



Cuadernos de Ilustración y Romanticismo

Revista Digital del Grupo de Estudios del Siglo XVIII

Universidad de Cádiz / ISSN: 2173-0687

nº 25 (2019)

UNA POSIBLE TRADUCCIÓN AL ITALIANO DE UNA COMEDIA HEROICA ESPAÑOLA DEL SIGLO XVIII: DE *EL CADALSO PARA SU DUEÑO*, DE FERMÍN LAVIANO, A *CIMENE PARDO*, DE CARLO GOZZI

Alberto ESCALANTE VARONA
(Universidade de La Rioja)

Recibido: 24-02-2019 / Revisado: 12-06-2019

Aceptado: 12-06-2019 / Publicado: 20-12-2019

RESUMEN: En este artículo, realizaremos un análisis comparado entre la comedia *El cadalso para su dueño* (1780), de Manuel Fermín de Laviano, y *Cimene Pardo* (1782 aprox.), de Carlo Gozzi. En primer lugar, revisaremos el papel que cada dramaturgo tuvo en la traducción de obras italianas al español, y viceversa. A continuación, recopilaremos las fichas bibliográficas y los datos de representación y composición de ambos textos. Después, contrastaremos los personajes, acotaciones y episodios argumentales de la comedia de Laviano y el drama de Gozzi. Sobre esta comparación, propondremos que *El cadalso para su dueño* pudo constituir la verdadera fuente no reconocida de Gozzi para la escritura de *Cimene Pardo*.

PALABRAS CLAVE: *drammi spagnoleschi*, comedia heroica española, *El cadalso para su dueño* y *los Pardos de Aragón*, traducción, Carlo Gozzi, Manuel Fermín de Laviano.

A PROVABLE ITALIAN TRANSLATION FROM A SPANISH HEROIC PLAY FROM XVIIITH CENTURY: FROM *EL CADALSO PARA SU DUEÑO*, BY FERMÍN LAVIANO, TO *CIMENE PARDO*, BY CARLO GOZZI

ABSTRACT: In this paper, we will compare the Spanish play *El cadalso para su dueño*, by Manuel Fermín de Laviano, and *Cimene Pardo*, an Italian drama by Carlo Gozzi. First, we will point the role that each dramatist played in the translation of Italian plays to Spanish language, and vice versa. Next, we will offer the bibliographic information about the textual testimonies and premieres of each play. Then, we will contrast the characters, stage directions and plots of both plays. From the results of this comparative study, we propose that *El cadalso para su dueño* could be the resource used by Gozzi, and not recognised as it, for his writing of *Cimene Pardo*.

KEYWORDS: *drammi spagnoleschi*, Spanish heroic plays, *El cadalso para su dueño* y *los Pardos de Aragón*, translation, Carlo Gozzi, Manuel Fermín de Laviano.

1. INTRODUCCIÓN.

Las relaciones literarias teatrales entre España e Italia, en la segunda mitad del siglo XVIII, suponen un campo de estudio ampliamente tratado pero que aún puede ser ampliado con lecturas comparadas entre textos dramáticos que nos permitan descubrir nuevas conexiones bilaterales. En este artículo, partiremos del papel que juegan dos dramaturgos en este proceso: uno, Manuel Fermín de Laviano, madrileño, que fue uno de los traductores que surtió de adaptaciones al español de comedias de Goldoni, entre otros autores europeos; otro, Carlo Gozzi, veneciano, que fue especialmente conocido por sus «*drammi spagnoleschi*», en los que adaptaba a la escena italiana las comedias de autores barrocos españoles.

Nos centraremos en dos comedias de estos dramaturgos, para trazar posibles relaciones entre ellas: *El cadalso para su dueño, o los Pardos de Aragón*, de Laviano, y *Cimene Pardo*, de Gozzi. En primer lugar, revisaremos brevemente el estado de la cuestión de aportaciones críticas sobre las traducciones al español de textos italianos realizadas por Laviano y sobre los «*drammi spagnoleschi*» de Gozzi. A continuación, describiremos los datos bibliográficos y las circunstancias de composición de las dos obras mencionadas: *El cadalso para su dueño* y *Cimene Pardo*. Después, cotejaremos ambas obras, prestando atención a sus personajes, sus acotaciones y su disposición argumental de episodios y escenas. Con los datos recogidos, por último, trataremos de probar si la comedia de Laviano constituye la fuente no reconocida, y hasta ahora incógnita, para el drama de Gozzi.

2. LAVIANO E ITALIA, GOZZI Y ESPAÑA. BREVE ESTADO DE LA CUESTIÓN.

El concepto de «traducción», aplicado a la práctica teatral dieciochesca, como bien es sabido difiere mucho del actual: por «traducción» se entiende, más bien, la adaptación del texto original a una nueva versión en la que se podía cambiar de verso a prosa o viceversa, modificar el número de escenas, suprimir personajes y escenas a gusto del adaptador, potenciar algunos elementos argumentales y eliminar otros... La influencia francesa será determinante a la hora de introducir la norma neoclásica en la práctica teatral y la poética lírica. También la italiana, sobre todo en lo relativo a la escenografía, por medio de Carlos III y la conexión con el reino de Nápoles. En este contexto, son numerosas las polémicas teóricas sobre la calidad de la literatura española y su adecuación a los modelos clásicos, que llevan a un cruce de acusaciones entre Du Perron y Montiano, entre otros, como principales representantes de las dos posturas enfrentadas. Esto conduce a una revisión crítica de la dramaturgia barroca que lleva, por lo general, a la alabanza de la pericia creativa de sus dramaturgos, lastrada por su vulgaridad e irregularidad.¹

En el ámbito de la escena española, Laviano, Comella, Zavala, Moncín y otros dramaturgos surtieron al público de Madrid con adaptaciones de textos extranjeros, principalmente franceses o italianos, que respondían al creciente interés del público por la comedia sentimental y la comedia burguesa. En el caso de Laviano, este tiene preferencia por el teatro italiano, especialmente el de Carlo Goldoni:² de él traduce *La bella selvaggia*

¹ No es nuestro objetivo centrarnos en un aspecto que ha sido ampliamente tratado por la crítica. Dentro de la bibliografía consultada para este trabajo, la síntesis realizada por Laferl resulta muy ilustrativa de la situación de España en el mapa cultural del Antiguo Régimen (2008: 9-22). Sobre el concepto de traducción aplicado a la práctica dieciochesca, son fundamentales los muchos trabajos realizados o coordinados por Francisco Lafarga, de entre los cuales destacamos el volumen *El teatro europeo en la España del siglo XVIII* (Lafarga [coord.], 1997), donde se localizan varias menciones a las traducciones realizadas por Laviano.

² Goldoni, de hecho, fue uno de los dramaturgos extranjeros predilectos para los escritores de teatro españoles. Véanse las traducciones de Comella (Pagán, 1997: 115-116) y Moncín (Fernández Cabezon, 1999). Laviano también

(*La bella guayanesa*, 1780), *La famiglia dell'antiquario* (*La suegra y la nuera*, 1781) y muy probablemente *La buona moglie* (*La buena casada*, 1781).

Por otra parte, el teatro español también llega a Italia. Carlo Gozzi es buen ejemplo de este proceso de recepción y posterior adaptación del teatro barroco español. Gozzi, en busca de nuevas fórmulas atractivas para el público, recurre a las comedias «antiguas» de autores como Tirso, Calderón y Moreto para escribir una serie de obras históricas ambientadas en el pasado histórico español, repletas de recursos novelescos y presentadas con una apabullante escenografía. Frolidi (2006: 85-86) ofrece una completa reseña biográfica y bibliográfica de este dramaturgo, así como lista sus refundiciones de comedias españolas (textos «en parte traducidos y en su mayoría originalmente modificados y resueltos»; 2006: 86, y n. 8):

Francisco de Rojas Zorrilla, *Casarse por vengarse*; Gabriel Téllez (Tirso de Molina): *Celos con celos se curan*, *El amor y la amistad*; Juan Matos Frago: *La venganza en el despeño*, *La mujer contra el consejo*; Diego y José Figueroa y Córdoba: *Rendirse a la obligación*; Pedro Calderón de la Barca: *El secreto a voces*, *Gustos y disgustos no son más que imaginación*, *Eco y Narciso*, *La hija del aire*; Agustín Moreto: *El desdén con el desdén*, *Hasta el fin nadie es dichoso*, *Lo que puede la aprehensión*, *El defensor de su agravio*; Marcelo de Ayala y Guzmán (o Leyva Ramírez de Avellano): *El moro de cuerpo blanco y esclavo de su honra*; Juan Hoz y Mota: *El montañés Don Juan Pascual*; José Cañizares: *Honor da entendimiento o El bobo más bobo sabe más*; Juan Bautista Diamante (o Miguel de Cervantes): *Pedro de Urdemalas*. Hay también una comedia cuyo título italiano es *Cimena Pardo*, refundición de una «commedia dell'arte» de tema español.

Al igual que con respecto a la recepción de Goldoni en España, de entre la extensa bibliografía sobre el teatro de Gozzi hemos seleccionado los artículos más relevantes para el tema que nos ocupa: la comedia *Cimene Pardo* como uno de los «drammi spagnoleschi» de Gozzi.

En este listado, *Cimene Pardo* constituía la única incógnita: frente al resto de «drammi spagnoleschi», era la única comedia de la que no se conocía un referente directo. Situación extraña, ya que el procedimiento compositivo de Gozzi, en cuanto a estos «drammi spagnoleschi», se basaba en la adaptación sobre una fuente reconocible, no en la creación original. En cuanto a la bibliografía sobre este aspecto —*Cimene Pardo* y sus fuentes—, el trabajo de Romera Pintor (2009, 2011, 2016) resulta de consulta obligada. Romera realiza una acertada revisión del proceso de composición y representación de la obra. Su estado de la cuestión es completo y apropiado, y de él hemos obtenido las fichas bibliográficas que hemos consultado para este artículo.

