

**I novellieri
italiani
e la loro presenza
nella cultura
europea:
rizomi
e palinsesti
rinascimentali**

**a cura di
Guillermo Carrascón
e
Chiara Simbolotti**

aAccademia
university
press



NOVELLIERI ITALIANI IN EUROPA
testi e studi

ISSN 2421-2040

collana diretta da

Aldo Ruffinatto, Guillermo Carrascón

comitato scientifico

**Pierangela Adinolfi, Erminia Ardissino, Daniela Capra,
Davide Dalmas, Marina Giaveri, David González Ramírez,
José Manuel Martín Morán, Juan Ramón Muñoz Sánchez,
Consolata Pangallo, Monica Pavesio, Patrizia Pellizzari,
Laura Rescia, Roberto Rosselli del Turco, Iole Scamuzzi,
Chiara Simbolotti, Carla Vaglio**

**I novellieri italiani
e la loro presenza
nella cultura
europea: rizomi
e palinsesti
rinascimentali**

**a cura di
Guillermo Carrascón
e
Chiara Simbolotti**

**I novellieri italiani
e la loro presenza
nella cultura europea:
rizomi e palinsesti
rinascimentali**

Questa miscellanea di studi si colloca tra i risultati del Progetto di Ricerca “Italian Novellieri and Their Influence on Renaissance and Baroque European Literature: Editions, Translations, Adaptations” dei **Dipartimenti di Studi Umanistici** e di **Lingue e Letterature Straniere e Culture Moderne** dell’**Università degli Studi di Torino**, finanziato dalla **Compagnia di San Paolo** attraverso l’accordo con l’Università per lo sviluppo della ricerca scientifica.

The articles included in this volume have been selected by means of a peer review process.

IV

Volume stampato con il contributo
del Dipartimento di Studi Umanistici
dell’Università degli Studi di Torino

aA

© 2015
Accademia University Press
via Carlo Alberto 55
I-10123 Torino

Pubblicazione resa disponibile
nei termini della licenza Creative Commons
Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 4.0



Possono applicarsi condizioni ulteriori contattando
info@aAccademia.it

prima edizione dicembre 2015
isbn 978-88-99200-65-7
edizione digitale: www.aAccademia.it/novellieri4

book design boffetta.com

I novellieri italiani e la loro presenza nella cultura europea: rizomi e palinsesti rinascimentali

Francia e Germania

Perrault et Basile:

Les Fées est-il un palimpseste? Patricia Eichel-Lojkine 5

La «*Vie désordonnée*» di Bianca Maria di Challant:

dalla IV novella di Bandello all'*histoire tragique*
di Belleforest Monica Pavesio 28

L'Amour en son throne: appunti su una traduzione francese secentesca delle *Novelle Amoroze*

di Giovan Francesco Loredano Laura Rescia 40

La storia di Donna Francesca che umilia i suoi spasimanti

(*Dec* IX, 1) nelle versioni tedesche
di Arigo e Hans Sachs Maria Grazia Cammarota 56

Ammonire divertendo: Sachs, Boccaccio e un *Decameron*

(apparentemente) moralizzato Raffaele Cioffi 74

The King and the Countess, or:

Bandello at the Baltic Coast Manfred Pfister 87

La ricezione delle novelle del Boccaccio in Germania

nella seconda metà del XV secolo Maria Grazia Saibene 110

Il Calandrino tedesco di Arigo Chiara Simbolotti 126

Inghilterra

Ricezione europea del *Cunto de li Cunti* di Basile:

la traduzione inglese di John Edward Taylor Angela Albanese 143

«Fu già in Venezia un moro molto valoroso».

Giraldi Cinzio e Shakespeare Massimo Colella 158

«This noble and godlye woman»:

Caterina d'Aragona e *The History of Grisilde the Seconde*
di William Forrest Omar Khalaf 173

Boccaccio e Shakespeare. La IV giornata del *Decameron*,

l'amore e il tragico sulla scena Chiara Lombardi 188

Barnabe Riche e la novella italiana. Traduzione e reinvenzione

nel *Farewell to Military Profession* Luigi Marfè 204

**'Scenari' europei del Rinascimento italiano:
dagl'inganni di Nicuola (già Lelia) a Viola
ne *La dodicesima notte*** Eva Marinai 217

***La moral filosofia* di Doni:
l'iconografia della traduzione inglese** Patrizia Pellizzari 234

Italia

***La Posilecheata, una still life* fiabesca** Clara Allasia 255

***Iter gratia itineris: il valore delle peripezie mediterranee
nel Decameron*** Marcello Bolpagni 268

**Dalla novella alle scene: Giletta di Narbona
nella *Virginia* di Bernardo Accolti** Matteo Bosio 285

**La transmisión de motivos novelescos a través
de la comedia nueva: *Don Gastone di Moncada*
de Giacinto Andrea Cicognini** Guillermo Carrascón 298

**La funzione Alatiel. False vergini
in Pietro Fortini** Nicolò M. Fracasso 312

**La raccolta delle *Cento novelle amoroze
de' Signori Accademici Incogniti*** Tiziana Giuggia 324

**Indicazioni per curare la malinconia nella novellistica italiana.
Lezioni per il «ben vivere»** Béatrice Jakobs 339

**Riscrivere e rileggere Bandello.
Il destino del paratesto tra *Histoires tragiques* (1559)
ed edizione milanese (1560)** Nicola Ignazio Loi 350

***Griselda, tragicommedia* del bali Galeotto Oddi,
un manoscritto torinese del sec. XVII** Jean-Luc Nardone 364

**«Bisogna scriver de' romanzi, chi vuol encomi»:
Francesco Pona e la costruzione
della «macchina meravigliosa»** Laura Nay 381

