

# ADE



Nº 30 JUNIO 1993

500 PTAS

## BICENTENARIO GOLDONI

ESPAÑA

OBRA TEATRAL:

"EL TEATRO  
COMICO"

de Carlo Goldoni

## JUNTA DIRECTIVA

**PRESIDENTE:**  
Angel F. Montesinos

**VICEPRESIDENTE:**  
Josep Montanyès

**SECRETARIO GENERAL:**  
Juan Antonio Hormigón

**TESORERO:**  
Juanjo Granda

**VOCALES:**  
Guillermo Heras  
Agustín Iglesias  
Antonio Malonda  
Lucila Maquieira

## SOCIOS

Francisco Abad  
Matías Abraham  
Juan Pedro de Aguilar  
Antoni Al.lés  
Antonio Amengual  
José Luis Alonso de Santos  
Angel Alonso Tomas  
Carlos Alvarez-Novoa  
Joaquín Alvarez  
Juan Manuel Alvarez  
Pedro Álvarez-Ossorio  
Antonio Andrés  
Vicente Aranda  
José Bable  
Damiá Barbany  
Karla Barro  
María Isabel Belastegui  
Sergi Belbel  
Rafael Bermúdez  
Rosabel Berrocal  
Miguel Bilbatúa  
Hermann Bonnin  
Ernesto Caballero  
Román Calleja  
Eduardo Camacho  
Manuel Canseco  
Pep Cañellas  
Joan Castells  
José Luis Castro  
Julio César Castronuovo  
Cándido de Castro  
Enrique Ciurana  
Luis Miguel Climent  
Jesús Cracio  
M<sup>a</sup> Angeles Cuña  
Antonio Chic  
Pere Daussá  
Antonio Díaz Zamora  
Adolfo Díez Ezquerro  
Jordi Dodero  
Jorge Eines  
José Miguel Elvira  
Aretxabaleta  
Adela Escartín  
Nuria Espert  
Angel Facio  
Enric Flores  
Joan Font  
Pere Fullana  
Leopoldo García Aranda  
Francisco García-Muñoz  
Cesc Gelabert  
José Luis Gómez  
Fernando Griffell  
Joan M<sup>a</sup> Gual  
Antonio Guirau  
Ignacio Guzmán  
Carlos Heras  
Emilio Hernández  
Maite Hernangómez  
Ricardo Iniesta  
Luis María Iturri  
Antonio Joven  
José Luis Karraskedo  
Zulema Katz  
Carlos Lasarte  
William Layton  
Eusebio Lázaro  
Mercedes León  
Gerardo Malla  
Nicolás Mallo  
Luis Maluenda  
Manuel Manzaneque  
Juan Margallo  
Adolfo Marsillach  
Miguel Massip  
Santiago Meléndez  
Jaume Melendres  
Jordi Mesalles  
Josep M<sup>a</sup> Mestres  
Joan Minguell  
Marcos Miranda  
Pau Monterde  
Alberto Morate  
Miguel Narros

Francisco Nieva  
Pere Noguera  
César Oliva  
Joan Ollé  
Luis Olmos  
Angel Alberto Omar  
Santiago Paredes  
Ramón Pareja  
Lluís Pasqual  
Juan Pastor  
Carlos Patiño  
Iago Pericot  
Helena Pimenta  
Pere Planella  
José Carlos Plaza  
Esteve Polls  
Manuel Ponce  
Carme Portaceli  
Andrés Presumido  
Juan Antonio Quintana  
Consuelo Recio  
Frederic Roda Fábregas  
Horacio Rodríguez-Aragón  
José M<sup>a</sup> Rodríguez-Buzón  
Norma Rojas Pita  
María Ruiz  
Edgar Saba  
Javier Sabadie  
Emilio Sagi  
Ricard Salvat  
Santiago Sánchez Serra  
Juan Carlos Sánchez  
Eduardo Sánchez Torel  
José Sanchis Sinisterra  
Diego Serrano  
Enrique Silva  
Vicente Soria Genovés  
Santiago Sueiras  
José Francisco Tamarit  
José Tamayo  
Salvador Távora  
Antonio M<sup>a</sup> Thomas  
Rafael Torán  
Antonio Tordera  
Fernando Urdiales  
Edison Valls  
Etelvino Vázquez  
Manuel Vidal  
Francisco Villegas  
Víctor Zalbi

## ADHERIDOS

Joan Abellán  
Violeta Albacete  
Francisco Alberola  
Guillermo Alonso  
Rosa Briones  
Ignacio Calvache  
Adrián Daumas  
Fernando Domenech  
Julio Fraga  
Patricia Fuller  
Manuel Lagos  
Antonio López-Dávila  
Javier Navarro  
Borja Ortiz de Gondra  
Jose Pascual  
Carlos Rodríguez  
Omar Rossi  
Jorge Saura  
Adolfo I. Simón  
Gustavo Tambascio  
Eduardo Vasco

## SOCIOS HONORARIOS

Alfonso Guerra  
Cayetano Luca de Tena  
Frederic Roda  
Salvador Salazar

## FALLECIDOS

José Luis Alonso Mañes  
Luis Escobar  
José Estruch  
José Osuna  
Rafael Richart  
Angel Ruggiero

## GESTION: SECRETARIA EJECUTIVA:

Inmaculada Alvear

## PROMOCION:

Esperanza L. Tamayo

## PRENSA Y PUBLICACIONES:

Carlos Rodríguez

## ASESOR JURIDICO:

Juan Vázquez

# BICENTENARIO GOLDONI-ESPAÑA

## COMITE DE HONOR

EXCMO. SR. D. JORDI SOLÉ TURA  
Ministro de Cultura

EXCMO. SR. D. ANTONIO CIARRAPICO  
Embajador de Italia

EXCMO. SR. D. INOCENCIO FÉLIX ARIAS LLAMAS  
Secretario de Estado para la Cooperación Internacional y para Iberoamérica del Ministerio de Asuntos Exteriores

EXCMO. SR. D. JUAN MANUEL SUAREZ JAPON  
Consejero de Cultura y Medio Ambiente de la Junta de Andalucía

EXCMO. SR. D. JOAN GUITART I AGELL  
Consejero de Cultura de la Generalitat de Cataluña

EXCMO. SR. D. JAIME NARANJO GONZALO  
Consejero de Educación y Cultura de la Junta de Extremadura

EXCMO. SR. D. DANIEL BARATTA QUINTAS  
Consejero de Cultura y Juventud de la Xunta de Galicia

EXCMO. SR. D. JAIME LISSAVETZKY DIEZ  
Consejero de Educación y Cultura de la Comunidad Autónoma de Madrid

EXCMO. SR. D. ANDREU LOPEZ BLASCO  
Consejero de Cultura, Educación y Ciencia de la Comunidad Valenciana

EXCMO. SR. D. JUAN JOSÉ ALONSO MILLAN  
Presidente de la Sociedad General de Autores de España

## COMITE EJECUTIVO

JUAN FRANCISCO MARCO  
Director General del Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música del Ministerio de Cultura

ANGELES GUTIERREZ FRAILE  
Directora General de Cooperación Cultural del Ministerio de Cultura

FEDERICO IBAÑEZ SOLER  
Director General del Libro y Bibliotecas del Ministerio de Cultura

ALFREDO CARRION SAIZ  
Subdirector del Departamento Dramático del INAEM

FRANCISCO CANOVAS SANCHEZ  
Subdirector General del Departamento Musical del INAEM

JOSÉ ANTONIO CAMPOS BORREGO  
Subdirector de Coordinación Artística del INAEM

DELFIN COLOME PUJOL  
Director General de Relaciones Culturales del Ministerio de Asuntos Exteriores

ARMANDO SANGUINI  
Ministro Consejero de la Embajada de Italia

VITO GRASSO  
Agregado Cultural de la Embajada de Italia y Director del Instituto Italiano de Cultura

MARCO MIELE  
Asesor Cultural de la Embajada de Italia

ANTONIO POZANCO LEON  
Director General de Fomento y Promoción Cultural de la Junta de Andalucía

JAUME SERRATS I OLLE  
Director General de Promoción Cultural de la Generalitat de Cataluña

JOSÉ HIGUERO MANZANO  
Director General de Promoción Cultural de la Junta de Extremadura

MANUEL GUEDE OLIVA  
Director del Centro Dramático Galego del IGAEM

RAMON CARAVACA MAGARIÑOS  
Viceconsejero de Cultura de la Comunidad Autónoma de Madrid

EVANGELINA RODRIGUEZ CUADROS  
Directora General de Patrimonio Cultural de la Comunidad Valenciana

PAU MONTERDE I FARNES  
Director del Instituto del Teatro de Barcelona

EDUARDO BAUTISTA  
Vicepresidente de la Sociedad General de Autores de España

JUAN ANTONIO HORMIGON  
Coordinador General

**Director:** Juan Antonio Hormigón  
**Subdirector:** Jaime Melendres  
**Redactor Jefe:** Carlos Rodríguez  
**Redacción:** Inmaculada Alvear  
Juancho Asenjo  
Rosa Briones  
Fernando Doménech  
Manuel Lagos  
Laura Zubiarrain

**Diseño Gráfico:** Curro Cadenas

**Imprime:** A.G.S. Diseño y  
Producción  
Editorial, S.A.  
San Sotero, 5. 2ª  
Madrid

**Redacción y Publicidad:**  
Caños del Peral, 5 - 4º dcha.  
28013 Madrid  
Tfno.: 559 12 46  
Fax.: 548 30 12

DEPOSITO LEGAL:  
M-15677-1985

La "Revista ADE" cuenta con la contribución de sus suscriptores y de todos aquellos que eligen sus páginas para anunciarse.

Tiene una periodicidad trimestral y se editan 2.000 ejemplares que se distribuyen a los directores de escena españoles, directores de Teatros Públicos, críticos, prensa, gente de teatro, Instituciones del Estado, Autonómicas y Municipales, que administran y diseñan la política teatral actualmente existente, así como a otras personalidades de la vida pública, entidades culturales y asociaciones profesionales.

Así mismo se remite a gentes de teatro y asociaciones de otros países como Angola, Argentina, Australia, Bolivia, Brasil, Canadá, Colombia, Cuba, Costa Rica, Chile, Ecuador, El Salvador, Estados Unidos, Finlandia, Francia, Guatemala, Gran Bretaña, Grecia, Hungría, Holanda, India, Italia, Irlanda, Israel, Islandia, Japón, México, Nicaragua, Nigeria, Perú, República Checa, República Dominicana, República Eslovaca, República Federal Alemana, República Popular China, Rusia, Suecia, Suiza, Yugoslavia, Uruguay y Venezuela.

**Foto Portada:**

Retrato de Goldoni de A. Longhi.

(Oleo sobre tela 125 x 105 cms. Casa di Goldoni di Venezia).

