

maduró lentamente dentro de mí la lección que al cabo de unos años se convertiría en un hecho determinante de mi vida de actor y de hombre.

Mi Arlequín ha ido poco a poco tomando forma como hecho personal, inmerso en mis experiencias, de la sociedad en la que vivo, en la cual Arlequín puede representar, tanto en el plano psicológico como en el estrictamente emotivo, no tanto un modelo como la simbolización de una situación humana particular.

He aquí por qué pienso que mi Arlequín, que parte y no puede prescindir de la gran lección "humana" de Moretti, se ha ido poco a poco "historizando" hasta llegar a ser, tal como yo lo siento, la imagen de un hombre en lucha entre dos mundos (los dos patrones), con todas sus contradicciones, sus malicias, sus astucias y -¿por qué no?- sus rufianerías; revancha psicológica de los oprimidos y los hombres obligados a salvarse a sí mismos frente a fuerzas incomprensibles, pero siempre adversas, que tratan de destruirlos y de anularlos. En el fondo, sobre la escena, yo me defiendo. Vivo una vida hecha de expedientes, de compromisos, pero mi alma de hombre del pueblo, de reflejos a veces rápidos, a veces torpes, acaba por salir sana y salva de cualquier modo, con la ayuda de un ancestral espíritu de conservación que nunca me abandona.

Esta es mi gran deuda y la historia que día a día, en contacto con una cierta realidad y con un continuo replanteamiento "visceral" de mi personaje, me he ido construyendo.

GOLDONI Y GOZZI

Por Allardyce Nicoll

A pesar de un creciente interés por los actores italianos, los diferentes teatros europeos permitieron, o la obligaron a ello, que la *commedia dell'arte* desapareciese o perdiese sus características. Inglaterra la convirtió en pantomima, mientras que Francia, aunque se mantuvo más próxima a ciertos elementos importantes, la rebajó a los niveles del *vaudeville* y al final la liquidó.

Naturalmente, en Italia la historia fue diferente, aunque el resultado fuese semejante. Aunque, como hemos visto, varias influencias contrarias al carácter básico de la *commedia dell'arte* intervinieron para dirigirla en un sentido falso y aunque muchas compañías de actores hicieron giras de ciudad en ciudad ofreciendo representaciones de poca calidad, algunas de las compañías más importantes conservaban todavía la tradición establecida por los Gelosi y, en efecto, la descripción

de algunas representaciones concretas indica que a lo largo de todo el siglo XVIII hubo comediantes capaces de rivalizar con los actores más celebrados del pasado. Es cierto que muchas compañías presentaban espectáculos tan malos como los descritos por Garzoni y los enemigos de la *commedia dell'arte* no dejaron de atacar a las compañías de intérpretes que los presentaban. Al leer esos testimonios, uno puede perfectamente creer que no quedaba nada de valor. Por otro lado, frente a las referencias a actores "insípidos, ridículos, enteramente malos" podemos colocar la información que tenemos sobre la compañía, dirigida por Girolamo Medebach, una compañía en la que figuraba un rico conjunto de comediantes brillantes y con la cual Goldoni tuvo relaciones muy estrechas. Cuando leemos que Antonio Collalto, casi el último de los Pantalones auténticos, podía hacer que "las expresiones de pena, enfado y alegría se transparentasen a través de su horrible máscara" comprendemos que la antigua destreza no había desaparecido en absoluto.¹ El y otros continuaban





con distinción la antigua técnica de la comedia improvisada.

Sin embargo, con la aparición de Carlo Goldoni se produjo un cambio -no una alteración, como en Francia, debida a la necesidad de adaptar las representaciones al gusto de públicos extranjeros, no una modificación que se producía por etapas graduales sin fuerza alguna que la provocase-, sino una metamorfosis deliberada producida a consecuencia de las firmes ideas de un hombre. La actitud de Goldoni hacia la *commedia dell'arte* era ambivalente. Durante su larga carrera compuso muchos guiones, e incluso al final de su vida estaba preparándose para escribir varios de ellos para los comediantes italianos de París. Admiraba y amaba la vitalidad de los actores y se sentía atraído hacia ellos por un afecto patriótico. Estaba dispuesto a aceptar sus peticiones y entre sus obras figuran numerosas obras musicales, principalmente óperas cómicas, pero también espectáculos fantásticos de un tipo que a los actores les gustaba practicar. Por otro lado, su género preferido era la comedia y su concepción de la forma cómica le condujo al final a destruir la propia estructura de la *commedia dell'arte*.

En sus *Mémoires* Goldoni habla con frecuencia de la "reforma" de estilo dramático que planeó lentamente y consiguió realizar gradualmente. Dicha "reforma" implicaba desviaciones de la *commedia dell'arte* tanto en el contenido como en la forma, imposibles de separar, aunque para entender sus objetivos debemos examinar dichos aspectos por separado. Básicamente, Goldoni aspiraba a atribuir al teatro personajes, crítica social y fines morales, y para conseguirlo necesitaba una estructura realista. Por personajes entendía personajes individuales, especializados, distintos de los

personajes amplios, generales, típicos de la *commedia dell'arte*; por crítica social entendía la presentación de escenas de la vida corriente, como las que retrataban los autores sentimentales en Francia e Inglaterra; y por objetivo moral, entendía la exhibición de argumentos que debían, no solamente agradar, sino también instruir al auditorio.