***La Griselda: recreaciones musicales de un argumento
boccacciano en el siglo XVIII*** Juan José Pastor Comín 395

Spagna

**Palabras en fuga o silencios en la *Primera parte
de las novelas* de Giraldo Cinzio** Mireia Aldomà García 413

**Bandello y Cervantes. *Novelle, Histoires tragiques,
Historias trágicas exemplares: hacia La fuerza de la sangre*
de Miguel de Cervantes** Luana Bermúdez 432

Educare e divertire: <i>La Zucca del Doni en Español</i> e la creazione di un nuovo destinatario	Daniela Capra	444
Lorenzo Selva en el origen del <i>Para algunos</i> de Matías de los Reyes	Alba Gómez Moral	459
<i>Materias deshonestas y de mal ejemplo:</i> programa ideológico y diseño retórico en la narrativa italiana del siglo XVI en España	David González Ramírez	473
El motivo del marido celoso: de la <i>novella</i> italiana a la novela corta española del siglo XVII. Imitación y reescritura en Cervantes, Castillo Solórzano y Juan de Piña	Christelle Grouzis Demory	491
Teoria e pratica dell'utilità della novella. Bonciani, Bargagli, Sansovino e Cervantes	José Manuel Martín Morán	506
La teatralización del mito de Griselda en <i>El ejemplo</i> de casadas y prueba de la paciencia: a propósito de los personajes	María Muñoz Benítez	522
La recepción literaria en el Siglo de Oro: hacia el <i>Decamerón</i> de Lope de Vega	Juan Ramón Muñoz Sánchez	539
De Italia a España: la búsqueda y la creación del marco en <i>Los cigarrales de Toledo</i>, de Tirso de Molina	Manuel Piqueras Flores	556
Política de la amistad en <i>De la juventud</i>, de Francisco de Lugo y Dávila	Carmen Rabell	569
Bandello frente a la comedia del Siglo de Oro: el caso de <i>Linajes hace el amor</i>	Iliaria Resta	585
La tradición griseldiana y las innovaciones en la segunda patraña de Timoneda	Francisco José Rodríguez Mesa	604
El <i>Fabulario</i> de Mey y los <i>novellieri</i> italianos	Maria Rosso	619
Los <i>novellieri</i> en Mateo Alemán: las novelas en el <i>Guzmán de Alfarache</i> (1599-1604)	Marcial Rubio Árbuez	633
Le novelle 'italiane' del <i>Guzmán de Alfarache</i>	Edoardo Ventura	646
Europa		
Del <i>exemplum</i> a la <i>novella</i>	Carlos Alvar	657
Masuccio Salernitano en Europa	Diana Berruezo-Sánchez	674
Sulla presenza del <i>Decameron</i> nella letteratura polacca: la novella di Zinevra (II, 9) nelle traduzioni anonime cinquecentesche	Anna Gallewicz	689

Le rôle du <i>Décameron</i> dans l'épanouissement de la nouvelle roumaine	Eleonora Hotineanu	705
Dalla prosa alla poesia. Le prime traduzioni ungheresi del <i>Decameron</i>	Norbert Mátyus	717
La novella italiana in Europa tra Bandello, Yver e Cervantes	Elisabetta Menetti	726

«si este nesçio trujera ala memoria
el probervio que se suele dezir, por
ventura uviera mirado muy bien y
corregido la obra antes que la diera
a estampar»

A.F. Doni, *La Zucca del Doni*
en Spañol, cicalamento XVI

La transmisión de motivos novelescos a través de la comedia nueva: *Don Gastone di Moncada* de Giacinto Andrea Cicognini

Guillermo Carrascón

Universidad de Turín

Giacinto Andrea Cicognini (1606-1651), el corifeo del teatro italiano de imitación española, como se le ha definido, fue en Italia uno de los más famosos autores teatrales de la primera mitad del siglo xvii, y contribuyó también en sus últimos años a fundar el drama musical con sus óperas más conocidas, *Celio*, y sobre todo *Giasone y Orontea*¹. También su

1. *Giasone*, con música del famoso Francesco Caletti-Bruni – más conocido como Francesco Cavalli, por el apellido de su mecenas – se estrenó en el teatro San Cassiano de Venecia el 7 de enero de 1649, dos años antes de la muerte prematura e inesperada del dramaturgo. El estreno de *Orontea* como hoy la conocemos, una de las operas más populares del siglo xvii, parece que fue, en cambio, póstumo, el 19 de febrero de 1656 en Innsbruck, con partitura del no menos afamado Antonio Cesti, pero existe una anterior, hoy perdida, de Francesco Lucio, que se estrenó en Venecia en 1649. El protagonista titular de *Celio*, representado en Florencia en 1646 según la edición que se cita en la siguiente nota, es precisamente el hijo de Don Gastone di Moncada, personaje de pura ficción de cuyo homónimo drama se ocupan estas páginas. Un manuscrito del drama musical se conserva en la Biblioteca Nazionale Centrale de Florencia, coll. Magl.: *Celio, dramma musicale del Sig. Dott. Iacinto Cicognini, messo in musica da Nicolò Sapiti e da Baccio Baglioni, dedicata all'illustrissimo Sig. Marchese Bartolomeo Corsini*, http://www.bncf.firenze.sbn.it/Bib_digitale/Manoscritti/M2_1_292/main.htm, última consulta 30/09/2015. A estas obras añaden Salomé Vuelta y Nicola Michelassi *Gli amori di Alessandro Magno e di Rossane*, que se estrenó postuma en Venecia en 1651 con música de Francesco Lucio y libreto parcialmente escrito por nuestro autor y completado por mano anónima. Sobre todos estos dramas musicales dan precisas noticias N. MICHELASSI, S. VUELTA GARCÍA, *Il teatro spagnolo a Firenze nel Seicento. Vol. 1: Giacinto Andrea Cicognini, Giovan Battista Ricciardi, Pietro Susini, Mattias Maria Bartolommei*, Alinea, Firenze 2013, pp. 105-107.

