

IRENE ROMERA PINTOR

LA IMPRONTA ESPAÑOLA EN LA NUEVA VÍA GOZZIANA:  
*CIMENE PARDO, DE LA COMMEDIA DELL'ARTE AL DRAMA*

Sucedió un día que Carlo Gozzi se encontró con Goldoni en una tienda de libros. Intercambiaron palabras agrias y en el calor de la discusión Goldoni le dijo a su despiadado crítico que encontrar fallos en una obra de teatro era tarea fácil, pero le pidió que constatará que escribir una obra de teatro era una labor muy difícil. Gozzi contestó que encontrar fallos en una obra de teatro era realmente fácil, pero que aún más fácil era escribir obras de teatro que complacieran a unas gentes tan irreflexivas como las venecianas, añadiendo en tono desdeñoso que tenía intención de hacer que toda Venecia corriera a ver *La Fábula de las Tres Naranjas* convertida en comedia. Goldoni, junto con alguno de sus admiradores que se encontraban en la tienda, desafió a Gozzi a que lo hiciera si podía. Y provocado de esta manera, el crítico se comprometió a componer dicha comedia en muy pocos días<sup>1</sup>.

1. Relatado con innegable gracejo por el genial propagandista que se llamaba Giuseppe Baretti y protagonizado por los dos hombres que

<sup>1</sup> Ofrecemos aquí nuestra traducción de la cita en inglés que se recoge en *Opere*, de GIUSEPPE BARETTI, a cargo de F.FIDO, Milán 1967, pp. 625-626 «It happened one day, that Carlo Gozzi met with Goldoni in a bookseller's shop. They exchanged sharp words; and in the heat of the altercation Goldoni told his merciless critic, that it was an easy task to find fault with a play; but he desired him to observe, that to write a play was a very difficult one. Gozzi replied that to find fault with a play was really easy; but that it was still easier to write such plays as would please so thoughtless a nation as the Venetians; adding with a tone of contempt, that he had a good mind to make all Venice run to see *The Tale of Three Oranges* formed into a comedy. Goldoni, with some of his partizans then in the shop, challenged Gozzi to do it if he could; and the critic thus piqued, engaged to produce such a comedy within a few days».

supieron dar nuevo lustre a las viejas máscaras de la *Commedia dell'Arte* – Gozzi y Goldoni – renovando cada uno a su manera el teatro italiano, este supuesto desafío teatral si no fue así bien hubiese podido serlo. *Se non è vero, è ben trovato*. A pesar de ser desmentido vigorosamente por el principal interesado, que afirmaba conocer a Goldoni sólo de vista sin haber cruzado jamás la palabra con él, el propio Gozzi confesaba sin embargo haber escrito su primera *Fiaba* «per provare al Signor Goldoni con quella inezia, che il concorso numeroso non qualifica per buona una teatrale Rappresentazione...»<sup>2</sup>.

La intuición amistosa de Baretti a favor del Conde se reveló acertadísima pues, como recuerda maliciosamente Voltaire «souvent un peu de vérité / se mêle aux plus grossiers mensonges». En efecto, el 21 de enero de 1761 la compañía de Antonio Sacchi estrenó la primera obra teatral de Gozzi, *El Amor de las Tres Naranjas*, y obtuvo un éxito fulminante. A este triunfo se sumaría casi ininterrumpidamente hasta 1765 el de las clamorosas representaciones de sus siguientes *Fiabe*, cuya vigencia se pone de manifiesto en el hecho de que a día de hoy las *Fiabe* son las únicas obras de Gozzi que se siguen representando con asiduidad, algo que sin duda se nos antoja injusto para con el resto de su producción, que bien mereciera ser rescatada del olvido.

En abril de 1762 Goldoni abandona Venecia para irse a París, contratado por el Teatro de los Italianos. Pero lo que iba a ser una ausencia de dos años se convierte en un quasi exilio de más de treinta. Simultáneamente el abate Pietro Chiari también decide abandonar el escenario y retirarse a su Brescia natal para dedicarse en exclusiva a la edición de sus obras. ¿Cansados de polemizar una batalla que intuían perdida o feliz coincidencia para los propios intereses de Gozzi? Mucha tinta ha corrido sin lograr desvelar del todo si hubo o no relación de causa-efecto. Numerosos críticos han estudiado la decisión del gran Goldoni sin ponerse de acuerdo en las razones que lo llevaron a abandonar Venecia, ciudad en la que había cosechado numerosos triunfos, pero no cabe duda de que su contrato con el Teatro “des Italiens”

<sup>2</sup> *Il Manifesto*, citado en, *Carlo Gozzi, L'homme et l'oeuvre*, Lille-Paris 1977, tomo I, p. 287, nota 134.

fue providencial para Gozzi, como también lo fue la decisión del abate Chiari de abandonar el escenario. El hecho es que estos dos grandes competidores del Conde abandonaron Venecia y sus teatros, dejándolos a la entera disposición de un triunfante Gozzi, protector y benefactor de la Compañía teatral de Antonio Sacchi, una de las más brillantes representantes de la *Commedia dell'Arte*. Así, el cáustico Conde pudo disfrutar en las siguientes estaciones teatrales del aplauso de los venecianos sin rivales que pudiesen hacerle sombra.

Después del éxito de las *Fiabe*, Gozzi deseaba renovarse y presentar al público un mundo nuevo y sugerente que despertase la imaginación y elevase las almas de sus tan queridos conciudadanos. Así pues, a partir de 1767 busca su inspiración en las obras de temática española, nutriéndose de la cantera que ofrecía el teatro de nuestra Edad de Oro, que inspiró gran parte del Europeo hasta las postrimerías del Romanticismo, tal y como señala el crítico alemán Ludwig Pfandl:

como pueblo de poetas, místicos, eruditos y artistas, desde los días de Felipe II hasta el último decenio de su decadencia política y nacional, [España] es el guía y modelo de Europa inigualado en solidez interior, riqueza de formas y magnitud de ideas<sup>3</sup>.

Ahora bien, Gozzi no es la figura monolítica, retrógrada y conservadora a ultranza que algunos críticos quieren presentar, sino un hombre de su tiempo, permeable “malgré lui” a los vientos iluministas. Ya lo demostró al elegir el mundo de ensoñación oriental, tan a la moda en el XVIII, que plasmó en sus *Fiabe*. También lo hizo al repetir de boquilla los estereotipados comentarios de sus contemporáneos ultra pirenaicos sobre la Comedia Española. Pero cuando da rienda suelta a sus verdaderos sentimientos proclama que «gl'ingegni Spagnuoli non si devono dileggiare» y que «le grand'immagini di quella ingegnosa, e fervida Nazione»<sup>4</sup> bien merecen un reconocimiento. La misma idea se recoge en su *Manifesto*, donde rebate los argumentos de los detractores del teatro español mediante una defensa

<sup>3</sup> L. PFANDL, *Historia de la Literatura Nacional Española en la Edad de Oro*, Barcelona 1933, p. VIII del Prefacio.

<sup>4</sup> CARLO GOZZI, *Appendice al Ragionamento ingenuo del tomo primo*, en *Opere Complete*, Tomo V, Venezia 1803, p. 72 y p. 3.

elogiosa del mismo: «nessuna Nazione conobbe e inventò meglio la circostanza teatrale della nazione Spagnuola, (...) il gran Cornelio rimase immortale per il latte succhiato da quella ingegnosa e benemerita nazione»<sup>5</sup>. Lo cierto es que ningún teatro podría responder mejor a sus propios sentimientos que el Teatro Áureo español ¿Cómo no se iba a reconocer en la exaltación de la fe católica, la defensa enardecida de la patria, la lealtad hacia el soberano y sobre todo en la expresión varonilmente galante de un “antes que todo es mi dama”, ideales retratados tan brillantemente por Lope de Vega y Montalbán, Calderón y Moreto, por sólo citar a los más representativos.

No hay que hacer, pues, gran caso de la tan manida cita sobre el “extravagante y deforme teatro español”. Se trata de una concesión a la crítica negativa francesa, que – como hace observar agudamente Cioranescu – no nace «de un sentimiento anti español, sino que es la opinión de un grupúsculo de críticos y de hombres de letras, de pedantes también que buscan en los libros caminos aún inciertos»<sup>6</sup>. Pero dejemos de nuevo la palabra a Carlo Gozzi:

Il nuovo genere, con cui, dopo il genere fiabesco, immaginai di soccorrere con utilità nel Teatro l'Italiana Truppa Comica del Sacchi, lo vollen trarre dagli argomenti del Teatro Spagnuolo<sup>7</sup>.

Mas, Gozzi no estaba solo. Contó para su empresa con la ayuda inestimable de un hombre genial, actor prestigioso, gran conocedor de España y de su teatro. Nos referimos a Antonio Sacchi, el mítico “Truffaldino”. Sacchi no era solamente el director de su propia compañía de *Teatro all'Improvisato* y un intérprete excepcional, sino también un hombre culto, escritor a ratos de comedias que representó con éxito. Durante su estancia en España había tenido ocasión de conocer ampliamente el repertorio de nuestra Comedia Áurea. Era, pues, la persona idónea para proporcionar a Gozzi, benévolo y desprendido proveedor

<sup>5</sup> *Il Manifesto* cit., tomo I, pp. 281-282, nota 109.

<sup>6</sup> Ofrecemos nuestra traducción de la cita que se integra en el siguiente extracto de Alexandre Cioranescu: *Le Masque et le Visage*, Genève 1983, p. 260: «Ce discrédit qui couvre Lope de Vega et toute la “Comedia” n'est pas le produit d'une pensée anti-espagnole, c'est l'opinion du petit groupe de critiques et d'hommes de lettres, de pédants aussi, qui cherchent dans les livres les chemins encore incertains».