El realismo, la creación de un mundo dramático que diese a los espectadores la ilusión de ver el mundo real presentado ante ellos, era claramente el primer requisito para el logro de dichos fines. El cuadro dramático y la vida ordinaria aparecían unidos. "Los dos libros", dice, "en que más he estudiado, y nunca me arrepentiré de haberlos usado, han sido el Mundo y el Teatro. El primero ofrece cada vez más personajes humanos, los pinta de forma tan natural para mí, que parecen puestos ahí para proporcionarme temas inacabables para obras agradables e instructivas; me da extraños episodios; me informa sobre los hábitos corrientes; me instruye con respecto a los vicios y errores más comunes en nuestra época y país, vicios que merecen la desaprobación o la burla de los hombres juiciosos; y al mismo tiempo me señala personas virtuosas como el medio por el cual la Virtud resiste esas corrupciones. Y a partir de ese libro obtengo mis colecciones, y constantemente ojeo sus páginas y las medito en cualquier circunstancia o acción en que me veo envuelto y selecciono lo que debe conocer sin falta quien desee obtener éxito en esta profesión mía. El segundo libro, el libro del Teatro, tal como lo practico, me dice cómo debe presentar los personajes escénicos, las pasiones, los acontecimientos sobre los que he leído en el libro del Mundo, cómo matizar los tonos para darles mayor relieve, cómo escoger

los colores que puedan hacerlos agradables a los sensibles ojos de los espectadores. Sobre todo, aprendo del Teatro a distinguir lo que es más apto para causar impresión en los sentimientos, provocar la admiración o la risa u otros deleites en el corazón humano, deleites que proceden principalmente del descubrimiento en la obra de errores y tonterías retratadas de forma naturalista y presentadas de forma elegante ante el auditorio."²

Por esa razón pidió una completa transformación de la práctica teatral, una relación fundamentalmente diferente entre auditorio y actores. En la obra de tesis *Il teatro comico* (1.750) un joven actor-autor aparece recitando un soliloquio y el portavoz de Goldoni, Orazio, pregunta que a quién está hablando. "Pues", dice el actor, "estoy hablando al público", y Orazio le aconseja: "¿No ves que no debes hablar al público? El actor debe imaginar, cuando está solo, que nadie le oye o le ve. Esto de que hables al auditorio es una costumbre intolerable y no debe permitirse de ningún modo". El joven actor observa que prácticamente todos los comediantes que improvisan recurren a ese procedimiento. "Hacen mal, muy mal", responde Orazio, "y habría que impedirselo". En opinión de Goldoni, habría que impedirles usar métodos irrealistas de ese tipo; pero no se conformó

EL FALSO CONDE

Por Félix de Azúa

(...) Sin embargo, el más bello ejemplo de *cittadini* es el conde Carlo Gozzi, otro conde con título meramente ornamental, autor de las célebres *Memorias inútiles*, muy apreciadas por los venetólogos, pero, en efecto, del todo inútiles para el conjunto del género humano. Nuestro conde no pertenece al fondo más tiñoso de los *cittadini*, pero es cabal ejemplo de los muy abundantes burgueses que nadaban entre dos aguas.

La familia del conde poseía palacio en la Dominante, mansión de veraneo en Friuli, propiedades rurales, y una buena colección de pintura todavía en 1.737, año en que Carlo parte, a sus diecisiete, con empleo militar a Zara, capital de la Procuradoría de Dalmacia. A su regreso, tres años más tarde, la familia ha entrado en barrena. El palacio está en ruinas, la colección de pinturas se ha vendido ("sólo encontré algunos retratos de antepasados, obras de Tiziano y Tintoretto...", lo que nos da una idea, siendo ésta la parte más desdeñable, de lo pignorado), las propiedades rurales se han esfumado... El patrimonio familiar había desaparecido en sólo dos dotes: las de sendas hermanas casaderas que habían fagocitado la fortuna gracias a un padre parapléjico y paralizado, una madre desalmada y un hermano mayor, el plumífero Gasparo, consumido por la galvana. La indignación de Carlo fue épica y desde entonces se convirtió en un ultrarreaccionario obligado a menesteres teatrales similares a los de su odiado Goldoni; menesteres ejercidos con una destilación de veneno que asusta.

Entre pleito y pleito (los presentó por centenares, como esos personajes chiflados de Dickens que consumen su vida en el laberinto jurídico londinense), tratando de recuperar herencias, dotes, arrendamientos, fideicomisos o alquileres, Gozzi sólo vivía para hacer daño: fue artífice del exilio de Goldoni a París, donde el simpático y afable dramaturgo moriría en la más absoluta miseria; y causó la ruina de Pietro Antonio Gratarol, típico alto funcionario ilustrado, notorio masón, modelo de los reformadores e ilustrados que comenzaban a aparecer en la República (muy similares a nuestros afrancesados), a quien hundió por celos, envidia e ignorancia. Contra ambos utilizó la pluma, parapetado tras el miriñaque de una de las mujeres más poderosas de su época, Caterina Dolfin-Tron, jefa secreta del partido reaccionario y esposa de Andrea Tron, gran potentado a quien llamaban *el Padrón*.

De su libro *Venecia de Casanova*;
Barcelona, Planeta, 1.990.

con eso y prácticamente pedía la desaparición completa de la improvisación. En la misma obra de tesis presenta satíricamente un ejemplo estúpido de diálogo improvisado pronunciado por Brighella. "¿Lo ves?", comenta Orazio. "Por eso es por lo que debemos obligar a los actores a limitarse a los textos escritos; de lo contrario, con gran facilidad recaen en el diálogo anticuado e irrealista".

