

El modelo español del *Don Gastone di Moncada* de Giacinto Andrea Cicognini¹

Salomé Vuelta García

Don Gastone di Moncada de Giacinto Andrea Cicognini es una de las obras más emblemáticas de la recepción del teatro clásico español en la Italia del siglo XVII. Compuesta a principios de los años cuarenta, como se desprende del manuscrito apógrafo *Il gran traditore con la più costante tra le maritate* de la Biblioteca Laurenziana de Florencia (fondo Antinori 33, f. 1r-77v) en el que se señala su representación en 1642 en la cofradía religiosa del Vangelista, sede de la academia de los Instancabili (Michelassi 2000, 318; Cancedda y Castelli 2001, 164-6; Michelassi y Vuelta García 2004, 20), esta célebre adaptación en prosa se imprimió póstumamente en 1658 en tres ciudades diferentes, Perugia, Roma y Venecia, y fue reeditada hasta finales del siglo XVII (Cancedda y Castelli 2001, 164-84)².

En los años cuarenta, *Don Gastone* circuló en el ámbito de las cofradías religiosas y academias florentinas de las que formaba parte Cicognini, como la citada del Vangelista, en 1642, y la cofradía dell'Arcangelo Raffaello, dos años más

¹ Este trabajo es uno de los resultados de la investigación realizada en el ámbito del proyecto PRIN 2022 - Prot. 2022SA97FP *Il teatro spagnolo (1570-1700) e l'Europa: studio, edizione di testi e nuovi strumenti digitali*, financiado por el MUR y la Unión europea, y dirigido por Fausta Antonucci.

² Las dos ramas textuales en las que se dividen los numerosos testimonios que se conservan de esta pieza, ya apuntadas por Fausta Antonucci (1996, 67-70), han sido ilustradas en Michelassi y Vuelta García (2004).

tarde (Castelli 1996). A finales de la década siguiente, sin embargo, la obra ya formaba parte del repertorio de compañías profesionales que la llevaron a escena a lo largo y ancho de la península durante todo el siglo e incluso más allá, como muestra el hecho de que fuera retomada por Luigi Riccoboni poco después de su llegada a Francia en 1716 (De Luca 2011, 124; Vuelta García 2024, 7-8). En Florencia siguió representándose en academias y casas nobiliarias hasta el 1709 (Michelassi y Vuelta García 2013, 23-31).

En razón de las dinámicas conflictuales que vertebran la pieza, Antonucci (1996, 73-84; 2012) ha señalado como posibles hipotextos españoles *La corona merecida* de Lope de Vega, *Cómo han de ser los amigos* de Tirso de Molina y, sobre todo, dos dramas de Calderón, *Gustos y disgustos son no más que imaginación* y *Saber del mal y del bien*, que se acercan en buena parte a la versión de Cicognini, aunque sin comprenderla por entero. La estudiosa ha subrayado también la cercanía del texto a la dramaturgia de Guillén de Castro por el tratamiento político de la resistencia ante la tiranía, el empleo de los mecanismos del horror, la caracterización moral de los personajes y un desarrollo trágico que, bajo el influjo de la tragedia de final feliz de Giovanbattista Giraldi Cinzio, se resuelve felizmente solo en el final. Todo ello la ha llevado a considerar que en la redacción del *Don Gastone*, en línea con lo que la crítica ha venido afirmando desde principios del siglo pasado, Cicognini retomó secuencias y situaciones de diferentes piezas españolas adaptándolas a un modelo dramático que era deudor de la tragedia renacentista y del pensamiento italiano del siglo XVII sobre el uso político de la disimulación, para concluir definiendo la obra como «un singular ejemplo de cruce de experiencias dramáticas y de herencias culturales, tanto italianas como españolas» (Antonucci 2012, 13).

Por un golpe de fortuna, podemos hoy declarar con certeza cuál fue la pieza española que propició la escritura de esta célebre obra de Cicognini³. Se trata de *La paciencia en la fortuna*, un drama anónimo que Cicognini reproduce siguiendo muy de cerca la acción dramática, aunque introduce modificaciones debidas a la adecuación a la práctica escénica italiana de la época y a la tradición de las cofradías religiosas que en tiempos de carnaval propiciaban la representación de obras morales y educativas para contrastar los vicios en los que podían caer los jóvenes durante esos días festivos (Castelli 1996).

Se han conservado dos manuscritos anónimos de esta pieza: uno en la Biblioteca Nacional de España (Ms. 16459), con dos licencias de representación fechadas en Valencia, el 31 de enero de 1615, y en Madrid, el 9 de septiembre del mismo año, que lo vincularían a los autores de comedias Francisco Hernández Galindo y Pedro Cerezo de Guevara, con representaciones hasta al menos el 1623; y el otro en la Biblioteca Palatina de Parma (CC* IV 28033, t. 74, II, f.