<sup>7</sup> GOZZI, *Appendice al Ragionamento* cit., p. 3.

de su compañía, obras y temas españoles<sup>8</sup>. Tanto en sus profusos Prefacios como en sus *Memorias* – entramado sutil de verdades a medias que con aristocrática desgana titula de “inútiles” – Gozzi confirma que Sacchi le señalaba textos del repertorio español cuya eficacia escénica había podido comprobar gracias a su larga estancia en nuestro país<sup>9</sup>. Como hace observar atinadamente una de las máximas autoridades del Teatro Áureo español, María Grazia Profeti<sup>10</sup>, Gozzi leía seguramente estas obras en las ediciones “sueltas” de las comedias que se editaban asiduamente en Madrid a lo largo de todo el siglo XVIII.

En 1767 la Compañía Sacchi representa *La Donna vindicativa disarmata dall'obbligazione*, primer drama español de Gozzi, que había escrito «per dare un nuovo aspetto di spettacolo». Se trata de una refundición de la comedia de los hermanos Diego y José de Figueroa y Córdoba, *Rendirse a la obligación*, donde introduce los personajes clásicos de la *Commedia dell'Arte*: Brighella, Tartaglia y Truffaldino, papel este último que interpretaría magistralmente el gran Antonio Sacchi. El éxito de esta primera experiencia le animará a seguir explotando esta vía hasta 1781<sup>11</sup> en que representa *Amore assottiglia il cervello* (*El amor afina el entendimiento*), inspirada en la Comedia de José Cañizares *El honor da entendimiento y el más bobo sabe más* obteniendo esta vez un aplauso moderado. Después de esta obra no se volvió a presenciar ninguna otra del Conde en un escenario veneciano hasta 1786<sup>12</sup>.

<sup>8</sup> Hay que destacar la generosidad de Gozzi. No hay que olvidar que no disponía de muchos medios. A diferencia de otros autores – Goldoni, por citar sólo al más ilustre – Gozzi entregó siempre sus obras desinteresadamente con ánimo de ayudar a la compañía Sacchi y sin ningún afán de lucro personal.

<sup>9</sup> Esta relación de fructuosa complicidad entre un dramaturgo y su intérprete anticipa, salvando las distancias, la que se estableció en Francia en el periodo llamado de entreguerras, en el siglo pasado, entre otro dramaturgo – creador de un mundo de ensoñación y de realidad al mismo tiempo – y su principal intérprete: Jean Giraudoux y Louis Jouvet, este último también mítico actor, director de escena y escritor, como lo fuera Antonio Sacchi.

<sup>10</sup> A este respecto véase, M.G. PROFETI, *Gozzi e l'«informe stravagante teatro spagnolo»*, en *Carlo Gozzi. I drammi “spagnoleschi”*, a cargo de S. WINTER, Heidelberg 2008, pp. 23-41. Véase también M.G. PROFETI, *Rojas en Italia en los siglos XVII y XVIII*, «Revista de Literatura», 137 (2007), pp. 163-182.

<sup>11</sup> GOZZI, *Appendice al Ragionamento* cit., p. 71.

<sup>12</sup> A lo largo de estos tres lustros, Gozzi abandonará paulatinamente las máscaras de la *Commedia all'Improvviso*, en parte para dar un descanso a los actores y en parte desde luego para seguir las nuevas modas.

Si hubo un silencio de casi cinco años entre esta última obra y la que nos ocupa, *Jimena Pardo*, fue sin duda por los dolorosos hechos que acaecieron durante aquel lustro para Gozzi. Quizá el más significativo fue la ruptura con Antonio Sacchi, artífice de tantos triunfos suyos, y la consiguiente disolución de una compañía – la Compañía Sacchi – que para el Conde había sido más entrañable que su propia familia. Igualmente desalentador fueron para Gozzi tanto el escándalo producido por *Le droghe dell'amore*<sup>13</sup> (*Los remedios del amor*), como la desastrosa aventura parisina de su *comare* y “protegida”, la primera actriz Teodora Bartoli Ricci, de la que hablaremos en su momento. Tras este aciago compás de espera, el Conde vuelve a aparecer estrenando casi simultáneamente en el Carnaval de 1786 dos obras de temática española: una es la que nos ocupa, *Jimena Pardo*<sup>14</sup>, representada en el Teatro San Giovanni Crisóstomo, y la otra es una reelaboración de *La hija del aire* de Calderón, que se estrena – esta vez con la traducción exacta del título, *La figlia dell'aria* – en el Teatro San Salvatore el 14 de febrero del mismo año.

En la interesante compilación de la totalidad de los escritos de Carlo Gozzi<sup>15</sup>, reunidos por Vittorio Malami como apéndice a la clásica edición hecha por Ernesto Masi de las *Fiabe*, se puede leer en el epígrafe 90 que *Jimena Pardo* fue «rifatta sul canovaccio di un'antica commedia dell'arte intitolata Scanderbek»<sup>16</sup>. Sorprende esta lectura apresurada, y por consiguiente errónea, del Prefacio de la obra. Es un error afirmar, como aún hoy algunos críticos hacen, que *Jimena Pardo* sea la refundición de una antigua *commedia dell'arte*. Basta con comparar el *scenario* de esta comedia con la obra de Gozzi para recha-

<sup>13</sup> Las connotaciones explícitas e implícitas de esta obra se encuentran ampliamente documentadas y han sido estudiadas profusamente: el escándalo provocado por la representación donde supuestamente satirizaba la figura de Pietro Antonio Gratarol, la consiguiente polémica con el propio Gratarol y el verse implicado en un extraño triángulo amoroso (Gratarol, Sacchi y Gozzi) en torno a la Ricci. Cf. LUCIANI, *Carlo Gozzi, L'homme et l'oeuvre* cit., pp. 305-315 y 1087-1088.

<sup>14</sup> Para la fecha de la primera representación de *Cimene Pardo* tenemos un dato preciso. En una carta de Gozzi, citada por Masi, afirma haber asistido la víspera – 5 de febrero – a la décimo-séptima representación de su obra, lo que nos lleva a la fecha del 20 de enero de 1786 como la del estreno. Cf. *Le Fiabe di Carlo Gozzi*, a cargo de E. MASI, vol. I, Bologna 1884, p. CXCI.

<sup>15</sup> *Saggio Bibliografico degli scritti di Carlo Gozzi*, realizado por V. MALAMI, en *Le Fiabe di Carlo Gozzi* cit., vol. II.

<sup>16</sup> Cf. *Saggio Bibliografico degli scritti di Carlo Gozzi* cit., vol. II, p. 551.

zar esta afirmación totalmente gratuita. No se puede hablar de refundición o reescritura («rifatta sul canovaccio»). Sólo confirma lo que Gozzi únicamente indica en su Prefacio: que una “antica commedia” despertó en él el deseo de escribir su *Jimena* debido al trasfondo moralizante y ejemplar de la comedia en cuestión, donde encontró una exaltación de ideales religiosos y heroicos conservados en un medio hostil, que le atrajeron poderosamente. Por tanto, de aquella “antica commedia” rescata principalmente la idea de que un rehén cristiano en una corte musulmana – al que todos creían convertido al Islam – en realidad no sólo había conservado su fe cristiana, sino que la defiende y difunde llegado el momento. Gozzi no puede ser más claro cuando afirma:

(...) che la grande attrazione della Commedia *Scanderbek*, nascesse da un contrasto, e da un interesse di Religione, dall'eroismo, dalla gigantesca bravura marziale di Giorgio Castriotto, detto Scanderbek (...). Credei che un Dramma di tal genere fondato sull'eroismo degli antichi secoli, al valore guerriero, ad un contrasto di Religione, tessuto con dello spettacolo, de' grandi 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 (...)<sup>17</sup>.

A diferencia de lo que hace en otras obras Gozzi no nos aclara en el Prefacio de *Jimena Pardo* otras posibles fuentes utilizadas para trazar su “drama trágico”, lo único que refiere, como vemos, es que el visionar la “commedia” sobre Scanderbek le suscitó el deseo de componer su drama *Jimena Pardo*. ¿Cuál es entonces esta “antica commedia” que sirvió de inspiración al Conde? Quizá convendría recordar primero brevemente quién fue Jorge Castriotta, llamado Scanderbek. Cuando en 1423 el sultán Amurat derrotó en Albania al caudillo Juan Castrioto, éste tuvo que entregar como rehenes a sus hijos, entre los cuales se encontraba el joven Jorge. Criado y educado en la corte otomana de Constantinopla, se convirtió supuestamente al Islam gozando pronto del favor del sultán por su valentía y grandes dotes guerreras, que le granjearon el honor de ser apodado “príncipe Alejandro” (en turco “Iskanderbey”), recibiendo de esta manera

<sup>17</sup> CARLO GOZZI, Prefazione de *Cimene Pardo*, en *Opere Complete*, Tomo IX, Venezia 1803, p. 113.

el nombre del gran conquistador por excelencia, Alejandro Magno. Mas cuando Amurat entra de nuevo en lucha en contra de la familia Castriota en Albania, Scanderbek vuelve a su fe cristiana levantándose en armas contra el sultán y se convierte en el nuevo líder del cristianismo, infligiendo severas derrotas a los turcos. Estos éxitos fulgurantes le valieron el título de “Atleta de la Fe”, otorgado por el primer Papa Borja, Calixto III. Se comprende que su gesta extraordinaria – no sólo por sus victorias aplastantes sobre el Islam, sino también por su espectacular reconversión al cristianismo – inspirase de inmediato relatos en crónicas y un sin fin de obras teatrales que proliferaron por toda Europa<sup>18</sup>, con sus consiguientes parodias, convertidas en comedias burlescas en España que derivaron en los *scenari* para las compañías de la *Commedia dell’Arte* en Italia. Entre las obras burlescas dedicadas a la figura de Scanderbek destaca la comedia de Felipe López<sup>19</sup> titulada: *La gran comedia de Escanderbey*, inspirada en parte en el Auto Sacramental de Pérez de Montalbán *El Príncipe esclavo Escanderbech* y la comedia *El gran Jorge Castrioto y Príncipe Escanderbey*, atribuida a Luis Vélez de Guevara<sup>20</sup>.