Señala Romera (2016: 243-247) dos datos a partir de la lectura de la compilación de 1884 realizada y comentada por Malami y Masi (*Le Fiabe di Carlo Gozzi*) y del prefacio a *Cimene Pardo* contenido en la edición de 1803 de las *Opere complete* de Gozzi (también puede consultarse en la impresión de 1791). El dramaturgo italiano señaló que se inspiró en una «antica commedia» para la composición de la suya; en la edición de 1884, por

tradujo: *Le Barbier de Séville*, de Beaumarchais, con el título de *La inútil precaución* (1781); *Clémentine et Desormes*, de Boutet, con el título de *El reo inocente* (1782); y *La Nina*, sobre la versión de Paisiello (1790; véase Vallejo, 1999). Se ha perdido su traducción de *L'isola disabitata*, de Metastasio, ópera que adapta a un fin de fiesta. Sobre la bibliografía de Laviano, resulta indispensable consultar la aportación de Aguilar Piñal (1989) en el tomo v de su *Bibliografía de autores españoles del siglo XVIII*, así como la revisión realizada por Herrera Navarro (1993). Palacios Fernández (1988: 254-255) ofrece una reseña bio-bibliográfica sobre este autor.

otra parte, se identifica esta «commedia» como *Scanderbek*. Romera pone en duda esta cuestión, pero ahonda en ella. Resume la historia de Skanderbeg, alias de Jorge Castriota, personaje histórico, falso converso al islam, guerrero cristiano contra los turcos y héroe de Albania. Sobre este relato, localiza varias comedias burlescas españolas que sirvieron de fuente para la «commedia dell'Arte» italiana: concretamente, identifica *La gran comedia de Escanderbey*, de Felipe López (posible pseudónimo de Juan de Matos Frago; véase Pérez González, 2007: 208), como base para el *scenari* de *Le Glorie di Scanderbeck*.³ Las pruebas de esta relación las localiza en cuestiones formales (división en tres jornadas), recursos de composición (la «carta difamatoria», el «sueño premonitorio», leones y gigantes como «fuerzas actanciales») e idénticos listados de personajes (destacando la presencia del nombre Ceilán).

Por tanto, Romera propone la hipótesis de que Gozzi asistió a una representación de esta *commedia*, aunque rechaza que se trate de una refundición: más bien, sostiene que Gozzi se inspiraría en sus elementos espectaculares y novelescos. Se basa, igualmente, en que Gozzi también emplea los nombres de Ceilán (o Zeilam) y Celim (o Selim). Sin embargo, apunta que el empleo de los mismos recursos responde también a que estos (la «carta calumniadora», los sueños, los combates duales por el amor de una dama) son habituales del melodrama y la comedia de capa y espada. Sugiere también una inspiración quijotesca para Gozzi, en el relato del Capitán Viedma, en la primera parte de la novela de Cervantes. El motivo religioso del converso a la fe cristiana, propio del personaje histórico de Skanderbeg, parece ser, en opinión de Romera, la inspiración para que Gozzi extrapole este rasgo a un personaje femenino: Jimena Pardo.

Sobre los Pardo, señala que fueron una familia de caballeros aragoneses, cercanos a Alfonso el Batallador en sus campañas militares.⁴ Propone también como base para el argumento la *Historia de las Revoluciones en España*, del jesuita Pierre Joseph d'Orléans, que Gozzi ya había utilizado como fuente para su obra *Il Montanaro Don Giovanni Pasquale*: Romera señala que, en lo referente al «relato de los acontecimientos históricos», Gozzi sigue de cerca el contenido en la *Historia* de D'Orléans. Aun así, no especifica en qué parte de la *Historia* se recogería el relato de Jimena Pardo: por lo tanto, este es un argumento original. En conclusión, los personajes masculinos son «los acostumbrados de la Comedia y Gozzi los utiliza en muchas de sus obras anteriores», y la protagonista, Jimena, podría ser una reminiscencia de la Jimena del Cid. No obstante, indica que, de todos los *drammi spagnoleschi* de Gozzi, este es el único para el que el veneciano «no dispone [...] de un texto anterior en el que apoyarse, aunque sea para invertirlo» (2016: 246-247).

3. *EL CADALSO PARA SU DUEÑO Y CIMENE PARDO*: LA TRANSMISIÓN ESCRITA Y LAS REPRESENTACIONES.

Sobre el doble panorama que hemos resumido (traducciones al español de obras de Goldoni por parte de Laviano, y adaptaciones al italiano por parte de Gozzi a partir de comedias barrocas españolas), concretaremos nuestro estudio en un texto: *Cimene Pardo*. Las relaciones de Laviano con el teatro italiano fueron unidireccionales; al menos, según lo que había rastreado hasta ahora la crítica. No sabemos si hubo alguna respuesta por parte de Goldoni; circunstancia, por otra parte, poco probable.⁵ Hasta la fecha, como

³ Localizado en manuscrito: Codex 4186, ff. 214/218, Biblioteca Casanatense de Roma.

⁴ Dato que toma de Bleiberg (1968).

⁵ Más allá de que Moratín le hizo saber a Goldoni, en una visita que le hizo cuando este era ya anciano, en París, que sus comedias se representaban con éxito en Madrid. Da testimonio de ello en carta a Llaguno, del 29 de abril de 1787 (Pagán, 1997: 140).

indicamos, no se conocían testimonios de la recepción la obra de Laviano en el teatro italiano. Casi todos los «drammi spagnoleschi» de Gozzi se basan en comedias barrocas que gozaban de éxito escénico a finales del siglo XVIII y que se difundieron en reimpresiones en sueltas: *Cimene Pardo* era una extraña excepción. Sin embargo, consideramos que puede trazarse una dependencia de *Cimene Pardo*, uno de estos «drammi», hacia *El cadalso para su dueño, o los Pardos de Aragón*, comedia original de Laviano. Aunque *El cadalso para su dueño* no es ninguna traducción, y a priori no muestra ninguna semejanza con el teatro italiano que Laviano tradujo, sí podría constituir un ejemplo de una conexión en otra dirección, en cuanto a las relaciones del dramaturgo español con el teatro italiano, aún no rastreada: la recepción del teatro histórico de Laviano en Italia.

Para probar esto, en primer lugar, describiremos brevemente los testimonios manuscritos e impresos en los que se ha transmitido la comedia *El cadalso para su dueño*, y repasaremos cuáles fueron las opiniones críticas vertidas sobre ella. A continuación, resumiremos los comentarios de Gozzi sobre *Cimene Pardo*, sobre su intención al componer una obra al mismo tiempo entretenida e instructiva.

3.1. «*El cadalso para su dueño*»: transmisión textual y recepción.

García de la Huerta (1785: 201) fue el primero en identificar esta comedia como obra de Laviano. *El cadalso para su dueño* es el título que Laviano da a su comedia, según indica en el recibo autógrafo⁶ de 28 de diciembre de 1780: cobra 1500 reales de vellón por la pieza. Sin embargo, en ninguno de los apuntes manuscritos correspondientes al estreno consta este título, y sí el subtítulo, por el que sería más conocida: *Los Pardos de Aragón*. También tuvo otro título, prototípico y muy popular: *La conquista de Mequinenza*. Fue aprobada por la censura con fecha 23 de diciembre de 1780, para su estreno el día de Nochebuena (Andioc y Coulon, 2008: 674), por la compañía de Martínez en el teatro del Príncipe.

La temporada 1780-81 fue especialmente buena para Laviano: su zarzuela *La inútil precaución* y su comedia *La bella guayanesa*, ambas traducciones, habían tenido un buen funcionamiento en la taquilla. Estos buenos datos tal vez determinan que Laviano escriba la comedia de la temporada navideña de la compañía de Martínez. Logra este objetivo: *El cadalso para su dueño* dura diecisiete días en cartelera con un rendimiento sobresaliente, acorde igualmente con lo esperado de una pieza de su género. Resultaría así una obra de encargo, para el momento más lucrativo de toda la temporada, en el que las compañías ofrecían piezas originales con las que fomentar la asistencia en masa de público ansioso por entretenerse con nuevas historias. Aunque no hemos localizado documentos que prueben que Laviano recibió tal encargo, nos parece una hipótesis plausible, atendiendo a la importancia de estas fechas para la programación de la cartelera: se trata de una responsabilidad que se encargaría a dramaturgos en los que se confiase para ofrecer un texto idóneo con el que conseguir el éxito esperado. Así, *El cadalso para su dueño* cumple con todos los tópicos textuales y escénicos que se presuponen a este tipo de obras: ensalzamiento de valores heroicos, conquista de una ciudad, conflicto amoroso y paterno-filial, revelaciones, castigo de los malvados, conversiones de fe...

Se conserva en cuatro apuntes manuscritos (Biblioteca Histórica de Madrid: 1-55-15; Biblioteca Universidad de Sevilla: A 250/079(3)) y una suelta impresa (Barcelona, viuda de Piferrer, sin año). La recepción crítica fue la esperada en una obra de este género: permisiva por parte de unos censores resignados al éxito de este teatro popular y negativa por la crítica en prensa, de corte neoclásico. Las censuras del apunte BHM-A son

⁶ Archivo de la Villa de Madrid: Secretaría, 1-437-1.

prototípicas y no aportan ningún detalle relevante sobre su recepción. No contamos con reseñas coetáneas al estreno, ya que es anterior a la publicación del *Memorial literario*. Pero sí con posterioridad. En febrero de 1787, se reseña una nueva representación de *El cadalso para su dueño*, ahora titulada como *Los Pardos de Aragón*, en el *Memorial literario*. El crítico señala pormenorizadamente todos los defectos de la obra que atentan contra la verosimilitud y la regularidad requeridas para el teatro, no solo en el texto sino también en la representación (1787: 269-271):

La 1ª jornada, y la mitad de la 2ª están bien dispuestas; pero es inverosímil en ésta la tumba, lutos, y luces con que el Moro Mahomet presenta á Zeilan á su esposa Ximena, muerta á su parecer; pues ni el tiempo da lugar á todo este aparato, ni esto era necesario, ni se había de entretener en aquellas ceremonias un Moro contra su religion.

Tambien es inverosímil, que Zeilan quiera acometer á su esposa, para él muerta, con un puñal, contemplandose agraviado en el honor, pues falta el sugeto de la pena. [...].

La 3ª jornada está amontonada de lances sin necesidad; se halla quebrado el tiempo y lugar con gran distancia, se prolonga mas de lo necesario la accion [...]; se dilata mucho el episodio de la justificacion de la calumnia [...], y alli se puede dar fin á la desmesurada magnitud de la Fabula.