³ Lo he podido identificar gracias a mi participación en el tribunal de la tesis doctoral del doctor Jorge Ferreira Barrocal, que se defendió el 17 de enero del 2025 en la Universidad de Valladolid con el título *Estudio y edición de una comedia del siglo XVII: La paciencia en la fortuna*.

99r-153r), una copia en limpio que difiere del anterior en algunos pasajes de la tercera jornada e incluye en el último folio un elenco de actores que debieron poner en escena la obra hacia finales de los años treinta, sin falta antes de 1644, fecha de muerte de uno de ellos (Ferreira Barrocal 2025, 11-7)⁴. La comedia se editó como suelta, con dos títulos: el ya citado, y *Valor de los Cerdas y Moncadas* (o *Cerdas y Moncadas*), pero no constan ejemplares (Ferreira Barrocal 2023, 200). No sabemos si esta suelta perdida circuló en Italia, aunque tenemos noticias de la presencia de Francisco Hernández Galindo en Nápoles en 1626⁵. Cabe recordar, además, que en 1639 una compañía de actores españoles de la que no tenemos datos concretos representaba sus obras en Florencia, con el disgusto de los cómicos Confidenti, que veían peligrar sus ganancias (Castelli 1997, 389-93) y que en 1641, justo un año antes de la fecha del citado manuscrito apógrafo laurenziano, se representó en el teatro de Baldracca de Florencia un *Don Gastone di Moncada* del que no ha quedado huella (Bianconi-Walker 1975, 450). Aunque no puede descartarse que este último fuera precisamente el texto de Cicognini, cabe pensar, más bien, que quizás fue en una de estas ocasiones cuando el dramaturgo se interesó por esta pieza y logró obtener el texto para traducirlo y representarlo en las cofradías y academias florentinas, como ya hizo otras veces (Michelassi y Vuelta García 2004, 24).

Aunque se representó durante más de veinte años, *La paciencia en la fortuna* ha recibido muy poca atención crítica. Recientemente, Francisco Gómez Martos (2019) le ha dedicado un ensayo en el que la define como una comedia de privanza y la atribuye a Lope de Vega, mientras que Jorge Ferreira Barrocal (2021; 2023; 2025) defiende, en cambio, la autoría de Andrés de Claramonte, corroborada por Álvaro Cuéllar y Germán Vega García-Luengos (2023) en el análisis estilométrico de la pieza, y la fecha, en razón de la métrica, entre 1604 y 1612, en la primera etapa dramática del autor. En cuanto al género, estaríamos ante un drama de hechos particulares de la honra ambientado en el reinado de Pedro IV de Aragón en el que el elogio a los Cerda y Moncada quizás denote una estrategia del anónimo autor para ganarse los favores del duque de Lerma, casado con Catalina de la Cerda, hija del duque de Medinaceli (Gómez Martos 2019, 73-80; Ferreira Barrocal 2023, 207-8).

⁴ Restori (1893, 143) fecha este manuscrito en la primera mitad del siglo XVII y señala que los actores elencados eran activos «intorno la metà del secolo XVII». Cacho (2009, 109-10) se pregunta si se trata de un autógrafo pero Margaret Greer, en el marco del proyecto *Manos* (Greer y García Reidy 2022), afirma que es una copia en limpio de cuatro manos, sin enmiendas, y ha intentado reconstruir la compañía sobre la base del elenco de actores presente al final del manuscrito, sin llegar a identificarla, pero proporcionando un término *ante quem* para su datación, debido al fallecimiento en 1644 del actor Juan Mazana, presente en la lista (<https://manos.net/manuscripts/bpp/cc-iv-28033-vol-74-ii-paciencia-la-en-la-fortuna> [31/1/2025]).

⁵ Véase la actividad de Hernández Galindo en 1626, recogida en <https://dicat.uv.es/consulta/busqueda/registro/1228/2> [30/3/2025] (Ferrer Valls 2011-2025) y Megale (2020, 212-13).

El *dramatis personae* y la sinopsis detallada de ambas piezas no deja lugar a dudas sobre el hecho de que *La paciencia en la fortuna* sea el hipotexto español del *Don Gastone*, y, al mismo tiempo, nos permite observar algunos interesantes cambios que Cicognini introdujo en su adaptación. Los trazaremos a grandes líneas, dejando para otra ocasión un estudio pormenorizado⁶:

La paciencia en la fortuna

El rey Pedro de Aragón
La reina María
Don Gastón de Moncada

Doña Violante de la Cerda, mujer de Gastón
Gastón, hijo de don Gastón y Violante
Don Manrique
Pantoja, criado de Gastón
Don Juan, hermano de Manrique
Don Vasco
Don Martín
Bernardo, criado de la pareja
María, criada de la pareja
Ramón, alcaide

El gobernador
Cazadores
Soldados
Criados

Músicos

PRIMERA JORNADA:

Un joven hambriento de nombre Manrique, que ha robado un trozo de pan de la boca de un perro de caza, es perseguido por Pantoja y otros criados de don Gastón de Moncada, gran senescal de Aragón, que vive retirado en el condado de Teruel junto a su mujer, Violante de la Cerda, y a su pequeño hijo. Cuando llega don Gastón, Manrique le narra su trágica historia: él y su hermano Juan, con el que viaja, son dos nobles navarros que mataron a su madre al sorprenderla, tras la muerte del padre, en brazos de otro hombre. Perseguidos por la justicia, huyeron a Portugal pero han decidido volver a entrar en España para dirigirse por caminos

Don Gastone di Moncada

Pietro re d'Aragona
Eleonora regina sua moglie
Don Gastone di Moncada, cavaliere spagnolo e Duca di Tirolo
Donna Violante di Moncada sua moglie
Celio, lor figliuolo di anni cinque
Don Meriches di Buccoi, cavaliere spagnolo
Scappino, servo di don Gastone

Tiberio >
Odoardo > Consiglieri [del Rey]

Rosetta, damigella di donna Violante

Parasacco, semplice servo in Corte

IV cacciatori del Re
IV soldati della guardia del Re
IV paggi del Re
IV damigelle della regina
IV cacciatori di don Gastone

PRIMER ACTO:

Un joven hambriento de nombre Meriches, que ha robado un trozo de pan de la boca de un perro de caza, es maltratado por Scappino, criado de don Gastone de Moncada, noble español che vive plácidamente en el condado del Tirolo junto a su esposa Violante y su pequeño hijo Celio. Cuando llega Gastone, Meriches le narra su trágica historia: es don Meriches de Buccoi, hijo de Anselmo; en el lecho de muerte, su padre le pidió que preservara el honor familiar vigilando a su esposa, madrastra de Meriches. Tras sorprender a esta última en brazos de su amante, Meriches la mata y escapa de la justicia; en el camino lo asaltan unos bandidos,

⁶ Las citas de la pieza española provienen de la edición de Ferreira Barrocal (2025), mientras que el texto de Cicognini se cita a partir de la versión del manuscrito de la Biblioteca Laurenziana de Florencia.

secundarios a Francia. Gastón los ampara invitándolos a descansar en su palacio.

El rey don Pedro de Aragón, que está cazando con Vasco y Martín, va a parar a las tierras de Gastón en el momento en que se está celebrando, con cantos, bailes y juegos campestres, la boda entre dos criados, Bernardo y María, a los que acompaña doña Violante. Nada más verla, el rey se enamora de ella. Llega Gastón y consigue que el monarca premie con dinero y encargos cortesanos a Manrique y Juan. Agradecidos, los dos hermanos juran ser leales al generoso senescal. Movido por la envidia y el deseo de gozar de Violante, el rey pide a Martín que hable con la dama y le refiera su amor. Cuando lo hace, Violante, indignada, le da una bofetada. Martín informa al rey de la firme resistencia de la mujer, y este, furioso, decide vengarse de la pareja.

SEGUNDA JORNADA:

En la corte, el rey Pedro rehuye a su esposa. Cegado por la lujuria, entrega a Manrique una carta en la que le ordena que destruya las posesiones de Gastón y lo traiga preso a Zaragoza, acusándolo de traición. En un monólogo, Manrique muestra su angustia, pues obedecer al rey significa traicionar su amistad con el senescal. Mientras tanto, en el condado de Teruel, Gastón, Violante y su hijo disfrutan de la vida campestre y de la armonía familiar. Esta última, sin embargo, se rompe bruscamente cuando llega el alcaide Ramón y cuenta que el ejército real ha destruido su castillo. Poco después, el gobernador de Aragón le anuncia a Gastón la confiscación de todos sus bienes y la orden de llevar presos a la corte a Violante y al niño. El senescal, que ha aceptado con estoicismo la pérdida de sus posesiones, se resiste a dejar ir a su familia pero Violante lo reprende dulcemente, instándolo a mostrarse firme y sereno ante las adversidades. La llegada de Manrique turba y enoja todavía más a Gastón pues este, cumpliendo las órdenes del rey, encierra al senescal y a su criado Pantoja en una torre.

Satisfecho, el rey otorga a Manrique los cargos y posesiones de Gastón y este le promete vencer la resistencia de Violante, que ha sido alojada como prisionera en casa de Bernardo y María. Manrique visita a Violante e, incapaz de vencer su honrada firmeza, amenaza con matar a

dejándolo desnudo y hambriento. Gastone lo acoge en su palacio.