Más aún, consideraba el uso de máscaras, que era fundamental para la *commedia dell'arte*, completamente extraño al nuevo ensayo, porque las máscaras no permitían que el auditorio viese el efecto de las emociones en las caras de los actores y porque resaltaban las características generales en lugar de las particulares. A veces se ha intentado sostener que la reforma de Goldoni era de tipo moral y no técnico, que no ponía objeciones a la improvisación como tal, sino solamente a los intérpretes incompetentes, que en realidad no proponía prescindir de las máscaras enteramente; pero es evidente que esa opinión se opone de forma manifiesta a la documentación de que disponemos.³ El cambio en el contenido no podía producirse sin un cambio en la forma. Goldoni declara categóricamente que en su opinión "las comedias sin máscaras son siempre más naturales y expresivas". "La máscara", dice, "tiene por fuerza que inhibir siempre al actor a la hora de expresar tanto la pena como la alegría. Ya esté el actor cortejando a una mujer, irritado o vanagloriándose, en todos los casos lleva la misma pantalla de cuero sobre la cara, y por mucho que gesticule y cambie el tono de su voz, nunca puede mostrar, mediante las expresiones del rostro, que son los intérpretes del corazón, las diferentes pasiones que agitan su alma". Es cierto que los griegos emplearon las máscaras, pero fue porque los teatros de aquella época eran enormes y en cualquier caso "entonces las emociones y sentimientos no habían adquirido todavía la delicadeza exigida hoy; ahora queremos que el actor tenga un alma, y un alma bajo una máscara es como un fuego bajo cenizas. Por eso es por lo que concebí la idea de reformar las máscaras de la comedia italiana y sustituir las farsas por comedias". Debemos observar que en este caso la palabra "reforma" tienen el significado de "destrucción". Y así, cuando empezó a escribir para Cesare D'Arbes, el Pantalone de la compañía de Medebach, se propuso convencer a dicho actor para que apareciese *à visage découvert*; ése, declaró, "era mi proyecto, mi objetivo principal".

Al comienzo -e incluso al final de su carrera- encontró dificultades. Cuando comunicó sus ideas a los actores, "algunos me animaban para llevar adelante mi plan, otros querían simplemente que escribiese farsas; los primeros eran los Amantes que querían diálogo escrito, los segundos eran los intérpretes cómicos, que, acostumbrados como estaban a no aprender texto de memoria, estaban deseosos de triunfar sin tomarse el trabajo de estudiar".⁴ Así pues, los primeros pasos de cara a conseguir el cumplimiento de sus objetivos fueron vacilantes. A fuerza de dar argumentos, consiguió convencer al actor que hacía de Pantalone para que abandonase su máscara y ensayase una "comedia con personaje definido" y, en consecuencia, en 1.738 escribió su primer ensayo en el nuevo estilo, *Momolo cortesan*, obra que se componía de un guión con texto escrito solamente para el papel principal. A partir de dicha obra escribió otras hasta que en *Il mercante fallito* (1.741), "había muchas más escenas escritas que en las dos obras anteriores; y no tuve que esperar mucho pa-

ra conseguir mi objetivo a pesar de las máscaras cómicas que se interponían en mi camino". Gradualmente los actores, al advertir la calidad de su genio, picaron el anzuelo, y deseosos como estaban todos de disponer de una obra escrita para ellos por su maestro, estaban dispuestos a aceptar sus condiciones. En las *Mémoires* figura una brillante escena en que describe cómo en Pisa Goldoni recibió la visita de un hombre alto, gordo y corpulento, que avanzó a través de su habitación con una caña de junco en la mano y un sombrero redondo de estilo inglés en la cabeza. Goldoni se levantó de su silla y su visitante hizo un gesto comprensivo para indicar que no debía molestarse. El autor volvió a sentarse y el hombre se acercó a él. "Señor", dijo, "no tengo el honor de conoceros, pero vos debéis de conocer a mi padre y a mi tío en Venecia. Soy vuestro humilde servidor, D'Arbes."⁵ A partir de ahí, Goldoni transcribe la conversación, como si se tratase de una obra.

GOLDONI.- ¿Cómo? ¿Señor D'Arbes? ¿El hijo del dueño de las postas de Friuli, aquel hijo que creía haber perdido, que buscó tan desesperadamente, y cuya ausencia lamentó tan amargamente?

D'ARBES.- Sí, señor, aquel hijo pródigo que todavía no se ha postrado a los pies de su padre.

GOLDONI.- Pero, ¿por qué retrasáis el momento de darle ese consuelo?

D'ARBES.- Mi familia, mis parientes, mi país no me volverán a ver hasta que mi cabeza no esté coronada con laurel.

GOLDONI.- ¿Cuál es vuestra profesión, entonces?

Ante esa pregunta, D'Arbes se levanta de la silla, se acaricia su abultado estómago y, con tono de orgullo y bufonería mezclados, dice:

D'ARBES.- Soy actor, señor.

GOLDONI.- Todos los talentos son valiosos, si quien los posee sabe usarlos.