En esta Comedia se cantó una tonadilla intitulada: *el Teatro y Actores agraviados*, cuyo argumento se reducía á satirizar á los Escritores que criticaba los defectos de sus comedias; pero con tal desgracia que cabalmente los estaban cometiendo muy visibles en el mismo acto de su invectiva; pues aunque Ximena vistió muy bien á la antigua Morisca, Elvira y Fortuna, se presentaron á la Española moderna; el Rey y dos confidentes suyos que vestían á la antigua Española, salieron embozados con capas modernas; la sala de la escena en que Albar Pardo recibe al Rey en su castillo junto a Lérida, sirvió tambien sin mudarse para sala de Ximena, muerta entre moros [...]. ¿No es este un buen modo de indemnizarse, y de satisfacer á la juiciosa crítica de los que censuran estos, y otros desatinos del Teatro?...

Igualmente, es interesante la apreciación que se hace sobre la impropiedad del vestuario, que atenta igualmente contra la regla de la verosimilitud. La comedia histórica, como género, es objeto de reproches y ataques en este sentido a lo largo de la segunda mitad de siglo: el tratamiento que en ella se hace de argumentos y temas nobles y elevados, mostrados con un aparato escénico fastuoso y efectista, así como a través de personajes bravucones presas de pasiones exageradas, irrita especialmente a quienes ven en estos argumentos históricos un potencial reflejo de buenos comportamientos y sentimientos sublimes. Frente a la formalidad neoclásica, *El cadalso para su dueño*, como comedia heroica, plantea una sucesión de lances en los que la verosimilitud y la contención se anulan, para favorecer el espectáculo y la diversión. La trama está plagada de giros enrevesados, batallas ruidosas y personajes unidimensionales: esto responde a los gustos del público por el teatro como un espectáculo total, antes que como un espejo de buenas costumbres e imitación artística de la realidad.

3.2. «*Cimene Pardo*»: una obra espectacular para instruir y entretener.

Los «drammi spagnoleschi» de Gozzi⁷ se tienen que encuadrar necesariamente en los circuitos de transmisión de la literatura española en Europa a lo largo del siglo XVIII. Gozzi reescribe estas comedias españolas por solicitud de Sacchi, director de la compañía para la que trabajó hasta 1782. Sacchi le proporciona estos textos porque son algunas de las obras clásicas españolas que, mediante «arreglos», se seguían representando con éxito en los teatros españoles. Suponían un material muy atractivo para la compañía: su importación la proveería de obras espectaculares, en las que se transmitían contenidos heroicos que encontrarían un público afín. Estas refundiciones constituyen la última etapa de la producción dramática de Gozzi, desde 1767 hasta 1800.

En cuanto a *Cimene Pardo*, Gozzi, en la «Prefazione» a la obra (1791), declara, como ya vimos, que empleó como fuente «Un'antica Commedia dell'arte italiana, intitolata: *Scanderbek*» (Gozzi, 1791: 3). Fuera de esta cuestión de las fuentes, que trataremos a continuación, esta «Prefazione» es, ante todo, una justificación del proyecto. *Cimene Pardo* ya había sido estrenada con éxito en 1786, pero su composición se remontaría a años atrás, a 1782. La finalidad patente de este drama, según Gozzi, es doble: instruir y entretener:

Credei che un Drama di tal genere [la comedia sobre Skanderbeck] fondato sull'eroismo degli antichi secoli, al valore guerriero, ad un contrasto di Religione, tessuto con dello spettacolo, de'grand'accidenti, di molto intreccio, trattato con della chiarezza, dell'eloquenza, della ragione, delle robuste circostanze di passione, e de'caratteri marcati, potesse interessare, e divertire l'animo, non che la vista, de'miei concittadini, non essere derido dagli uomini colti e di lettere, e dare dell'utilità a'nostri poveri Comici. (1791: 3-4).

De este modo, las prácticas teatrales española e italiana se asemejan, en cuanto a que Gozzi también es criticado por superponer la forma sobre el fondo, por descuidar el contenido moral de sus piezas mientras distrae al público con artificios:

Ho voluto che l'Opera mia fosse uno spettacolo di decorazione, di concatenazione d'accidenti, e d'un viluppo presso che inestricabile. Tali spettacoli bene eseguiti in un Teatro piacciono a tutti, e sino a quel pochi che li disprezzano. Cotesti pochi adducono, che gli spettacoli di decorazione servono solo ad allettare la vista, e non mai a commovere gli animi. Sono costretto a riflettere con dispiacere, ch'io non so come nel mezzo a poche decorazioni, le quali altro non sono che un colpo momentaneo e fuggitivo allo sguardo, si ascoltino in un Teatro volentieri, e con dell'applauso per diciassetterepliche duemilanovecento versi d'un Dramma, i quali niente hanno che fare con gli occhi degli Spettatori. (1791: 6-7).

Sin embargo, Gozzi se reafirma en su postura. Evidentemente, su intención es crear un «espectáculo de decoraciones, concatenaciones de accidentes»; una «maraña» de acontecimientos. Pero este no es solo un teatro para «deleitar la vista, sin conmover los ánimos», como le acusan sus críticos. Para Gozzi, el impacto de la escenografía en el público es momentáneo y lo que perdura es el texto: el contenido de la obra es moralmente bueno y aprovechable, puesto que la instrucción recae en el drama de *Cimene*, que no reniega de

⁷ Una bibliografía completa sobre este dramaturgo, y de consulta obligada, es la coordinada por Gutiérrez Carou, disponible en línea y actualizada constantemente: <http://www.carlogozzi.com/>

su fe y consigue cambiar a su marido, el infiel Zeilamo. Es, pues, según Gozzi, un drama religioso adecuado para el sentir de los tiempos; un texto útil y provechoso.

4. CIMENE PARDO: UNA POSIBLE ADAPTACIÓN DE *EL CADALSO PARA SU DUEÑO*.

Como ya hemos visto, se ha propuesto que Carlo Gozzi se basó en la legendaria vida real de Skanderbeg, así como en fuentes cronísticas sobre las hazañas de los Pardo, para componer su drama *Cimene Pardo*. Sin embargo, no se había localizado ninguna fuente directa sobre la que Gozzi hubiese podido elaborar el argumento; por tanto, se creía que este era original.

No obstante, la lectura de *El cadalso para su dueño* muestra interesantes concordancias con el texto de Gozzi, que nos hacen pensar en una relación directa: una adaptación realizada por Gozzi sobre el texto original de Laviano. Como analizaremos pormenorizadamente a continuación, en tres elementos del texto (personajes, acotaciones y trama), *Cimene Pardo* y *El cadalso para su dueño* comparten un mismo argumento, una casi idéntica disposición de episodios y el mismo repertorio de personajes (salvo algunas divergencias en los nombres, no en las características de cada uno); además, aunque hay reseñables diferencias en cuanto a la disposición de las jornadas-actos de cada texto y los diálogos son diferentes, se detectan algunas concordancias léxicas y sintácticas que apoyarían nuestra hipótesis de que el texto italiano es adaptación del español. Pasaremos a continuación a estudiar estas cuestiones.

4.1. Personajes.

Los repartos de *Cimene Pardo* (a la izquierda en la tabla siguiente) y *El cadalso para su dueño* (a la derecha⁸) son prácticamente idénticos. Coinciden los nombres y los tipos asociados a cada personaje. Jimena Pardo, protagonista de *El cadalso para su dueño*, es precisamente quien da título a *Cimene Pardo*. Marcamos a continuación, con cursiva, las coincidencias exactas:

<i>Alfonso II., Re d'Aragona.</i>	<i>Don Alfonso</i> el Batallador, rey cuarto de Aragón y decimonono de Navarra.
<i>Alvaro Pardo, vecchio.</i>	<i>Albar Pardo</i> , padre de Nuño Pardo y de Jimena
Ernesto, Figlio d'Alvaro.	Nuño Pardo
<i>Elvira, creduta figlia d'Alvaro.</i>	<i>Elvira</i> , dama ⁹
<i>Cimene, Figlia d'Alvaro.</i>	<i>Jimena</i>

⁸ Transcribimos sobre el impreso de *Cimene Pardo* (Gozzi, 1791) y el apunte manuscrito B de *El cadalso para su dueño*: este último podría ser autógrafo, aunque Laviano no lo firma; o bien, Laviano añade correcciones de su puño y letra sobre el texto.

⁹ Curiosamente, solo en el impreso aparece la calificación de Elvira como “creida Sobrina de Alvar Pardo”, al igual que en *Cimene Pardo*, “creduda figlia d'Alvaro”. Es incorrecto, puesto que en el texto del impreso no se produce este cambio de filiación y Elvira sigue siendo considerada hija de Alvar. Lo interesante es que este calificativo no aparece en los apuntes manuscritos de BHM ni de Sevilla. Como indicaremos más adelante, existen indicios por los que considerar que Gozzi consulta algún manuscrito de *El cadalso para su dueño* y no el impreso; sin embargo, tal vez este manuscrito no localizado incluyese tanto las acotaciones de estos apuntes como algunos añadidos, como esta descripción de Elvira, que luego pasasen a *Cimene Pardo* y al impreso de *El cadalso para su dueño*.

<i>Zeilamo</i> , marito di Cimene.	<i>Zeylan</i> , moro gobernador de Mequinenza
<i>Meemet</i> , finto amico di Zeilamo.	<i>Mahomet</i>
<i>Abderamano</i> , confidente di Meemet.	<i>Abderramen</i>
<i>Selimo</i> , Fratello di Meemet.	<i>Celin</i>
<i>Sancio</i> ,) <i>Mendo</i> ,) Uffiziali d'Alvaro	<i>Mendo</i>) <i>Sancho</i>) Criados
Nugno, Uffiziale di Ernesto.	[No aparece]
Mustafa, Uffiziale turco.	Tarfe.

La única diferencia notable radica en Nuño-Ernesto, uno de los protagonistas: no hemos podido determinar la causa de este cambio de nombre. Por otra parte, en el texto de Gozzi se incluye al personaje incidental de Nugno, que no hay que confundir con el Nuño de la comedia española. Tarfe, oficial moro, también personaje incidental, se llama Mustafá en el texto italiano: este cambio es más irrelevante, atendiendo a la poca importancia del personaje en el argumento. Laviano incluye a Fortuna, dama que solo aparece muy brevemente en la Jornada primera, encabezando una marcha de Alvar Pardo y labradores; Gozzi la suprime. También Laviano añade a Íñigo Galíndez y Garci Ramírez, oficiales al servicio del rey Alfonso, que Gozzi sustituye por dos oficiales sin relevancia en la trama ni nombre explícito en el reparto (sí en el texto dramático). Ambos, Gozzi y Laviano, también listan a un numeroso grupo de moros y cristianos que actúan como comparsas.