En un jardín no lejos de su casa, Violante suspira por la ausencia de su esposo, que está cazando en un bosque cercano; allí mismo se halla el rey que ha ido de caza acompañado de sus consejeros Odoardo y Tiberio y de su criado Parasacco. Se topan con Scappino, criado de Gastone, y tiene lugar una escena cómica entre este y Parasacco, a quien el rey ha pedido que se haga pasar por él. El monarca se encapricha de Violante nada más verla cantando y bailando con su criada Rosetta, pero la dama se muestra inflexible. Llega Gastone y consigue que el rey premie a Meriches con dinero y un encargo en la corte. Movido por la envidia y el deseo de gozar de Violante, el rey, que ha nombrado a Violante dama de compañía de la reina, pide a Odoardo que hable con ella y le refiera su amor. Este así lo hace pero Violante, indignada, le da una bofetada.

SEGUNDO ACTO:

En la corte, la reina se lamenta de que su esposo prefiera ir de caza a estar con ella. Parasacco, que se ha adelantado a la comitiva real, la avisa del inminente regreso del rey Pietro y del interés que este muestra por una dama de nombre Violante. Aparece el monarca junto con Meriches, Gastone, Violante y el niño Celio y anuncia a la reina los cargos que les ha otorgado. A solas con Violante, la reina tanea su virtud y la dama se muestra leal al marido e incorruptible. Por su parte, el rey se queja de que Gastone se muestre liberal y piadoso con sus súbditos y del violento rechazo de Violante a la propuesta amorosa que en su nombre le ha hecho Odoardo. El monarca entrega una carta a Meriches en la que le ordena que destierre a Gastone y consiga que Violante acepte sus pretensiones amorosas.

Meriches informa a Gastone de las órdenes del rey, le quita las armas y le ordena que salga del reino; Gastone, indignado, lo tacha de traidor. Llegan Violante y el niño Celio. Gastone se desespera por las afrentas recibidas y por tener que abandonar a su familia pero Violante lo consuela y lo anima a mostrarse firme y sereno ante las adversidades al mismo tiempo que evidencia su dolor por el exilio del marido y su ternura como madre. Gastone parte con Scappino para preparar su inminente destierro. Mientras tanto, Violante se prostra ante el

su hijo y se lo lleva consigo; por su parte, el rey pide a Bernardo que haga lo posible para convencer a Violante de que se le entregue. Manrique informa al monarca de la reiterada negativa de Violante y este le ordena que mate al niño y haga lo mismo con Gastón.

TERCERA JORNADA:

El día después, Manrique invita a Gastón a una comida a la que acude también Violante. En el banquete les presenta el corazón y la sangre de su hijo, lo que provoca el dolor y la ira del noble. Violante, en cambio, no se derrumba y pide a su esposo que se comporte igualmente. Por si fuera poco, Manrique lee la sentencia del rey en la que se ordena que Gastón abandone el reino. Pese al destierro del marido, Violante no se rinde y se niega a encontrarse con el rey. Para ayudar a sus señores, Bernardo decide disfrazar a su esposa María con los hábitos de Violante y que sea ella la que acuda a la cita con el rey para después matarse. Refiere, por ello, a un incrédulo Manrique que Violante ha decidido aceptar el amor del rey.

Camino del destierro, Gastón encuentra a su criado Pantoja, que intenta ayudarlo. Se topan con Juan, el hermano de Manrique, que vuelve victorioso de la guerra. Gastón le pide ayuda, recordándole que la fortuna es caprichosa y muda repentinamente, pero Juan lo trata con rigor e informa de su presencia a Manrique, que lo arresta.

El rey Pedro, feliz tras haber gozado de Violante, concede nuevas mercedes a Manrique por su lealtad. El caballero le pide que le firme un papel y el monarca accede. En ese momento llega Bernardo y refiere que la mujer del encuentro era su esposa María, que aparece en escena al unísono junto a Violante. Manrique revela entonces que la dama encerrada en el aposento era, en realidad, la reina María de Aragón, que declara haber participado en el engaño. El rey quiere castigar a Manrique pero ha sellado con

rey rogándole que perdone a su esposo y no lo obligue a alejarse de la corte. Aprovechando la ocasión, el monarca intenta acercarse a ella pero la dama lo rechaza con dureza.

Poco después, Scappino, que junto a su amo no ha podido salir de la ciudad antes de que se cerraran las puertas, se encuentra con Rosetta. Esta lleva consigo un collar que le ha donado Violante para que le consiga un alojamiento donde poder retirarse y se lo da al criado. Meriches aconseja a Violante que complazca al rey, asegurándole mantener el secreto. La dama lo rechaza con fiereza por lo que Meriches toma a su hijo y la amenaza con matarlo si no cede. Con extremo dolor, pero firme, Violante antepone su honor a la vida del hijo.