Ahora bien, la biblioteca Casanatense de Roma alberga una colección de 48 *scenari* destinados a las representaciones de la *Commedia dell’Arte* – “Ciro Monarca dell’opere regie” – . El número 45 lleva por título: *Le Glorie di Scanderbeck con la liberta della patria sotto Amurat, imperatore di Costantinopoli*. El estudioso Winifred Smith lo atribuye a una refundición parcial del auto de Pérez de Montalbán *El Príncipe esclavo Escanderbech*<sup>21</sup>. Creemos que ésta puede ser la “anti-commedia dell’arte italiana” de la que habla Gozzi y que vio siem-

<sup>18</sup> Para mayor información sobre este tema, cf. GERMÁN VEGA GARCÍA-LUENGOS, *Luis Vélez de Guevara en la mañana de comedias escanderbecas*, en *Hispanic Essays in honor of Frank P. Casa*, eds. A.R. LAUER y H.D. SULLIVAN, New Cork 1997 (Serie Ibérica), pp. 343-371. Véase también: B. ASHCOM BENJAMIN, *Luis Vélez de Guevara’s “El gran Jorge Castrioto y príncipe de Escanderbey”, a critical Edition, with Introduction and Notes*. Tesis doctoral inédita, University of Michigan 1938. Y cf. también: T.A. AYENSU, *Una edición modernizada y anotada de “Escanderbech”, auto sacramental de Juan Pérez de Montalbán*, Ann Arbor 2001.

<sup>19</sup> No sabemos nada de este autor, Felipe López, del que sólo se conoce esta obra. Posiblemente sea el seudónimo del escritor hispano-portugués Juan de Matos Fragoso, tal como apunta el crítico Felipe Pérez y González. Cf. *Comedias Burlescas del Siglo de Oro*, Tomo VI, Madrid 2007, p. 208.

<sup>20</sup> Cf. *Comedias Burlescas del Siglo de Oro* cit., pp. 208-358.

<sup>21</sup> Cf. *La Comedia española y el Teatro Europeo del siglo XVII*, Editores H.W. SULLIVAN, R.A. GALOPPE y M.L. STOUTZ, Londres 1999, p. 19.

pre representada con un “concorso maraviglioso” en Venecia, pero dado que no aporta más datos y que tampoco se encuentra recogida su representación en ninguno de los diarios venecianos, nos vemos obligados a conjeturar.

Después de haber contrastado la comedia burlesca de Felipe López con el manuscrito del *scenario* que hemos consultado en la Biblioteca Casanatense<sup>22</sup>, encontramos en ambas obras demasiadas similitudes que no pueden ser casuales. Ambas obras ofrecen la misma división temporal. Tres Jornadas en la Comedia burlesca que se corresponden con los tres Actos del *scenario*. También utilizan idénticas estratagemas: la carta difamatoria y sueños premonitorios de consecuencias letales para el héroe. También ambas cuentan con la presencia de leones y de un personaje gigantesco como fuerzas actanciales. La identidad de los caracteres coincide igualmente tanto en el *scenario* como en la comedia burlesca, en la que volvemos a encontrar el nombre de Zeilam o Ceilán. En ambas, Ceilán es el villano, amigo fingido de Escanderbek, utilizando la misma treta: una carta en la que se imputa un falso delito de traición. También en ambas aparece el personaje de Alberto, esclavo cristiano cautivo en la Corte turca, que apoya y revela al héroe su cristianismo. Todos estos datos – misma división temporal, similitud de nombre y de situaciones, hipócrita y fingida amistad del villano hacia el héroe e idéntica argucia de la carta calumniadora – nos dan pie a conjeturar razonablemente que *Le Glorie di Scanderbeck con la libertà della patria sotto Amurat, imperatore di Costantinopoli* se basa en la comedia burlesca de Felipe López, refundición paródica a su vez de parte del Auto de Pérez de Montalbán, como ya señaló Winifred Smith, y parte de la comedia de Vélez de Guevara<sup>23</sup>. También es una conjetura más que razonable suponer que ésta fue la *Commedia dell'Arte* que presencié Gozzi. Efectivamente, además de haber sido el detonante de su inspiración el dramático “coup de théâtre” de un supuesto renegado que vuelve a proclamar su fe, Gozzi retoma varios elementos puntuales de la “antica commedia”. En primer lugar: dos nombres del “scenario”. El de Zeilam, pero esta vez atribuido al héroe, el marido de Jimena, en

<sup>22</sup> Codex 4186, folios 214/218. La letra es del siglo XVIII de una sola mano, muy clara y no ofrece ni una sola tachadura.

<sup>23</sup> Cf. *Comedias Burlescas del Siglo de Oro* cit.

lugar de al villano y el de Celim – Selim – que sigue siendo atribuido a un arrojado musulmán. Asimismo, recurre a la estratagema de la carta calumniadora – recurso clásico del melodrama, por otra parte – . Pero quizá lo más significativo es que su villano Meemet presenta rasgos análogos al de la comedia: idéntica fingida amistad hacia el héroe, cobarde e hipócrita sumisión ante el más fuerte y sobre todo misma envidia patológica hacia el héroe. Por todo lo cual nos atrevemos a afirmar que *Le Glorie di Scanderbeck con la libertà della patria sotto Amurat, imperatore di Costantinopoli* es la “antica commedia” a la que alude Gozzi en su Prefacio y que le determinó a mostrar en escena una «verace eroina della nostra augusta Religione»<sup>24</sup>.

Como declara Gozzi en su Prefacio, su drama se apoya – al igual que la comedia de Scanderbek – en una realidad histórica. Jimena Pardo fue una doncella cristiana, hija de noble familia aragonesa que – apresada por los moros – renegó de su fe convirtiéndose al Islam para casarse por amor con un musulmán. La apostasía o conversión a la fe por amor eran situaciones relativamente corrientes que se dieron en la Edad Media española tanto de un lado como de otro – ya sean cristianos cautivos de moros, o bien estos, esclavos de cristianos<sup>25</sup> –. Así pues el caso de Jimena Pardo, una renegada, no fue un hecho aislado. Lo que lo hizo más notable fue la relevancia de su familia, que se unió a las fuerzas reales para vengar la afrenta de su hija. Ocurrió en el segundo tercio del siglo XII en Aragón y más concretamente en la ciudad de Mequinenza, a orillas del río Segre, antes de ser reconquistada por el rey Alfonso el Batallador.

Por lo que respecta a la figura y a la familia de la heroína, disponemos de escasos datos históricos. Sabemos que los Pardo<sup>26</sup> eran unos caballeros principales, miembros de las milicias concejales, que apare-

<sup>24</sup> Gozzi, Prefazione de *Cimene Pardo* cit., p. 116.

<sup>25</sup> Estas vivencias generaron pronto toda una literatura de romances fronterizos, novelas y obras de teatro de tema morisco que culminarían en el Romanticismo europeo (pensemos por ejemplo en *El último de los Abencerrajes* de Chateaubriand). Su primer y mayor exponente sería la celebrada y archidifundida *Historia de la conquista de Granada* de Ginés Pérez de Hita.

<sup>26</sup> Cf. el *Diccionario de Historia de España*, dirigido por G. Bleiberg, 2ª edición, vol. III, Madrid 1968, p. 176.

cen con frecuencia al lado de Alfonso el Batallador en sus distintas correrías en contra de los moros y que fueron ellos los que dieron muerte al rey moro Zafadota. Con todo, la *Chronica Adefonsis imperatoris* en la que se recogen los hechos no menciona el dato de que fuese para vengar la prisión y posterior apostasía de una hija.

Desgraciadamente Gozzi, en este caso, no señala sus fuentes. Sin embargo, el relato del desarrollo de los acontecimientos históricos es sorprendentemente exacto a pesar de que confunde el reinado del Batallador con el de su sobrino Alfonso II. Por otro lado, Jimena y Álvaro son dos nombres corrientes en la Edad Media española. Es posible que el recuerdo de Doña Jimena, la esposa del Cid, influyese en la elección del nombre. No es difícil pensar que a raíz de sus conversaciones con el cultísimo jesuita, padre Cristoforo Tentori refugiado en casa de su tío Almoro Tiepolo, después de su expulsión de España por Carlos III en 1767 —, éste le refiriese la historia de Jimena Pardo, o bien aún que hubiera sabido de su existencia en la *Historia de las Revoluciones en España* del también expulsado jesuita Pierre Joseph d'Orléans<sup>27</sup>.

En relación a su heroína, la razón que ofrece Gozzi para justificar el haber invertido la verdad histórica es que «non sarebbe stato possibile per la saggia attenzione, e vigilanza de' nostri Revisori, il porre in iscena la catastrofe di mal esempio d'una rinegata»<sup>28</sup>.