4.2. Acotaciones.

Según indica Gozzi tras el listado de personajes, en *Cimene Pardo* se sigue una especie de unidad de lugar. Aunque el número de escenarios, técnicamente hablando, es más amplio, y todos ellos implican una notable complejidad en su construcción, disposición y empleo, todos ellos se concentran en un mismo espacio: Mequinenza y sus alrededores:

La Scene si finge nella Città di Mequinenz, nel vicino Castello di Pardo frontiera sul fiume Segra, nelle campagne; e ne'monti tra la Città di Mequinenz, e il Castello suddetto.

Mequinenza es el objetivo: la ciudad bajo el poder musulmán, a la que los Pardo, desde su castillo, rinden aparentemente pleitesía al comienzo de la obra. La ciudad en la que está presa Elvira, como rehén, y donde Jimena Pardo reside con su marido, el gobernador Moro, Ceilán. Mequinenza, además, es la que da título alternativo a la comedia de Laviano: *La conquista de Mequinenza*; título donde se explicitan los contenidos de asalto y toma de ciudades que constituían el principal atractivo, para el público, de las comedias heroicas.

Como veremos en el siguiente epígrafe, la disposición de las escenas de las dos comedias, y por consiguiente de los escenarios, es prácticamente idéntica. Por ahora, nos interesa señalar cómo en las descripciones de estos escenarios, en acotaciones, se detectan más rastros de dependencia del texto de Gozzi con respecto al de Laviano. Son, además,

los elementos textuales donde podemos localizar una relación más directa, una traducción más «fiel» (siempre teniendo en cuenta, como indicaremos, que *Cimene Pardo* no sería una adaptación exacta). Nótese, en el siguiente ejemplo, la traducción de las descripciones, de forma literal con respecto al original español: de «ameno jardín» pasamos a «ameno giardino»; de «puerta muy capaz» a «forte portone»; se indica explícitamente que Jimena está «sentada en el jardín», en actitud de llanto. Marcamos las concordancias con cursiva:

<i>Cimene Pardo</i>	<i>El cadalso para su dueño</i> (apunte manuscrito B)	<i>El cadalso para su dueño</i> (impreso)
La decorazione <i>rappresenta un ameno giardino</i> all'uso de' turchi del palagio de Zeilamo nella Città di Mequinenz. Nel fondo, <i>recinto di muro con forte portone</i> attraversato da planche di ferro, ma aperto, fuori <i>per il quali vedesi scorrere il fiume Segra</i> . In lontano monti, e il castello di Pardo in picciolo sul disegno che si dovrà vedere in grande, e vicino. Cimene vestita riccamente alla turca, e <i>seduta nel detto giardino</i> sopra un sedile di verdura immersa nel <i>pianto</i> , e in <i>desolazione</i> .	El teatro <i>figura un ameno Jardín</i> que finaliza en una <i>Muralla con Puerta muy capaz</i> en el medio de ella <i>por la que se descubre el rio Segre</i> bastante caudaloso, y a su tiempo se verán en el las embarcaciones, que se citen. Aparece <i>sentada en el Jardín</i> Ximena, y manifiesta la <i>inquietud</i> , y <i>tristeza</i> que denotan los versos.	Jardín que finaliza en <i>muralla con puerta</i> en medio, <i>por la que se descubre el rio Segre</i> : Ximena manifestando <i>inquietud y tristeza</i> .

Como puede verse, Gozzi está consultando algún testimonio de la tradición manuscrita, no la impresa. Las acotaciones en la suelta son mucho más breves: práctica, por otra parte, habitual, puesto que la suelta no tiene finalidad escénica (aunque algunos impresos sí fuesen empleados por compañías para los ensayos), sino que su público potencial es el lector particular. Las descripciones detalladas del escenario le interesan al técnico y al tramoyista, no al lector, que solo necesita una breve indicación para figurarse el lugar donde se desarrollará la acción que va a leer a continuación.

Otros ejemplos comparados sostienen esta hipótesis de consulta del manuscrito; nótese, en el siguiente caso, cómo el calificativo de Alvar Pardo como «viejo venerable» perdura en el texto de Gozzi, y no así en el impreso:

<i>Apresi la decorazione alla veduta del Castello di Pardo sopra un altezza, con ponte levatojo, che deve attraversare il fiume Segre, il qual scorre a' piedi di quella altezza. Sopra un'alta torre del Castello, la quale avrà una grossa campana, sta una sentinella aragonese. [...] Calasi il ponte levatojo che attraversa il fiume, ed escono. Mendo che precede con alcuni soldati del Castello, dopo de' quali esce Alvaro armato vecchio venerando.</i>	<i>Descubrese el Castillo de Albar-Pardo sobre un monte con sus torreones: rodeado de muralla, con su puerta: la falda de la montaña está vañada por el rio Segre, y para pasarle, y bajar a la selva ay sobre el desde el monte, un puente levadizo. Van saliendo zagales y zagalas conducidos de Fortuna, por la puerta del castillo, y detrás de todos Albar-Pardo viejo venerable con algunos soldados.</i>	<i>Castillo de Alvar-Pardo, sobre un monte, rodeado de muralla con puerta, desde la qual descende un puente para pasar el rio Segre. Salen Zagales, y Zagalas, Fortuna, y Alvar-Pardo, por la puerta, y descenden por el puente.</i>
--	---	--

En otros casos, Gozzi sigue la disposición escénica del texto original, aunque no traduzca literalmente la acotación. En la siguiente escena, el cuarto de Jimena está situado a la izquierda del escenario (cuando comienza la jornada, Abderramén sale de este cuarto); Laviano no lo indica en la acotación, aunque puede deducirse tras la lectura del diálogo consiguiente, mientras que Gozzi sí lo marca:

<i>La decorazione è una sala corta con un sofà alla turca, e un tavolino nel palagio di Zeilamo. Questa sala averà due porte chiudibili una alla parte dritta, l'altra alla sinistra che conduce agli appartamenti di Cimene.</i>	<i>Salon corto. Sale Mahomet por la derecha, en que hay una puerta visible, y Abderramen por la izquierda los dos apresurados.</i>	<i>Salon corto: salen Mahomet, y Abderramen.</i>
---	--	--

En la siguiente, la disposición de los elementos escénicos es exactamente igual; las coincidencias léxicas también sugieren la consulta de Gozzi sobre el manuscrito del texto español. El escenario se dispone con un alto risco, el río a la derecha, los muros de Mequinenza con puerta de hierro, y el efecto de oscuridad:

<p>Vedesi da una parte una <i>montagna altissima</i> piena di rupi, burroni, cespugli, scoscesa, e praticabile, le cui vie per salirla son varie, e riferiscono al di dentro della scena. Questa montagna avrà una caverna alla radice. Dall'altra parte <i>vedesi una forte cortina delle mura di Mequinenz</i>. E visibile in <i>questo muro il forte portone</i> de' giardini di Zeilamo <i>attraversato da planche di ferro</i>. Nel fondo, e dietro la montagna vedesi <i>il fiume Segra che segue il suo corso in dietro</i>, e si nasconde scorrendo lungo le mura della città. Tra le montagne e le dette mura v'è una piccola riva del fiume per comodo dello sbarco di qualche navilio. <i>La oscurità della notte è assai avanzata</i>. Il nembo tuona, folgoreggia, e piove.</p>	<p>Vista de un <i>risco aspero</i>, y escarpado, desde cuja eminencia han de bajar despeñados a su tiempo Nuño y Celin: <i>por la derecha se vé el rio</i>, que baña su falda, haziendo las aguas un remanso, que toca a la entrada de una cueva obscura, que se verá al medio del risco. A la izquierda <i>se vé el muro de Mequinenza</i>, tomando su origen desde la peña, con <i>una puerta</i> al medio que figura ser de madera, <i>cubierta de planchas de yerro</i>. El teatro vá poco á poco <i>perdiendo la luz, en accion de obscurezer</i>.</p>	<p>Vista de un <i>risco aspero</i>, y á su falda el rio formando un remanso de agua á la entrada de una cueva; se <i>vé el muro de Mequinenza con puerta</i>: el teatro <i>se vá obscureciendo</i>.</p>
--	---	---

Estos son solo algunos ejemplos en los que podemos comprobar, como señalamos, que las acotaciones del texto en italiano se escriben teniendo el texto manuscrito español como referente. Esto, por otra parte, probaría que la comedia de Laviano fue empleada como fuente principal para adaptar la trama general.

4.3. Escenas.

Donde resulta más evidente la relación entre *Cimene Pardo* y *El cadalso para su dueño* es en el desarrollo de un mismo argumento común: Jimena Pardo, casada con Ceilán, gobernador de Mequinenza, ha sido repudiada por su padre, Alvar, y por su hermano, Nuño; al mismo tiempo, Mahomet, enamorado de Jimena, conspira para conseguir su amor, mientras trata de cumplir la orden de Tarif, líder musulmán, de ejecutar a Ceilán, por haber concertado paces con los cristianos.

Ambas comedias no solo comparten argumento, sino que la disposición de las escenas en que este se desarrolla es casi idéntica. Coinciden los sucesos, los escenarios y los personajes que participan en ellos. Así lo desgranaremos en la siguiente tabla. En dos columnas trataremos, por separado, los contenidos de *El cadalso para su dueño*, a la izquierda, y *Cimene Pardo*, a la derecha. En la columna izquierda, y en el eje horizontal, señalaremos las jornadas, a continuación los cuadros escénicos correspondientes a cada jornada con su correspondiente escenario, y después aportaremos el resumen de lo que ocurre en cada cuadro. En la columna derecha, y ligada a la anterior, indicaremos los actos de *Cimene*

Pardo y su correlación con las jornadas de *El cadalso para su dueño*: a continuación, marcaremos a qué escenas del texto italiano corresponde el argumento de cada cuadro de la comedia española, y describiremos cuáles son las principales diferencias de la obra de Gozzi en comparación con la de Laviano.