ACTO TERCERO:

Es de noche. Scappino pide a Rosetta que vaya a la corte y vuelva con Violante para conducirla a la nueva casa. Aparece Gastone y, tras una breve escena cómica, el criado le cuenta que está esperando a Violante. Llega Meriches y, por orden del rey, lo invita a cenar junto con su esposa. Meriches ofrece a la pareja un recipiente lleno de sangre para que se laven las manos y, como manjar, un corazón humano en una bandeja, revelándoles que son de su hijo. Mientras Violante regresa desmadrada a la corte, Gastone se lamenta amargamente de la lujuria y tiranía del rey Pietro y de la traición de Meriches. Gastone parte; llega Parasacco e informa a Meriches de que el rey quiere gozar de Violante aunque sea con la fuerza. Enigmáticamente, Meriches le pregunta por una mujer, aludiendo a un anillo y unas llaves. Aparece el rey y el joven le dice que ha urdido un engaño para que pueda conseguir a Violante. Esta acudirá esa misma noche a unas habitaciones cercanas al jardín real para poder hablar con su esposo, que le dará un anillo como contraseña. Meriches entrega el anillo al rey y lo invita a hacerse pasar por Gastone cubriéndose con la capa y el sombrero que el caballero ha abandonado allí. Parasacco lo introducirá en el jardín por una puerta externa de la que tiene la llave. Una vez esté en presencia de Violante, el rey podrá revelar su identidad y convencer a la dama para que se le entregue.

Está a punto de amanecer. Meriches y Parasacco se hallan a las puertas del palacio real. Aparece el rey muy satisfecho porque, gracias al plan de Meriches, ha conseguido pasar la

su firma un papel en blanco por lo que se rinde ante el ingenio del caballero. Este pide la restitución de los títulos nobiliarios de Gastón y la condena de su hermano y de Martín, explica el embuste del banquete y cuenta a los padres que su hijo está vivo, mostrándose como un amigo leal y ejemplar. La alegría se restablece con la celebración de fiestas en el reino de Aragón.

noche con Violante. Como premio, concederá al joven lo que quiera. Meriches le pide que le firme un papel en blanco y una vez obtenido, se aleja unos pasos e inicia a escribir en él. Mientras tanto, Parasacco revela al rey que la dama a la que ha seducido no era Violante, sino una prostituta enviada por Meriches para suplantarla. Airado, el rey quiere saber si lo que dice el criado es verdad pero el caballero consigue tranquilizarlo. Entran los tres en palacio y el rey descubre que la dama encerrada en el aposento era la reina, que declara haber participado en el engaño urdido por Meriches. El rey quiere castigarlo pero este se defiende declarando su lealtad a la corona, pues de este modo ha garantizado un heredero al reino de Aragón, impidiendo al mismo tiempo que el monarca atentara contra el honor de su amigo Gastone, vasallo ejemplar. El rey se arrepiente de sus actos y pide que Meriches restituya todos sus bienes y cargos a Gastone. No quiere renunciar al destierro que le ha decretado pero Meriches hace valer el papel firmado y de este modo Gastone obtiene la gracia. Este, que ha escuchado todo sin ser visto, lo abraza. Meriches pide a Scappino que vaya a un cuarto vecino y traiga consigo a quien está escondido allí y de este modo se descubre que Celio no ha muerto. Con vítores a Meriches y el arrepentimiento del rey se concluye la obra.

Junto a la ambientación, la corte de Aragón y un Tirol que ahora sabemos que pretendía aludir a Teruel, en *Don Gastone* Cicognini mantiene los nombres de los personajes principales, italianizándolos. Cambia, sin embargo, el del hijo de Gastón y Violante, a quien llama Celio –será, como es sabido, el protagonista de su primer libreto (Cicognini 1646)–, y modifica también los nombres de los caballeros del séquito del rey, que aparecen como Odoardo y Tiberio. Elimina, además, a algunos personajes secundarios: Juan, hermano de Manrique, que no ayuda a Gastón cuando este ha caído en desgracia, por lo que será castigado al final de la comedia (vv. 2819-926, 3194-6); así como el alcaide Ramón y el gobernador, que comparecían en una única secuencia de la segunda jornada (vv. 1433-629). No obstante, los cambios más consistentes atañen a los criados, que tanto por el nombre cuanto por la configuración escénica remiten a la dramaturgia de la comedia del arte: Pantoja, criado de Gastón, se transforma en el activo Scappino, y al rey Pedro se le añade un criado ridículo de nombre Parasacco que absorbe en cierto modo el papel de Bernardo cuando al final de la obra revela el engaño al rey, ya que Cicognini anula la secuencia del matrimonio campestre entre Bernardo y María, presente en la primera jornada de la

pieza española (vv. 1294-317)⁷, y con ello, el plan final de Bernardo de cambiar a Violante con su propia mujer (vv. 2570-663). De hecho, Rosetta, la criada de Violante, no está casada y Bernardo como tal desaparece del texto italiano. En lugar de la fiesta rústica, Cicognini introduce una secuencia cómica (I, 8) en la que Parasacco engaña a Scappino fingiendo ser el rey Pietro, con una comicidad ajena a la que se halla en *La paciencia en la fortuna*, que recuerda los *scenari* centrados en el juego cómico del *finto principe* y del *finto re*⁸.