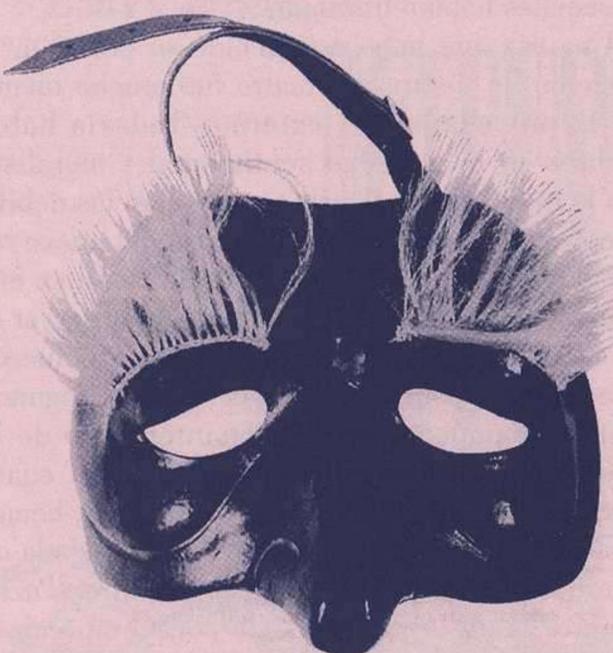
D'ARBES.- Soy el Pantalone de la compañía que está actuando actualmente en Livorno. No puedo decir que sea el menos importante de mis compañeros, y el público se agolpa en las representaciones en que desempeño un papel. Medebach, nuestro director, me ha dado centenares de oportunidades. No soy un deshonor para mis padres, para mi país, para mi profesión y, sin ánimo de vanagloriarme, señor (dándose otro golpecito en el estómago), si Garelli ha muerto, D'Arbes ha ocupado su lugar.

En ese momento, justo cuando voy a darle mi felicitación, adopta una actitud tan cómica, que me echo a reír y no puedo decir palabra.

D'ARBES.- No penséis, señor, que ha sido por presunción por lo que he hablado de la alta posición de que disfruto en mi profesión. Soy actor; me presento a un autor, y le necesito.

GOLDONI.- ¿Me necesitáis?

D'ARBES.- Sí señor. He venido aquí con el único fin de pedirnos que escribiéramos una obra para mí. He prometido a mis compañeros una comedia de Goldoni y deseo cumplir mi palabra.



GOLDONI.- (*sonriendo*) Así, que queréis cumplir vuestra palabra.

D'ARBES.- Sí señor, conozco vuestra fama. Sé que sois tan cortés como culto. No me la negaréis.

GOLDONI.- Estoy muy ocupado. No puedo.

D'ARBES.- Respeto vuestras tareas. Escribid la obra cuando deseéis, a vuestra conveniencia.

El resultado fue *Tonin Bella Grazia* (1.745), que condujo, a través de la primera versión de *Il servitore de due padroni* (1.746), escrita para Sacchi, el Arlequín, a *La vedova scaltra* (1.748) y los éxitos posteriores del canon de Goldoni. El autor había ganado su batalla: la improvisación se rindió al diálogo escrito; se redujo la importancia de las máscaras; y en algunas de las comedias hasta el propio nombre de los personajes de la *commedia dell'arte* desapareció. El realismo y los objetivos sociales habían triunfado.

Una vez que hubo establecido su posición, la oposición de dentro del teatro fue mucho menor que la procedente del exterior. Todavía había hombres en la sociedad sentimental y moralista para la que Goldoni escribía, que veían las debilidades y advertían las consecuencias del nuevo realismo, y en Venecia el conde Carlo Gozzi se erigió en su portavoz. A primera vista, al observar la enconada polémica en que Goldoni y Gozzi fueron protagonistas, podría parecer como si el segundo fuese un campeón noble y desinteresado de la maltrecha *commedia dell'arte*. Sin embargo, cuando observamos cuidadosamente los hechos, hemos de reconocer que esa opinión está muy alejada de la verdad. Gozzi defendió la *commedia dell'arte*, es cierto, pero la defendió, no porque apreciase sus virtudes y desease preservarlas, sino solamente porque esa era la forma mejor de realizar su objetivo central de atacar a Goldoni.

Para comprender el núcleo de la filosofía teatral de Gozzi hemos de examinar el de la de Goldoni. El segundo intentaba establecer un teatro realista, educativo. Para el primero, dicho teatro era anatema y para luchar contra él recurrió a la sátira y a la ridiculización. Viendo el aprecio con que se consideraba al popular Goldoni como "fruto de la opinión humana", reunió a un grupo de amigos con ideas semejantes y creó una academia llamada los Granelleschi, en cuyas reuniones se componían poemas y sátiras con el fin de mostrar los defectos y errores de Goldoni.⁶ Resultado de ello fue una larga parodia. Gozzi imagina que, en un momento en que sus compañeros están en una posada en la época de carnaval, mirando a la multitud en la plaza, ven a un monstruo, con forma de hombre, pero con cuatro cabezas. Le piden que se acerque y Gozzi, audazmente, lo desafía. Revela que, en realidad, es el espíritu de la "reforma" de Goldoni y se pone a ridiculizar el estilo de dicho autor. La primera cara representa los guiones a los que Goldoni añadió algunos textos escritos; la segunda simboliza las comedias sentimentales como Pamela; la tercera indica las obras situadas en Venecia, en las que aparecen gondoleros y gente corriente; la cuarta revela sus obras semitrágicas orientales. A pesar de su variedad, afirma Gozzi, Goldoni se erige en defensor de la plebeya comedia realista empapada de moralismo trivial. Al final, el monstruo se confiesa vencido.