<i>El cadalso para su dueño</i>			<i>Cimene Pardo</i>	
Jornada 1	Cuadro 1: palacio de Mequinenza	Jimena y Ceilán conversan. Jimena sufre entre el amor a su esposo musulmán y a su padre, cristiano, ambos enemigos. Entran Mahomet, Celin, Abderramen, Tarfe y moros. Anuncian que Alvar Pardo acepta el tratado de paz, aunque con condiciones. Ceilán se despide amorosamente de Jimena. Esta, Ceilán, Celin y Tarfe se marchan. Mahomet le revela a Abderramén que Tarif, gobernador de Lérida, conspira para ejecutar a Ceilán, pues considera imperdonable que haya dialogado con los cristianos. Abderramén se marcha, y, en monólogo, Mahomet confiesa que ansía el amor de Jimena.	Acto 1	Escenas 1-v (Acto completo). Gozzi añade una escena intermedia, en la que Selimo le reprocha a Meemet que siga apoyando a Ceilán, y Meemet finge que su amistad es fiel y firme.
	Cuadro 2: bosque	Nuño, Mendo y Sancho están en el bosque, dispuestos a rescatar a Elvira. La encuentran, huyendo como mujer salvaje, pero Nuño no la reconoce (a pesar de que cree que es su hermana). Promete protegerla y la corteja, aunque ella lo rechaza. Salen Celin y Tarfe y se enfrentan a Nuño. Salen Mendo y Sancho con labradores armados, y embisten a los moros. Elvira se interpone entre Nuño y Celin, defendiendo al cristiano. Mendo le revela a Elvira que Nuño es su hermano. Nuño ha prometido liberarla, y anuncia que no cesará en su empeño. Cuando todos se retiran, Celin, a solas, confiesa su pasión por Elvira.	Acto 2	Escenas 1-III. En la versión de Gozzi, Mendo no entra en escena junto a Ernesto (Nuño) y Sancio.
	Cuadro 3: castillo de los Pardo	Los labradores aragoneses, encabezados por Fortuna, cantan, introduciendo a Alvar Pardo. Este declara que aceptó la paz para así poder levantar el asedio moro. Desea recuperar a Elvira, pero repudia a Jimena, a quien acusa de traidora. Se produce el reencuentro entre padre e hijo, que llevaban años sin verse. Nuño, sin embargo, rechaza la idea de la capitulación, y arenga al pueblo a luchar.		Escenas IV-IX. Gozzi incluye a un personaje nuevo, Nugno (no confundir con el Nuño, hijo de Alvar, que en <i>Cimene Pardo</i> se llama Ernesto). Él es quien entra primero en el castillo de los Pardo, para anunciar la llegada de Ernesto. Mendo vigila los muros. No hay canto de los labradores.

Jornada 1	Cuadro 3: castillo de los Pardo	Llegan Mahomet, Tarfe, Celin y Abderramen, para anunciar las condiciones de la tregua. Llegan Jimena y Elvira. Los moros anuncian que no acceden a la liberación de Elvira. Alvar revela que Elvira no es en realidad su hija: ha sido una treta para engañar a los moros. Jimena, así, se ve abandonada de nuevo, pues su familia le manifiesta que no la ayudará.	Acto 2	Gozzi retrasa la entrada de Cimene hasta después de la revelación de Alvaro: cuando los musulmanes y los cristianos ya se han declarado la guerra, Cimene aparece, oculta bajo un velo, haciéndose pasar por una amiga de Cimene, para suplicarle a Alvaro que perdone a su hija. Finalmente, revela su identidad, pero Alvaro es inflexible. Todos abandonan a Cimene.
Jornada 2	Cuadro 1: salón (palacio de Mequinenza)	Abderramén, por orden de Mahomet, le ha entregado una carta a una furiosa y recelosa Jimena, en la que Mahomet le confiesa su amor; sin embargo, para protegerse, Mahomet le ordena a Abderramén que la firme él. Mahomet también le ha encargado a Abderramén que elabore una poción mortal, pero este, en secreto, ha preparado solo un somnífero. Jimena, furiosa, amenaza a Mahomet con que Ceilán lo castigará, pero entonces Mahomet le entrega la carta de Tarif, en la que se condenaba a Ceilán a muerte. Jimena cree que Ceilán ha muerto y se desmaya. Cuando vuelve en sí, Mahomet le entrega el veneno y le da a elegir entre él o la muerte. Se marcha, y Jimena toma el veneno. Mahomet vuelve, llora y junto a Abderramén, que no confiesa la verdad, se lleva el «cadáver» de la dama.	Acto 3	Escenas I-IV.
	Cuadro 2: bosque / risco	Salen Alvar, Elvira, Nuño y soldados, todos armados. Alvar anuncia que el rey le ha concedido el perdón y que le enviará tropas. Se niega a revelar la verdadera identidad de Elvira, por el momento. Sale Mendo, y anuncia que los moros les han tendido una emboscada.		Escenas VII-XI. Gozzi elimina a Elvira de esta escena. Sancio le entrega la carta a Alvaro donde se le informa de que el rey le ha perdonado. Nugno, Mendo y Sancio informan de la emboscada de moros.
	Cuadro 3: jardín/gruta del palacio de Mequinenza	Salen Celin y Tarfe junto a soldados moros. Los dos ejércitos luchan; los cristianos son superiores. Celin y Nuño luchan en lo alto de un risco. Llegan refuerzos moros y Nuño pierde la espada, de modo que se arroja sobre Celin y, agarrándose a él, se tira al vacío, cayendo los dos al río. Celin muere, pero Nuño sobrevive.		Escenas XII-XVII. Antes de la escena de lucha entre Selimo y Ernesto, Gozzi introduce una pequeña intervención de Alvaro solo, buscando a su hijo, perdido en el caos del combate. Alvaro pregunta por su hijo, entre bambalinas, mientras este combate y se arroja por el precipicio junto a Selimo.

Jornada 2	Cuadro 3: jardín/gruta del palacio de Mequinenza	En ese momento ve una barca en la que viajan Ceilán y algunos moros: alertado de la conspiración, ha huido de Tarif, y así ha salvado la vida. Escucha a Abderramén saliendo por los jardines del palacio, y así se entera de la traición de Mahomet. Cuando Ceilán va a hablar con Abderramén, este le pide que se oculte. Nuño, oculto, ha escuchado toda la conversación. Sale Mahomet, e hiere a Abderramén para así evitar que revele en algún momento su traición. Tarfe entra, buscando a Mahomet, y este va a su encuentro; Nuño aprovecha el momento para socorrer a Abderramén y esconderlo en una gruta. Mahomet vuelve: acaba de recibir la noticia de la posible muerte de su hermano. Tropieza con el cadáver de este, pero cree que es el de Abderramén, y lo arroja al río. Salen Tarfe y varios moros, buscando a Celín. Entran todos en la gruta, donde encuentran a Nuño: lo reducen y lo prenden.	Acto 3	
	Cuadro 4: salón del palacio	Ceilán está esperando a Mahomet en un salón. Este entra junto con Tarfe, Nuño preso y moros. Ceilán así se entera de la muerte de Celín. Se encara a Mahomet, que inútilmente trata de excusarse, y va a la habitación de Jimena. Tarfe entonces llega con una carta de Tarif, donde ordena la ejecución de Ceilán.		[No se incluye]. La lectura de la carta se traslada al inicio del último acto.
	Cuadro 5: salón fúnebre del palacio	Nuño está preso, frente al supuesto cadáver de Jimena. Entran entonces Mahomet y Tarfe, con Ceilán desarmado. Cuando están solos, Nuño le informa a Ceilán de que Jimena no está realmente muerta, sino dormida. Jimena vuelve en sí. Ceilán lee la carta con la sentencia de muerte promulgada por Tarif. Nuño, gracias a una llave que le dio Abderramén, escapa para rescatar a este y volver al castillo de los Pardo, mientras Ceilán y Jimena se quedan en la sala.		[No se incluye]. Gozzi suprime todos los acontecimientos que ocurren en la sala donde reposa el «cadáver» de Jimena.

Jornada 3	Cuadro 1: castillo de los Pardo.	En ese momento entra Mendo, quien anuncia que tres emisarios del rey, embozados, solicitan audiencia con Alvar. Estos resultan ser Íñigo Galíndez, Garci Ramírez y el mismo rey don Alfonso. El rey le ordena a Alvar que le entregue la llave del castillo y acuda al sitio de Lérida: Alvar accedería, pero insiste furioso en conocer la identidad de los visitantes. El rey y sus hombres se descubren. En ese momento, llega Nuño con Abderramén, que aún vive. Mientras unos soldados conducen al moro a que lo curen, Nuño relata todo lo ocurrido. Urge tomar Mequinenza, para salvar la vida de Ceilán y de Jimena. El rey Alfonso accede.	Acto 4	Nugno sustituye a Sancho. Gozzi elimina toda mención a Galíndez y Ramírez, cambiándolos por dos oficiales sin relevancia en la trama (a quienes luego llama Corrado y Garzia). La escena es ligeramente diferente en la disposición de sucesos, aunque en esencia es la misma: en lugar de encararse primero a Elvira y luego a Alvar, el rey discute con los dos al mismo tiempo.
	Cuadro 2: salón del palacio de Mequinenza.	Mahomet y Tarfe les comunican a los musulmanes que Ceilán será condenado a muerte, cumpliendo así con la orden de Tarif. También Nuño será ejecutado.	Acto 5	Escenas 1-11. Se fusiona esta escena con la ocurrida en la Jornada 2, cuadro 4: Mustafá (Tarfe) lee la carta de Tarif donde se ordena la ejecución de Zeilamo. Mustafá también comunica que Lérida ha caído a manos de Alfonso, y que Tarif ha huido a Barbastro.
	Cuadro 3: salón fúnebre del palacio.	Jimena duerme. Ceilán, escondido, aguarda a ser rescatado. Mahomet entra, y se percata de que la postura del «cadáver» de Jimena ha cambiado, así como que Ceilán y Nuño no están. Ceilán se abalanza sobre él con un puñal, y Jimena despierta. En ese momento, Tarfe entra en la sala, anunciando el asalto cristiano. Entran Nuño y cristianos en la sala. Tarfe se rinde. Los soldados cristianos y Sancho anuncian que la plaza ha sido tomada. Se llevan a Mahomet para que sea juzgado por Alfonso. Sin embargo, Mahomet murmura que aún tiene planeada una treta para escapar.		Escenas III-V. En Gozzi, Cimene ya está despierta, y dialoga con Zeilamo. Cuando Meemet entra en la sala con moros, Cimene lo confronta, y les expone a los musulmanes la traición. Meemet la niega, e intenta que Zeilamo lea la falsa carta de amor que supuestamente le escribió Abderamano; Zeilamo lo rechaza, porque sabe que Meemet le mentirá. Mustafá descubre que Ernesto se ha escapado. Meemet, confuso y asustado, ordena que conduzcan a Zeilamo al cadalso. De pronto, se escucha el estruendo de los cristianos aproximándose. El resto de la escena, con Ernesto y los soldados cristianos, es igual que en el texto de Laviano, salvo que Meemet no tiene una última treta preparada.
	Cuadro 4: bosque.	En el bosque exterior, el rey y Alvar se dirigen hacia Mequinenza. Íñigo anuncia la toma de la ciudad, y que Nuño, Jimena y Ceilán se aproximan a su encuentro: Mahomet va preso con ellos. Alfonso le recrimina al moro su traición y le exige explicaciones.		[No se incluye]. En la escena vi, se representa la conquista de Mequinenza con una rápida escena nocturna, en la que los personajes cristianos combaten a los moros y se figura el incendio de la ciudad.