Don Gastone di Moncada, con el que nos entretendremos en lo que sigue, había sido, según el autor, «all' universale così gradito»². Y sin embargo tanto Cicognini como su *Don Gastone* yacen hoy en día en un olvido tan profundo – no ha habido más ediciones de la obra después de 1685 – como grande fue su fama de entonces: «che tra tutte le opere sceniche de' moderni scrittori a quelle del Dottor Giacinto Andrea Cicognini si deva il primo luogo» – empezaba el prólogo de varias de las ediciones que he podido consultar³ – «non v'è pur uno che ne dubiti, poscia che questo solo ha riportato universalmente gli applausi». Pero «il notevole successo di pubblico e di critica, caratteristico dei suoi testi teatrali, si spiega soprattutto con la loro aderenza alla concepción secentesca del teatro como spettacolo “di consumo”» sentencia en nuestros días la enciclopedia Treccani (s.v. Cicognini).

Efectivamente, parece que la mayor parte de sus obras se ajusta a una concepción formularia del teatro, o por decirlo con mayor precisión, tales obras corresponden a categorías que

aA

299

2. Lo afirma el autor en la dedicatoria de la edición de *Celio, dramma musicale del Dottor Giacinto Andrea Cicognini*, Luca Francesc[hini], Alessandro Logi, Fiorenza 1646, ápuđ F. ANTONUCCI, *Spunti tematici e rielaborazione di modelli spagnoli nel Don Gastone di Moncada di Giacinto Andrea Cicognini*, en M.G. Profeti (ed.), *Tradurre, riscrivere, mettere in scena*, Alinea, Firenze 1996, pp. 65-84 [p. 71]; MICHELASSI, VUELTA GARCÍA, *Il teatro spagnolo a Firenze* cit., p. 114.

3. Las ediciones que he podido consultar son las de Gio. Pietro Cardi e Gioseffo Marelli, Milán [1658 (Q) según la impronta Sbn] (Biblioteca Nazionale Braidense de Milán, sig. Racc. Dramm. Corniani Algarotti 6224, versión digital); la de Angelo Bernabò dal Verme a istanza di Gregorio e Giovanni Andreoli, Roma 1658, única que contiene un prólogo en verso, diálogo entre Amore, Vulcano, Tradimento y Morte (Biblioteca Nazionale Centrale di Roma, sig. 34.2.A.29.1, versión digital); la de los Eredi di Domenico Barbieri, Bolonia [1661 (Q) según la impronta Sbn] (Biblioteca Nazionale Braidense de Milán, sig. Racc. Dramm. Corniani Algarotti 2080, versión digital); la de Zini, Venecia 1674 (Biblioteca Nazionale Braidense de Milán, sig. Racc. Dramm. Corniani Algarotti 982, versión digital); y la de Gioseffo Longhi, Bolonia 1682 (Biblioteca Nazionale Braidense de Milán, sig. Racc. Dramm. Corniani Algarotti 296, versión digital). Los textos no presentan variantes de relieve. De las ediciones del drama como de las cuestiones sobre el *Don Gastone* que se plantean en lo que sigue se ha ocupado en dos artículos, con la gran competencia que le es característica, ANTONUCCI, *Spunti tematici e rielaborazione di modelli spagnoli* cit. y EAD., *Las operaciones de adaptación y reescritura del teatro áureo en la Italia del siglo XVII: el caso de Giacinto Andrea Cicognini* en P. Botta (coord.), *Rumbos del hispanismo en el umbral del Cincuentenario de la AIH*, vol. iv, *Teatro*, D. Vaccari (ed.), Bagatto, Roma 2012, pp. 13-19. Completan las observaciones de Antonucci con mayor información editorial, noticias sobre las varias representaciones y gran erudición ecclótica MICHELASSI, VUELTA GARCÍA, *Il teatro spagnolo a Firenze* cit., pp. 109-129. Sobre la red intertextual trazada con maestría por Antonucci me baso yo para completar algunos detalles que la profesora romana, desde su perspectiva de estudio había justamente omitido o dejado en segundo plano.

si bien no tan claramente reconocidas – ni particularmente apreciadas – por los estudiosos del teatro italiano⁴ del siglo XVII, sí lo son por lo que se refiere al teatro español del Siglo de Oro: por una parte la comedia de género, por la otra las *refundiciones*, esas operaciones de explícita reapropiación o reescritura sobre las que se ejercitaron prácticamente todos los dramaturgos barrocos españoles. Una buena parte de las creaciones teatrales de Cicognini – por otra parte no muy numerosas, dada su prematura desaparición – como ya ha indicado la crítica, reelaboran intrigas, argumentos, tramas o partes de ellas de los autores barrocos españoles contemporáneos suyos: Lope de Vega, Guillén de Castro, Pedro Calderón de la Barca, Tirso de Molina. De manera que se puede afirmar que también en este aspecto, Cicognini sigue una moda española⁵, un *modus operandi* dramático bien establecido en la otra península mediterránea, puesto que todos los autores ya mencionados y muchos otros de los que nutrieron el florecimiento de la comedia nueva practicaron asiduamente la reescritura, no solo para mantener los ritmos productivos que exigía un teatro de consumo, sino sobre todo porque el nuevo género dramático español ostentaba como marca de fábrica o característica genética esta tendencia a la adaptación, al reciclaje de materiales preexistentes, al ejercicio de la reelaboración; característica que por otra parte es consustancial a una concepción de la literatura que hace de la *imitatio* de los clásicos un sello de distinción y un marchamo de legitimidad. No otra cosa hacían por su parte los poetas líricos al reinterpretar continuamente los temas y los motivos ya de la mitología clásica, ya – en la estela de Garcilaso – de la lírica italiana del Trecentos y de Petrarca en particular.