# Sumario

## PRESENTACION

Goldoni, nuestro contemporáneo, por *Juan Antonio Hormigón* ..... 4

## 1. EL UNIVERSO GOLDONIANO

Un genio cómico universal, por *Nicola Mangini* ..... 7  
Los teatros de la Venecia goldoniana, por *Félix de Azúa* ..... 10  
Moratín visita a Goldoni, por *L.F. de Moratín* ..... 12  
El ambiente social, por *Manlio Dazzi* ..... 13  
Hay un gran trabajo que hacer sobre Goldoni,  
por *Giorgio Strehler* ..... 14  
A propósito de Goldoni, por *Jacques Lassalle* ..... 15  
Goldoni hoy o El Teatro y el Mundo del teatro, por *Ginette Herry* .. 15  
La lengua de Goldoni, por *Gianfranco Folena* ..... 17  
Un escritor popular, por *Antonio Gramsci*..... 19  
Hasta pronto, querido Goldoni, por *Jean-Claude Penchenat* ..... 20  
Para Goldoni, por *Monique Le Roux* ..... 24  
Goldoni, Beaumarchais y los derechos de autor, por *Claude Brulé* 25

## 2. LA MASCARA Y EL PERSONAJE

Las Máscaras, por *Carlo Goldoni* ..... 27  
Historia de un personaje, por *Luigi Ferrante* ..... 28  
Mi Arlequín, por *Ferruccio Soleri* ..... 29  
Goldoni y Gozzi, por *Allardyce Nicoll* ..... 30  
El falso conde, por *Félix de Azúa* ..... 32  
El personaje goldoniano, por *Robert Abirached* ..... 37  
Un teatro en movimiento, por *Bernard Dort* ..... 38

## 3. OBRA TEATRAL: "El teatro cómico", de Carlo Goldoni

Introducción a El teatro cómico, por *Guido Davico Bonino* ..... 40  
Texto de "El teatro cómico", por *Carlo Goldoni* ..... 43

## 4. ESCENIFICACIONES

Escenificaciones goldonianas en Italia (1.952-1.980),  
por *Aggeo Savioli* ..... 71

- La Locandiera (L. Visconti, 1.952)  
Visconti frente a Goldoni, por *Gerardo Guerreri* ..... 81  
Descubrir Goldoni, por *Bernard Dort* ..... 83  
Una Locandiera realista, por *Roland Barthes* ..... 87

- La Locandiera (F. Enríquez, 1.965)  
Mi escenificación de "La Locandiera", por *F. Enríquez* .... 86

- La Locandiera (J.A. Hormigón, 1.985)  
"La Locandiera", imagen del mundo, por *J.A. Hormigón* .. 89

- Le Baruffe Chiozzote (G. Strehler, 1.964-1.992)  
El realismo poético de Giorgio Strehler en  
"Le Baruffe Chiozzote", por *Paolo Bosisio* ..... 94  
Mi puesta en escena de "Le Baruffe Chiozzote" (1.964),  
por *G. Strehler* ..... 97  
"Le Baruffe Chiozzote" (1.992), por *G. Strehler* ..... 100

- Gresca al Palmar (Le Baruffe Chiozzote) (J. Leal, 1.991)  
Breves notas sobre "Gresca al Palmar", por *Juli Leal* ..... 102

- Un dels últims vespres de Carnaval (L. Pasqual, 1.985)  
Una vita per il teatro, por *Lluís Pasqual* ..... 104  
Tolerancia e ironía; conversación entre *G. Banu y*  
*L. Pasqual* ..... 106  
Esto es bueno, por *L. Pasqual* ..... 107

- La serva amorosa (L. Ronconi, 1.987)  
A propósito de "La Serva amorosa"; conversación entre  
*G. Herry y L. Ronconi* ..... 108

- El abanico (L. Squarzina, 1.980)  
La Trilogía del adiós a Venecia y "El abanico",  
por *L. Squarzina* ..... 112

- La Bottega del Caffè (R. Fassbinder/E. De Capitani,  
1.969-1.992)  
Un veneno en el café, por *Claudio Marchese* ..... 117  
Hacia un teatro de la socialidad, por *Bernard Dort* ..... 119

## 5. GOLDONI Y LA MUSICA

Goldoni y la música, por *Jacques Joly* ..... 125  
Vivaldi y Goldoni, frente a frente, por *Víctor Pagán* ..... 126  
"La Finta Semplice", una colaboración excepcional,  
por *Víctor Pagán* ..... 127  
La afortunada "metamorfosis" de un texto teatral,  
por *Víctor Pagán* ..... 133  
Más sobre "Il Burbero di Buon Cuore", por *Genoveva Gálvez* ..... 136

## 6. LIBROS

Bibliografía Goldoniana ..... 140

# GOLDONI NUESTRO CONTEMPORANEO

por Juan Antonio Hormigón (\*)

**L**a fortuna de Goldoni en España ha seguido un derrotero muy especial. Conocido, traducido y representado muy pronto en nuestro país, padeció después largos años de ignorancia y silencio, similares, por otra parte, a los que sufría en el ámbito italiano. Este cambio de envite se debió sin duda no sólo a la demoledora irrupción del romanticismo frente al teatro ilustrado, sino a la banalizadora, primariamente costumbrista y desvirtuada imagen que de su obra e incluso de su vida se llevó a cabo.

Ya en el siglo XX, la precaria recuperación del teatro de Goldoni en España se hace a través de una profunda desinformación respecto a los nuevos análisis críticos y escenificaciones que se realizan, sobre todo a partir del montaje de *La Locandiera* por Visconti, en 1952. El cliché comúnmente aceptado vinculaba a Goldoni con la tradición de la **Commedia dell'arte**, lo convertía en uno de sus más preclaros epígonos, manteniendo un olímpico desdén, silencio e ignorancia sobre sus objetivos más evidentes como reformador del teatro e impulsor de la comedia de caracteres: en síntesis, los fundamentos de su contemporaneidad.

La renovación de la crítica goldoniana, su lectura eminentemente sociologista primero y profundamente dialéctica después, transformaron no sólo el significado y sentido de muchas de sus comedias, sino también del conjunto de su obra, de sus relaciones con la escenificación contemporánea y en definitiva, con su práctica teatral. Estudiosos como Manlio Dazzi, Gian Franco Folena, Givelegov, Mario Baratto, Franco Fido, Jacques Joly, Franca Angelini, Luigi Lunari, Ginette Herry, Nicola Mangini, etc., han escrutado, propuesto y planteado análisis que no sólo han conducido a una comprensión más polivalente y compleja de su obra sino que han abierto también el camino a nuevas escenificaciones. Espectáculos como **La trilogía della Villeggiatura**, **Arlecchino servitore di due padroni**, **Le baruffe chiozotte** y **Il campiello**, dirigidas por Giorgio Strehler; **I rusteghi**, **La casa nova**, **Una delle ultime sere di carnevale**, **El ventaglio**, montadas por Squarzina; **La serva amorosa** por Ronconi; **La locandiera** por Franco Enríquez o Missiroli; **Il feudatario** por Jean Pierre Vincent; **La buona madre** por Jacques Lasalle, etc., han supuesto importantes jalones en la evolución de la teatralidad contemporánea de Goldoni. Más aún, han contribuido desde el propio escenario a una comprensión más profunda y renovada de su obra, desvelando aspectos concretos que sólo el espacio, la interpretación actoral, la elaboración del sentido global del espectáculo en relación a sus respectivos públicos, podían darnos.

## TRADUCCIONES Y ESCENIFICACIONES

**S**i efectuamos un recorrido por las traducciones goldonianas al castellano, descubriremos fácilmente la pertinencia de lo que señalábamos en un principio. En época muy temprana, hacia 1760, aparecen en España las primeras obras del escritor en la imprenta y los escenarios. A lo largo de aproximadamente medio siglo, se suceden las traducciones, versiones, adaptaciones y recreaciones de sus comedias, dramas jocosos y óperas bufas. Pocas veces el nombre de Carlo Goldoni "abogado veneciano", se reseña en la edición. Lo habitual es que no conste o que figure el sobrenombre atribuido en la Academia de los Arcades o, simplemente, el del autor que apropiándose del argumento, transformándolo a su gusto, lo firma como propio.

A partir de la plena irrupción del Romanticismo y hasta fines del siglo XIX, las obras de Goldoni desaparecen casi por completo del repertorio. Sólo pueden reseñarse algunas adaptaciones en los años de transición entre ambos siglos.

En época contemporánea, la nómina de obras de Goldoni que podemos reseñar es más bien escasa. De los doscientos dieciséis textos escénicos que incluyen sus obras completas en la minuciosa edición de Ortolani, sólo unos quince han sido traducidas al español en los últimos cincuenta años. En cualquier caso es preciso subrayar que la mayor parte constituyen auténticas rarezas bibliográficas, de imposible hallazgo en las librerías, y tan sólo localizables en bibliotecas especializadas.

Entre estos títulos destaca por su abundancia **La Locandiera**, de la que contamos con diferentes versiones y traducciones constatables, además de una al catalán y otra al gallego. Hay dos de **El ventaglio** y una de las otras comedias entre las que figuran: **Gli innamorati**, **Le baruffe chiozzote**, **Pettegolezzi delle donne**, **I rusteghi**, **Arlecchino servitore di due padroni**, **La vedova scaltra**, etc. Esta breve relación es suficientemente esclarecedora para demostrar el conocimiento insuficiente que existe entre nosotros de la teatrografía goldoniana. Por lo que respecta a las escenificaciones, la historiografía nos depara un balance parecido. Representadas inicialmente con profusión sus comedias y dramas jocosos, en versiones o recreaciones de todo tipo, el silencio posterior ha desembocado en contadas puestas en escena de sus obras en los veinticinco últimos años. De ellas destacaría un magnífico montaje de **Un dels últims vespres de Carnaval**, realizado por Lluís Pasqual al frente del Teatre Lliure, y -¿por qué no? - **La Locandiera** que yo monté al frente de la Compañía de Acción Teatral. Así mismo hay que recordar puestas en escena de Antoni Chic, Francesc Curzate, Juan Guerrero Zamora, Jordi Teixidor y otros. No es mucho en verdad.

\* J. A. Hormigón es Coordinador General del Bicentenario Goldoni - España.

**E**n el año 1993 se cumple el Bicentenario de la muerte de Goldoni, acaecida en París el 6 de febrero. Este hecho constituye una circunstancia propiciatoria para desarrollar una serie de actividades que permitan conocer, valorar, difundir y recrear su obra, centrada fundamentalmente en el ámbito del teatro.