Jornada 3	Cuadro 4: bosque	Mahomet justifica que quisiese ejecutar a Ceilán bajo el pretexto de que cumplía órdenes contra un traidor a la fe. Pero también pretende hacer creer que la carta de amor que le entregó a Elvira, pero que firmó Abderramén, es prueba de que Jimena era una esposa infiel, lo que justifica que sea ajusticiada. Alfonso, fingiendo que no sabe la verdad, accede a que se cumpla la ley mahometana y que Jimena sea degollada y quemada. Todos los personajes van a la plaza de Mequinenza.	Acto 5	
	Cuadro 5: plaza de Mequinenza	En la plaza aguardan los habitantes de Mequinenza: el cadalso está listo. Alfonso anuncia que Jimena debería ser ejecutada, y Garci Ramírez lee la carta que supuestamente prueba su infidelidad. Nuño conduce entonces a Abderramén a la plaza, quien confiesa la verdad. Alfonso ordena que Mahomet sea ejecutado. Alvar, entonces, solicita que Elvira sea también agraciada: revela que es hija de Fernando, rey de Castilla; Alvar la protegió de la saña que Alfonso mostró contra Castilla. Alfonso reconoce su error y admite a Elvira, y accede a que se case con Nuño. Así, los Pardo adquieren mayor categoría social. Ceilán le promete fidelidad al rey Alfonso. La comedia termina en el momento en que conducen a Mahomet al cadalso y Alfonso solicita ir a la iglesia, a dar gracias a Dios por el triunfo.		Escenas VII-XI. El desenlace es más simple en la versión de Gozzi. Los aragoneses entran en la plaza, donde les espera Zeilamo, quien les rinde el estandarte y le jura fidelidad al rey. A continuación, entra Nugno, con Meemet y Mustafá encadenados. Meemet intenta culpar a Abderamano, pero este es introducido en escena, y revela la verdad. Meemet suplica, hipócrita, el perdón de Alfonso, pero este se lo niega. Alvaro revela la verdadera identidad de Elvira como hija del rey de Castilla. Entran Ernesto y Cimene, y el rey Alfonso reparte sus bendiciones. Alvaro perdona a su hija.

Como vemos, las diferencias son mínimas. Las principales modificaciones radican en cómo se aborda el desenlace de la pieza, y por tanto se localizan en el último acto de *Cimene Pardo* y la jornada tercera de *El cadalso para su dueño*. Aun así, en lo esencial, ambos desenlaces son el mismo: Mahomet/Meemet es condenado cuando se descubren sus traiciones, Jimena/Cimene y su marido Ceilán/Zeilamo son bendecidos y la joven vuelve a ser admitida por su padre, y se descubre la verdadera identidad de Elvira.

Mientras que Laviano se recrea en una trama novelesca, con la que retuerce los giros argumentales hasta desembocar en un desenlace moralista y truculento (Mahomet conducido a un tétrico cadalso), Gozzi es mucho más directo: en *Cimene Pardo*, la prisión de Zeilamo y la revelación de Abderamano son suficientes como para prender al moro traidor. Suprime así el conflicto final, con el que Laviano retrasaba la conclusión, potenciaba el efecto climático del cadalso y contenía la expectación del público ante un nuevo y último revés de los personajes cristianos: la carta amorosa de la Jornada segunda adquiere relevancia argumental en este desenlace, cuando Mahomet quiere utilizarla para condenar a muerte a Jimena por infidelidad. Gozzi, sin embargo, prefiere reforzar el contenido sentimental de los diálogos y la fuerza didáctica y moralizante de las intervenciones del rey, cuando distribuye sus bendiciones sobre los justos y condenas tajantes sobre los malvados. No precisa de dar una última vuelta de tuerca a un argumento de por sí ya

enrevesado, debido a sus múltiples anagnórisis y oposiciones de apariencia y realidad, a través de recursos como las cartas, los venenos, la oscuridad y las falsas identidades.

5. UNA POSIBLE ADAPTACIÓN NO CONFESA.

Las concordancias hasta aquí expuestas prueban que existe una relación entre *El cadalso para su dueño* y *Cimene Pardo*. La cuestión crítica radica en cuál es la naturaleza de esa relación: si el texto de Gozzi es una traducción del de Laviano o viceversa, o si ambos proceden de una fuente común. Para intentar dar respuesta a estas preguntas, debemos discutir los datos recopilados.

Ambas comedias responden a similares formas de concebir el teatro popular de tema heroico. Sobre este subgénero, señaló Palacios (1988: 251):

Es el espectáculo en sí mismo lo que le interesa, más que la calidad del texto dramático, capaz de divertirle y romper la monotonía de una vida anodina o dura. En la medida en que el público popular e ignorante se apodera del espacio teatral, el autor tiene más necesidad de crear estereotipos dramáticos, estructuras reiteradas, situaciones tópicas en las que este fiel auditorio pueda sentirse a gusto, porque las entiende, las reconoce y le divierten. El teatro sigue siendo subliteratura, un bien de consumo, no siempre con intenciones literarias ni de creación original.

Esto se aprecia tanto en el dramatismo de las situaciones escenificadas como en la aparatosis de los escenarios. En el caso de Gozzi, es aún más llamativo. Su obra histórica destaca por la pomposidad y fastuosidad de su aparato teatral: batallas espectaculares, numerosos y variados escenarios (montañas, ríos, cuevas, palacios suntuosos) y amplio atrezzo suponen una inversión económica que, en opinión de Romera (2016: 251), era inasumible para Antonio Sacchi. Cuando por fin se estrenó *Cimene Pardo*, en la compañía de Maddalena Battaglia, supuso tanto un éxito de público como un orgullo para su autor, en ambos casos debido a la espectacularidad de la escenografía, del gusto del espectador. Gozzi por fin veía la obra en las tablas tal y como había imaginado (Romera, 2016: 252-254).

Pero antes tenemos que resolver otras cuestiones: las coincidencias genéricas solo indican, por sí mismas, gustos comunes en las sociedades española e italiana. Nos interesa el análisis puramente textual y contextual, que debe derivar necesariamente de datos positivos.

Las fechas nos pueden orientar en esta cuestión. *Cimene Pardo* se estrenó¹⁰ seguramente el 20 de enero de 1786, pero fue escrita con anterioridad. El 8 de diciembre de 1782, la compañía de Sacchi estrenó su última colaboración con Gozzi: *Amore assottiglia il cervello* (Romera, 2016: 242). Teniendo en cuenta que Gozzi declara que escribió *Cimene Pardo* para dicha compañía, pero que fue en vano, Romera (2016: 252) supone que Gozzi dejó guardado «en un cajón de su escritorio» el texto durante «tres o cuatro años» antes de su estreno a comienzos de 1786, para el Carnaval. Sobre esta conjetura, podríamos situar la escritura de *Cimene Pardo* en torno a 1782. Sin embargo, debemos manejar este dato con cautela. La declaración de Gozzi solo nos dice cuándo le ofreció *Cimene Pardo* a la compañía de Sacchi: después de diciembre de 1782. No sabemos con certeza cuándo comenzó a componer la obra, a diseñar su argumento y consultar las fuentes.

¹⁰ Dato que Romera (2016: 243, n. 5) extrae de *Le Fiabe di Carlo Gozzi*, edición de Masi (1884: CXCI9).

Por su parte, como ya indicamos, Laviano firmó el recibo de cobro por *El cadalso para su dueño* el 28 de diciembre de 1780; la pieza se representó con gran éxito en Nochebuena, en Madrid. La fecha de composición de esta obra es incierta, aunque necesariamente tuvo que ser anterior a esa. Los apuntes manuscritos conservados proceden de esta representación; sin embargo, la suelta impresa es la más difícil de datar, pues carece de año. Aun así, podemos precisarlo. La labor de la viuda de Piferrer como impresora se extendió desde 1775 hasta 1794: por tanto, esta suelta puede fecharse entre 1780, año de estreno de la comedia, y 1794 (Establés Susán, 2018: 368-369). En todo caso, a tenor de la información recopilada, la obra de Laviano sería anterior a la de Gozzi.

El rastreo de datos archivísticos y testimonios de primera mano acaba aquí. Solo nos resta establecer una hipótesis de filiación, suscitada por el estudio comparado de ambos textos, que arroja una relación inequívoca entre ambos, como hemos desgranado en los epígrafes anteriores. Debemos partir de que Gozzi no llegó a determinar si se basó en alguna comedia antigua española para su *Cimene Pardo*. No podemos rechazar de pleno uno de los aspectos que ya ha señalado la crítica, como es la inspiración que pudo obtener de la vida de Skanderbeg, de la citada *comedia dell'arte* basada en este personaje y de la que asistiría a una representación (y seguramente dicha *commedia* esté relacionada con comedias burlescas españolas sobre el mismo tema), así como de las crónicas que la crítica ha localizado sobre los Pardo (no así en la procedencia de los personajes, como Jimena, que más que un traslado de la Jimena cidiana es un personaje propio del relato de los Pardo, contenido en la comedia de Laviano). Sin embargo, el cotejo entre *Cimene Pardo* y *Los Pardos de Aragón* arroja numerosas coincidencias que, a tenor de las fechas de composición de cada una, llevarían a la conclusión de que Gozzi está adaptando el texto de Laviano. No obstante, esto nos plantea otro problema: frente a los otros «drammi spagnoleschi», *Cimene Pardo*, siendo una adaptación de un texto de Laviano, seguiría siendo una rareza en el corpus: el único «drammi» que no procede de un texto barroco, sino de una obra muy reciente.