Pero si observamos un poco más de cerca no es difícil advertir – como ya ha hecho la crítica⁶ – que estos géneros o

4. Destacan los estudios de S. CASTELLI, por ejemplo *Il teatro e la sua memoria: la compagnia dell'Arcangelo Raffaello e il Don Gastone di Moncada di Giacinto Andrea Cicognini*, en Profeti, *Tradurre, riscrivere* cit., pp. 85-94, que sin embargo se mueven también en la esfera de las relaciones con la cultura española del autor italiano.

5. Sobre las relaciones de los Cicognini, padre e hijo, que es nuestro autor, con la cultura española también arrojan luz MICHELASSI, VUELTA GARCÍA, *Il teatro spagnolo a Firenze* cit., pp. 104-105. El mismo Giacinto Andrea calificaba el *Don Gastone* de «opera spagnuola», en el manuscrito de la obra conservado en la Biblioteca Laurenziana de Florencia, como han puesto de relieve los citados estudiosos, *ivi*, pp. 111, 120.

6. Cito entre tantos estudios en este terreno a un maestro que ha contribuido preemin-

subgéneros dramáticos de consumo, formularios, se basan a menudo, más allá de los casos directos de simple refundición, en una fórmula constructiva que se puede definir como una combinatoria, de funcionamiento semejante al de las gramáticas de las lenguas naturales: el creador dispone de un inventario, limitado aunque amplio, de elementos básicos (motivos y funciones, tipos y personajes, situaciones y secuencias, equivalentes a las categorías gramaticales del lexicon de la lengua natural) que puede combinar en secuencias miméticas (frases) que asociadas a su vez constituirán el discurso dramático-textual (enunciado) de la fábula o estructura profunda que ha elegido como objeto de su creación.

Don Gastone di Moncada, la pieza de Cicognini, constituye un caso claro de este tipo de construcción dramática: más que reescribir un drama español preexistente construye una historia relativamente original recombinando entre sí elementos provenientes de una serie de obras teatrales muy cercanas temáticamente porque todas pertenecen al mismo subgénero dramático⁷. Diciéndolo con las palabras, más precisas, de Joan Oleza⁸, nuestra obra juega con una serie de funciones preestablecidas como ingredientes de la fórmula definitoria del microgénero caracterizado por el «conflicto de la lujuria del poderoso», uno de los más frecuentes y exitosos en el teatro del siglo xvii como justificaba el mismo Lope ya en su *Arte Nuevo* – nota el crítico valenciano – al afirmar que «los casos de la honra son mejores / porque mueven con fuerza a toda gente» (vv. 327-328). Pero con lo que acabo de decir no pretendo ni mucho menos negar la existencia de dependencias intertextuales directas, en ocasiones muy amplias. Haberlas haylas, como ha estudiado y puesto en evidencia Fausta Antonucci en sus citados artículos; la es-

aA

301

temente al desarrollo de esta línea de investigación, Oleza; en concreto me interesa traer a colación J. OLEZA, *Trazas, funciones, motivos y casos*, en A. Blecua, I. Arellano, G. Serés (eds.) *El teatro del Siglo de Oro. Edición e interpretación*, Iberoamericana-Vervuert, Madrid 2009, pp. 321-350 [p. 323], donde presenta una metodología estrechamente relacionada con el tema que nos ocupa, como luego se verá.

7. Así lo afirman también MICHELASSI, VUELTA GARCÍA, *Il teatro spagnolo a Firenze* cit., p. 121: «il Don Gastone non è la traduzione di una singola commedia spagnola, ma una personale rielaborazione ispirata a più opere», con cita de ANTONUCCI, *Spunti tematici e rielaborazione di modelli spagnoli* cit., pp. 72-84.

8. OLEZA, *Trazas, funciones, motivos y casos* cit., pp. 325 y sgg. con las referencias a otros artículos precedentes del autor que allí se indican.

tudiosa ha identificado con seguridad un grupo de cuatro obras teatrales fundamentales y algunas otras accesorias, de las que Cicognini se ha servido como hipotexto para extraer el material diegético-mimético útil para la construcción de su trabajo dramático; yo me limitaré a añadir algunos detalles a su trabajo remontando el curso de las corrientes intertextuales para acercarme a las fuentes de algunos de los motivos que constelan la historia de *Don Gastone*.

Antes de entrar en tal materia será inevitable ofrecer, también para refrendo de la clasificación genérica mencionada poco más arriba, un rápido resumen del desarrollo de la historia en el drama italiano, que se presenta así: a los españoles predios de Don Gastone di Moncada, Duca di Villarreal, llega un pobre que intenta robar la comida de los perros de caza del señor. Descubierto por el noble catalán, se revela también él un noble de origen francés, Don Merichex⁹ de Boccoi, huido de la corte de Portugal por haber dado muerte a un hombre en defensa del propio honor. Don Gastone lo acoge amorosamente, lo alimenta y lo viste con sus propias ropas por lo que Don Merichex jura eterna lealtad a su benefactor. Entretanto se presenta el rey Don Pedro de Aragón – de cuya mala fama como tirano y mujeriego ya se han hecho eco precedentemente los personajes cómicos de la comedia – que al ver por casualidad a Doña Violante se enamora violentamente de ella, pese a estar casado. Al saber que es esposa de Don Gastone, el monarca hace a éste y a Don Merichex, que está con él, varias mercedes, y les manda luego que se trasladen a la corte a su servicio. Allí trata de conquistar a Doña Violante, pero ésta, nombrada dama de la Reina, se manifiesta como la más honrada y fiel de las mujeres y promete a la Reina que llegaría a matar al propio Rey si éste atentase contra su honor, ganándose así la amistad y apoyo de la coronada dama. El soberano, enfurecido por la resistencia de la mujer, trata de vencerla por todos los medios: primero manda a un consejero en embajada, pero éste recibe, a su petición de respuesta para el Rey, tan solo una bofetada de Doña Violante. El tiránico monarca entonces destierra a Don Gastone y le