Como hemos dicho en otras ocasiones, debemos eludir toda tentación de transformar el acontecimiento en una celebración altisonante, de exaltación necrofílica superficial y carente de contenido. Muy al contrario, creemos que se trata de una ocasión excepcional para acometer tareas específicas en diferentes campos, que permitan traducir y publicar una parte significativa de su obra, escenificarla, debatir sobre ella, explorar sus contribuciones respecto al teatro musical, su presencia en España, etc.

Por otra parte, nos hallamos ante un escritor de extraordinario instinto escénico, aguda capacidad de observación, maestría técnica en la construcción de sus comedias, forjador de una inmensa nómina de personajes de portentosa textura, impulsor de una reforma del teatro en aras de sus concepciones ilustradas y de su confrontación irónica, tierna o áspera, según los casos, con la sociedad veneciana de su tiempo. Todo ello ejercitado en una actividad prolífica que se tradujo en ciento cincuenta comedias, dramas jocosos, intermedios, a los que habría que añadir sus **Memorias**, poemas, prefacios y cartas que constituyen en su conjunto un colosal y deslumbrante edificio literario.

Entre las actividades programáticas que se están produciendo, se incluye un buen número de publicaciones. Vamos a traducir y editar doce obras del escritor veneciano. A la hora de establecer la selección, hemos prescindido de aquellas que consideramos asequibles por estar publicadas, aunque sean de acceso difícil. Nuestra pretensión no es otra que ofrecer un perfil definido del Goldoni reformador del teatro y agudo observador de su entorno del que supo extraer temas, argumentos y lenguaje.

En el marco de las **Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España**, han aparecido ya **La trilogía della villeggiatura** y **Don Giovanni**, y próximamente lo harán **L'Adulatore**, **Il campiello**, **La guerra**, **La serva amorosa**, **L'Osteria de la posta**, **La casa nova** y **Une delle ultime sere di Carnevale**. Así mismo publicaremos un libro de ensayos cuyo título genérico será **Goldoni: Mundo y teatro**, que incluirá estudios de Mario Baratto, Franco Fido, Ginette Herry y otros, con una teatrografía comentada debida a Fernando Doménech; y un minucioso trabajo de investigación sobre **Goldoni en España**, llevado a término por Víctor Pagan, que establece la relación de traducciones y escenificaciones que se han realizado en nuestro país de las obras del escritor veneciano. Por último se editarán, también por primera vez en castellano, sus **Memorias**.

El capítulo de publicaciones se completará con la traducción al catalán de cuatro obras, **La locandiera**, **La bottega di cafe**, **Il ventaglio** y **Gli innamorati**, junto con las **Memorias**. Todas ellas se incluirán en las Publicaciones del Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona. Con todo ello pretendemos no sólo difundir el conocimiento de la obra de Goldoni y su significación actual, sino elaborar unos materiales que sirvan en el futuro de punto de referencia y de motivación para nuevas realizaciones escénicas o trabajos de investigación.

Este número monográfico de la **Revista ADE** dedicado a Goldoni, completa el capítulo de publicaciones que hemos promovido en ocasión del Bicentenario. En primer lugar pretendemos resumir los aspectos sociológicos del mundo goldoniano, establecer las líneas programáticas de su reforma, definir las características de su teatro y su abandono de la comedia de máscaras e improvisada, todavía dominante en su tiempo. Por todo ello hemos incluido como obra teatral **Il teatro comico** (1750), traducida por el profesor Angel Chiclana, que constituye la dramatización de su alternativa teatral, tanto desde el punto de vista del sentido de su teatro como de su práctica concreta.

Siendo nuestra **Revista** la de una asociación de directores de escena, es lógico que el tercer bloque esté dedicado a una serie de escenificaciones de las obras del escritor veneciano, significativas por su singularidad, el rigor y sentido de sus propuestas o su ubicación originaria. Se trata desde luego caso de una selección abierta, que no pretende reunir todos los espectáculos valiosos y singulares que sobre las comedias goldonianas se han realizado. No cabe duda que hemos optado por aquellos de los que teníamos textos o comentarios de quienes los hicieron o los contemplaron con el respetuoso deseo de observar, de descubrir, de comprender. Su lectura permitirá en cualquier caso seguir los derroteros de ciertas escenificaciones goldonianas en los últimos cuarenta años.

Para terminar dedicamos los dos apartados finales a **Goldoni y la música** y a comentar algunos libros básicos de la bibliografía goldoniana.

**S**ería superficial y minimizador reducir a Goldoni a su estricta circunscripción veneciana y parisina; en la actualidad está sobradamente asumido que es imprescindible recalcar su condición europea. Su teatro en definitiva es patrimonio de Europa y en él nos vemos reflejados. No se trata tan solo de ensalzar su maestría dramática, sino de reconocerlo como una parte sustantiva de nuestra historia y nuestra cultura.

Por último habría que recordar que no nos hallamos ante una literatura dramática reconocida simplemente como monumento de clasicidad, sino ante unos textos que propician escenificaciones, que permiten lecturas desde nuestras contradicciones contemporáneas, que sugieren y provocan. No en vano podemos reseñar una amplia nómina de espectáculos goldonianos producidos en los diferentes teatros europeos, algunos de ellos de excepcional concepción y factura y quizás de los más representativos dentro de la producción escénica del último medio siglo. Todo indica que Goldoni tiene todavía mucho que decirnos y enseñarnos hoy, no sólo por el contenido y contradicciones subyacentes en sus obras, sino por la respuesta que implícitamente puede darnos al interrogante supremo sobre el sentido del teatro en nuestras sociedades penetradas por el miedo a lo incógnito, la desesperanza o la frivolidad más estéril.

Goldoni escribió en la encrucijada entre dos épocas y mentalidades bien distintas. Se obstinó en mostrarnos la confrontación entre lo viejo y lo nuevo y en consecuencia se propuso descifrar el mundo como teatro e hizo del teatro un instrumento de lectura del mundo. Todo ello desde una perspectiva crítica, irónica y desveladora, sin caer en obviedades pero tampoco en obtusas especulaciones, con cierta amargura y melancolía no pocas veces. Por todo esto Goldoni sigue vivo y actuante y podemos asumirlo como nuestro contemporáneo.



## COMPañIA LIRICA ESPAÑOLA

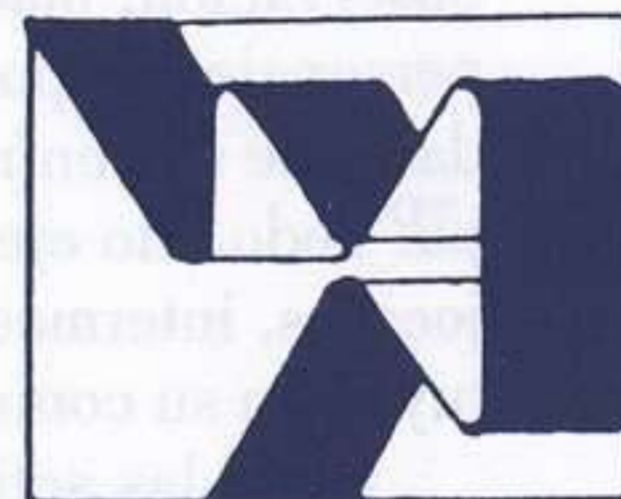
DIRECCION:  
*antonio amengual*

COMPañIA CONCERTADA  
**MINISTERIO DE CULTURA**  
Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música

*La Zarzuela al servicio  
de la cultura popular*

La Compañía Lírica Española, en ruta por todas las Autonomías Españolas

*La Agencia de Viajes  
colaboradora de la ADE*



VIAJES

# VIMANTOUR S.A.

GRAL. PARDIÑAS, 78  
(ENTRADA PADILLA, 50)  
TELES.: 401 36 62 - 401 39 98 - 401 38 01  
28006 MADRID

### ACTIVIDADES 1<sup>er</sup> TRIMESTRE CURSO 93/94

#### TALLER TEORICO-PRACTICO SOBRE HEINER MÜLLER

Se desarrollará entre Octubre y Diciembre, los lunes, miércoles y viernes de 19 a 21:30 horas.

Constará de sesiones de estudio teórico de sus textos y renovación dramática, y estudio del espacio escénico y de algunas escenas de las obras más significativas.

El taller concluirá con una clase abierta.

Fecha de Matrícula: 15 de Septiembre al 15 de Octubre.

#### LABORATORIOS

Continuará la convocatoria de Laboratorios especiales dirigidos a alumnos y profesionales interesados.

#### TALLERES

Nuevos proyectos de Talleres. 1 Taller oficial de 4<sup>º</sup> Curso y varios talleres complementarios que completan las producciones de la RESAD.

Se mostrarán al público en el Centro Cultural Galileo, con el que la RESAD ha iniciado este año un acuerdo de mutua colaboración.

Requena, 1 - Tel 248 41 73 - Fax 559 44 28  
28013 Madrid

## Real Escuela Superior de Arte Dramático

### Madrid

# El Universo Goldoniano

## UN GENIO COMICO UNIVERSAL

Por **Nicola Mangini(\*)**  
Traducción de Laura Zubiarráin.

**H**ablar de Carlo Goldoni hoy, a los doscientos años de su muerte, e intentar por tanto un juicio global de su personalidad, de su arte y de su obra, es una operación arriesgada en el sentido que nos enfrentamos con una documentación y una producción de extrema complejidad, cuantitativamente superabundante y varia, madurada a través de un recorrido casi escolar en que el autor veneciano se encontró expuesto al impacto con múltiples y diversas sollicitaciones fueran de naturaleza cultural o de orden práctico. De modo que las fórmulas críticas que se han ido sucediendo de tiempo en tiempo, resultan hoy inadecuadas o cuando menos parciales. Será por tanto más oportuno atenerse a aquellas hipótesis de trabajo para las que no debería hablarse "del" teatro goldoniano sino "de los" teatros goldonianos, es decir, de los períodos singulares, de los diferentes momentos que han escandido y diferenciado su largo y tormentoso itinerario.

En consecuencia, mejor limitarse a tocar algún aspecto particularmente significativo. Y me parece que en la historia del teatro de Carlo Goldoni -en el arco de estos doscientos años- el evento más extraordinario (y el más pertinente en

el aniversario que estamos celebrando) es la amplísima difusión de su obra, comprendiendo las comedias y los dramas con música, por la que Goldoni, ciudadano de la República de Venecia, superando bien pronto los confines nacionales, se convirtió (cuando estaba todavía vivo) en ciudadano de Europa y más tarde, su nombre inscribiría con letras mayúsculas entre los grandes del teatro universal.