Con todo, aunque Gozzi achaca a la censura de los revisores la responsabilidad de cambiar la realidad de Jimena Pardo, no obstante las modificaciones y variaciones que ofrece en su obra convienen perfectamente a sus inclinaciones más profundas. No olvidemos que en la *Prefazione* de *Il Montanaro Don Giovanni Pasquale*, el mismo Gozzi apunta: «Ho cambiato il nome di Maria Padilla, in quello di Marzia Padilla, per riverenza ad un nome venerato non esponibile sulle nostre scene»<sup>29</sup>. Y si el Conde demuestra esta sensibilidad exquisita en lo que se refiere al nombre de la Madre de Dios, cuánto más no le iba a repugnar la idea de poner en escena a una renegada de la religión católica como heroína. Gozzi se animó, por tanto, a escribir esta obra

<sup>27</sup> De esta obra Gozzi afirma haber sacado datos de su argumento para *Il Montanaro Don Giovanni Pasquale*, según explica en su Prefacio.

<sup>28</sup> GOZZI, Prefazione de *Cimene Pardo* cit., p. 114.

<sup>29</sup> CARLO GOZZI, Prefazione de *Il Montanaro Don Giovanni Pasquale*, en *Opere Complete*, Tomo XI, Venezia 1803, p. 9.

en honor a una heroína cristiana, que no sólo conserva su fe al casarse con un musulmán, sino que – al igual que Scanderbek – convierte gran parte de la Corte de su marido a la verdadera religión.

2. Antes de entrar a analizar las condiciones de su representación, conviene exponer la diégesis de *Jimena Pardo*, que Gozzi subtitula de “drama trágico”. Lo primero que nos llama la atención es su extraordinaria longitud: consta nada menos que de un total de 2900 versos, casi el doble de lo que el Conde componía normalmente para sus otras obras. Dada su extensión no sorprende el hecho de que necesitara cuatro horas de representación y se comprende el desánimo que se apoderó de un envejecido Antonio Sacchi tras su lectura.

*Jimena Pardo* se divide en cinco actos de duración desigual. Las cinco escenas que comprenden el primer acto se desarrollan todas en el castillo de Mequinenza, que al empezar la acción pertenece a los moros. Las minuciosas didascalias con las que Gozzi enriquece siempre sus obras indican que los personajes se encuentran en un “ameno giardino” vestidos “all’uso de’ turchi”. Es de observar que Gozzi no distingue – como tampoco la gran mayoría de sus contemporáneos – entre los árabes de África y los turcos otomanos de Turquía. Desde las primeras palabras de Jimena se trasluce ya su acendrada fe en la medida en que se muestra preocupada por saber si su marido Zeilamo se había convertido al cristianismo por un auténtico celo a la verdadera religión o sólo por amor a ella. La pareja se está despidiendo, ya que Zeilamo debe partir, siguiendo la orden de Tarif, el rey moro – su soberano – que lo reclama para ayudarle a defender Lérida. Jimena está llena de presentimientos y teme una traición de Meemet, el supuesto amigo y confidente de su esposo:

Divin occhio del Ciel (...)  
(...) abbi pietade  
D’una infelice tua fedel smarrita  
Nel vortice de’ dubbj e de’ spaventì (p. 127).

El confiado Zeilamo acoge alegremente a Meemet. La didascalia que acompaña a este personaje subraya deliciosamente su maldad: «rice-

ve l'abbracciamento [de Zeilamo] con ipocrita sommissione» (p. 127). Meemet cuenta con dramatismo la resistencia en su castillo del padre de Jimena, el viejo Álvaro, que cree renegada a su hija. Antes de partir para Lérida, Zeilamo confía encarecidamente su esposa a Meemet y le encarga que se ocupe de hacer las paces con el padre de Jimena.

Meemet ordena a su hermano Selimo que vaya a buscar a Jimena y a la hermana de ésta, Elvira, para llevarlas ante Álvaro Pardo e intentar la paz. Selimo, ciego de ira por la aparente sumisión de su hermano Meemet ante un traidor del Islam, sale para entrevistarse con el viejo Pardo. Sólo le detiene el amor que siente hacia Elvira:

L'ira m'uccide (...)

Qui resta Elvira, il sol mio freno è questo (p. 133).

Meemet desvela a su confidente Abderramán la trampa urdida contra Zeilamo: ha enviado una carta al rey moro Tarif acusándolo de traición para que Tarif lo ejecute. Abderramán queda aterrado por la maldad de su señor, pero – aunque espantado – promete obedecerle en todo.

El acto se cierra con un largo monólogo de 37 versos, donde «dopo aver guardato intorno» (p. 140), Meemet descubre la maldad que encierra su alma, oculta por una cínica hipocresía. Pretende casarse con Jimena, una vez viuda, y entregar a Elvira, hermana de aquélla, así como a las hermosas aragonesas como esposas para sus ministros. En caso de que se resistan, matarlas.

Los dos actos siguientes contabilizan por sí solos la mitad de la obra (1389 versos) abarcando casi entre los dos la longitud habitual de las restantes obras de Gozzi.

El segundo acto se compone de nueve escenas y empieza con un cambio de escenario. Nos encontramos ahora en un bosque, en las afueras de la ciudad, donde se sucederán sorprendentes revelaciones. La primera es la aparición de Ernesto, hermano de Jimena y Elvira, después de quince años de ausencia. Más adelante, se revelará que Elvira no es hermana de Ernesto y de Jimena, ya que había sido recogida en adopción. Este descubrimiento llenará de regocijo a Ernesto, que queda entonces libre para amarla. Con la llegada de los moros, en

ademán conciliador, Ernesto y su padre rechazan airadamente los ofrecimientos de paz y logran rescatar a Elvira con una hábil estratagema. A pesar de los ruegos de Jimena para que su padre deponga las armas, la guerra continúa. Será una auténtica masacre, a pesar del valor de los aragoneses, pues son muy inferiores en número. El acto finaliza con las maldiciones del viejo Pardo hacia su hija Jimena, a la que cree renegada. Resulta algo inverosímil que la propia Elvira también esté convencida de la apostasía de su hermana Jimena, puesto que vivía con ella en la corte musulmana de Mequinenza.

El tercer acto es el más largo y el más fascinante de la obra. Son 17 escenas repletas de peripecias más o menos inverosímiles repartidas nada menos que en seis escenarios distintos. No desmerecerían en absoluto en los más descabellados melodramas románticos, por sus espectaculares luchas y golpes de teatro<sup>30</sup>.

La escena se abre en un salón del palacio de Zeilamo. Abderramán informa a Meemet que ha seguido sus órdenes: ha escrito una nota y preparado una ampolla de veneno. Jimena lee la nota preparada por Abderramán: se trata de la declaración de amor anónima de una persona “d’alto grado”. Jimena entrega la nota a Meemet y le urge castigar severamente al osado traidor. El villano le revela su autoría y confiesa con cinismo tanto su trampa urdida en contra de Zeilamo como sus planes de casarse con ella. La amenaza de muerte si se resiste, coaccionándola a acceder a la boda con grosera violencia:

Olà, donna imbecil, dalle mie mani  
Fuggir non puoi. Volgi le luci e mira.  
Vedi? Quello è veleno. Ti risolvi  
Ad esser di Meemet, o d’un sepolcro  
Difamata annerita (p. 185).

Al salir Meemet, Jimena resuelve tomar el veneno para no ser deshonrada, pidiendo perdón al Cielo y excusándose tras su fragilidad femenina. Cuando Meemet vuelve a escena encuentra a una Jimena moribunda. Malinterpretando sus palabras «Nel mio Stato infelice, alfin eles-

<sup>30</sup> Para poner sólo un ejemplo, pensemos en *Don Álvaro o la fuerza del Sino*, del Duque de Rivas.

si / Il più giusto partito, e più prudente» (p. 188), cree haber conseguido sus propósitos. Jimena lo desengaña con desprecio y, reafirmando su fe, le comunica que ha ingerido el veneno.

El escenario se traslada de nuevo al bosquecillo del segundo acto, donde se oyen estrépitos de armas y de batalla. Aparecen Álvaro Pardo y su hijo Ernesto con algunos soldados aragoneses. Llega una carta que anuncia la caída de Lérica ahora en poder del rey aragonés. Después de la alegría de esta escena en la que también se anuncia el socorro del rey, Nuño advierte de la llegada de un enorme ejército musulmán, lo que da ocasión a heroicas arengas de los aragoneses para morir por su fe.

Se suceden ahora las escenas de luchas espectaculares, cuerpo a cuerpo, entre Ernesto y Selimo, acompañadas de rayos y truenos, en donde el espectador no sabe todavía quién será el vencedor. La aparición inesperada de Zeilamo (al que se le daba por muerto), acompañado de dos fieles soldados, es un auténtico golpe de teatro: cree ingenuamente todavía en la lealtad de Meemet. Ernesto se entera de todo, escondido en una cueva. Al dirigirse Zeilamo al palacio, encuentra a Abderramán, que le descubre la traición de Meemet y el peligro que corre Jimena. Zeilamo se esconde en los jardines del palacio mientras el pérfido Meemet apuñala a Abderramán «Perché i delitti miei sieno sepolti» (p. 207). Ernesto esconde a Abderramán, gravemente herido, en la gruta y sale al encuentro de Meemet, pero cae preso de los moros. El acto finaliza con el triunfo de Meemet:

Strascinatelo, e gema sotto al peso  
Delle catene più crudeli ed aspre (...) (p. 213).