9. «Meriches» solo en la edición más completa, de «Angelo Bernabó del Verme, a istanza di Gregorio e Giovanni Andreoli», Roma 1658.

quita sus títulos y haberes, que cede a Don Merichex, al que al mismo tiempo encarga de hacer todo lo necesario para que Doña Violante, obligada por el mismo Rey a permanecer en la corte durante el destierro de su marido, ceda a los lujuriosos deseos del monarca. Don Merichex, que acepta tanto los dones como el encargo, trata por todos los medios de convencer a la señora, arrojando su desprecio y el de Don Gastone, pues ambos cónyuges se sienten, justamente, traicionados por él. Llega incluso, por fin, a secuestrar al hijo de éstos y a presentarles, como plato de una siniestra cena a la que les invita el Rey, lo que dice ser el corazón del niño junto con su sangre para lavarse las manos antes de comer.

Fallido sin embargo también este intento y para disuadir al Rey de acudir al uso de la fuerza, Don Merichex le dice que ha engañado a Doña Violante, convenciéndola para que espere en un pabellón del jardín donde en teoría su exiliado esposo irá a reunirse a escondidas con ella, de manera que el monarca se haga pasar por Don Gastone y pueda así dar satisfacción a sus deseos con el engaño. El plan se lleva a cabo y como recompensa Don Merichex pide una hoja firmada en blanco al Rey, cosa que éste le otorga al volver muy satisfecho de su escapada nocturna. Entonces, por mediación de un criado gracioso, se descubren los engaños de Don Merichex, que en realidad en el pabellón del jardín había escondido a la Reina en lugar de Doña Violante – de forma que el Rey se ha encontrado en secreto con su esposa y de engañador ha pasado a engañado – y que no había matado al hijo de Don Gastone y Doña Violante, sino que lo había escondido tan solo. Mientras tanto, en la hoja firmada por el Rey el francés ha escrito que el soberano perdona a Don Gastone y le devuelve sus estados, aclarando así que, fingiendo secundar al monarca, para evitar que el Rey se confiase a otro consejero que atacase verdaderamente a Don Gastone y su mujer, estaba protegiendo los intereses del amigo al que siempre se ha mantenido fiel; todo aclarado, se restablece el orden, se reconcilian los amigos y la mala aunque coronada cabeza se arrepiente de su torpe proceder solicitando ser el tercero en la amistad de los dos caballeros¹⁰ y obteniendo el perdón de su mujer.

aA

303

10. Aunque no me ocuparé de este motivo, por su escaso relieve en la trama, señalo solo

Pasemos ahora revista a la serie de dramas españoles que ha propuesto Antonucci como hipotextos de esta obra. En primer lugar la comedia a la que parece inspirarse en mayor medida la trama de *Don Gastone es Saber del mal y del bien*, una creación – por cierto no de las más famosas en nuestros días – de Calderón de la Barca, escrita en 1628. En esta obra encontramos desarrollada toda la primera parte de la historia: el noble huído de Portugal, que aquí es Don Álvaro de Guimaraes, acogido por otro noble español, Don Pedro de Lara, de donde en seguida se evidencia que los personajes y la ambientación presentan en esta obra ecos históricos¹¹. El Rey, que en este caso es el castellano Alfonso VI, ya esposado y tiránico, se enamora de la hermana del noble castellano y para vencer la resistencia de la joven, que se niega a convertirse en su amante, amenaza, persigue y exilia al hermano, encargando también aquí al portugués la intercesión, o mejor dígase tercería, para obtener el amor ilícito de la mujer. Como se puede ver hasta aquí la adherencia entre ambos argumentos, el de Calderón y el de Cicognini, es muy alta; sin embargo el final calderoniano es muy distinto: Don Álvaro cumple el cometido que le ha impuesto el Rey, pero – tanto va el cántaro a la fuente... – en estas embajadas el portugués y la dama se enamoran. Por fin el Rey se arrepiente de sus impuros propósitos sólo ante las recriminaciones de la honrada joven, restituye su posición a Don Pedro y permite que don Don Álvaro y la dama se casen.

El episodio final de nuestro drama italiano, con la combinación de engaños fingidos y verdaderos por la que el Rey,

aquí que es eco de la anécdota clásica de Damón y Phintias cuyo *curriculum* narrativo, bastante impresionante, se puede ver magistralmente trazado por I. SCAMUZZI, *Vele bianche e vele nere: il viaggio di Timbrio e Silerio fra il Medioevo italiano e Cervantes*, «Rivista di Filologia e Letterature Ispaniche», x (2007), pp. 63-82. Inútil recordar que sobre la misma anécdota se basa la novella de Tito y Gisippo, *Dec.* x, 8 y que Lope además de inspirarse en ella para la complicada trama de *La boda entre dos maridos* – véase al respecto J.R. MUÑOZ SÁNCHEZ, «Yo he pensado que tienen las novelas los mismos preceptos que las comedias»: de Boccaccio a Lope de Vega, en I. Colón Calderón, D. González Ramírez (eds.), *Estelas del Decamerón en Cervantes y la literatura del Siglo de Oro* [Anejos de Analecta Malacitana, 95], Universidad de Málaga, Málaga 2013, pp. 163-186 – la recuerda en la dedicatoria a Claudio Conde de *Querer la propia desdicha*, en L. DE VEGA, *Décima quinta parte de las comedias*: Fernando Correa de Montenegro-Alonso Pérez, Madrid 1621, ff. 26r-v.