El era sólo en parte sabedor de ello y con mal disimulado orgullo había exclamado: "Toda Europa está llena de mis papeles", pero no conocía ciertamente los límites reales, cuando afirmó con anterioridad: "las traducciones de muchas de mis comedias en francés, en inglés, en alemán me animan a creer haber hecho algo bastante tolerable". En efecto, aparte de Italia naturalmente, las dimensiones de su fortuna fueron bastante mayores si pensamos que ya a finales del Setecientos se contaban más de trescientas traducciones a catorce lenguas diferentes, y esto, aparte "de aquellas que conocía", de cierto hubieran hecho que Goldoni fuera el primero en sorprenderse de que sus comedias (limitémonos a éstas), estaban traducidas también al danés, al noruego, al holandés, al polaco, al sueco, al húngaro, al español, al portu-

\* Director de la Casa-Museo de Venecia.

gués, al ruso, al serbocroata y al griego moderno. A todas ellas se añaden a lo largo del Ochocientos, el armenio, el búlgaro, el checo, el georgiano, el catalán, el rumano, el esloveno y el turco. Y proseguirán después en nuestro siglo con las traducciones al albanés, flamenco, gaélico, gascón y eslovaco. Otros continentes y otras áreas culturales se sumarán con nuevas traducciones al chino, japonés, hebreo, árabe y, últimamente incluso, al vietnamita, totalizando un conjunto de cerca de ochocientas traducciones y de un número no cuantificable de representaciones, aunque ciertamente algunos millares. Por tanto puede afirmarse que el teatro goldoniano hoy está presente bajo todos los cielos y en las lenguas más diversas y lejanas. Un fenómeno pues de excepcionales proporciones, que seguramente nuestro señor Carlo no hubiera podido nunca imaginar.

Naturalmente este extraordinario resultado sugiere diferentes cuestiones y plantea algunos interrogantes: el nivel de estas traducciones y su relación con los originales; y por otra parte cómo son representadas, con qué criterios se realizan las escenificaciones de sus comedias en países de tradiciones culturales y escénicas tan diferentes. Después en qué medida y de qué modo el teatro goldoniano ha influido en la evolución de los teatros nacionales en particular. Sucede hoy que podemos leer algunas recensiones de críticos dramáticos escandalizados por la libertad dramática y escénica de ciertos espectáculos goldonianos en el extranjero. Quizás no saben que ya el propio Goldoni había legitimado tales soluciones, cuando observó que era natural que cada país interpretara sus obras según su propio genio.

## DE DALMACIA A VIETNAM

Respecto a los interrogantes que nos hemos hecho tenemos ahora todas las respuestas tanto literarias como teatrales. Pero nos interesa más llegar al corazón de este problema, es decir a las razones de esta excepcional fortuna, a las motivaciones de un encuentro que han hecho de nuestro poeta un ciudadano del mundo. No puede

sino producir una cierta curiosidad saber, por ejemplo, que en Dalmacia hasta hace poco tiempo se representaba *Le Baruffe Chiozzotte* en el dialecto de una pequeña comunidad de pescadores, y que en el Vietnam se ha escenificado, convenientemente adaptados al ambiente, nada menos que *I Rusteghi* y que en Kuwait (antes de la Guerra del Golfo) un Arlecchino árabe elevó el espíritu de la población durante varias tardes con *Il Servitore di due padroni*. ¿Cuál es pues el secreto de la universalidad de nuestro Goldoni?

La poética goldoniana nos ayuda a esclarecer esta particular cuestión. La estructura racional de su dramaturgia se evidencia como un instrumento de educación, de compromiso humano y social, aunque no debemos cerrarla a la abstracción de las formulaciones en cuanto que lo que cuenta es la capacidad de Goldoni para traducir las fórmulas en una situación escénica concreta. En *Il teatro comico*, el personaje de Anselmo recordaba: "La comedia se inventó para corregir los vicios y poner en ridículo las malas costumbres". Lo que ha tenido una acogida inmediata por todas partes, ha sido esa vocación pedagógica del poeta veneciano, el convertirse en maestro de moralidad y de vida apoyándose en valores universales.

## EL JUEGO DE LOS SENTIMIENTOS

Su poética por tanto era claramente de origen clásico aunque, como hemos dicho, expresada con veracidad y concreción dado que la confrontó con su propio tiempo histórico, con su ciudad, con la gente que entró en el ámbito de su experiencia humana: nobles, burgueses, gentes del pueblo, que pertenecían no sólo al Setecientos sino a cualquier otro tiempo. Su representación de la sociedad nace de una visión crítica, seria por tanto, de la vida, lo que no quiere decir pesimista; de este modo expresa una firme confianza en la fuerza de la razón para la que basta una arenga para acallar a los rústicos de la gran obra homónima, mientras la centralidad del personaje de Pantalone subraya la exigencia de comportamientos honestos en las relaciones comerciales.

Por otra parte, dos siglos de comedias de Goldoni suponen otros tantos mensajes -recibidos y representados en todas las lenguas- que exaltan los valores de la familia, de la amistad, del trabajo y las virtudes domésticas y civiles mientras, por otra parte, se ponen en la berlina con el arma del ridículo, aquellos vicios, debilidades, manías que ciertamente no sólo son atribuibles a la sociedad del Setecientos. Nuestro poeta no usa la espada





sino el florete, dejando siempre una puerta abierta al arrepentimiento, desde el momento que su crítica intenta corregir más que castigar. Por eso encontraran siempre hospitalidad en la escena del mundo sus mentirosos, sus maldicientes, sus impostores, sus ávaros, sus pródigos, sus jugadores, y sus parásitos.

Pero sabemos que en buena parte la fortuna de Goldoni se asienta también -o sobre todo- en la preponderante presencia del eterno femenino: una excepcional galería de retratos, de perfiles, con la que el comediógrafo veneciano indaga el planeta mujer en todas sus vertientes, con cordialidad pero también con ironía, de la viuda astuta a la joven honesta, de la buena esposa a las mujeres puntillosas, de la dama prudente a la mujer voluble, de las mujeres curiosas a las mujeres celosas, de las mujeres de buen humor a las cocineras, y así en adelante. El análisis es siempre conducido con gran finura psicológica y profundo conocimiento del corazón humano, por lo que resulta particularmente persuasivo cuando representa el juego dubitativo de los sentimientos, juego serio y a veces en los límites del drama y por lo tanto la guerra de sexos o el amor en sus variantes, como sentimiento apasionado, idílico o neurótico. De hecho, un homenaje tan totalizador al género femenino no encuentra parangón en toda la historia del teatro mundial. Por eso no es raro que la comedia goldoniana que se ha representado más en la escena internacional (además de la nacional) haya sido y sea *La Locandiera*, que es la obra maestra que conocemos, en la que todas las actrices más famosas han ambicionado medirse con el personaje de Mirandolina, desde la rusa Ludmilla Pitoeff a la alemana Carolina Müller. Y de este personaje emblemático, quitaesencia de la femineidad, cada una ha dado su personal interpretación, todas naturalmente a tener en cuenta.

No obstante hay que considerar después que la popularidad de la que Carlo Goldoni es objeto en el mundo se debe igualmente, aunque en proporciones más limitadas, a aquella parte de su vasta producción que estaba destinada al espectáculo musical. Se trata globalmente de unos ochenta textos, entre dramas jocosos, dramas serios e intermedios, que constituyen la aportación más conspicua y cualificada en la historia del drama con música, como para ser considerado por derecho propio el mayor poeta de la ópera cómica setecentista. El argumento adquiere un particular interés cuando se cae en la cuenta que es justamente a través de estos textos -y no de las comedias, como nos inclinamos a pensar- que se verificó el primer impacto de la dramaturgia goldoniana en los dife-



rentes países de Europa. Venecia era en el Setecientos una plaza teatral de gran demanda y un mercado privilegiado donde se formaban y de donde partían las compañías de cómicos y cantantes hacia las otras ciudades italianas, pero sobre todo hacia las diversas Cortes del Continente. Aquí se programaban los itinerarios a lo largo de las vías que desde Dresde se dirigían hacia Varsovia, Moscú y San Petesburgo, Praga, Viena, etc. Hay que señalar que de estas compañías de prosa y canto formaban parte diversos actores que habían trabajado con Goldoni en los teatros venecianos, como el gran *Truffaldino* Antonio Sacchi, el bravo *Pantalone* Cesare D'Arbes y la bien conocida Zanetta Casanova (madre del célebre Giacomo).

Entre los dramas más representados recordamos *La calamita de' cuori*, *Il mondo alla roversa*, *Il conte Caramella*, *La Diavolessa*, *Il viaggiatore ridicolo*, *La cammeriera spiritosa*, *La notte critica* y muchas otras cuya difusión y cuyo éxito eran debidos en primer lugar a la magia de las felices partituras de los más apreciados compositores de la época, como Traetta, Ciampi, Duni, Salieri, Bertoni, Paisiello, Latilla, e incluso el entonces jovencísimo Mozart (*La Finta Semplice*) y Franz Joseph Haydn (*Il mondo della luna* y *Lo speziale*).

Una representación en la Plaza de San Marco de Venecia en un grabado del siglo XVIII.



Pero sobre todos están Baldassare Galuppi, el "Buranello", especialmente con *Il filosofo di campagna* y Niccolò Piccinni con *Cecchina* o *La buona figliuola*, cuya afortunadísima aventura en Europa y en otros lugares se transmite, entre otros, hasta el mismo Pekín, donde consiguió conmover hasta tal punto al emperador que hizo pintar la decoración sobre las paredes de un teatro. Potencia de la música pero también de la poesía, ya que en estas obras Goldoni así mismo se había inspirado en las mismas temáticas de sus comedias, proponiendo por tanto sus convicciones morales quizá con mayor libertad inventiva y en general, en una línea caricaturesca más firme y viva.

### EL VENECIANO DE GOLDONI

Haré una última consideración en alabanza del lenguaje goldoniano, que es uno de los elementos fundamentales de su dramaturgia, el que documenta lo antiliterario de su escritura y evidencia su ín-

tima estructura teatral. Un lenguaje en suma que justamente en el escenario encuentra su expresión más funcional a través de un recorrido que del "improvviso" de las máscaras, llega al admirable concertante de las comedias corales y populares (de *Le massere* a *Il campiello* y *Le Baruffe*). Todo ello lo ha tratado magistralmente el desaparecido Gianfranco Folena, cuya pérdida ha sido particularmente dolorosa (es inminente la aparición del vocabulario del veneciano de Goldoni, empresa por él concedida y dirigida de manera ejemplar); y con Folena queremos recordar es estas solemnes circunstancias otros dos valientes estudiosos, Mario Baratto y Ludovico Zorzi, con grandes méritos en el campo de la crítica goldoniana.

En conclusión por tanto de todo lo que he intentado decir, podemos afirmar que el genio cómico de Carlo Goldoni cuanto más veneciano e italiano, tanto más universal es, desde el momento que en su teatro se reconocen los hombres de todas las épocas y de todos los países.

Sipario, nº 532, marzo 1993.