El primer acto del *Don Gastone* mantiene la acción dramática del modelo, concluyéndose con la bofetada que Violante da a Odoardo, quien, a diferencia del Martín español, muestra mayores reparos a la hora de manifestar los lascivos deseos del rey. Además de caracterizarla como una mujer de honor intachable, como exige el hipotexto, Cicognini nos muestra a Violante profundamente enamorada de su marido, incapaz de vivir alejada un instante de él; subraya su faceta de esposa feliz y devota, como se observa en el diálogo que entabla con su criada en la escena V, totalmente nuevo, del que reproducimos un pequeño fragmento:

D. VIOLANTE Oh Dio! Ove non è don Gastone, mi rassembra un inferno; le delizie, tormenti; il diletto, la morte; e mi par che ogni cosa me ne privi, a me lo tolga, me l'involi.

ROSETTA Oh fosse egli un bambino, che non credo che tanto temeresti di perderlo! E di che avete paura?

D. VIOLANTE E di che non devo temere lontana da lui? Vedi, Rosetta, il Cielo mi condusse a don Gastone, e con affetti di divina potenza, trasformò l'uno nell'altro, anzi di due cori formando un solo core, e unita l'anima mia a quella di don Gastone, ne seppe formare una sola [...] (I, V)

El segundo acto se abre, en cambio, con el lamento de la reina Eleonora, a la que el consorte Pietro descuida. Cicognini añade, al principio, algunas escenas que muestran la diferente situación amorosa de estas dos mujeres. La reina, sospechosa de la llegada de Violante a la corte por deseo del rey, la somete a un interrogatorio (II, 6) para descubrir si es honrada y leal; la dama lo supera con creces, por lo que se convierte en su confidente⁹. Cabe subrayar también que, a diferencia de cuanto sucede en la segunda jornada de *La paciencia en la fortuna*, donde la acción oscila entre la corte de Aragón y el condado de Teruel, en *Don*

⁷ Durante la celebración del matrimonio, los presentes se divierten con juegos de corte pastoril en los que tienen que interpretar sentimientos amorosos, como, por ejemplo, los celos. Secuencias de este tipo aparecen en varias piezas tempranas de Lope (Vuelta García 2021, 38-40).

⁸ Como *Il creduto principe*, de la colección *Ciro Monarca dell'Opere Regie* (Gutiérrez Carou 2023, 353-60), o los siguientes, de la colección del Conte di Casamarciano: *Il finto principe* (I, 48); *Il finto re* (I, 49) y *Nuovo finto principe* (II, 11) (Cotticelli 2001, 163-65; 166-7 y 328-31, respectivamente).

⁹ Sobre este diálogo entre la reina y Violante, véanse las consideraciones de Simona Morando en este volumen.

Gastone esta se desarrolla exclusivamente en la corte, lo que ayuda a comprimir la acción respetando la unidad de tiempo¹⁰. Desaparece, así pues, la armoniosa escena familiar campestre de la pieza española, con una alabanza de la vida retirada, ajena a los tumultos de la corte, que encontramos en tantas otras comedias de la época, muy cuidada líricamente (vv. 1294-432). Se castiga, además, a *Gastone* con el destierro, sin alusión a la destrucción de sus posesiones. Cicognini amplía, en cambio, la presencia escénica de *Violante*. Frente a la violencia de *Meriches*, que (aparentemente) cumple las órdenes del rey, desterrando a su marido y quitándole al hijo con la amenaza de matarlo¹¹, *Violante* se muestra como una mujer fuerte capaz de soportar los peores males para conservar su virtud; consuela a su marido y se enfrenta con firmeza al rey (esto último no sucede en la pieza española), pero al mismo tiempo es una madre tierna y una esposa afligida. Cicognini la configura como un modelo de perfección moral y humana, un modelo educativo.

El cambio más llamativo introducido en el tercer acto se constata en la secuencia final del engaño al rey, derivada de una *novella* de Matteo Bandello¹². Respecto al texto español, Cicognini dilata el proceso que conduce al engaño a través de algunas detalladas recapitulaciones de *Meriches* (IX, f. 61r-64r) y de breves escenas en las que el caballero recibe la ayuda de *Scappino* y *Parasacco*, incrementando así la tensión dramática, una habilidad reconocida y apreciada por el público y la crítica de su época¹³. Además, *Parasacco* revela al rey que no ha transcurrido la pasada noche de amor con *Violante*, sino con una prostituta, un dato que demuestra el reconocimiento por parte de Cicognini de la citada fuente novelística, a la que se acerca en mayor grado que el hipotexto español, donde *Bernardo* le anunciaba que había yacido con su mujer. *Meriches*, sin embargo, rebate afirmando que ha engañado al criado para mantener en secreto el plan urdido a favor del rey y consigue que el monarca le rubrique un papel en blanco. Solo entonces, con un gran golpe de escena, se destapa el embuste que ya conocemos: el rey *Pietro* ha yacido con la reina, que dará así un heredero a la corona de Aragón, y todo ha sido propiciado por *Meriches*, que ha fingido secundar la lascivia del rey para evitar que otro menos recto y leal que él pudiera dañar a don *Gastone*.