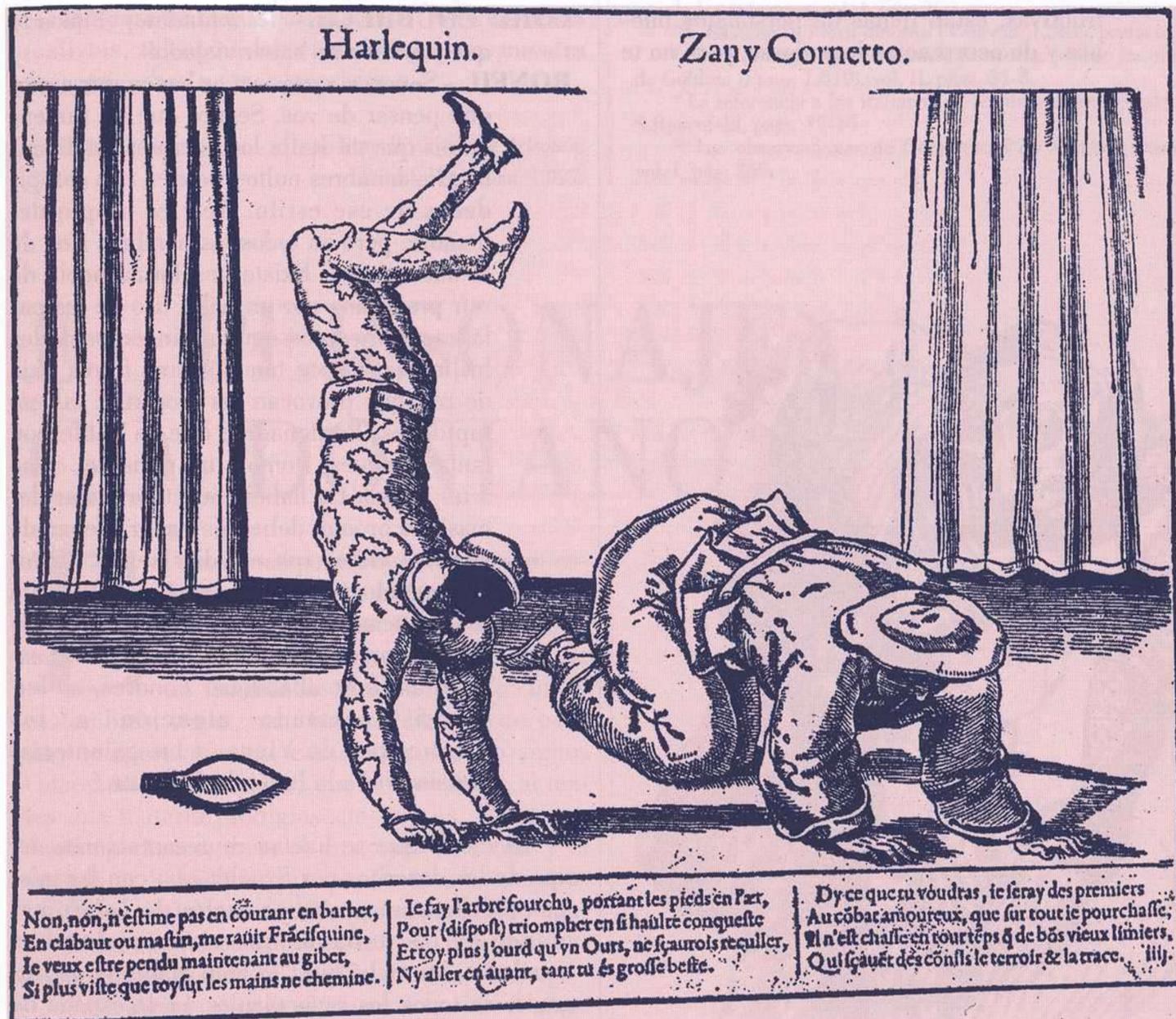
Todo eso está muy bien, pero, por lo que se refiere a la *commedia dell'arte*, su posición aparece claramente definida en un comentario que hace en sus *Memorie inutili*, escritas en estilo irónico.

El objetivo de Goldoni, afirma, "era suprimir la comedia inocentemente improvisada que habían interpretado varios actores excelentes a los que el público adoraba con razón: Sacchi, Fiorelli, Zannoni y D'Arbes, que divertían tanto a los cultos como a los incultos y que destruyen el negocio de la respetabilidad literaria". En consecuencia le parece que "nada podría castigar mejor la arrogancia literaria de Goldoni que yo tome bajo mi protección las ocurrencias, las bromas, los episodios cómicos de las farsas improvisadas de nuestros Truffaldinos, Tartaglias, Brighellas, Pantalones y Smeraldinas". Así, reconoce que el objeto de su defensa y protección era simplemente usar la *commedia dell'arte* con el fin de castigar la arrogancia de Goldoni. Dicho objetivo aparece revelado de forma más clara incluso, cuando Gozzi trata del estreno del famoso *Amor de las tres naranjas*. Los partidarios de Goldoni habían señalado el éxito entre el público de su héroe, y Gozzi escribió su obra como un ejercicio deliberadamente irónico: "Como Goldoni citaba siempre la afluencia de público en los teatros como prueba del valor de sus composiciones teatrales, un día me atreví a expresar la opinión de que la afluencia de público no demostraba que los espectáculos fuesen buenos y que podía asegurar que podría atraer todavía mayores públicos que él con su basura, poniendo en forma dramática el cuento de hadas de *El amor de las tres naranjas*, que las abuelas cuentan a sus nietos". La obra fue un éxito enorme y, en consecuencia, Gozzi sostuvo que "el arte de la composición, la construcción esmerada de episodios, la retórica hábil y la armonía de dicción podían infundir en un argumento pueril y absurdo, si se le daba el tratamiento adecuado, la ilusión de la verdad". Por tanto, su objetivo al ocuparse de aquel asunto era demostrar el absurdo ensayo "realista" y refutar los argumentos de Goldoni, no cultivar la *commedia dell'arte* por sí misma. Así aparecieron la serie de obras fantásticas del *Il corvo* en 1.761, hasta *Il re cervo* y *Tundarot* (1.762) o *I pitocchi fortunati* y *L'angellino Belverde* en 1.763. Cuatro observaciones hemos de hacer con respecto a dichas obras. Primero, Gozzi, no menos que Goldoni, sustituyó el habla improvisada por el diálogo escrito y no menos se enorgullecía de su talento literario. Segundo, él mismo rechazó específicamente la acusación de que el éxito de sus obras dependía en gran medida de la habilidad de los actores que interpretaban las máscaras cómicas: "Todo el mundo", dice, "sabe que las máscaras italianas a que decidí dar mi apoyo, tanto para llamar la atención como para el legítimo recreo de los espectadores que con razón se deleitaban con ellas, no aparecen en todas mis obras, sólo en unas pocas, e incluso en ellas desempeñan un papel menor". Tercero, varias de dichas obras presentan un aspecto de sátira literaria como el que cultivaba, en la época de decadencia, la "Comédie Italienne", pero que estaba reñido con el espíritu original de la *commedia dell'arte*; así, *L'amore delle tre melarance* constituye efectivamente un ataque contra el "nuevo" teatro, en el que el Mago Celio representa a Goldoni, Fata Morgana ridiculiza a Chiari, Tartaglia simboliza el público veneciano y Truffaldino a la propia *commedia dell'arte*. Y finalmente hemos de observar que el estilo de las obras que Gozzi escribió se basaba no en la obra de las compañías italianas de la primera época, sino en el del afrancesado "Théâtre Italien" e incluso en las compañías más pobres todavía que actuaban en las ferias parisi-