Aquí Gozzi, que siempre fue muy minucioso en sus didascalias, intercala una de las páginas más precisas y preciosas de todo su teatro para beneficio de los actores y la puesta en escena. No olvidemos que es ante todo un hombre de teatro y un gran conocedor de los entresijos de los escenarios. Su largo trato con los actores y su experiencia escénica le permiten sacar el máximo partido de ellos. Y lo hace precisamente a través de estas cuidadas y minuciosas anotaciones en las que demuestra otra vez la pericia adquirida a lo largo de cinco lustros de contacto directo, tanto con los actores como con los tramoyistas y por supuesto con el director de la compañía, Antonio Sacchi. En esta pági-

na y media de «Annotazione necessaria a que' Comici, che volessero rappresentare *Cimene Pardo*», intercalada entre el final del tercer acto y el inicio del cuarto, Gozzi empieza con justo orgullo constatando:

Il silenzio, l'attenzione, la sospensione, l'interesse degli animi degli spettatori al gruppo degli accidenti notturni successivi dalla scena settima alla diciassettesima di questo terzo atto, furono indicibili (p. 214).

Y para el mayor provecho de futuras escenificaciones pone a disposición de los actores su caudal de experiencias, probadas con eficacia en el escenario y extraídas de la representación de *Cimene Pardo*. Resulta enternecedor observar que no olvida el más mínimo detalle para mejorar el decorado y lo que hoy llamamos efectos especiales. Así por ejemplo, aconseja el uso de maniqués de paja, abrazados unos a otros, para mejor simular los soldados caídos en la lucha. Tampoco olvida el aspecto económico, que tanto preocupa a las compañías. Comoquiera que había asistido a algunas representaciones, podía señalar aquellos detalles escénicos innecesarios que se podían suprimir con el fin de recortar gastos. Es el caso de determinados efectos de iluminación a los que juzga superfluos. Con ello evidencia otra de sus muchas cualidades teatrales, la de su capacidad de buen gestor:

L'Autore del Damma, che vide in prova l'esecuzione, sospese a' Comici anche la spesa, come superflua, del nembo notturno accennato nell'opera (...) (p. 215).

El cuarto acto consta de cinco escenas y es el más corto de toda la obra, lo cual consigue aliviar la tensión del acto anterior. Tensión que, además, se habría visto incrementada por el esfuerzo visual exigido, ya que más de la mitad del tercer acto transcurría en una semi-oscuridad, tan sólo rota puntualmente «con un lampo che abbagli la vista degli spettatori, e soccorra l'illusione» (p. 200), tal y como juiciosamente anota Gozzi antes de la lucha cuerpo a cuerpo entre Selimo y Ernesto.

El escenario se traslada ahora al interior del castillo del viejo Pardo. En medio de la consternación general ante la supuesta muerte de Ernesto. Elvira – y con ella los espectadores – especulan sobre su verdadera identidad. Surgen entonces tres desconocidos encubiertos – aunque de porte señorial – que vienen de parte del rey y piden ser recibidos.

Después de poner a prueba el valor y la dignidad del viejo Pardo («È decrepito, è oppresso, e fiero ancora!», p. 221) hay un nuevo e inesperado golpe de teatro cuando el desconocido más agresivo se descubre: es el rey de Aragón en persona, Alfonso II, que aparece en toda su majestad: «Nè voi di qua mover dovete un passo. / D'Alfonso D'Aragona vostro Re / Denno i comandi, testimoni avere» (pp. 221-222). El espectador cree que por fin va a conocer la identidad de Elvira. Sin embargo se quedará sin saberlo, gracias al hábil manejo del suspense por parte de Gozzi, que hace llegar de improviso a Sancho en la última escena con la buena nueva de que Ernesto vive y de que está a punto de llegar, como así sucede. Esta quinta escena es la más larga del acto. Ernesto en un prolijo parlamento explica cómo logró salvarse y – lo que es más importante – revela que Jimena no sólo no renegó de su fe, sino que también convirtió a su marido y a un numeroso grupo de moros, que corren gran peligro. Finaliza el acto con la resolución de ir a atacar Mequinenza y así acabar con Meemet, rescatar a Jimena, su esposo y a los demás cristianos. Se une al grupo Abderramán que sobrevivió a la puñalada de Meemet.

El quinto y último acto consta de once escenas. Sigue la interminable noche de luchas y muertes equivocadas, como la de Selimo a manos de su hermano Meemet. Esta dilatada noche abarca desde mediados del tercer acto hasta la séptima escena del quinto donde el rey en persona conduce a los aragoneses a la victoria definitiva con la reconquista de Mequinenza. Sólo en la penúltima escena de la obra se nos descubre por fin la verdadera identidad de Elvira: es ni más ni menos que la única hija del difunto rey de Castilla y por tanto legítima soberana de ese reino. Ernesto se casa con ella y el drama finaliza con un cuadro de apoteosis triunfal para Jimena, auspiciado por el Rey:

E tu Cimene; del tuo sesso onore,  
Del mio Regno splendor, del Ciel ministra  
Colla tua voce il giubilo ravniva (p. 256).

3. Vemos por este rápido bosquejo de la trama de *Cimene Pardo* que, al no disponer de la generosa y confortable ayuda de un texto

anterior en el que apoyarse, Gozzi echa mano de todos los resortes clásicos que ya había probado en sus obras anteriores y que tan buen resultado le habían dado. Son los típicos enredos del melodrama o “drama trágico”, como Gozzi prefirió llamarlo, pero que en definitiva no deja de ser la acostumbrada comedia de capa y espada que el Conde maneja con maestría innegable demostrando una vez más su perfecto dominio de la carpintería teatral: falsas identidades, confusiones, ambigüedades, encubrimientos, traidores y villanos enamorados de la heroína, épicas luchas cuerpo a cuerpo que generan equívocos – pues generalmente tienen lugar en la oscuridad de la noche – enredos todos ellos que finalizan felizmente con una cascada de reconocimientos cuando un *Deus ex machina*, generalmente encarnado en la figura de un monarca, viene a restablecer el orden. Pero aquí Gozzi lo combina con el hechizo añadido del romanticismo de la comedia morisca en la que se ensalza la figura del moro caballeroso no necesariamente convertido al cristianismo, tal como lo definió el lorquino Pérez de Hita en uno de sus romances: «Cavalleros granadinos / Aunque moros hijos Dalgo»<sup>31</sup>.

Gozzi conserva el esquema de las dobles parejas de enamorados, la principal (Jimena y Zeilamo) y la secundaria (Elvira y Ernesto), en las que las supuestas relaciones de parentesco entre los implicados parecen poner en juego el desenlace feliz de una de ellas. Hábilmente Gozzi consigue mantener el suspense hasta el momento en que se descubre la verdadera identidad de Elvira, a pesar de que ya desde el segundo acto el espectador sabe que no es hermana de Ernesto. Con todo, el misterio de su identidad se conservará a lo largo de toda la obra con una incertidumbre que irá “in crescendo” hasta que el espectador se ve recompensado con creces en el último acto con el golpe de teatro final en el que se nos revela a Elvira como reina de Castilla.

La figura del personaje femenino principal, Jimena, eclipsa a la de su marido Zeilamo y a la de sus hermanos. La valentía e impetuosidad de la heroína, que quiere hacer pública tanto la conversión de Zeilamo, como su propia fidelidad a la verdadera fe, se pone de manifiesto desde el comienzo mismo de la obra y contrasta con el sentido de la lealtad

<sup>31</sup> Cf. *Historia de las guerras civiles de Granada*, Amberes 1724, p. 394.

debida a su señor por parte de Zeilamo y con su extremada prudencia. Una prudencia que – si la comparamos con el arrojo de su esposa – casi roza aquí la cobardía en contraposición con su valor en el campo de batalla. Es el temor de ver mancillado el honor el que dicta la decisión de Zeilamo de ocultar su fe:

L'onor solo, Cimene, mi spaventa...  
Che si diria di me! ... La taccia indegna  
D'ingrato al mio Signore... di ribelle...  
Di traditor... di scellerato... Oh Dio!... (p. 124).

Otro de los rasgos que deja a Zeilamo en desventaja frente a Jimena se debe al hecho de que se muestra tan íntegramente confiado que resulta fácil presa del maquiavelismo – por otro lado bastante elemental – del villano Meemet. No cabe duda de que el tratamiento de estas dos figuras evidencia la voluntad de Gozzi de exaltar la superioridad de la mujer frente al hombre no sólo por su inteligente intuición y mayor perspicacia sino también por su arrojo y valentía en la defensa de sus convicciones. Desde el principio, Jimena desconfía de Meemet y presiente la fatalidad que les amenaza. Antepone siempre con valentía la proclamación de su fe al “qué dirán” y al deber de lealtad tras el cual se escuda su marido. Sus dotes de fina observación contrastan con la ingenuidad algo bobalicona de Zeilamo:

ZEILAMO: (...) I caratteri tutti dell'amico,  
Costantemente, in Meemet trovai.

CIMENE: Io dell'adulatore, dell'ipocrita  
Che chiude in seno... Eh, Zeilam, lo studio  
Di legger sguardi, e penetrar ne' cuori  
Ceder tu devi al sesso nostro (p. 126).