Cabe señalar que Gozzi, tal y como indica Profeti (2008: 23-41), seguramente leyó las comedias barrocas españolas sobre las que escribió sus *drammi spagnoleschi* a partir de las impresiones de sueltas publicadas en el siglo XVIII. La adaptación de Gozzi, si se hubiese realizado sobre la lectura de la suelta de *El cadalso para su dueño*, bajo el título de *Los Pardos de Aragón*, nos permite acotar aún más la impresión, entre 1781 (después del estreno de la obra de Laviano) y 1783 (después de que Gozzi le ofrezca la suya a Sacchi, primera noticia cronológica que tenemos de *Cimene Pardo*). Sin embargo, el cotejo textual arroja otros resultados. Como hemos visto al comparar las acotaciones, hay coincidencias léxicas y sintácticas entre el texto de Gozzi y uno de los apuntes manuscritos (los tres apuntes manuscritos de BHM no presentan importantes divergencias entre sí, pues sirven para una misma representación), y no con la suelta impresa. Por tanto, es plausible pensar que Gozzi leería la comedia de Laviano a partir de una copia manuscrita realizada sobre los apuntes de 1780, anteriores al tiempo aproximado en que suponemos que comenzó a escribir *Cimene Pardo*.

Queda, por tanto, la cuestión de si podríamos considerar a *Cimene Pardo* como traducción o adaptación de *El cadalso para su dueño*. Tras la comparación que hemos realizado, consideramos que ambas presentan evidentes coincidencias argumentales. Por otra parte, puede trazarse un esbozo de filiación entre uno y otro texto a partir de sus coincidencias en las acotaciones del manuscrito de Laviano y el impreso de Gozzi. Pero debemos precisar en qué dirección se realizó la adaptación: del texto español al italiano, o viceversa. Después de todo, hay diferencias notables en la forma, aunque estas se explican según los procedimientos por los que se entiende la traducción/adaptación en esta época. Frente al

texto en verso rimado de Laviano, Gozzi escribe en verso suelto; Laviano sigue la división en tres jornadas, mientras que Gozzi reparte el argumento en cinco actos; los diálogos no son iguales, y Gozzi extiende los elementos más sentimentales y dramáticos (lamentos de dolor, apelaciones de misericordia, manifiestos de amor paternal, etc.). El drama de Gozzi, en resumidas cuentas, es mucho más expresivo y exagerado en muchas ocasiones, más cercano al teatro sentimental.

Los datos cronológicos conocidos sitúan el texto de Laviano con anterioridad, aunque poca, al de Gozzi. A raíz de lo expuesto, que Laviano hubiese traducido el texto de Gozzi implicaría que el italiano la hubiese llegado a componer antes de 1780, para luego entregársela, sin éxito, a la compañía de Sacchi en 1782: algo que hasta ahora no ha podido ser probado. Igualmente, Laviano siempre indica en otras traducciones suyas que ha adaptado textos extranjeros, puestos al “metro español”: algo que no ocurre en los apuntes manuscritos de *El cadalso para su dueño*. Y el recibo indica que cobró 1500 reales por esta obra: cantidad que solo se percibía por comedias nuevas, no traducciones, que se pagaban por menos (véase Herrera Navarro, 1996: 68).

Por tanto, orientamos nuestra hipótesis hasta dónde podemos considerar que Gozzi traduce conscientemente la obra de Laviano. Gozzi hace referencia a una «antica commedia dell’arte italiana, intitolata: *Scanderbek*» como base para su refundición; declaración que no se corresponde ni con la comedia de Laviano, ni con su género dramático, ni con su datación (solo un año anterior) ni con su procedencia geográfica. El problema de las fuentes persiste, ya que desconocemos cuál utilizó Laviano para componer su comedia.¹¹ Y, puesto que existe una relación indudable entre ambos textos, hay que reformular la dependencia expresa de *Cimene Pardo* con la «commedia dell’arte» sobre Skanderbeg, tal y como declaró Gozzi. La crítica ya señaló una posible relación entre *Cimene Pardo*, *La gran comedia de Escanderbey* y *Le Glorie di Scanderbeck*. Pero tal relación debe revisarse si tenemos en cuenta el texto de Laviano: cuando resulta que *El cadalso para su dueño* y *Cimene Pardo* plantean un mismo argumento, desarrollado prácticamente igual. Más aún, la dependencia con respecto a *Scanderbek* solo aportaría inspiración a Gozzi, según su propio testimonio, en su personaje heroico que combate a los turcos. Sin embargo, la relación con la comedia de Laviano es mucho más intensa, continua y palpable, como hemos probado. Resulta también muy difícil que Laviano escribiese su comedia antes que Gozzi la suya, y que para ello consultase casualmente la «commedia» *Scanderbek*. Esto implicaría que dos textos independientes llegasen a un idéntico desarrollo argumental a partir de una «commedia» en la que solo se inspirasen, no que fuese una fuente directa para copia.

Bien es cierto que *El cadalso para su dueño* es una comedia arcaizante, lo que nos lleva a plantear de otra manera una hipótesis de una fuente común. Podría ser que Laviano refundiese *El cadalso para su dueño* a partir de un texto barroco previo, que nos resulta desconocido y que tal vez fuese el mismo que utilizase Gozzi para su propia versión. Sin embargo, ni Laviano cobra lo correspondiente a un «arreglo» de una pieza antigua (cobra 1500 reales, frente a los 900 que se percibían por una refundición; Herrera Navarro, 1996: 78-79), ni la disposición de las escenas en *Cimene Pardo* nos hace pensar en un referente distinto para ambas, pues las coincidencias con la comedia de Laviano son obvias y múltiples.

¹¹ Laviano suele consultar crónicas del siglo xvii para extraer de ellas argumentos y personajes con los que componer comedias heroicas. Un ejemplo lo encontramos en las comedias *El castellano adalid* y *La conquista de Madrid*, para las que lee la *Historia de Segovia* de Diego de Colmenares y los capítulos contenidos en ella sobre las campañas de conquista de Sepúlveda y Madrid a manos de Fernán González. *El castellano adalid* fue editada por Ratcliffe (2002) junto con otra comedia de Laviano: *La afrenta del Cid vengada*. En un trabajo previo nuestro (Escalante Varona, 2016), recuperamos los datos que empleaban Andioc y Coulon (2008: 950-951) para atribuir *La conquista de Madrid* a este autor.

Si bien no deseamos esta posibilidad, por el momento solo complica las relaciones textuales plausibles entre los textos hasta ahora localizados; antes, podemos establecer una relación sencilla, directa y plausible entre *El cadalso para su dueño* y *Cimene Pardo* a través de los testimonios conservados.

Se ha señalado que *Le Glorie di Scanderbeck* procedía de *La gran comedia de Escanderbey*, porque coincidían en elementos tales como los nombres de Ceilán y Celim, el carácter traicionero de Mahomet y los recursos de la carta, el sueño, etc.; estos elementos serían los que luego retomaría Gozzi, mezclándolos con la supuesta historia tradicional de Jimena Pardo, y cambiando el desenlace de esta para no representar en escena el relato de una renegada, lo que reprobaría la censura (Gozzi, 1791: 4), sino el drama de una cristiana que mantiene su fe aun estando casada con un musulmán, al que intenta convertir al cristianismo. Pero la lectura de *El cadalso para su dueño* pone en duda esta relación. No solo por la cuestión de las fechas y la improbable relación de Laviano con esta *commedia dell'arte*. Gozzi no emplearía estos nombres, estos recursos y estos tipos porque procediesen de dicha *commedia*, sino porque los tomaría de la comedia de Laviano; y Laviano se sirve de los nombres de Ceilán y Celim, del carácter traicionero de Mahomet y de recursos melodramáticos como el de la carta porque son propios tanto del género de la comedia heroica como de la tradición teatral barroca española (a la que precisamente pertenece *La gran comedia de Escanderbey*), en la que el musulmán siempre tendrá rasgos negativos y Ceilán¹² y Celim son nombres comunes para los personajes moros.

Cabría igualmente la posibilidad de que él y Gozzi consultasen un mismo texto narrativo cronístico como fuente: un texto que no hemos podido identificar. Un texto escrito bien en español, bien en italiano: lenguas que ambos manejaban. Nos encontraríamos, pues, ante un caso de poligénesis. Sin embargo, esto no cuadra con las similitudes textuales y pequeñas paráfrasis que hemos señalado entre ambos textos: al localizarse en las acotaciones, estas no pueden provenir de un texto previo base del género cronístico, narrativo, no descriptivo, y ni mucho menos con la finalidad escénica de una acotación teatral. Tampoco hemos localizado en la *Historia de las revoluciones en España*, fuente propuesta para *Cimene Pardo*, ningún epígrafe dedicado a los Pardo o a la apostasía de Jimena Pardo: un motivo cuya inversión Gozzi declara que fue invención suya, pero que ya aparece en la comedia de Laviano, donde Jimena también se redime.

Esto plantea la posibilidad, no esclarecida, de que Gozzi oculte conscientemente en la «Prefazione» a *Cimene Pardo* toda relación con el texto de Laviano. O bien, cabe otra opción, que no niega esta última: es posible que Gozzi no sepa que el texto que adapta no es una comedia barroca, aunque lo parezca. *El cadalso para su dueño* es una comedia pretendidamente barroquizante. Laviano emplea múltiples recursos propios de la tradición, aunque contrapuestos al proceso de modernización del género heroico que estaba teniendo lugar a finales del siglo XVIII. El rey de *El cadalso para su dueño*, aunque imperfecto, y por tanto diferente al modelo barroco, finalmente reparte bendiciones y reestablece el orden, siguiendo el esquema tipológico antiguo. Esticomitias, giros enrevesados, cartas, venenos, el cadalso como elemento simbólico y truculento, el duelo por amor... son recursos textuales y escénicos que comprometen la verosimilitud del argumento, pero contribuyen al espectáculo. Y son recursos ya arcaicos, aunque funcionales. Gozzi, tal vez, desconozca quién es el ingenio de la comedia que ha recibido para adaptarla, pero considera que es una comedia antigua barroca porque lo parece. *El cadalso para su dueño* es, además, una representación de tema heroico que ha disfrutado de un gran éxito en Madrid, al igual

¹² Ceilán también será el nombre de un capitán musulmán en *La defensa de Sevilla por el valor de los godos y El castellano adalid*, de Laviano.

que las refundiciones de comedias heroicas barrocas que él se estaba dedicando a trasladar a la escena italiana. Como comedia, *El cadalso para su dueño* es tan efectista, dramática y potencialmente espectacular como el resto de comedias españolas antiguas que tanto llamaron la atención de Gozzi. Pero esto no explica por qué, de existir tal confusión, Gozzi tampoco reconoce a algún ingenio español anónimo como fuente, y en cambio, a la hora de exponer sus fuentes, sí aporta vagas e imprecisas referencias a la comedia italiana antigua sobre Skanderbeg y a Jimena Pardo como personaje histórico.