11. Pedro de Lara se refiere al personaje histórico de Pedro González de Lara († 1130) que fue amante de Doña Urraca y se opuso en algunos periodos al reinado del hermano de ella, Alfonso VII de Castilla, quizá para defender los derechos al trono de un presunto hijo suyo y de Doña Urraca.

creyendo encontrarse con la señora de sus sueños acaba haciendo el amor en cambio con su propia mujer, se encuentra, como indica siempre Antonucci, en diversos precedentes: con el Rey de Aragón como personaje, lo encontramos en otro drama de Calderón, *Gustos y disgustos son no más que imaginación*, donde con engaño un poco menos crudo el encuentro erótico se reduce a una conversación en la reja de la dama. El subterfugio de Cicognini, concebido de manera muy similar a la del *Don Gastone* lo encontramos en una comedia de Lope de Vega, *La Reina Doña María*, en la que sin embargo falta la derivación que se funda sobre el hecho de que la mujer deseadada por el rey esté casada, por lo cual tampoco hay marido tiránicamente perseguido. Además, por otro lado, es la Reina misma la que prepara el engaño a su marido, de acuerdo con la dama, detalle este de la complicidad femenina que *lato sensu* se encuentra también en Cicognini. Pero sobre todo la misma o muy parecida historia está en una *novella* de Banello, la 43 de la segunda parte, titulada *Inganno della Reina Maria di Ragona al Re Pietro suo marito per aver di lui figliuoli*, sin que sin embargo haya por qué suponer en este caso una dependencia directa de la comedia respecto a la *novella*, ni excluir tampoco que Lope hubiese leído esta como otras novelas del dominico: la anécdota pseudo histórica – aunque de ascendencia artúrica – se debió difundir bastante a partir de su inclusión en dos crónicas históricas sobre el Rey de Aragón Jaime I el Conquistador, la de Bernat Desclot y la de Ramón Muntaner¹². El mismo Joan de Timoneda había compuesto un romance sobre la anécdota del real engaño, que según Desclot había preparado la Reina, mientras Muntaner se lo atribuye a los notables de la ciudad de Montpellier, de donde era originaria y señora la Reina Doña María, a la que el Rey Don Pedro II el Católico pretendía repudiar.

aA

305

12. La *Crònica de Bernat Desclot* o *Llibre del rei En Pere d'Aragó i els seus antecessors passats* (1280-1288) se conserva en varios mss. El de la Biblioteca Nacional de España (MSS/647), 234 folios del siglo XIV, se puede leer *online*: <http://www.lluïsvives.com/servlet/SirveObras/jlv/05810621922437639832268/index.htm>, última consulta 30/09/2015. Existe edición moderna: *Crònica de Bernat Desclot*, F. Soldevila, J. Bruguera, M.T. Ferrer i Mallol (eds.), Institut d'Estudis Catalans, Barcelona 2008. De la de Ramón Muntaner (1325-1332) se puede ver un manuscrito en <http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/46861641323253942754491/index.htm>, última consulta 30/09/2015. Edición moderna: R. MUNTANER, *Crònica*, V.J. Escartú (ed.), Institució Alfons el Magnànim, Valencia 1999.

Lo más probable en este caso es que entre los varios orígenes de los que podía provenir esta forma del episodio, de mayor efecto dramático, Cicognini se sirviese de la versión de Bandello, pero inspirado quizá por la comedia de Calderón, en la que no era difícil entender que la escena del encuentro nocturno entre Rey y Reina disfrazados tenía originariamente otros alcances y había sido púdicamente suavizada por el dramaturgo. Una conexión entre Cicognini y la comedia de Lope es en cambio más difícil de sostener, puesto que *La reina doña María* permaneció inédita hasta que modernamente se descubrió el único manuscrito apógrafo que se conoce hoy de la obra¹³. Sea ello como fuere, nos encontramos ya con un primer motivo – el burlador burlado – desarrollado en secuencia por Cicognini en su *Don Gastone* que nos ofrece un caso donde un elemento diegético proveniente probablemente del repertorio novelístico, o al menos presente en él, aparece a través de la intermediación de una obra dramática española, es decir que el dramaturgo italiano parece crear un episodio de su obra sirviéndose de una combinación de teatro español y novela italiana.

Otro motivo sobre el que querría detenerme es el del hijo secuestrado y aparentemente sacrificado, sobre el que Cicognini construye un pasaje de su obra en el que es posible distinguir dos secuencias: en primer lugar, el secuestro del niño para ejercer presión sobre la madre; en segundo término, la bárbara cena, aparentemente filiófaga, a la que se invita a ambos progenitores. En el caso de este segundo motivo, el referente se remonta a la antigüedad primordial, aparece en época clásica y una de las versiones más conocidas en el Renacimiento es la que se encuentra en la historia de Procne y Filomela que Ovidio incluye en el Libro VI de las *Metamorfosis*. Pero ni que decir tiene que la situación representada por el autor latino es bastante distinta de la que ahora nos interesa, porque allí es la propia madre la que para vengarse de la violencia que ha sufrido su hermana por obra de su

13. Nunca impreso hasta principios del siglo xx, se conoce solo una copia manuscrita conservada en «la biblioteca del castillo de Zámek Kynžvart de la República Checa, bajo la signatura “30-D-17a (19055) Hs. Kynžvart 145”. El manuscrito está digitalizado y puede consultarse en www.manuscriptorium.com», según la base de datos de Arte Lope, s.v.: <http://artelope.uv.es/baseArteLope.html>, última consulta 30/09/2015.