Una vez más Gozzi hace gala de un romanticismo “avant la lettre” y de una finura exquisita exaltando esta figura femenina más inteligente, más decidida y más valerosa que la del hombre, siendo una de las creaciones más atractivas de su teatro. Sin jactancia ni prepotencia sabe aunar argucia y sensibilidad, inteligencia y valor, siendo ella el auténtico motor de un esposo pusilánime y confiado, parapetado tras el respeto humano. El Zeilamo de Gozzi es el tipo de persona tan corrien-

te en la vida real, entrañable y leal por un lado, pero cuyos esquemas mentales muy definidos le incapacitan para un análisis objetivo. De ahí su asombro e incompreensión ante la traición de Meemet. La figura de este último merece mención aparte. Gozzi lo dota de una densidad y de una autenticidad que sólo es igualada por la de Jimena en su matizada psicología. Se trata de una figura ciertamente perfilada y minuciosamente modulada no sólo en sus palabras y actuaciones, sino también y sobre todo en las numerosas anotaciones que tan a menudo definen sus gestos e intenciones en las didascalias. Meemet se sitúa así – desde el punto de vista de la caracterización – al mismo nivel que la pareja protagonista. La vileza de su alma va acompañada de otras muchas perfidias como la falsedad, el disimulo y la doblez, el servilismo y la cobardía que lo lleva a rebajarse en el último acto con “hipócrita sumisión”, según señala la didascalia ante sus vencedores. Pero lo más revelante de su personalidad es, como sucede con el Yago de *Otello*, la profunda y perniciosa envidia encubierta por una refinada hipocresía que lo corroe. Esta envidia patológica – más todavía que su ambición de poder – es la que motiva todos sus actos y, en particular, su deseo de destruir a Zeilamo, al que falsamente llama amigo. También será la envidia la que cimentará su intención desleal de apoderarse de Jimena, a la que desea de un amor malsano. No falta incluso en su personalidad una vena de sadismo que aflora al ver sufrir a Jimena:

Cimene giugne lagrimosa e mesta.  
Ognor più bella mi rassembra (p. 177)<sup>32</sup>

Con todo, este personaje del villano Meemet – al que a todas luces Gozzi se complace en caracterizar con sumo detalle – también presenta atisbos de compasión y de humanidad en momentos de flaqueza. Este hecho no hace sino poner de manifiesto la enorme sensibilidad del Conde a la hora de observar las contradicciones del corazón humano y de plasmarlo en sus obras con una finura de apuntes psicológicos. Así, a pesar de su maldad, alimentada por el rencor y la envidia, Meemet es

<sup>32</sup> En su primera manifestación de crueldad un joven Nerón – soberbiamente retratado por Racine en su *Britannicus* – expresa este mismo sentimiento casi con idénticas palabras: «J'aimais jusqu'à ses pleurs, que je faisais couler».

capaz de sentir lástima de Jimena cuando la cree muerta. Este sentimiento es tan nuevo para el villano que ni él mismo lo puede comprender, de ahí que se muestre turbado y asombrado:

Chi fu che m'acciecò?... Di questa donna  
La virtù... ma che dico! (...)  
È amore?... è umanità?... dolor? ... pietade  
Che il mio interno combate? (p. 190)

A parte de la pareja protagonista y la del villano que Gozzi trata con mayor profundidad – como ya hemos visto – el resto de los personajes sólo son estereotipos que también prefiguran los que el melodrama romántico fijará unas décadas más tarde. Son simples siluetas que se recortan como contrapunto de los protagonistas, meros esbozos en sus atributos esenciales. Elvira es la joven dama inocente y pura; Ernesto el caballeroso amante arrojado y cortés. Abderramán el cómplice arrepentido del villano, que se redime al final ayudando a los héroes; Selimo es el arrogante musulmán obstinado en su error y enamorado de Elvira. El viejo Pardo, autoritario y valiente, es el prototipo del hombre de una pieza, inamovible en sus fuertes convicciones y leal hasta la muerte a su Señor, aún cuando no siempre comparta sus decisiones. Finalmente el rey es la idealización de la figura de un soberano justo y generoso, entregado por entero al bien de sus súbditos, para los cuales sólo desea ser un padre:

(...) sì, son padre a tutti... tutti  
Tra le mie braccia... al mio grembo venite...  
(...) Re sono, e superare i miei vassali  
Non saprò di virtù? (p. 256)

Por otra parte, como ya adelantáramos, Gozzi, se toma libertades a la hora de historiar los hechos en *Cimene Pardo*, algo ciertamente habitual en la dramaturgia de todos los tiempos: no sólo cambia el carácter de Jimena, convertida en heroína cristiana, en lugar de renegada, sino que también inventa la figura de Elvira como hija de Alfonso VIII de Castilla – lo que se aleja de toda verdad histórica – además de la ucronía que supone el hecho de que el hijo de un oscuro caballero se case con la futura reina. Sin embargo los hechos históricos que refiere Gozzi son rigurosamente ciertos a pesar de su confu-

sión en la identidad del rey que los protagonizó, error fácilmente excusable si se tiene en cuenta que durante un período de tiempo –relativamente breve – dos monarcas compartieron el nombre de Alfonso en la historia de Aragón: por un lado Alfonso I el Batallador y por otro su sobrino Alfonso II<sup>33</sup>.

Está claro que Gozzi en su *Jimena Pardo* no pretendía hacer ningún drama histórico ni siquiera en el sentido de la clásica definición hecha por Ludwig Pfandl<sup>34</sup>. Lo único que quería Gozzi era utilizar sencillamente como telón de fondo un periodo exaltante para resaltar el tesón y la constancia de su heroína presentada como parangón de virtud cristiana. En todos sus escritos Gozzi deja bien clara cuál es la finalidad de su obra dramática. Lo que persigue es ofrecer una lección moral y un modelo en el que el público pueda encontrar una escuela de elevación espiritual y social:

Io non presi giammai a trattare una favola in sulle cene (sic), che per un pretes-  
to, e per poter sostenere della sana morale nelle circostanze da me apparecchia-  
te di quella, e per censurare coll'eloquenza, e una chiara allegoria, la corrutte-  
la del costume, i sofismi velenosi, e la scienza d'una sforzata ebra metafisica  
de' nostri tempi<sup>35</sup>.

Gozzi se muestra orgulloso de haber llevado a cabo estos cambios en la verdad histórica por cuanto tienen de moralizantes. Ejemplo de ello lo

<sup>33</sup> En el elenco de personajes, Alfonso II figura como el personaje elegido por Gozzi como Rey de Aragón para su drama. Sin embargo, a lo largo de la obra abundan los datos y hechos que se corresponden con el reinado de su tío, Alfonso el Batallador. De entrada, ya desde el primer acto el rey aparece referido como «Alfonso / Dell' Aragona, il vostro Re guerriero» (p. 124). De otro lado, la toma de Mequinenza y la de Lérida también corresponden al reinado del Batallador. Por si esto fuera poco, la *Chronica Adefonsis imperatoris* sólo cita a los caballeros Pardo en compañía del Batallador en sus conquistas. Y aunque es cierto que Mequinenza volvió a caer en manos de los moros, su conquista definitiva fue hecha por Ramiro Berenguer, padre de Alfonso II, por lo que en ninguno de los dos supuestos le correspondería al soberano que figura en el elenco. Se podría decir, por tanto y en resumen, que todos los datos recogidos en la obra se corresponden con el reinado del Batallador y no con el de Alfonso II.

<sup>34</sup> Esto es algo que ya sucedía en muchas obras de nuestra Comedia Nacional. En este contexto, es significativa la definición de drama histórico que ofrece Ludwig Pfandl en su *Historia de la Literatura Nacional Española en la Edad de Oro* cit., p. 433: «El drama histórico, de acuerdo con nuestro concepto (...) merece en verdad este nombre cuando su propósito consiste (...) en celebrar personalidades, hechos y sentimientos históricos, y en profundizar la antigua leyenda, la tradición épica, el pasado de la patria y el tesoro de las creencias religiosas como común patrimonio nacional».

<sup>35</sup> Prefazione de *La figlia dell'aria*, *Opere Complete*, Venezia 1803, Tomo XI, p. 112.

encontramos en “Notizie ed avvertimenti al pubblico” para otra obra suya: *Il Montanaro Don Giovanni Pasquale*, drama basado – como *Cimene Pardo* – en un hecho histórico de la Edad Media Española (el episodio de María de Padilla con el joven rey Pedro, más tarde llamado el Cruel o el Justiciero). Aquí no sólo pone gran empeño en que se califique este drama de “Azione scenica morale”<sup>36</sup>, sino que en relación con el cambio de personalidad en la figura de María Padilla confiesa que «mi lusingo d’aver serbata una decenza nel carattere di quest’ultima, non apparente nelle storiche relazioni»<sup>37</sup>.

En este contexto, el Conde también manifiesta un ardiente deseo de contrarrestar la influencia perniciosa y el mal ejemplo del teatro ilustrado de su tiempo. Es significativa la crítica que hace a los autores del momento, sólo preocupados por la forma y las reglas poéticas, más que por el contenido ejemplarizante de la obra, que descuidan sin reparos. Y dentro de esta finalidad moralizante, el orden social juega para Gozzi un papel determinante:

(...) nè so comme non si vergognino cotesti creduti sapienti, a mostrarsi macchiati di prevenzione, e rigidi censori sopra a tale frivolo proposito [delle regole], massime coll’esempio che danno ne’nostri Teatri co’loro romanzeschi Drammi tutti somiglianti l’un l’altro (...), e zeppi di sofisticati sentimenti di falsa metafisica, attissimi di sovvertire gli umani cervelli, e a sconnettere la catena armonica del necessario bell’ordine della subordinazione<sup>38</sup>.

4. Veamos ahora cuáles fueron las condiciones y el por qué de la tardanza en representarse *Jimena Pardo*. Comoquiera que la acción se desarrolla en dos ámbitos escénicos tan diametralmente distintos, se hacía necesario disponer de un atrezzo amplio y variado – además de lujoso –, en la medida en que no sólo debía reflejar el refinamiento voluptuoso que tradicionalmente se atribuye a una corte árabe-oriental, sino que también debía armonizar la austeridad guerrera de los aragoneses con la magnífica pompa atribuida a la figura del rey en la escena final. Si añadimos a esto la exigencia de diversos y espectacu-

<sup>36</sup> *Notizie ed avvertimenti al pubblico* de *Il Montanaro Don Giovanni Pasquale* cit., p. 10.