nas. Por tanto, a pesar de su encanto, las fiabe de Gozzi no se pueden considerar seriamente como obras destinadas a rehabilitar la *commedia dell'arte*, como tampoco fue ése el efecto que produjeron. Sus aspectos ridículos les dieron inmediata popularidad y al final hicieron que Goldoni abandonara Venecia; su delicadeza y encanto han conservado vivas en el teatro, de varias formas, a algunas de ellas, pero su estilo no tuvo continuadores. Podríamos pensar quizá que Gozzi era tan responsable como Goldoni de la destrucción final de la *commedia dell'arte* en Italia; e incluso podemos estar de acuerdo con quienes afirman ver más aspectos de su espíritu preservados en las comedias del segundo que los que se pueden encontrar en las fábulas fantásticas escritas por el primero.

morales y provechosas, mientras que el público se congregaba para oír "la cháchara improvisada y necia de un viejo y su criado bergamasco".⁸ Un siglo después aproximadamente Luigi Riccoboni estaba haciendo todos los esfuerzos posibles para patrocinar representaciones de tragedias y comedias literarias: en realidad, su estatua en Módena lleva la inscripción: "Luigi Riccoboni introdujo el teatro italiano en la era de Maffei y Goldoni". Por tanto la reforma de Goldoni no era invención suya; era la puesta en práctica final y triunfante de una filosofía dramática con la que se soñaba desde hacía mucho tiempo.

La frase "filosofía dramática" está justificada completamente, pues el nuevo estilo de comedia realista educativa que Goldoni cultivó, aunque se

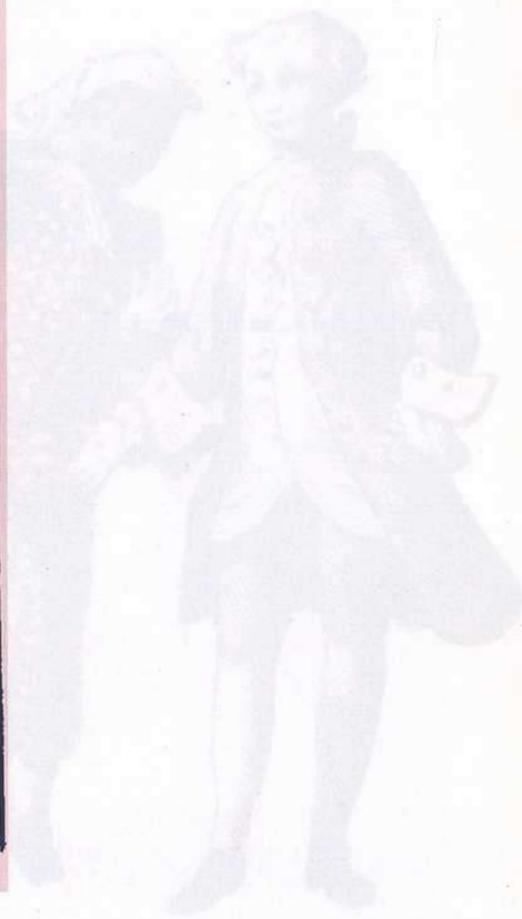


EL CULTO DE LA FILOSOFIA Y EL REALISMO

Sin embargo, cualquiera que sea nuestra postura con respecto a Gozzi y Goldoni, el hecho es que entre los dos señalaban el final en Italia de una tradición larga e importante. En Inglaterra la comedia italiana se había perdido en espectáculos de pantomima; en Francia la fuerza italiana se hizo más delicada y las palabras habladas se convirtieron en canciones. Y, sin embargo, ninguna de esas dos evoluciones fue tan contraria al espíritu de dicha comedia como la que ocurrió en la propia Italia. En realidad constituía simplemente la culminación de una evolución muy larga. Incluso en la época en que los Gelosi celebraban sus triunfos, un escritor, Cristoforo Castelletti, pudo presentarse con un prólogo que expresaba opiniones semejantes a las de Goldoni siglo y medio después, en las que deploraba que se estimase tan poco la comedia escrita, de intenciones serias,

perfilase en la primera época, se construyó sobre la base de los conceptos de la edad de la razón, cuando estos se llegaron a aplicar a las representaciones teatrales. Por toda Europa se extendió la idea de un teatro realista, basado en el racionalismo y la sensibilidad, consagrado profundamente a los valores sociales, deseoso de desempeñar, mediante la reprobación cómica y el ejercicio del sentimentalismo, un papel moral y reformista en la comunidad. La comedia sentimental y la tragedia burguesa en Inglaterra, la extensión de los *drame* en Francia, la reforma de Goldoni en Italia, todas ellas formaban parte de un movimiento general e irresistible.