# LOS TEATROS DE LA VENECIA GOLDONIANA

Por Félix de Azúa \*

**E**l ascenso de la burguesía y la Revolución Francesa serían fenómenos incomprensibles sin la existencia de los teatros. Fue en los patios de butacas, en los palcos, en los anfiteatros, en los gallineros, donde se representó el verdadero drama del siglo XVIII, no sobre el escenario. A su término, la decapitación de Luis XVI no fue sino el estreno de la última representación dramática del Antiguo Régimen. Si el teatro de la Ilustración es tan poquita cosa comparado con el teatro barroco, ello se debe a que lo verdaderamente significativo no eran los actores y sus discursos; lo esencial era la cristalización de una conciencia común por parte de aquellos que ocupaban lugares semejantes -palcos, butacas o gallinero-, cuyas conciencias comenzaban a tantear lo que más tarde se llamaría "pertenecer a una clase social", sin que por eso se entienda mejor. Toda la Europa culta e inculta vivió la atmósfera teatral dieciochesca con auténtica pasión; a bastonazos, con intrigas que eran remedo de las conspiraciones cortesanas, con cábalas, reventadores, claques, partidos y jefes; como en un ensayo general, simbólico y premonitorio, de los futuros parlamentos burgueses. Por cierto que los dos partidos teatrales del dieciocho español, muy exactamente llamados "los chorizos" y "los polacos", no han cambiado ni un ápice.

La vida teatral veneciana fue tan agitada como la del resto del continente, pero un tanto más, pues así como París contaba con tres teatros, había en Venecia nada menos que siete. Se los conocía por el nombre de la parroquia más próxima y como todo, menos el aire, eran propiedad de familias patricias. El de mayor empaque, San Giovanni Grisostomo, pertenecía a la familia Grimani; en él se representaron las óperas de gran categoría

hasta ser superado, a mediados de siglo, por San Benedetto, padre de la actual Fenice, declarado teatro de la ópera de un modo oficial en 1.792. El segundo teatro en importancia era S. Moisè, de la familia Giustinian, asimismo dedicado a la ópera y la danza. Para las comedias y dramas se acudía a los teatros de S. Samuele, también propiedad de Grimani, S. Cassiano, del Nobil Homo Tron, y S. Salvatore, el más prestigioso, donde Goldoni culminó su renovación del género de la *commedia dell'arte*. Los restantes locales, S. Luca, de los Vendramin, Santi Giovanni e Paolo, de los Giustinian; o el pequeño teatro de Sant'Angelo, algo apartado del centro para los gustos venecianos, aunque está a diez minutos de la Piazza, tuvieron ascensos y caídas a lo largo del siglo.

Una tan notable abundancia de escenarios trajo consigo el perpetuo trasiego de compañías, la presencia constante de bellas y espirituales actrices que se incrustaban con una celeridad pasmosa en la vida sexual veneciana, y una cartelera tan selvática que abrumaría a un neoyorquino. El historiador Philippe Monnier ha reconstruido la cartelera del día 21 de enero de 1.765; merece la pena recitarla aun cuando sólo sea por su perfecta inocencia: *Dido abandonada* en S. Benedetto, *El amor en el baile*, en S. Moisè, *El rico insidiado* en S. Salvatore, *Semíramis* en S. Cassiano, *Brighella desertor desesperado, secuaz de la magia de Arquilaíses* en S. Grisostomo, *Fábula del pajarito* en Sant'Angelo y *El marqués de Fortipoli*, bella comedia, toda de risa, en S. Samuele. Este último título nos deja en la duda: ¿alguna consecuencia de aquel personaje, el marqués de Forlipopoli, que aparece en *La Locandiera* de Goldoni? ¿O un puro error tipográfico? Teniendo en cuenta que los teatros cambiaban de obra varias veces al mes, no había quien parara en casa.

\* Profesor de estética y escritor.

El curso teatral seguía obedientemente el calendario festivo veneciano con dos temporadas, la de otoño (del primer lunes de octubre hasta el 15 de diciembre) y la de Carnaval (del 26 de diciembre al miércoles de Ceniza); había, además, una apertura especial con ocasión de los festivales de la Ascensión, hacia abril o mayo según los años, en cuya ocasión se estrenaba una ópera de gran aparato. Pero antes de que comenzara la temporada de otoño, los técnicos al servicio de la magistratura procedían a revisar escrupulosamente los locales, a fin de evitar catástrofes. La inspección se llevaba con modélica seriedad, y ni siquiera el influyente *Nobil Homo* Vendramin pudo evitar el precintado de su teatro de S. Salvatore, en 1.773. Procedió entonces a las imprescindibles reformas, pero en ellas se fueron los beneficios de la temporada y su excelencia estuvo todo aquel año de pésimo humor.

Y es que el teatro movía muchísimo dinero, no tanto como el juego y la prostitución, pero más que cualquier industria. Toda la sociedad, la buena y la mala, acudía a los espectáculos para formar parte de los mismos, es decir, para observar, criticar, despellejar, conspirar, seducir, comerciar, exhibir, espiar...; en fin, para dar el espectáculo. El humano Rousseau, hombre poco aficionado al teatro y muy cicatero con ese tipo de entretenimientos, se escandalizó al ser informado de que su patrón, el embajador de Francia, tenía palco fijo en S. Moisè, S. Grisostomo, S. Samuele, S. Cassiano y Sant'Angelo. En cierta medida podemos conceder que se trataba de un gasto tremendo, pues el alquiler de un palco, por tres meses, no bajaba de los ochenta ducados, pero en esto el señor embajador no hacía sino comportarse como la mayoría de los patricios.

También los gastos empresariales eran cuantiosos. En cualquiera de aquellos teatros se apretujaban los empleados: estaba el que encendía las candilejas, el que vendía entradas, las costureras y sastres, los peluqueros, el tramoyista, los músicos, los pintores, los escenógrafos, los carpinteros, la florista, los esbirros, los porteros, la claqué... Las compañías más modestas eran también numerosas. Según cálculos de Goldoni, en sus compañías nunca hubo menos de doce actores y actrices, y además... "el apuntador, el maquinista, el guardarropa, ocho criados, cuatro doncellas, dos amas de cría, niños de todas las edades, perros, gatos, simios, cotorras, palomas, un cordero: era el Arca de Noé".

A poco que el lector haga unos números de imaginación, se espantará sobre el monto a que podía ascender estrenar cualquier bobada, razón por la cual los empresarios llegaban a cautos acuerdos financieros con las compañías. Su excelencia el *Nobil Homo* Vendramin, por ejemplo, regentaba S. Luca del siguiente modo: como propietario se quedaba la recaudación de los palcos, en tanto que los actores se pagaban a sí mismos con el resto de la entrada, pero mediando garantías de retiro y seguro de mantenimiento en caso de accidente y enfermedad. Así los riesgos se compartían, el estímulo era mayor, y la responsabilidad excitaba el arte de los actores y los jugos gástricos del empresario.

La historia teatral veneciana del siglo está dominada por la célebre reforma de Goldoni, carácter bondadoso, talento lingüístico extraordinario, y persona algo tonta. Encendido por su amor a la humanidad, Goldoni consideraba que la vieja *commedia dell'arte* era un cúmulo de abyecciones

y que los espectadores se veían encanallecidos y asilvestrados por la influencia del género. Es cierto que la *commedia* se encontraba en total decadencia y nada quedaba de aquel jocoso, chispeante y artístico espectáculo cuyos orígenes aún nadie ha podido esclarecer de un modo convincente, pero del que se conocen compañías internacionales desde 1.545. Hay incluso documentación sobre una compañía, en España, hacia 1.538, anterior, por tanto, a las primeras noticias italianas de la *commedia*, paradoja que pone en muchos aprietos a los especialistas.



Una representación en la Plaza de San Marcos de Venecia en un grabado del siglo XVIII.

En tiempos de Goldoni la *commedia* era ya una ruina, un espectáculo chabacano, con marquetaría de chistes groseros y halagos a la bestialidad del público; algo muy semejante a los humoristas que contrata la televisión. Pero el género impregnaba de tal manera la escena que incluso en la traducción de obras como *El Cid*, de Corneille, los adaptadores incluían, para la representación italiana, a Arlequín, el Doctor y Pantalón, porque si no, no acudía al teatro ni Dios. Debía ser admirable: ambos juntos, el *Cid* y Pantalón. Uno se sobrecoge sólo de pensarlo.

A Goldoni le exasperaba la idolatría de sus paisanos por unas bufonadas que, a su juicio, humillaban el honor dramático nacional, y se empeñó en poner remedio. Contaba con un elemento del que podía aprovecharse. Los personajes de la *commedia* son arquetipos estilizados por el peso de los siglos: Arlequín es un criado de Bérgamo, astuto y trapacero; Polichinela es napolitano, estafalario y alocado; Pantalón es un veneciano, padre de familia, hombre digno y temible; el Doctor, de Bolonia, es un insufrible pedante y también

padre, aunque perfectamente estúpido; las mozas y criadas son de Roma y de la Toscana; Brighella no tiene origen claro, pero es el típico criado bobo y pasmado, y así sucesivamente. El elenco de tipos permite toda suerte de combinaciones entre novios y novias, padres intolerantes y cornudos, amantes celosos y engañados, herencias imposibles, personalidades sustituidas, y en fin todo lo que hace posible una comedia, con la certeza de que el público sabe, desde que se alza el telón con quién se está jugando los cuartos, si con Pantalón o con Polichinela, lo que ahorra explicaciones y aligera la trama.

A su vez, los actores partían de personajes ya contruidos y las improvisaciones, que hoy nos dejarían atónitos, no eran sino el fruto acumulado por la memoria de unos profesionales que tenían archivados todos los gestos, modos, léxico y réplicas de un carácter. A partir de un mínimo esbozo de enredo, los grandes actores podían improvisar el desarrollo y los parlamentos de un modo realmente espontáneo, contando tan sólo con su propia y original interiorización del personaje archiconocido. Lo que se le exigía al actor era la renovación interna, desde su alma lingüística y gestual, de un personaje con trescientos años de edad, con el único fin de poderlo disfrutar de nuevo.