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 9.

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 10.

lares decorados para las accidentadas escenas de luchas exteriores con montañas, grutas, río, iluminación y maquinarias, no es de extrañar que su lectura, por más que le gustase, desalentara al “vigilante direttore” Antonio Sacchi, cuya compañía estaba decayendo lastimosamente por distintas causas, de entre las cuales no dejó de jugar un papel importante la actriz Teodora Ricci, que – cegada por el brillo de París – se encontraba en vísperas ya de abandonar Venecia. Se comprende, por lo tanto, que Gozzi decidiera encerrar su *Jimena* en un cajón de su escritorio. Pero quién mejor que el propio Conde nos lo podrá explicar. Dejémosle la palabra:

Fu mia intenzione di dare in dono quest’opera alla compagnia comica del Sacchi, che aveva soccorsa co’ miei generi per tanti anni, per redimerla in parte dal disordine economico in cui era caduta per le disensioni intestine, e per gli spiriti di vendetta introdotti in quella società, prima tanto favorita dal Pubblico; ma la impossibilità della spesa nella decorazione occorrente, in quelle genti, la diserzione avvenuta de’ più abili Attori, e finalmente lo scioglimento di quella compagnia, furono le cagioni che l’opera rimase manoscritta nel mio scrittojo<sup>39</sup>.

Reposó pues *Jimena Pardo* en el cajón de su escritorio durante tres o cuatro años. Mas cuando a su regreso de París, Teodora Ricci – algo decepcionada por no haber triunfado en la capital gala como esperaba – se la pide para montarla en el Teatro San Giovanni Grisostomo, Gozzi no duda en dársela. Lo cuenta, como acostumbra, entre burlas y veras, en teoría movido por su generoso olvido de ofensas más o menos ciertas, pero sobre todo por el afán de ayudar – como siempre hizo, bien es verdad – a «nostri comici poveri più che non si vuol credere»<sup>40</sup>. Ahora bien, ¿qué dramaturgo no sueña con ver representada una obra suya, sobre todo si ha estado alejado del escenario durante más de cuatro años, como es el caso del Conde? Tanto más cuanto que este dramaturgo era asimismo un experto escenógrafo, ducho en dirección de actores por su familiaridad entre las bambalinas de un teatro y de una compañía que fueron para él una familia y quizá “bien plus davantage”.

<sup>39</sup> Prefazione de *Cimene Pardo* cit., p. 115.

<sup>40</sup> Prefazione de *La figlia dell’aria* cit., p. 111. En este contexto, no está de más volver a recordar la generosidad de Gozzi, que entregaba sus obras gratuitamente, a diferencia de otros autores como Goldoni, que exigía 100 ducados por obra, tuviese éxito o no.

Así fue cómo en el carnaval de 1786 la compañía Battaglia – a la que pertenecía la Ricci – montaba la obra “con una decorazione, in vero, magnifica, e sostenuta con somma forza, spezialmente dalla Signora Ricci protagonista, e da’ Signori Marzocchi, Patella, e Fiorio, che per un lungo corso di repliche cagionava un’irruzione di concorso indicibile in quel Teatro”<sup>41</sup>.

Con mal disimulado orgullo Gozzi confiesa que la obra alcanzó las 17 representaciones con aforo lleno – lo cual era ciertamente un gran éxito para la época – y que hubiese llegado fácilmente a las 40 «se la immagine della Religione avesse il vigore, a’ nostri giorni, che aveva un tempo»<sup>42</sup>.

La interpretación de Jimena fue sin duda uno de los grandes triunfos de Teodora Ricci, que volvía a aparecer así ante sus conciudadanos como una de las reinas indiscutibles de la escena<sup>43</sup>. La podemos imaginar con su porte arrogante y su garbosa figura envuelta en sedas cuando aparece ante el viejo Pardo, en la última escena del segundo acto, vestida “a la turca” y el rostro cubierto por un denso velo. Y podemos sentirnos igual de deslumbrados que sus contemporáneos cuando, echando atrás el velo, descubre su magnífica melena rubia, uno de los atributos más preciados de la actriz y el que la hiciera famosa. Gozzi ya había probado el efectismo de este gesto tan dramático en *Turandot*.

5. Al comenzar hemos recordado a Giuseppe Baretta, hombre cosmopolita, culto e inteligente, dotado de un extraordinario talento para la comunicación, que tenía la ambición junto a otros literatos de convertir Venecia en el foco cultural de Italia. Gran admirador de los hermanos Gozzi, fue el primero en dar a conocer en Inglaterra el nombre y la obra del Conde, al que no dudaba en comparar con Shakespeare. Por todo ello, no es de extrañar que encontremos ecos de *Jimena Pardo* en una obra

<sup>41</sup> Prefazione de *La figlia dell’aria* cit., p. 127.

<sup>42</sup> Prefazione de *Cimene Pardo* cit., p. 117.

<sup>43</sup> El hechizo ejercido por Teodora Ricci sobre sus contemporáneos se puede parangonar con el de otra actriz que como la Ricci no era ni particularmente hermosa ni tan siquiera buena actriz. Nos referimos al caso de la extravagante Sarah Bernarht quien durante la “Belle Époque” tuvo a Europa y parte de América subyugadas por la arrogancia y pasión de sus actuaciones al igual que Teodora Ricci en Italia.

escrita por el dramaturgo James Sheridan Knowles<sup>44</sup> – que buscaba inspiración para sus melodramas góticos – *The Rose of Arragon* (*La Rosa de Aragón*), estrenada con gran éxito en el Teatro Real de Haymarket de Londres en 1843.

Existen demasiadas coincidencias para ser fortuitas entre una y otra obra. Para empezar, la ubicación geográfica, Aragón, y la acción que se desarrolla aproximadamente en la misma época. A pesar de que Knowles no ofrece los datos precisos de Gozzi, situando su acción en una Edad Media imprecisa sí que habla de la toma de Zaragoza, otra de las conquistas del Batallador. Por supuesto Knowles, ferviente pastor anglicano<sup>45</sup>, no se plantea la posibilidad de una heroína defensora ardiente del catolicismo, razón por la que no será la diferencia de fe el motor de la acción, sino la diferencia de categoría social. Ambas obras empiezan cuando los dos hechos desencadenantes ya están consumados: en Gozzi la conversión de Zeilamo, en Knowles el casamiento desigual. La boda del Príncipe heredero Alonso con Olivia, una hermosa campesina, origina una reacción de intransigencia por parte de su padre, el rey, similar a la que encontramos en Álvaro Pardo: es la misma incomprensión y ceguera que embarga a ambos padres para repudiar al hijo “culpable”. También Knowles plantea el clásico triángulo del villano enamorado de la heroína, igualmente decidido a librarse del marido. El amor interesado que Almagro y Meemet profesan por Olivia y Jimena respectivamente deriva en realidad de la envidia patológica que resienten los villanos y su deseo de infligir una humillación más a sus odiados rivales. En el corazón de uno y otro anida idéntica combinación malsana de envidia y ambición. Almagro, como sucediera con Meemet, sólo aspira a usurpar el poder una vez que por traición se haya librado del molesto esposo al que odia y finge servir con lealtad («¡Era necesario que el Rey muera! Las medidas drásticas convienen / a las empresas audaces»<sup>46</sup>). El parale-

<sup>44</sup> James Sheridan Knowles (1784-1862) dramaturgo irlandés, sobrino del conocido dramaturgo Richard Brinsley Sheridan (1751-1816). El gran actor Edmund Kean estrenó muchas de sus obras, cosechando grandes triunfos. En sus últimos años, Knowles ejerció de pastor anglicano, siendo muy aplaudido en el púlpito.

<sup>45</sup> Escribió una obra en defensa del anglicanismo atacando al Papa y a la religión católica *La Roca de Roma*. Paradójicamente ese mismo año, su hijo Richard (1820-1882), conocido periodista y autor de una vida de su padre, se convertía al catolicismo.

<sup>46</sup> Ofrecemos nuestra traducción del original en inglés. Cf. J. SHERIDAN KNOWLES, *The Rose of*

lismo entre los dos villanos se percibe incluso en el ingenuo maquiavelismo con el que traman la calumnia que les permitirá alcanzar sus propósitos, así como en la falsedad y doblez de sus palabras, siempre encubiertas de la más insidiosa hipocresía. En *La Rosa de Aragón*, Almagro es amigo, o mejor dicho mal amigo del hermano de Olivia, el “buen Alasco”, y en los diálogos que mantiene con él se pone particularmente de manifiesto el descomunal fingimiento del villano («Yo, mi querido amigo, sólo repito lo que / otro ha dicho (...) / ¿Cómo podría, si no, queriendo tanto a mi buen Alasco»)<sup>47</sup>. Igualmente, tanto Knowles como Gozzi ponen los tópicos teñidos de misoginia en boca del villano. A la cínica observación de Meemet «Nè apprendesti ancora / Quanto a’ deliquj sia facil la donna?» (p. 184), le corresponde la de Almagro: «Hay necios / Que en el corazón de la debilidad misma creen / Encontrar algo firme»<sup>48</sup>. En cambio, la exaltación de las dotes intuitivas femeninas y la admiración por la mujer corren a cargo de los personajes de noble corazón (Alasco: «¡Oh mujer, qué clara eres en tu visión y qué rápida / En acción!»<sup>49</sup>). De esta forma se pone de relieve el partido que toman ambos dramaturgos a favor de la mujer. Y como sucediera en *Jimena Pardo*, también aquí el héroe se da cuenta demasiado tarde de la maldad del villano («El corazón de Almagro está podrido»<sup>50</sup>).