marido, mata al hijo común, lo guisa y se lo sirve – entero a excepción de la cabeza – al padre, que efectivamente se lo come. Cicognini probablemente no utiliza las fuentes clásicas, inadecuadas para la situación de su comedia, sino que parece inspirarse de nuevo en una comedia española, que en este caso Antonucci identifica como *El Conde Alarcos* de Guillén de Castro¹⁴. En su obra el dramaturgo valenciano ya había llevado a cabo la sustitución del entero cuerpo desmembrado del niño con el corazón, ofrecido como comida, no al padre por la madre sino al padre y a la madre por una princesa tiránica, la Infanta. Esta pretende reclamar por la fuerza la mano del Conde Alarcos, al que desea como esposo pero que en realidad está ya casado con otra, con la que ha tenido el hijo en cuestión¹⁵. Basta esta sumaria descripción para vislumbrar que la historia se puede clasificar por derecho propio en la categoría de los «conflictos de la lujuria del potente». Pero por lo que aquí nos interesa, sin poder afirmar taxativamente la existencia de relaciones directas, el corazón ofrecido como comida no puede dejar de traer a la memoria el caso de Guiscardo, Tancredi y Ghismonda: al motivo de raigambre clásica se superpone el novelístico ya en el drama español y la combinación de ambos con el añadido de por lo menos otro elemento proveniente del universo de la *novella* parece ser la fórmula base de la solución de Cicognini.

Otro elemento proveniente del universo de la *novella*, acabo de mencionar y en efecto creo que eso es lo que se encuentra en esta secuencia, de la que como ya se ha indicado, la cena caníbal constituye solo la conclusión: a esta le ha precedido el rapto y fingido asesinato del niño, a cargo

14. La comedia se publicó en la *Primera parte de las comedias de Don Guillem de Castro*, Felipe Mey, Valencia 1618. Se puede leer, *cum grano salis*, en el texto en pdf transcrito y modernizado por V. Williamsen, J.T. Abraham y M. Stroud, disponible en el sitio de la benemérita Association for Hispanic Classical Theater, que se basa en el de la citada primera edición, <http://www.wordpress.comedias.org/play-texts/castro>, última consulta 30/09/2015. Hay que tener cuidado porque presenta erratas y errores de transcripción y de interpretación en la puntuación.

15. Como es sabido, la obra de Guillem de Castro sigue la traza de un romance popular anónimo, aunque modifica el final. El detalle de la sangre y el corazón supuestamente del hijo ofrecidos a los padres, tan afín a las truculentas tragedias senequistas, no aparece en el romance, lo introduce en un conflicto de la lujuria del poderoso, por lo que he conseguido averiguar hasta ahora, el dramaturgo valenciano. Respecto a la ascendencia clásica, no se olvide que el mismo Guillem de Castro era autor de una tragicomedia titulada precisamente *Progne y Filomena* en la que ya se usa la estratagema de hacer reaparecer al niño vivo al final.

de un hombre de confianza del poderoso de turno, en este caso a cargo de Don Merichex. Descrito en estos términos parece ya bastante claro dónde estoy apuntando: la misma situación se encuentra, no solo una, sino dos veces, en la historia de Griselda contada por Boccaccio (*Dec.* x, 10) en la que abducción e infanticidio aparente constituyen el núcleo de las dos primeras pruebas con las que Gualtieri lleva a cabo su «matta bestialità». Ciertamente también en este caso Cicognini podría haber tomado el motivo directamente del *Decameron*, más accesible seguramente para él que no para sus colegas españoles, y así se podría pensar si no fuese por un pequeño detalle que nos lleva otra vez a efectuar un desvío por el mundo de la comedia nueva española.

Entre los elementos considerados por Antonucci en su estudio de las dependencias intertextuales de la obra de Cicognini uno sin duda muy significativo es el de las coincidencias onomásticas. En función de los nombres de los tres protagonistas, Gastone, Merichex y Violante, de los cuales los dos primeros son poco frecuentes, la erudita ha encontrado una coincidencia casi total con otra comedia, esta vez de Tirso de Molina. Se trata de *Cómo han de ser los amigos*, cuyo protagonista se llama Don Gastón, mientras el amigo que se ve obligado a traicionarlo por imposición real responde al nombre de Don Manrique y hay también una Doña Violante. Bien es verdad que de Manrique a Merichex, el paso que hipotizaba Fausta Antonucci no es tan obvio, pero tal hipótesis se ve contundentemente reforzada por el hecho, que he podido comprobar, de que también la traducción italiana anónima del *Don Sanche d'Aragon* de Corneille (Longhi, Bologna 1701) presenta como versión del nombre original «Don Manrique», precisamente esta forma, Don Merichex¹⁶. Si esto por una parte refuerza, como decía, la hipótesis de Antonucci sobre este otro hipotexto hispánico del *Don Gas-*

16. Véase L. FERRARI, *Le traduzioni italiane del teatro tragico francese nei secoli XVII e XVIII* [Bibliothèque de la Revue de Littérature Comparée, 13], Champion, París 1925, p. 92. Para encontrar la razón de tan sorprendente sustitución puede ayudar que en vez de pronunciar a la francesa, Don Merishè, lo pronunciemos a la italiana, Don Me(r)rike, forma con la que la cercanía fonética es algo más evidente. Como la obra original de Corneille es de 1655, fecha sucesiva a la muerte del dramaturgo italiano, no es posible atribuirle la traducción a él (no he encontrado otras ediciones precedentes a la de 1701) lo cual parecería indicar aún con más fuerza que Don Merichex se percibía en general como traducción italiana de Don Manrique.

tone, por la otra en cambio no aclara el motivo por el que al nombre del protagonista se ha añadido el apellido Moncada; y es precisamente en este punto donde confluyen las consideraciones onomásticas con las coincidencias diegéticas, indicadas inmediatamente antes, entre la obra de Cicognini y la *Griselda* boccacciana. Moncada se encuentra justamente como apellido del protagonista, Enrico de Moncada, de la versión dramática compuesta por Lope de Vega sobre la décima novela de la décima jornada del *Decameron*; una comedia escrita por Lope alrededor de 1600 con el título de *El ejemplo de casadas y prueba de la paciencia*¹⁷. Por tanto el ilustre apellido catalán con el que Cicognini ha querido perfeccionar el color local y la verosimilitud de la ambientación de su interpretación del «conflicto de la lujuria del poderoso» se convierte también en un indicio de la posible proveniencia del motivo del secuestro y asesinato fingido del hijo de la protagonista: *Dec. x, 10*, mediado por otro drama aurisecular español, en este caso una comedia de Lope de Vega¹⁸.