Por tanto, y aunque la cuestión todavía está abierta (al descubrimiento de las fuentes para *El cadalso para su dueño*, de nuevos y más precisos datos sobre la fecha de composición de *Cimene Pardo*, o de nuevas relaciones entre el teatro heroico español de finales del dieciocho y el teatro histórico italiano de tema español), existe una relación textual evidente entre *El cadalso para su dueño* y *Cimene Pardo*, y consideramos que podría interpretarse en una dirección: en una posible adaptación que Carlo Gozzi realizó el texto original de Manuel Fermín de Laviano. Esto, por otra parte, abriría la puerta a que el texto de Laviano tuviese difusión internacional, a partir de copias manuscritas que llegaron a manos de Sacchi o directamente a Gozzi. En suma, cuando Gozzi (1791: 5) declaró que

che il tenere unite le fila ordite nel tesserlo con della chiarezza, della ragione,
e della connessione, m'ha fatto mulinare il cervello, sudare la fronte, e bene spesso
morsecchiare la penna.

cabría precisar hasta qué punto necesitó «hacer girar el cerebro, sudar la frente, morder la pluma», cuando contamos con un texto español coetáneo, hasta donde sabemos anterior por poco tiempo, con el que *Cimene Pardo* comparte personajes, recursos, argumento y disposición de escenas.

6. CONCLUSIONES.

La obra *Cimene Pardo*, de Carlo Gozzi, hasta ahora suponía una rareza dentro de los «drammi spagnoleschi» del autor, pues era la única de la que se desconocía su fuente directa: si Gozzi, en sus «drammi», había adaptado piezas barrocas clásicas, con *Cimene Pardo* parecía haber creado una obra original, vagamente inspirada en el tema de una *commedia dell'arte* sobre la vida de Skanderbeg. Precisamente, la crítica había localizado comedias burlescas españolas sobre este mismo tema y crónicas medievales en las que se relataban las hazañas de los Pardo, que pudieron servir de inspiración para la composición original de *Cimene Pardo*.

Sin embargo, la localización de una comedia española anterior a *Cimene Pardo* cambia este panorama. *El cadalso para su dueño*, o *los Pardos de Aragón*, de Manuel Fermín de Laviano, se estrena en 1780, y se compondría en fechas anteriores; *Cimene Pardo*, por el contrario, estaba ya escrita a finales de 1782, aunque se estrenó mucho después. El argumento, los personajes y la disposición de episodios entre ambos textos son exactamente iguales, así como hay coincidencias sintácticas en las acotaciones escénicas.

La cronología de estos textos y el cotejo entre ambos nos permite proponer que *El cadalso para su dueño* pudo ser la verdadera fuente que empleó Gozzi para escribir *Cimene Pardo*. Esto, sin embargo, origina otras incógnitas críticas. No está claro por qué Gozzi oculta la dependencia con la obra de Laviano, anterior en el tiempo a la suya, y, por contra, apunta a una vaga derivación a partir de la *commedia* sobre Skanderbeg, que no identifica, así como insiste en que su texto es original y le supuso mucho esfuerzo creativo.

Tampoco podemos descartar que Gozzi y Laviano consultasen una misma fuente cronística, o refundiesen una misma comedia barroca aún no localizada. Aun así, estas son cuestiones difíciles de precisar ante la ausencia de estos textos hipotéticos, y también ante las múltiples coincidencias textuales entre *El cadalso para su dueño* y *Cimene Pardo*, que nos permiten proponer que la obra de Laviano gozó de difusión internacional, aunque no reconocida. Un hecho, por otra parte, que abre nuevas posibilidades de estudio sobre la obra teatral de este dramaturgo español.

BIBLIOGRAFÍA

- [Redactores del *Memorial literario*] (1787), «Los Pardos de Aragón. Comedia», *Memorial literario, instructivo y curioso de la corte de Madrid*, n.º XXXVII, t. X, Madrid, Imprenta Real, pp. 269-272.
- AGUILAR PIÑAL, Francisco (1989). *Bibliografía de autores españoles del siglo XVIII. Tomo V (L-M)*. Madrid, CSIC.
- ANDIOC, René, y COULON, Mireille (2008), *Cartelera teatral madrileña del siglo XVIII (1708-1808)*, Madrid, Fundación Universitaria Española.
- BLEIBERG, Germán (1968), *Diccionario de Historia de España*, Madrid, Revista de Occidente, vol. III.
- ESCALANTE VARONA, Alberto (2016), «Una nueva comedia de Manuel Fermín de Laviano: *La conquista de Madrid*», *Cuadernos Dieciochistas*, 17, pp. 355-359.
- ESTABLÉS SUSÁN, Sandra (2018), *Diccionario de mujeres impresoras y librerías de España e Iberoamérica entre los siglos XV y XVIII*, Zaragoza, Prensas Universitarias de la Universidad de Zaragoza.
- FERNÁNDEZ CABEZÓN, Rosalía (1999), «Luis Moncín, traductor de Goldoni», en Francisco Lafarga (ed.), *La traducción en España (1750-1830). Lengua, literatura, cultura*, Lleida, Edicions de la Universitat de Lleida, pp. 477-485.
- FROLDI, Rinaldo (2006), «Apuntes en torno a algunos intercambios teatrales entre España e Italia en el siglo XVIII», en Irene Romera (ed.), *Relación entre los teatros español e italiano: siglos XVI-XX: Actas del Simposio Internacional celebrado en Valencia (21-22 de Noviembre de 2005)*, Universidad de Valencia, pp. 81-90.
- GARCÍA DE LA HUERTA, Vicente (1785), *Theatro Español*, Madrid, Imprenta Real.
- GOZZI, Carlo (1791), *Cimene Pardo. Drame tragico en cinque atti, e in verso sciolto*, Venezia, imprenta de Antonio Curti q. Vitto.
- GUTIÉRREZ CAROU, Javier (coord.) (s. a.), *Bibliografía gozziana*, en línea: <https://bit.ly/2kpXTdi>
- HERRERA NAVARRO, Jerónimo (1993), *Catálogo de autores teatrales del siglo XVIII*, Madrid, Fundación Universitaria Española.
- (1996), «Precios de piezas teatrales en el siglo XVIII (Hacia los derechos de autor)», *Revista de Literatura*, tomo 58, n.º 115, pp. 47-82.
- LAFARGA, Francisco (coord.) (1997), *El teatro europeo en la España del siglo XVIII*. Universitat de Lleida.
- LAFERL, Christopher F. (2008), «España y su prestigio literario en la Europa del Antiguo Régimen», en Susanne Winter (ed.) y Monica Bandella (colaboradora), *Carlo Gozzi. I drammi «spagnoleschi»*, Heidelberg, Winter, pp. 9-22.
- LAVIANO, Manuel Fermín de (1780). *Comedia yntitulada Los Pardos de Aragon, escrita por don Manuel Fermín de Laviano*, Biblioteca Histórica de Madrid, manuscrito Tea 1-55-15 B.
- (s. a.), *Comedia nueva. de Los Pardos de Aragon*. Barcelona, imprenta de la viuda de Piferer.
- MASI, Ernesto (1884), *Le Fiabe di Carlo Gozzi*, vol. I, Bologna, Zanichelli.
- PAGÁN RODRÍQUEZ, Víctor Manuel (1997), *El teatro de Goldoni en España: comedias y dramas con música entre los siglos dieciocho y veinte*, tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid.

- PALACIOS FERNÁNDEZ, Emilio (1988), «El teatro en el siglo XVIII (hasta 1808)», en José María Díez Borque (coord.), *Historia del teatro en España. II. Siglos XVIII-XIX*, Madrid, Taurus, pp. 57-376.
- PÉREZ Y GONZÁLEZ, Felipe (2007), *Comedias Burlescas del Siglo de Oro*, t. VI, Madrid, Griso, Madrid.
- PROFETI, Maria Grazia (2008), «Gozzi e l'«informe e stravagante teatro spagnolo»», en Susanne Winter (ed.) y Monica Bandella (colaboradora), *Carlo Gozzi. I drammi «spagnoleschi»*, Heidelberg, Winter, pp. 23-41.
- RATCLIFFE, Marjorie (2002). «El teatro épico en el siglo XVIII español. El Cid y Fernán González en dos dramas de Manuel Fermín de Laviano», *Dieciocho: Hispanic Enlightenment*, 25(2).
- ROMERA PINTOR, Irene (2009), «La impronta española en la nueva vía gozziana: *Cimene Pardo*, de la «Commedia dell'arte» al drama», en M. Chiabò y F. Doglio(eds.), *Fortuna europea della Commedia dell'arte*, Roma, Centro Studi sul Teatro Medioevale e Rinascimentale, pp. 59-87.
- y BAZOLI, Giulietta (2011), *Cimene Pardo*, en Javier Gutiérrez Carou (ed.), *Metamorfosi drammaturgiche settecentesche. Il teatro spagnolesco di Carlo Gozzi*, Venezia, Lineadacqua, pp. 323-332
- (2016), «Carlo Gozzi y su reescritura original de Scanderbeck», en Irene Romera Pintor (ed.), *Europa en su teatro*, València, Universitat de València, 2016, pp. 241-255.
- VALLEJO GONZÁLEZ, Irene (1999), «La fortuna de *Nina ou la folle par amour* de Marsollier en el teatro español de finales del siglo XVIII», en Francisco Lafarga (ed.), *La traducción en España (1750-1830). Lengua, literatura, cultura*, Lleida, Edicions de la Universitat de Lleida, pp. 529-536.