Además, Knowles comparte con Gozzi la misma desconfianza ante el criterio de las masas, idea que expresa abiertamente por boca de Almagro («(...) las masas actúan como gigantes, / Pero razonan como niños... ¡Seré Regente! / ¡Piensan que Alasco es el traidor!»<sup>51</sup>). Por otra parte, también exalta a la largo de toda la obra – como hiciera Gozzi – el mismo amor reverencial y el mismo respeto debido hacia la persona del soberano («Descúbranse, señores, ante su Majestad, es el Rey / Aún

*Arragon*, London 1842, p. 44: «Twas fit the King should die! Strong measures suit / Bold enterprises! (...)». De aquí en adelante para todas las citas de *The Rose of Arragon* ofrecemos nuestra traducción del original en inglés.

<sup>47</sup> *Ibid.*, p. 48: «I, my dear friend! – I only tell you what / Another said – (...) / How could I, loving good Alasco?».

<sup>48</sup> *Ibid.*, p. 58: «They are fools / Who in the heart of very weakness, think / To find so stern a thing».

<sup>49</sup> *Ibid.*, pp. 78-79: «O woman! Clear in apprehension – prompt / In action (...)».

<sup>50</sup> *Ibid.*, p. 77: «Almagro’s heart is rotten!».

<sup>51</sup> *Ibid.*, p. 50: «(...) what a giant is the mass, in act! / In reason what a child! – I shall be Regent! / They think Alasco traitor! (...)».

cuando haya caído en desgracia»<sup>52</sup>). Ambas obras finalizan con la glorificación del monarca, justo y generoso, y el encumbramiento de la heroína virtuosa por excelso.

En definitiva, por todas estas similitudes en la trama, en el tratamiento de los caracteres, así como en el pensamiento que subyace en las dos piezas teatrales y obviando las diferencias derivadas de las particularidades de cada obra, no es aventurado decir que Knowles conocía *Jimena Pardo*. En este contexto, conviene recordar que Knowles es sobrino del gran Richard Sheridan<sup>53</sup> y que este último había conocido y tratado en Londres a Giuseppe Baretti – gran admirador de Gozzi, no lo olvidemos –. Teniendo en cuenta, además, que *Jimena Pardo* se imprimió por separado y con anterioridad a la recopilación de las *Opere Complete*, no es imposible que Knowles la hubiera leído y se hubiera inspirado en ella a la hora de escribir *La Rosa de Aragón*, de la misma manera que la “antica commedia” inspirara a Carlo Gozzi.

6. Vemos pues que este “mulinare il cervello” y “sudare la fronte”<sup>54</sup> de Gozzi a la hora de componer *Cimene Pardo* dio muchos frutos, pero quizá el que más le importó fuera el de una suntuosa representación en donde intrigas de traición, de amor y de honor se entrelazan con luchas y golpes de teatro espectaculares, servidos por una escenografía que sorprendió a sus contemporáneos por su variedad e imaginación. Casi medio siglo antes de que el romanticismo más desmelenado inundase los teatros de toda Europa de dramas neogóticos inspirados en la historia medieval española (citemos sólo a Victor Hugo, su más ilustre y “flamboyant” exponente con obras como *Hernani* y *Ruy Blas*, por ejemplo), Carlo Gozzi ya lo había anticipado espléndidamente en particular con esta *Jimena Pardo* que bien merecería encontrar en nuestros días un director que se atreviese a montarla en escena. Y es que la espectacular-

<sup>52</sup> *Ibid.*, p. 40: «Your heads uncover'd, sirs! – 'tis Majesty, / Though it be fallen in fortunes (...).»

<sup>53</sup> Podemos encontrar cierta afinidad espiritual entre el teatro de Sheridan y el de Gozzi: ambos comparten una misma voluntad de fustigar las costumbres perniciosas de la época en que vivían y de transmitir una mensaje moralizante. Pensemos por ejemplo en la *Escuela de la Maledicencia* (*School for Scandal*) de Sheridan.

<sup>54</sup> GOZZI, Prefazione de *Cimene Pardo* cit., p. 115.

ridad que Gozzi consiguió en su tiempo fue precursora de las aparatosas representaciones actuales tan apreciadas en los festivales de nuestros días, principalmente desde mediados del siglo pasado. Representaciones que encandilan al público contemporáneo y en las que priman sobre el texto tanto la puesta en escena como los juegos de luz y otros efectos especiales muchas veces apoyados en soberbios escenarios naturales. De representarse en la actualidad *Jimena Pardo* arrancaría sin duda el aplauso entusiasta de muchos espectadores, sobre todo de los más jóvenes, que aún hoy – pese a lo que se diga – siguen vibrando con las palabras de honor y muerte, amor y lealtad.

#### AGRADECIMIENTOS:

Quiero dejar constancia de mi sincero agradecimiento al personal de la Biblioteca Casanatense de Roma, en particular a D<sup>a</sup> Isabella Ceccopieri y a D<sup>a</sup> Anna Rossini, por su eficaz disponibilidad y amabilidad.

En segundo lugar a mi colega Javier Gutiérrez Carou de la Universidad de Santiago de Compostela, quien generosamente puso a mi entera disposición todo su valioso material<sup>55</sup>.

Y *last but not least* a la profesora María Grazia Profeti, que me hizo el honor de asistir a mi conferencia y posteriormente iluminarla con sus agudas y sugerentes observaciones.

<sup>55</sup> Destacamos especialmente la página web creada por este gran estudioso de Carlo Gozzi en España, el profesor Gutiérrez Carou: <http://www.carlogozzi.com>, instrumento indispensable de trabajo para todos los que se acercan a la obra de Carlo Gozzi.

CENTRO STUDI SUL TEATRO MEDIOEVALE E RINASCIMENTALE

*XXXII Convegno Internazionale*

FORTUNA EUROPEA  
DELLA COMMEDIA DELL'ARTE



ROMA, 2-5 OTTOBRE 2008  
*a cura di M. Chiabò - F. Doglio*

E S T R A T T O

MINISTERO PER I BENI E LE ATTIVITÀ CULTURALI  
DIREZIONE GENERALE DELLO SPETTACOLO DAL VIVO

DIREZIONE GENERALE PER I BENI LIBRARI  
GLI ISTITUTI CULTURALI E L'EDITORIA

MINISTERO PER I BENI E LE ATTIVITÀ CULTURALI  
DIREZIONE GENERALE DELLO SPETTACOLO DAL VIVO

DIREZIONE GENERALE PER I BENI LIBRARI  
GLI ISTITUTI CULTURALI E L'EDITORIA

*XXXII Convegno Internazionale*

FORTUNA EUROPEA  
DELLA COMMEDIA DELL'ARTE

Roma, 2-5 ottobre 2008  
*a cura di M. Chiabò - F. Doglio*

Centro Studi sul Teatro Medioevale e Rinascimentale

## INDICE

### Programma

Introduzione di FEDERICO DOGLIO	Pag.	7
GIANNA PETRONE		
Euscheme. La gestualità nel teatro latino . . . . .	Pag.	13
ANNA MARIA TESTAVERDE		
I tanti invitati di pietra all'ombra di Molière ..	Pag.	27
RENZO GUARDENTI		
Varietà di forme spettacolari: l'esempio della seconda <i>Comédie italienne</i> . . . . .	Pag.	45
IRENE ROMERA PINTOR		
La impronta española en la nueva vía gozziana: <i>Cimene Pardo</i> , de la <i>Commedia dell'Arte</i> al drama . . . . .	Pag.	59
CARLO LANFOSSI		
Sulle tracce del mito operistico di Elisabetta I: <i>La regina Floridea</i> dai canovacci italiani ai palcoscenici inglesi . . . . .	Pag.	89
<i>Forme del comico in età barocca:</i>		
GIULIO FERRONI, Tra realtà e finzione: il teatro nel teatro . . . . .	Pag.	133
QUINTO MARINI, Ambiguità e polivalenza del comico nella letteratura dell'età barocca . . . .	Pag.	147
FRANÇOISE DECROISSETTE		
Tracce degli Italiani nel <i>Festin de Pierre</i> di Thomas Corbeille (1677) . . . . .	Pag.	179

SIRO FERRONE		
	Sulla tradizione europea della Commedia dell'Arte .....	Pag. 193
MARIA INES ALIVERTI		
	Jacques Copeau e la Commedia dell'Arte .....	Pag. 215
DANIELE VIANELLO		
	Maschere, commedie all'italiana e teatro dei Gesuiti in area tedesca del XVI secolo .....	Pag. 235
MARIA PIA PAGANI		
	Una ventata d'Occidente per il teatro russo .....	Pag. 259
MAURIZIO MASSIMO BIANCO		
	Sulle tracce del gesto: breve <i>excursus</i> bibliografico .....	Pag. 297
MARIA INES ALIVERTI - GIULIA FILACANAPA		
	Gli studi italiani sulla Commedia dell'Arte dal 1996 ad oggi .....	Pag. 303
EMANUELE DE LUCA		
	La Commedia dell'Arte in Francia: Bibliografia .	Pag. 399
DIEGO PASSERA		
	Bibliografia degli studi anglo-americani sulla Commedia dell'Arte .....	Pag. 439
RICCARDO LESTINI		
	Bibliografia spagnola sulla Commedia dell'Arte .	Pag. 479
IRINA KURNEVA		
	Fortuna della Commedia dell'Arte in Russia (Materiali della Biblioteca Nazionale Russa a San Pietroburgo) .....	Pag. 491