¹⁰ En los preliminares del manuscrito laurenziano (f. 11r-12r), se demostraba que la obra duraba menos de veinticuatro horas.

¹¹ Cuando *Meriches* anuncia a *Gastone* las disposiciones del rey, el noble lo insulta, llamándolo traidor (*Il gran traditore...*, II, f. 43v-44r). En el hipotexto, esto aparece solo en la versión de la Biblioteca Nacional de Madrid (Ferreira Barrocal 2025, 104-5, vv. 2479-508), relacionada con la compañía de Hernández Galindo, que estuvo en Italia, lo que quizás podría llevar a hipotetizar que fue un texto proveniente de esta versión el que llegó a manos de Cicognini.

¹² Se trata de la *novella* 43 (“Inganno della reina Maria di Ragona al re Pietro, suo marito, per aver da lui figlioli”) de la segunda parte de *novelle* de Bandello (Antonucci 1996, 75).

¹³ Es bien conocido el pasaje de las memorias de Carlo Goldoni (1993, 29-30) en el que se celebra la habilidad de Cicognini en dosificar la tensión dramática hasta el final.

Cicognini, por tanto, sigue muy de cerca la trama del modelo español, reproduciendo incluso literalmente algunos parlamentos, pero no renuncia a aportar cambios que se acomoden a su concepción teatral y a su público. *La paciencia en la fortuna* era, desde este punto de vista, una obra perfecta por su intriga trepidante y el alto contenido moral de sus personajes principales. Su individuación como único hipotexto del *Don Gastone* supone una novedad importante en lo que atañe al modo en que Cicognini trabajaba con los textos españoles: frente a la extrema libertad que se le achaca a la hora de adaptar el teatro áureo (Antonucci 1996, 83-4; Antonucci 2012; Símini 2012, 47-50; Tedesco 2012, entre otros), el autor florentino parece decantarse por más de una dirección, incluida, como en este caso, la traducción propiamente dicha, tal y como esta se entendía, obviamente, en la época. Quién sabe si otras comedias de Cicognini «tolte dallo spagnolo», aparentemente fruto de un mixto de secuencias extraídas de varias piezas áureas, no escondan, en cambio, un determinado hipotexto todavía no identificado.

Referencias bibliográficas

- Antonucci, Fausta. 1996. "Spunti tematici e rielaborazione di modelli spagnoli nel *Don Gastone di Moncada* di Giacinto Andrea Cicognini". En *Tradurre, riscrivere, mettere in scena*, ed. Maria Grazia Profeti, 67-86. Firenze: Alinea editrice.
- Antonucci, Fausta. 2012. "Las operaciones de adaptación y reescritura del teatro áureo en la Italia del siglo XVII: el caso de Giacinto Andrea Cicognini". En *Rumbos del hispanismo en el umbral del Cincuantenario de la AIH*, IV, ed. Debora Vaccari, 13-9. Roma: Bagatto Libri.
- Bianconi, Lorenzo y Thomas Walker. 1975. "Dalla 'Finta Pazza' alla 'Veremonda': storie di Febiarmonici". *Rivista Italiana di Musicologia*, 10: 379-454.
- Cacho, María Teresa. 2009. *Manuscritos hispánicos de las Bibliotecas de Parma y Bolonia: Biblioteca Palatina de Parma, Biblioteca Universitaria de Bolonia y Biblioteca del Archiginnasio de Bolonia*. Kassel: Reichenberger.
- Cancedda, Flavia y Silvia Castelli. 2001. *Per una bibliografia di Giacinto Andrea Cicognini. Successo teatrale e fortuna editoriale di un drammaturgo del Seicento*. Firenze: Alinea editrice.
- Castelli, Silvia. 1996. "Il teatro e la sua memoria: la Compagnia dell'Arcangelo Raffaello e il *Don Gastone di Moncada* di Giacinto Andrea Cicognini". En *Tradurre, riscrivere, mettere in scena*, ed. Maria Grazia Profeti, 85-94. Firenze: Alinea editrice.
- Castelli, Silvia. 1997. "Comici spagnoli a Firenze: notizie e documenti (1621-1639)". *Medioevo e Rinascimento*, XI / n.s. VIII: 387-93.
- Cicognini, Giacinto Andrea. 1646. *Celio*. Firenze: Luca Francesco e Alessandro Logi.
- Cotticelli, Francesco, Anne Goodrich Heck y Thomas F. Heck. 2001. *The Commedia dell'arte in Naples: a Bilingual Edition of the 176 Casamarciiano Scenarios. La commedia dell'Arte a Napoli: Edizione Bilingue dei 176 Scenari Casamarciiano*, vol. I y II. Londres: The Scarecrow Press.
- Cuéllar, Álvaro y Germán Vega García-Luengos. 2023. "Un nuevo repertorio dramático para Andrés de Claramonte". *Hipogrifo*, 11.1: 117-72.
- De Luca, Emanuele. 2011. *Il repertorio de la Comédie-Italienne di Parigi (1716-1762) / Le répertoire de la Comédie-Italienne de Paris (1716-1762)*. Paris: IRPMF («Les savoirs