## MORATIN VISITA A GOLDONI

"H allé a Iberti en casa del Conde de Aranda, nos abrazamos, nos dimos cuenta recíprocamente del estado de nuestra salud, y lo primero que le pregunté fue si vivía Goldoni. -Vive y está bueno. -Y ¿en dónde está? -En París. -¿En qué calle?, ¿en qué casa? -Quando usted quiera verle, iremos juntos. -¿Cuándo puede usted llevarme? -Mañana. -¿A qué hora? -A las once. -Y ¿en dónde nos veremos? -En el Boulevard, junto a la C/ Richelieu. -Pues allí estaré. -Pues no haré falta. Llegó el día y hora señalada, fuimos allá y vi a mi buen amigo Goldoni, viejo, amable, respetable, alegre, gracioso, cortés; no me hartaba de verle. ¡Cuánto me agradeció la visita! Hablamos largamente de teatro, y se complació infinito quando le dixe que en los de Madrid se representaban con frecuencia y aplauso *La esposa persiana*, *La mujer prudente*, *El enemigo de las mujeres*, *La enferma fingida*, *El criado de dos amos*, *Mal genio y buen corazón*, *El hablador*, *La suegra y la nuera*, y otras producciones estimables de su demasiado abundante vena. Me habló de la ingrata patria, que le obliga a vivir ausente de ella, atenido a una pensión que le da esa Corte; y al recordarlo, se le bañaron los ojos en lágrimas. Yo le acompañé también, porque, en efecto, es cosa cruel que el mérito de hombres tan extraordinarios, honor de su nación y de su siglo, se desconozca y se desprece con tal extremo, que la soberbia república de Venecia permita que Goldoni viva a merced de un gobierno extranjero, y que otra nación haya de dar sepulcro a un hijo suyo, que tanto ha contribuido a su ilustración, a sus placeres y a su gloria".

**Leandro Fernández de Moratín**

París, 29 de abril de 1.787.

Carta a D. Eugenio de Llaguno.

Goldoni concibió el siguiente programa: convertir a los arquetipos en individuos, transformándolos en lo que ya eran, es decir, personajes populares; dotar de finalidad a la pieza, dándole una atmósfera de crítica social, a la manera de los novelistas sentimentales franceses e ingleses, para que dejara de ser un mero entretenimiento; e instruir moralmente al espectador sobre su propia conducta social. Para ello debía enfrentarse no sólo

lo con el arte de la improvisación, sino también con el uso de las máscaras. No es fácil aquilatar la audacia de esta reforma; no es sencillo imaginar a un actor, orgulloso de su oficio y rico por el éxito obtenido con el mismo, escuchando estupefacto cómo Goldoni le dice que se acabó lo de improvisar y que a partir de ahora debe aprenderse un papel de memoria, o sea, recitar las palabras de otro, palabras ajenas; y que además está obligado a ensayar expresiones faciales como un energúmeno porque el público va a verle el rostro.

Como no podía ser de otra manera, la reforma fue muy lenta. En 1.738, cuando estrena *Momolo cortesan*, consigue que el primer actor, un Pantalón, recite su papel sin improvisar, memorizando un escrito, y que actúe sin máscara. Pero hasta 1.741, con *Il mercante fallito*, no hay equilibrio entre escenas escritas y escenas improvisadas. Los primeros títulos totalmente reformados, entre ellos el todavía vivo *Servitore de due padroni*, no se estrenan hasta 1.745 y su aceptación se debió, en un cincuenta por ciento, al genio del actor D'Arbes, quien, tras percatarse por fin cabalmente de las intenciones de Goldoni, elevó las ideas del veneciano a obra de arte viviente.

Así y todo, todavía en 1.749 sufría Goldoni de incompreensión y había cerrado la temporada con unos resultados muy modestos. Impacientado, tomó una resolución dramática, y ésta es la razón por la que me he entretenido, quizá más de lo aconsejable, en una reforma del teatro veneciano; la heroicidad de Goldoni y sus resultados son un buen ejemplo de la decadencia de la República. En cuanto, tras la última representación, se cerraron las puertas del teatro, Goldoni anunció con voz desafiante que para la siguiente temporada, y con el único propósito de que los venecianos obtuvieran una prueba indiscutible del talento que hasta entonces se empeñaban en ignorar, estrenaría dieciséis piezas totalmente nuevas, cada una con sus tres actos y sus dos horas y media de duración.

La incredulidad fue general, se cruzaron apuestas muy fuertes, y el esfuerzo por poco le cuesta la vida al pobre dramaturgo, pero el resultado fue colosal. Goldoni mantuvo su palabra y estrenó, una tras otra, ante la admiración creciente de sus paisanos, las dieciséis piezas prometidas. El día del estreno de la última "la afluencia fue tan extraordinaria -escribe en sus *Memorias*- que los precios de palco se cuadruplicaron; los aplausos eran tan atronadores que algunos paseantes temieron se tratara de un motín. Yo estaba muy tranquilo, en mi palco, rodeado de amigos que lloraban de alegría. La muchedumbre vino en mi busca, me forzaron a salir del teatro, y contra mi voluntad me portaron en volandas hasta el Ridotto; allí me pasearon de salón en salón, para recoger unas alabanzas que habría querido ahorrarme. Estaba yo agotado para semejante ceremonia, y me irritaba tanto entusiasmo por una pieza que yo estimaba muy por debajo de muchas otras mías. Tardé un buen rato en comprender el motivo de la aclamación: el triunfo se debía, tan sólo, a haber cumplido con mi desafío".

En efecto, lo que celebraron sus espectadores fue únicamente la temeraria empresa, pero no el contenido de la misma. Tras la hombrada, los venecianos no tuvieron más remedio que admitir la reforma de Goldoni, y durante una década el teatro de la Dominante fue un plataforma de ilustración burguesa, pero a principios de los años sesenta el conde Carlo Gozzi decidió llegado el

momento de que sus conciudadanos se dejaran de progresismo y filosofía francesa. A su entender, y al de sus protectores, los patricios ultrarreaccionarios reunidos en torno a la *Nobil Dona* Caterina Dolfin-Tron, los súbditos de la Serenísima tenían que volver a la tradición. Para combatir el teatro de Goldoni eligió Gozzi -y eso le honra- el terreno más comprometido, el escenario. En 1.761 se estrenó *El amor de las tres naranjas*, fábula de fantasía infantil en la que Goldoni aparecía ridiculizado en la figura del mago Celio, y otro representante del teatro burgués, el mediocre abate Chiari, comparecía bajo los rasgos de Fata Morgana. A pesar de que la obra era un cuento de hadas más apropiado para chiquillos que para corruptos venecianos (o quizá por ello), el mismo público que había babeado ante Goldoni se lanzó de golpe y porrazo en los brazos de Gozzi.

Goldoni se sintió humillado por Gozzi, hundido por su clientela, burlado por sus paisanos, y abandonado por los amigos. Durante unos meses mendigó un empleo digno que le permitiera sobrevivir en Venecia, pero aquellos magistrados que tan descuidadamente enterraban fortunas en el Ridotto no pudieron dar con una miserable ocupación para el único talento literario de la República. Al siguiente año, 1.762, recibió Goldoni una oferta de París para hacerse cargo de la Comedia Italiana, y, a pesar de haber cumplido ya el medio siglo, se armó de coraje, tomó consigo a la familia, y dejó Venecia para siempre. Su desdichado final, casi ciego, obligado por la pobreza a vender su biblioteca, zarandeado durante la revolución, reducido a la mendicidad al suprimir la Asamblea Legislativa todas las pensiones de la antigua corte, octogenario olvidado de todos, sin haber causado jamás el menor daño a nadie, es una de las estampas características de la Venecia terminal: el prudente gobierno y la alegre sociedad venecianos ya sólo podían convivir con lo mediocre y lo bufo; para la gente con ambición ya no quedaba otro camino que el exilio.

En esta atmósfera de desafío y machada, burlas y castigos, incienso y lágrimas, se sucedían las temporadas teatrales. Ciertamente el público era lo más dramático del teatro y participaba con toda

## EL AMBIENTE SOCIAL

Por Manlio Dazzi

Traducción: Loredana Benedet

Excluida de su teatro toda referencia, incluso exterior, a la religión y a la política en acción, (Goldoni) manifiesta sin embargo su aversión a la guerra y a las Cortes, y observa críticamente la sociedad que, para ser captada en la expresión de prudencia práctica y suavizada en la comicidad, no por esto es menos indicativa de juicio moral, de sentimientos y de diferenciada participación. Su naturalismo originario lo conduce a la igualdad de los hombres, por encima de la neta distinción de las clases que rige en el período postrero de la sociedad feudal. Su crítica de los vicios de la nobleza sigue siendo divertida, pero sin simpatía y sin otra vía de salida que una democratización ideal del *Cavaliere di buon gusto*.

El choque entre nobleza y burguesía, entre nobleza y pueblo, cuando se representa, es siempre en desfavor de la clase alta. De la burguesía a la que pertenece y de la que extrae sus mejores sollicitaciones, hace un retrato no idealizado, pronto a una crítica divertida, que sin embargo se tiñe de optimismo por la salud moral de la clase que encuentra en sí misma el remedio a sus vicios. Al pueblo lo contempla con interés amoroso y liberado. Y del mismo modo que recibe las máscaras de la *Commedia dell'Arte* y los criados para rescatarlos y humanizarlos gradualmente en una gama que va del realismo más genuino a idealizaciones de la sensibilidad, así también desliga al pueblo de la función de instrumento y de divertimento que ha tenido en la literatura, y lo convierte de objeto en sujeto, lo interpreta en la musicalidad verbal y en la seriedad fundamental de los sentimientos, cediéndole el paso más veces a la propia burguesía.

Goldoni no concibe el arte como contemplación o evasión, sino como algo extraordinariamente inserto en la vida, y el teatro como diversión capaz de defender alguna buena semilla de verdad. Se distinguen aquellos que le gustaba titular como *Bagatelas*, del trabajo realizado comprometidamente en la comedia; consideró las realizaciones de ésta en orden a los conceptos formales y sustanciales de la reforma que perseguía, aunque no cuidase los logros estilísticos: no es él quien nos habla de musicalidad.

Lo suyo fue trabajo y continua renovada experiencia, en estrecho contacto con el ambiente social y teatral en el que y del que nacía, y con el público al que regresaba, en un círculo vital.

De Goldoni e la sua poetica sociale (1.957)





su alma junto a los protagonistas, como uno más del reparto. El 5 de octubre de 1.786, Goethe contempló una tragedia: "Todavía se me escapa la risa. Un padre y otro padre se odian, pero un hijo del primero y una hija del segundo establecen fuego cruzado amoroso y hablan de matrimonio secreto. Para que puedan ser felices, ambos padres deben morir, de manera que se apuñalan mutuamente y cae el telón en medio de frenéticos aplausos. El público reclama a los amantes. Se presentan, saludan y se retiran. Entonces el público grita: "I morti! I morti!" con tanto entusiasmo que los muertos se presentan a su vez y son acogidos con gran júbilo y gritos de "Bravi i morti! Bravi i morti!".

Cuando este público tan espontáneo, ingenuo e inocente acudía a la ópera, las cosas aún podían ser más divertidas. La primera vez que Casanova asiste a una ópera en París comenta: "Lo más admirable era el silencio de los espectadores, algo perfectamente insólito para un veneciano. El ruido que hacen los italianos mientras canta el artista es ensordecedor, y contrasta grotescamente con

el ridículo silencio que sucede al barullo en cuanto aparecen los bailarines. Se diría que los italianos tienen la inteligencia en los ojos". Lo que es muy probable, de otra parte, pero no sirve de excusa.