Era un movimiento serio, "filosófico"; y evidentemente consideraba con desdén e incluso con disgusto cualquier tipo de representaciones teatrales que no tuviesen un valor educativo. Nadie hubiera podido pensar que la *commedia dell'arte* era educativa en ese sentido y, en consecuencia, se convirtió en misión de dicho movimiento no in-



fundir un nuevo espíritu a los antiguos guiones, sino hacerlos desaparecer completamente. Cuando Goldoni tomó la *Pamela* de Samuel Richardson y la convirtió en una obra teatral, *Pamela fanciulla* (1.750), introdujo una escena en la que varios caballeros discuten de teatro. El lugar es, naturalmente, Londres; Lord Bonfil, Lord Coubrech y Lord Artur están sentados con "Il Cavaliere Ernold", que acaba de regresar del "Grand Tour" y gracias al cual el autor, mediante las alabanzas ridículas de espectáculos pueriles de los que solamente pobres compañías italianas presentaban, intenta apartar al público de la comedia improvisada. Después de hacer que Ernold hable extasiado de las galanterías francesas, le hace volver a tratar del teatro:

ERNOLD.- Las obras inglesas son críticas, instructivas, están llenas de personajes buenos y de ocurrencias ingeniosas, pero no te

vuestra seriedad os veríais obligados a reír. Dice las cosas más ingeniosas. En lugar de decir *padrone*, dirá *poltrone*. En lugar de decir *dottore*, dirá *dolore*. Por *cappello* dirá *campanello*, por *lettera*, dirá *lettiera*. Siempre está hablando de comer, corteja a todas las muchachas. Golpea a su amo terriblemente.

LORD ARTUR.- (*levantándose*). Señor mío, adiós, amigos. (*sale*).

ERNOLD.- ¿Os vais? Acabo de recordar un magnífico chiste; no podréis evitar reiros. Arlequín en una comedia, una noche, quería engañar a un viejo llamado Pantalone, de forma que se disfrazó de moro, después de estatua en movimiento, después de esqueleto; al final de sus trucos golpea al viejo con su bastón.

LORD COUBRECH.- (*levantándose*) ¡Fijaos lo que significa no haber viajado!

BONFIL.- Señor, si cosas así os hacen reír, no sé qué pensar de vos. Seguro que no pretenderéis que en Italia los hombres inteligentes, los hombres cultos, se ríen con estupideces de ese estilo. Reír es propio del hombre, pero no todos los hombres ríen de la misma cosa. Existe una forma noble de reír provocada por un hábil uso de las palabras, conceptos agudos, ingeniosidades brillantes. Existe también una forma baja de reír que provocan las groserías, las estupideces. Perdonadme que os hable con tanta franqueza como a un pariente, como a un amigo. Os habéis puesto a viajar demasiado pronto; deberíais haber preparado vuestros viajes con estudios serios. Historia, cronología, arte, matemáticas, filosofía son los temas más esenciales para un viajero. Señor, si os hubieseis dedicado al estudio antes de abandonar Londres, no hubieseis prestado atención a los pasatiempos de Viena, a las galanterías parisinas ni a la Italia de Arlequín.⁸

Es cierto que se hacían representaciones del tipo de las descritas por Ernold; casi con las mismas palabras un periódico inglés de 1.726, hablando de los italianos que visitaron Londres aquel año, afirmaba que "la gran Máquina del Ingenio, en todos los espectáculos, es la espada de madera de Arlequín; siempre que la alegría del auditorio empieza a flaquear, Arlequín se encarga de reanimarla usando dicha arma contra el Príncipe, el Amante o el elegante Caballero de la obra, cuya zurra por todo el escenario nunca deja de producir efecto".⁹ Nadie puede poner objeciones a quienes en el siglo XVIII condenaban esas vulgaridades y absurdos; y sin lugar a dudas la *commedia dell'arte*, al permitirse descender a esos niveles, era responsable en parte de su suerte. Pero el ataque de Goldoni no iba dirigido solamente a las miserables compañías que presentaban necedades vulgares; apuntaba a la comedia improvisada como conjunto, buena y mala. Goldoni conoció y admiraba a Sacchi y no hay duda de que el Arlequín de Sacchi no tenía nada que ver con las escenas descritas por Ernold; y, sin embargo, en su deseo de acabar con el estilo improvisado, el autor de *Pamela fanciulla* descende hasta el conocido procedimiento del satírico, al presentar el conjunto de la forma más ridícula posible.