- des acteurs italiens», collection dirigée par Andrea Fabiano; www.irpmf.cnrs.fr/IMG/pdf/Repertorio.pdf [20/06/2025]).
- Ferreira Barrocal, Jorge. 2021. "Nobleza y comedia genealógica: *La paciencia en la fortuna*". *Anagnórisis. Revista de investigación teatral*, XXIII: 89-115.
- Ferreira Barrocal, Jorge. 2023. "*La paciencia en la fortuna*: una obra de Claramonte erróneamente atribuida a Lope de Vega". *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, XXIX: 199-233.
- Ferreira Barrocal, Jorge. 2025. *Estudio y edición de una comedia del siglo XVII: La paciencia en la fortuna*. Tesis doctoral dirigida por Héctor Urzáiz Tortajada. Universidad de Valladolid.
- Ferrer Valls, Teresa dir. 2011-2025. *Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español (DICAT)*. < <https://dicat.uv.es/elproyectodicat> >.
- Goldoni, Carlo. 1993. *Memorie*. Milano: Mondadori.
- Gómez Martos, Francisco. 2019. "*La paciencia en la fortuna*: an Unprinted Play by Lope de Vega". *Artenuovo*, 6: 57-89.
- Greer, Margaret R. y Alejandro García Reidy. 2022. *Manos. Base de datos de manuscritos áureos* <<http://www.manos.net>>
- Gutiérrez Carou, Javier ed. 2023. *Ciro Monarca dell'Opere Regie*, con la collaborazione di Irina Freixeiro Ayo y Paula Gregores Pereira. Roma: Bulzoni.
- Megale, Teresa. 2020. "L'ombra di don Juan Tenorio sulla scena barocca partenopea: indizi d'archivio e canoni drammaturgici". En *Ricerche sul teatro classico spagnolo in Italia e oltralpe (secoli XVI-XVIII)*, eds. Fausta Antonucci y Salomé Vuelta García, 205-18. Firenze: Firenze University Press.
- Michelassi, Nicola. 2000. "La 'Finta Pazza' a Firenze: commedie 'spagnole' e 'veneziane' nel teatro di Baldracca (1641-1665)". *Studi Secenteschi*, 41: 313-53.
- Michelassi, Nicola y Salomé Vuelta García. 2004. "La fortuna del teatro spagnolo a Firenze: il *Don Gastone di Moncada* di Giacinto Andrea Cicognini". En *Teatri del Mediterraneo. Riscritture e ricodificazioni tra '500 e '600*, ed. Valentina Nider, 19-43. Trento: Editrice Università degli Studi di Trento (Dipartimento di Scienze Filologiche e storiche).
- Michelassi, Nicola y Salomé Vuelta García. 2013. *Il teatro spagnolo a Firenze nel Seicento. Vol. I: Giacinto Andrea Cicognini, Giovan Battista Ricciardi, Pietro Susini, Mattias Maria Bartolommei*. Firenze: Alinea.
- Restori, Antonio (1893). "La collezione CC*IV.28033 della Biblioteca Palatina Parmense. Comedias de diferentes autores". *Studi di Filologia Romanza*, 6: 1-156.
- Simini, Diego. 2012. *Il corpus teatrale di Giacinto Andrea Cicognini. Opere autentiche, apocrife e di dubbia attribuzione*. Bari: Pensa multimedia.
- Tedesco, Anna. 2012. "Il metodo compositivo di Giacinto Andrea Cicognini nei suoi drammi per musica veneziani". En *Il prisma di Proteo. Riscritture, ricodificazioni e traduzioni tra Italia e Spagna (sec. XVI-XVIII)*, ed. Valentina Nider, 31-59. Trento: Università degli Studi di Trento.
- Vuelta García, Salomé. 2021. "La máscara de Botarga en el teatro del primer Lope". En *L'autore e le sue maschere*, eds. Michela Graziani y Salomé Vuelta García, 17-41. Firenze: Olschki.
- Vuelta García, Salomé. 2024. "El repertorio español de la *Comédie-Italienne* en tiempos de Luigi Riccoboni (1716-1729)". *Crisol*, 36: 1-26.