Tampoco faltaba algún vehemente, como el *Nobil Homo* Gerolamo Mocenigo, enamorado de la actriz del año (en esta ocasión era una bailarina llamada La Farinella) que interrumpía el espectáculo haciendo soltar por sus criados, desde lo alto del teatro de S. Benedetto, faisanes, perdices y palomas vivos por un valor aproximado de doscientos ducados, con gran entusiasmo del público; el mismo público que ya ni se acordaba de Goldoni, y quizá era lo mejor que les podía suceder al uno y a los otros: olvidarse mutuamente.

Concluido el espectáculo, la sociedad continuaba despellejándose, seduciéndose, comerciando, conspirando o exhibiéndose en los incontables establecimientos destinados a la restauración.(...)

De su libro "Venecia de Casanova";  
Barcelona, Planeta, 1.990

## HAY UN GRAN TRABAJO QUE HACER SOBRE GOLDONI

por Giorgio Strehler (\*)  
Traducción: Inmaculada Alvear

Los aniversarios del nacimiento o de la muerte de los grandes personajes sirven a menudo para poner en orden la conciencia histórica, que olvida o niega que han dado mucho al patrimonio artístico, es decir al espiritual, del mundo. Para Carlo Goldoni, el año 1993 puede ser la ocasión, no de celebrar a un gran autor dramático, sino de volver a pensar con una mayor atención crítica su papel de escritor de teatro, de teórico de la escena y de hombre de la historia, papel que se ha comprendido mal desde hace tiempo, en su realidad de europeo que supo vivir la aventura de una República y de un mundo a punto de desaparecer, en el umbral de otra República y otro mundo que iba a nacer.

Personaje de teatro, que no ha nacido más que en el teatro y por el teatro, Goldoni ha sabido siempre defender, sin romperlo jamás, el nexo profundo que enlaza la verdadera teatralidad con la vida. Verdaderamente para él, el Mundo y el Teatro han constituido siempre una unidad de intenciones y de obras, que hace de la mayor parte de sus comedias algo extraordinario, porque lo real es elevado a una dimensión poética, a menudo inimitable. Descubrimos cada vez más una especie de rizo lírico de amor para ciertas verdades del hombre, que constituyen la imagen más profunda del teatro goldoniano.

Lo que apareció durante mucho tiempo como un juego, casi pura música y simple divertimento, se convierte actualmente en una forma de estilo, testimonio del tiempo y de las costumbres, búsque-

da y descubrimiento de una humanidad que vive sus dramas, sin renunciar a la sonrisa y la ternura, en una alternancia de luz y de sombra, de palabra y de silencio, del que queda una crítica demasiado habituada al cliché del cómico y el ridículo.

Hay un gran trabajo que hacer sobre Goldoni, sobre el escenario y a través del libro, para revelar el perfil de un gran hombre de teatro, completo y complejo, todavía demasiado oculto por los falsos días de la pretendida tradición.

Hacen falta espectáculos amados y medidos, sin profanaciones inútiles ni formalismos estériles, estudios alternativos, traducciones indispensables que puedan, de alguna manera, hacer brotar lo que no será más que el reflejo de un cierto lenguaje dramático, sobre todo para esta parcela tan fundamental de su teatro que son las obras en lengua veneciana.

Es un trabajo que se está realizando, después de una docena de años, más o menos, sobre los escenarios europeos. Hay que intensificarlo, pero con una enorme atención crítica, mucho respeto y amor. Creo que Goldoni merece todo esto porque algo en él es verdaderamente una conquista estética única, una especie de enseñanza teatral y humana, válida también para la teatralidad de nuestro tiempo, tan alejada como parece de sus cadencias.

Una de sus frases, casi susurrada: "lo que vence, en el corazón del hombre, es siempre lo sencillo, lo natural" quizás una advertencia para todos nosotros y para el teatro que trata de expresar la realidad de nuestro mundo tan atormentado.

\* Giorgio Strehler es director del Piccolo Teatro de Milán y director de escena

# GOLDONI HOY o EL TEATRO Y EL MUNDO DEL TEATRO

**E**n el mes de julio de 1.787, cumplidos los ochenta años, Goldoni que reside en Francia desde hace veinticinco, está ocupado en corregir las pruebas de las *Memorias* que, casi ciego, había comenzado a dictar en francés unos tres años antes y que se publicarían ese mismo año en París, en tres volúmenes, a mediados de agosto. Pero no son *Mémoires de M. Goldoni pour servir à l'histoire de sa vie et à celle de son théâtre* (*Memorias de Goldoni, de su vida y de su teatro*), sino las *Mémoires inutiles de la vie de Carlo Gozzi, écrits par lui-même et publiés par humilité* (*Memorias inútiles de la vida de Carlo Gozzi, escritas por él y publicadas por humildad*) las que acaban de volver a salir a la luz.<sup>1</sup> Redactadas en su mayor parte a partir de 1.780, pero publicadas en Venecia sólo en 1.797, también en tres volúmenes, se oponen curiosamente, y en el título mismo, a las del abogado y autor dramático veneciano que el conde Gozzi, su compatriota satirista y poeta, no ha cesado de combatir mientras no lo ha sabido definitivamente instalado en París y prácticamente olvidado en Venecia.

Se conoce la suerte que corrieron las *Mémoires inutiles* y las diez *Fables Théâtrales* (*Fábulas Teatrales*) de Gozzi en Alemania, Austria, luego en la Francia romántica y en la Rusia futurista que han consagrado, bajo la doble figura del irónico poeta de lo extraño y del maravilloso restaurador de la *Commedia dell'arte*, al amargo aristócrata veneciano, rival teatral triunfante y censor despiadado de Goldoni. ¿A costa de este último? Quizás, puesto que en el siglo XX, en Francia en todo caso, la presencia de Gozzi continúa trabajando discreta pero continuamente, y complementariamente a la presencia de Pirandello, las cuestiones dramáticas, la producción de los espectáculos y nuestra relación con la Italia teatral; mientras que el renovado interés, mucho más tardío, por Goldoni es sólo esporádico, el inmenso continente goldoniano está todavía casi sin cultivo<sup>2</sup> y tanto la figura del autor como su obra continúan siendo menospreciados, salvo raras excepciones, por una humanidad mediocre, bastante prosaica en su sonrisa, superficialmente burguesa y creyente en una Venecia no obstante decadente...

El trabajo y el tormento habrían sido verdaderamente "inútiles" para aquel hombre, tan fuertemente identificado con las batallas de su tiempo por un teatro digno de su país y de los hombres dignos de ser llamados hombres, que se ha podido distraídamente olvidarlo -han cambiado los tiempos pero no los hombres- para no encontrarlo, con gusto por otra parte, sino en ocasiones: ¿en el museo aparentemente tan familiar de una Venecia intemporal y festiva al que su bonachonería le habría relegado?

A pesar de Strehler y Visconti, a pesar de De Bosio y Squarzina, a pesar de Ronconi y otros ecos, o la presencia en París de su trabajo atento y diverso, otro exilio, en suma, se ha impuesto todavía en Francia a aquel que decía, hace doscientos años, en el prólogo de sus *Mémoires*:

"Mi vida no es interesante; pero puede ser

que, dentro de algún tiempo, se encuentre en un rincón de una antigua biblioteca una colección de mis obras. Será curioso, quizás, saber quién era aquel hombre singular que ha ambicionado la reforma del teatro en su país, que ha puesto en la escena y en la imprenta ciento cincuenta comedias, en verso y en prosa, tanto de carácter como de intriga, y que conoció en vida dieciocho ediciones de su teatro. Se dirá sin duda: "Este hombre debía ser muy rico, ¿por qué abandonó su patria?" ¡Ay de mí! es necesario enseñar a la posteridad que Goldoni sólo ha encontrado en Francia su descanso, su tranquilidad, su bienestar".

¡Pero no su público! Francia le dejó morir en la miseria y el olvido, después de que Venecia -Gozzi no estaba allí por nada- le había obligado a expatriarse para intentar asegurarse en otra parte el pan de sus últimos días.

Y este exilio aún actual de Goldoni en Fran-

Por Ginette Herry

Traducción: Antonio López-Dávila



## A PROPOSITO DE GOLDONI

por Jacques Lassalle (\*)

Traducción: Inmaculada Alvear

**L**a escena es en Venecia, un día de invierno; Fuera, dentro, hace frío. La luz es escasa. Los cuerpos se abrigan: Cielo y agua se confunden como en un Turner; pero el sol quizás vaya a penetrar en reflejos pálidos.

No hace falta más para que renazca la irreprimible jovialidad veneciana. Incluso si las pasiones devoran, incluso si algunas veces triunfa la locura, no nos desesperamos mucho tiempo con Goldoni. Ante situaciones negras, humor claro. La aptitud a la felicidad es la más fuerte. Bajo las lágrimas, reímos ya. El cielo está cambiando. El carnaval ronda. Es un teatro de claridad.

(\*) Jacques Lassalle es director de escena y Administrador General de la Comédie Française.

cia, es sólo la vieja duplicación de otro exilio: el que, desde el siglo XIX, también le infligió su país en sus producciones teatrales corrientes; bien encerrándola en el folklore veneciano o en los ritmos vivos y el brillante juego de la *commedia dell'arte*, bien ingeniándoselas para amanerarle, para hacer de él un autor "à tabatières et à sigisbéés"(\*) como dice Ronconi. Y Strehler, hacia 1.970, declaraba:

"Hoy todavía la crítica goldoniana en su totalidad no sabe nada de Goldoni, no ha comprendido nada, deprecia todo, incluso su vida, incluso sus *Mémoires*: "Papa Goldoni", ¿pero quién le ha inventado? ¿Quién fue ese primer monstruo?"<sup>3</sup>

Goldoni fue, sin duda, ese primer monstruo. Si él está lejos de haber puesto en escena una Venecia anodina y si jamás pidió a sus actores ni edulcorar su interpretación ni gesticular -él que, a fuerza de paciencia, pretendía hacerles olvidar la antigua eficacia brillante o bufonesca de sus papeles fijados, para impulsarles a conquistar la de una *mimesis* dúctil del mundo real, reinventarla cada vez en la invención de caracteres que él esperaba de ellos-, sin embargo dispuso y multiplicó muy bien los efectos de engaño en las *Mémoires*, que en su publicación merecieron este odioso comentario en la *Correspondance littéraire*:

"Es el desatino de un viejecillo que, habiendo estado a punto de morir de hambre en su país, no puede cansarse de bendecir las pensiones de mala muerte y las buenas cenas que ha encontrado en Francia, donde su genio ha sido casi siempre desconocido".