La edad de la razón y de la sensibilidad no necesitaba el ejercicio de la fantasía, y la tarea de

hacen reír. En Italia el público puede disfrutar con comedias inteligentes y brillantes. Oh, ¡si hubieseis visto a ese personaje tan vivo de Arlequín! Es una lástima que los auditorios de Londres no aceptarían máscaras en el teatro. Si pudiésemos presentar a Arlequín en nuestras comedias, sería la cosa más divertida del mundo. Representa a un criado estúpido e ingenioso al mismo tiempo. Lleva la máscara más ridícula; su traje se compone de muchos colores; te hace morir de risa. Creedme, amigos, si pudieseis verle, a pesar de toda



los actores resultó ser la presentación de lo real, tal como los autores dramáticos lo adaptaban para una lección moral. Cuando visitó Londres en 1.727, el precursor de Goldoni, Riccoboni, escribió un ensayo en verso: *Dell'arte rappresentativa* en el que afirmaba que "el objetivo principal y necesario del actor es asegurarse de que no se aleja de la verdad... Lo natural siempre nos proporciona esa clara luz llamada sentido común que tiene los mismos efectos en casa, en las calles y en el escenario.

Realmente, aquello era el redoble de campanas por la muerte de Arlequín. Gozzi podía ver los absurdos de varios tipos en las obras "realistas", "supuestamente cultas y auténticas, pero la mayoría de las veces están desprovistas de refinamiento y se apartan de la realidad, unas casi siempre tanto como las otras, que florecieron en nuestra escena durante tres largos siglos".¹⁰ Pero las obras realistas, tal como las conocemos para nuestra desgracia, iban a tener larga vida.

De su libro *El mundo de Arlequín*;
Barral, Barcelona, 1.977.

¹ Sobre Collalto, véase Attinger, pág. 355, cuando habla de *Annales du Théâtre Italien* (París, 1.788) vol. II, pág. 124.

² La afirmación de Goldoni sobre el Mundo y el Teatro figura en el prefacio (Bettinelli) de la primera colección de sus comedias en 1.750. (Véase Pandolfi, vol. IV, pág.343; Opere, ed. Filippo Zampieri, Milán, 1.954, págs, 191-2). Sobre los textos de *Il teatro comico*, véase la *Collezione completa* (Prato, 1.819), vol. I, págs. 55-6, 43.

³ A.G. Bargaglia, en "Goldoni und die Commedia dell'arte" (*Maske, und Kotburn*, vol. III, 1.957, págs. 302-11), intenta argumentar que la reforma de Goldoni no era de carácter técnico. La observación de Goldoni sobre la máscara figura en una carta a Francesco Vendramin, 11 de julio de 1.763 (Dino Mantovani, *Carlo Goldoni e il Teatro di San Luca a Venezia*, Milán, 1.885, pág. 191) y en *Mémoires*, vol. II, págs. 196-7).

⁴ *Mémoires*, vol. III, págs. 16-17; vol. I, págs. 325, 340.

⁵ *Mémoires*, vol. I, págs. 405-7.

⁶ La observación con respecto a Goldoni figura en *Memorie inutili*, ed. Giuseppe Prezzolini (Bari, 1.910), vol. I, pág. 207; la referente a los propios objetivos de Gozzi, vol. I, pág. 221; la relativa a *El amor de las tres naranjas*, vol. I, pág. 230; la referente a la declaración pública, vol. I, pág. 247; la relativa a su uso de las máscaras, vol. I, pág. 250.

⁷ C.Castelletti, *I torti amorosi* (Venecia, 1.581), prefacio.

⁸ Sobre el fragmento de *Pamela fanciulla*, véanse las obras de Goldoni (Prato, 1.819), vol. II, págs. 31-3.

⁹ La referencia a los italianos en Londres parece citada en S.Rosenfeld, págs. 15-16.

¹⁰ Las observaciones de Gozzi están en *Memoria inutili*, vol. I, pág. 265.

EL PERSONAJE GOLDONIANO

El mundo es para Goldoni como un espectáculo, en que naturaleza y sociedad actúan sin descanso una sobre la otra para componer las imágenes de un inagotable Kaleidoscopio: usos, costumbres, trajes, maneras de hablar y de pensar, comportamientos, caracteres, son los signos coloreados de la realidad que proporcionan al teatro una materia prodigiosamente rica. Como sus contemporáneos, tiene el gusto por lo actual y el sentido de lo histórico: se interesa por las particularidades de las cosas y las gentes, tal como aparecen en el microcosmos en que se insertan (nación, ciudad, sociedad, familia).

Para abrir la escena al mundo exterior, es poco decir que Goldoni no pone ninguna reticencia: ningún autor dramático de su siglo ha recogido tantos ecos de la vida cotidiana a través de una producción de increíble amplitud. Aquí aparecen Florencia, Milán, Livorno, Chioggia y Venecia, la privilegiada. Los ruidos de la ciudad, el eco de las fiestas, los paseos, los viajes, el olor de los puentes. Apartamentos, posadas, cafés, tiendas, calles, plazas, embarcaderos, casas de campo. Se habla veneciano, lombardo, toscano, con una infinidad de acentos locales, y también la jerga de los oficios, germanía rural, el italiano de salón. Se deshacen y montan casas, se cotorrea, se va de visita, se veranea, se corteja, se arreglan bodas, se presta o falsifica el dinero, se pierde uno en los dédalos judiciales. Miremos de más cerca y veremos mujeres que planchan o bordan en bastidor, hombres que juegan a las cartas, aguadores que sirven refrescos, tapiceros que clavetean tejidos, zapateros que echan medias suelas, boticarios que trituran sus recetas en el mortero. Circulan vituallas, botellas de vino o de agua de melisa, tazas de café o de chocolate; vuelan pedruscos; entrechocan las



Por Robert Abirached