Al principio de estas páginas afirmaba, en efecto, que en realidad *Don Gastone*, con sus nutridas relaciones intertextuales con diversas obras españolas se configura como un singular ejercicio de reescritura mientras el desarrollo de su trama lo clasifica por derecho propio en el microgénero apenas mencionado con la denominación que le dio Oleza. Las obras pertenecientes a esta categoría son muy abundantes en el siglo XVII: el profesor valenciano, sin pretensiones de completar la nómina y solo por lo que se refiere a Lope identifica catorce, y a poca costa se podrían añadir varias más limitándonos solo al madrileño Fénix de los ingenios.

aA

309

17. Además del artículo de M. MUÑOZ BENÍTEZ en este mismo volumen, y de MUÑOZ SÁNCHEZ, «Yo he pensado que tienen las novelas los mismos preceptos que las comedias» cit., pp. 168-169, me permito señalar G. CARRASCÓN, «Che riuscita ne fosse una bella roba»: *Griselda de Peztrarca a Lope, pasando por Boccaccio*, en I. Colón Calderón et al. (eds.), *Los viajes de Pamplinea: novella y novela española de los Siglos de Oro*, SIAL, Madrid 2013, pp. 165-176, y en particular por lo que se refiere a las relaciones de Lope y los Moncada, id. *Traduzioni addomesticanti: Lope de Vega e l'adattamento teatrale di Decameron x, 10*, en «In qualunque lingua sia scritta». *Miscellanea di studi sulla fortuna della novella nell'Europa del Rinascimento e del Barocco*, G. Carrascón (ed.), Accademia University Press, Torino 2015, pp. 147-181, en particular p. 158, nota 24 y p. 166, nota 35 con la bibliografía que allí se recoge.

18. Cuyo título mismo, por otra parte, parece incluso aludido en el título del *Don Gastone* que encontramos en el manuscrito «copia diretta dell'autografo di Cicognini» de la Biblioteca Laurenziana de Florencia: *Il gran traditore con la più costante delle maritate, opera spagnuola*, y en algunas otras copias, impresas o manuscritas, sucesivas: véase MICHELASSI, VUELTA GARCÍA, *Il teatro spagnolo a Firenze* cit., pp. 128-129.

En particular cabe señalar que una de sus primeras obras de este subgénero, *El perseguido*, de 1590, es también la primera comedia para la que Lope se inspira directamente en una *novella* de Bandello (concretamente la quinta del cuarto volumen en la que se cuenta el *Lungo, fortunato e segreto amore di dui amanti, che in grande gioia vissero congiunti insieme per nodo maritale. Scopertosi poi il caso loro, per malignità de la duchessa di Borgogna, amendui miseramente se ne morirono*)¹⁹. Y los prototipos de todas las historias de este género los encontramos en la elaboración novelística de Boccaccio (la historia de Carlo di Angiò en *Dec.* x, 6) y su reelaboración bandeliana (I, 18: *Ottone terzo imperadore ama Gualdrada senza esser amato, e onoratamente la marita*) sobre cuyas fábulas Lope compuso no una sino dos comedias: *La mayor victoria* y *Si no vieran las mujeres*. En los mismísimos orígenes del microgénero en cuestión, el del «conflicto de la lujuria del poderoso», se encuentra la *novella* italiana, que cumple así en éste como en otros casos su viaje de ida y vuelta y encuentra en el teatro del siglo de oro español un potente amplificador en el recorrido que la lleva a convertirse en un vasto repositorio argumental característico de la literatura europea.

Solo esto quería subrayar en esta lectura del *Don Gastone de Moncada* de Cicognini a la luz de sus intrincadas relaciones intertextuales con el teatro español contemporáneo suyo; esta pieza de teatro de consumo, teatro formulario, es un buen exponente de las vías y los procesos a través de los cuales la *novella*, con sus temas y personajes, a mediados del siglo XVII, se ha convertido en «capital mimético»²⁰, territorio común de ideas cristalizadas en una forma narrativa – forma breve como revestimiento y vehículo cognitivo de un concepto o unidad de conocimiento del mundo – de núcleos diegéticos a disposición de todos, que se reproducen, amplían y multiplican, que «sottoposti» – como las nubes evocadas por Elisabetta Menetti²¹ – «agli incessanti mutamenti della storia

19. Véase G. CARRASCÓN, *Bandello en el taller dramático de Lope*, en M.V. Ojeda, F. del Barrio de la Rosa (eds.), *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro (Venezia, 14-18 de julio de 2014)*, de próxima aparición.

20. La expresión es de Stephen Greenblatt pero la cito de L. MARFÈ, «*In English Clothes*». *La novella italiana in Inghilterra: politica e poetica della traduzione*, Accademia University Press, Torino 2015, p. 28.

21. E. MENETTI, *La realtà come invenzione. Forme e storia della novella italiana*, Franco Angeli, Milano 2015, p. 18.

e della cultura», reverberan y resuenan a través del Renacimiento y del Barroco como enciclopedia y *forma mentis* de la nueva cultura moderna europea, en la que la nueva comedia española desempeña un papel tan relevante, que aquí queda ejemplificado en su dimensión transmisora.