Rovigo; Casa Goldoni, Venezia;

Parigi [Yth.50988]; Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz de Berlín; Reiss-Museum Bibliothek, Mannheim; University of California Music Library, Los Angeles; Library of Congress, Washington; University of Toronto.

Vincislao [de Apostolo Zeno], «Dramma per musica rappresentato in Firenze nel Carnevale del 1704», Firenze, Vicenzio Vangelisti.

pp. 65.

Ejemplares: Braidense, Civico Museo.

Crítica: MICHELASSI- VUELTA GARCÍA, p. 118, n. 46: representado en el Teatro del Cocomero de Florencia en 1704.

Crítica: SARTORI, V, pp. 445-448, donde cataloga otras 31 ediciones, de 1705 a 1754, con numeros ejemplares conservados.

4. *Obligados y ofendidos*

A)

Gli obbligati offesi, Commedia cavata dallo spagnolo del signor marchese Mattio [sic] Maria Bartolommei Fiorentino.

Ms. Firenze [Magl. VII, 1285, cc. 70v-99v]; señalado por MICHELASSI- VUELTA GARCÍA, p. 128, n. 71.

5. *Obras en colaboración*

Tercera jornada de *La Baltasara* (primera jornada: Vélez de Guevara; segunda jornada: Antonio Coello)

La comica del cielo o vero la Baltasara

Ms. Vaticana [Barb. Lat. 3851].

La Comica del cielo overo la Baldassarra, Opera Scenica Sacra di PP. Clemente IX.

Ms. Vaticana [Vat. Lat. 13538].

La Comica del cielo o vero la Baldassarra, Opera Scenica Sacra di PP. Clemente IX.

Ms. Vaticana [Vat. Lat. 13346].

La Comica del cielo

Ms. Lincei [45.D.22; formaba parte de la Biblioteca Corsini 645].

La Comica del Cielo overo La Baltasarra, Dramma per Musica di PP. Clemente IX.

Ms. Lincei [45.G.22; formaba parte de la Biblioteca Corsini 633].

La comica del cielo o vero la Baltasara

Ms. Santa Cecilia [G. MS. 381].

La comica del cielo di Clemente IX

Ms. Trivulziana [944].

La Comica del Cielo

Ms. Firenze [Rossi Cassigoli 419].

Edición moderna: G. Rospigliosi, *Melodrammi sacri*, a cura di D. Romei, Firenze, Studio Editoriale Fiorentino, 1999, pp. 139-214.

Crítica: Descripción de los manuscritos y estudio de la obra en PROFETI.