Es que, después de Diderot, el clan de los filósofos había considerado a Goldoni como un dotado humorista que se había obstinado en perderse en los caminos del teatro serio; como un amasador de bellos temas y de acertadas intenciones dramáticas que perjudicaban o sacaban de sitio su incontenible mal gusto y su sumisión a los gustos del mercado, igual que a los caprichos de los histriones; en una palabra, como reformador fallido del teatro transalpino, en el que, por otra parte, sólo había que hacer una reforma: ¡que se deje para los italianos la máscara, la gesticulación, la alegría, las improvisaciones, y que se reserve para los franceses- hoy se diría para los alemanes- que tienen mentalidad filosófica y un teatro digno de ese nombre, la inquietud de ser los verdaderos autores que acompañen o hagan acaecer en Europa los cambios necesarios!<sup>4</sup>

Más seriamente, respecto a los efectos de señuelo -o las trampas que es necesario ver a tiempo si uno no quiere pillarse las manos, como prefiere decir Ronconi- tampoco Goldoni fue nunca avaro en sus comedias, sobre todo en aquellas que él consideraba "morales", que son numerosas. Y la provocativa afirmación según la cual, para escribirlas todas, sólo habría abierto y meditado, durante toda su vida, dos únicos libros: *el mundo y el teatro* (Prólogo a la primera edición de sus comedias, 1.750), es sin duda de donde emanan en gran parte los malentendidos que hicieron largo su exilio, aquí y en otros lugares. Se favorece, alternativamente, leyéndolo, representándolo, uno u otro término.

Si es el mundo lo que se busca, cuando no sólo se concede a nuestro veneciano el sentido de lo pintoresco y de las atmósferas, el retrato bien conseguido del prosaísmo cotidiano y de los pequeños

vicios familiares o del vecindario, se leen sus obras como comedias de costumbres -la mayor parte de ellas lo son- y nada impide entonces dividir las en *ciclos*, como lo ha hecho la crítica marxista por ejemplo. No se le relaciona apenas hoy - y es una pena- con el ciclo satírico de los monstruos de la aristocracia decadente. Pero el ciclo progresista, después trágicamente regresivo, de la burguesía ascendente que, en Venecia, fracasó en su misión histórica, ha sido objeto de estudios fundamentales y relecturas escénicas interesantes, para las obras de los años 1.760-62 sobre todo, aquellas del ocaso de Pantalon que encarnaba a esta clase: padre de familia, comerciante y ciudadano ejemplar, que envejece a mediados del siglo, aleja del mundo su espíritu de empresa y se encierra en su casa que tiraniza renegando (ver *Los rústicos*, por supuesto, pero también *La casa nueva*, *la Trilogía del veraneo*, *Sior Todero el refunfuñón...*) Ningún creador puede, tanto hoy como ayer, aplicarle otro adjetivo que teatral, por las partes actorales o las tonalidades crepusculares de la escena... En cuanto al ciclo poético de las clases populares, descubierto más tarde por Goldoni, se dice, es objeto de muchas manifestaciones de afecto, pues es de estas clases de donde vendrá -demasiado tarde para Goldoni en su ciudad y demasiado pronto históricamente- el reconocimiento del poeta, que habría sabido poner sobre su autenticidad, que hasta él había pasado desapercibida, la mirada nostálgica del antropólogo... Pero quién se atreve entonces a poner en primer plano, aparte de Strehler, la melancolía de una mirada que sabe que nunca podrá aprehender, en la ebriedad y el relajo súbito de sus disputas, ni a las gentes de Chioggia o a las de un *campiello*: la indecible soledad de esa mirada como si fuera por definición la del hombre en el mundo...

Si es teatro lo que se espera, y no se tiene esa mirada y esa escucha que definían en conjunto al espectador ideal, según Ronconi, así como al director y al actor ideal, se corre el riesgo de no ver en sus obras más que perfectas "maquinarias teatrales" -y bastantes comedias goldonianas son eso, en efecto- que exigirían de los actores una viva agitación "a la italiana", pero se sacrifican entonces a la eficacia escénica inmediata la "decencia de unas acciones" y la "verdad de los caracteres" como pensaba Diderot; sin alcanzar nunca por tanto la soberana fantasía del Gozzi de los románticos. La impecable relojería de *El abanico* - como dice Strehler, que execra esta comedia del exilio y prefiere el virtuosismo suave, inquietante y alocado de *Arlequín servidor de dos amos*- puede entonces ser descubierta y superada, en la mayor parte de las comedias de Goldoni que se consideran normalmente como exitosas: aquellas donde la viveza de las réplicas debidamente encadenadas, el *entrecruzamiento* bien ajustado de las múltiples intrigas y la *coralidad* implacable de los personajes sobretipificados, hacen sus piruetas y se van después con un baile de proezas que exaspera el disfrute teatral hasta darle un sabor a ceniza, no dejando descanso ni a los sentidos, ni al corazón, ni al pensamiento... Pero entonces, quién ha sabido, salvo, yo creo, Visconti, cuya legendaria *Locandiera* se dibujaba difuminándose en un espacio y unas tonalidades que Morandi había imaginado a su medida, excepto Jacques Lassalle con la misma *Locandiera* movida de otro modo, excepto Ronconi en su *Bettina* (*La jovencita honesta* y *La buena esposa* que es su continuación)



como en su posterior *Serva amorosa*, sosegar el juego, alargarla para oír-la, y hacer surgir, asombrosos a fuerza de evidentes, la sospecha y después la certidumbre de que si en alguna parte está el "yo", necesariamente "yo es otro"...

Polemizo desde luego, esquematizando así para que se dibujen en negro sobre blanco las grandes tendencias que, desde los años cincuenta, dividen a la crítica y la puesta en escena goldonianas; y parece que pretendo distribuir curiosos "Molières" francoitalianos, con vista a programar por "los siglos de los siglos" un "buen uso" de Goldoni cuyo secreto poseería...

No es nada de eso. El uso de Goldoni está en manos, siglo tras siglo, temporada tras temporada, de los que continúan encontrando en él el placer del teatro -el más pequeño denominador común indudable de los textos goldonianos- del que se sirven o que les sirven, que no retienen para dar a entender sino una u otra de sus diversas voces. Ronconi se complace en declarar, sabiamente, que incluso el Goldoni "realista" que él propone no es una clave, que Goldoni está en lo sucesivo "abierto" para entender, para imaginar, para sacar a la luz según "perspectivas múltiples". Puesto que la crónica histórica no puede apenas venir en nuestro auxilio: el secreto de las realizaciones escénicas personales de este autor, que fue también director de actores en las tres compañías para las que escribió, en Venecia, más de cien comedias, nos quedará cerrada para siempre dada la carencia de documentos de la época.

Yo quisiera únicamente, aquí y ahora -es decir en Francia en el verano de 1.987- subrayar la urgencia que existe de extender y completar nuestro conocimiento de este "hombre singular" que dejó de escribir hace exactamente doscientos años, y esto para intentar que también nosotros nos apropiemos de su obra de *poeta de la escena*, rozando los verdaderos secretos que constituyen su modernidad.

Los secretos, si existen, están sin duda en el hecho de que Goldoni, como Shakespeare, como Molière, *sabía* del teatro y de su relación con el mundo dos o tres cosas esenciales, porque era un autor profesional directamente inscrito en la práctica y en la producción teatrales. Desde 1.748 sobre todo, en que "empeñó su musa y su pluma a las órdenes de un particular": Girolamo Medebach, director del Teatro Sant'Angelo de Venecia (*Mémoires*, I,52), hasta 1.765 en que se convirtió en el profesor de italiano de las hijas de Luis XV para "liberarse de los cómicos" del Teatro Italiano de París, que había creído poder reformar y que sólo esperaban de él guiones de *commedia dell'arte* sobre los que pudiesen brillar improvisando según los cánones de sus "rôles" (*Mémoires*, III,7), Goldoni escribió para compañías, para teatros, y para públicos concretos a los que debía satisfacer pero a los que quería, al mismo tiempo, impulsar a superar sus límites. Los del teatro comercial que sigue siendo -o vuelve a ser más que nunca en "la sociedad liberal"- el nuestro. Es en ese campo en el que Goldoni, poeta artesanal asalariado, fue inducido a abrir y a meditar los dos famosos "libros" a los que se refiere constantemente: el mundo y el teatro.

El relato de su larga y conflictiva aventura con los teatros, sus públicos, sus actores, sería una "historia (a menudo) muy lamentable" que no es cuestión de tratar aquí. Lo que yo quisiera proponer, como ángulo de ataque *actual* del continente goldoniano, es la hipótesis de que nuestro poeta

artesano no se contentó con leer el *mundo* de su tiempo para con ello nutrir inteligentemente su teatro sino que lo reescribió en conjunto e hizo pan de unos hombres que volvió a amasar incansablemente. También para nosotros, sobre todo para nosotros que, de buen o mal grado posados en nuestros pequeños bancos de datos, estamos a punto de olvidar el gusto del pan repartido, un pan hecho en conjunto y *hecho con*, hecho por manos de hombres en todo caso.

El teatro es la levadura del mundo, y el mundo también es la levadura del teatro; o, más concretamente, es el mundo del teatro quien allí significativamente y metonimia unidas- el teatro y el mundo, estando todo determinado por el sueño de cambiarlo y cambiarse también. Un afirmación tal parecerá abusiva o retórica. Yo entiendo el fenó-

## LA LENGUA DE GOLDONI

Por Gianfranco Folena

Traducción de Laura Zubiarrain

Es extraordinariamente difícil historizar enteramente la experiencia lingüística de Goldoni. Ninguna tentativa seria se ha hecho en este sentido y se precisarán para ello muchos y pacientes trabajos preparatorios, que iluminan por una parte los entresijos de la lengua teatral del "improvviso", por otro el fondo documental de aquella lengua de conversación. Muchos elementos útiles vendrán de un estudio más atento de las formas lingüísticas, además de las extralingüísticas, del "improvviso". Porque para Goldoni la tradición es esencialmente el "improvviso" en su más amplia acepción. Y cuando se haya hecho muy bien el inventario de su cultura literaria y lingüística, que no es largo, se deberá volver a reconocer siempre que el territorio interior de Goldoni es éste, la tierra incógnita de la improvisación que todavía espera ser reconocida lingüísticamente.

Su obra de reconstrucción se ejercita sobre esta vasta materia, su cruz y su delicia. Esta es su diferencia fundamental también desde el punto de vista de la lengua de los considerados reformadores o restauradores del teatro cotidiano que le precedieron: su repudio de la tradición literaria y junto a ello su asunción de una materia teatral informe pero viva. Sin Pantalon no se llega a Cristoforo, a Todero, a los Rústicos, sin la lengua de los "cortezanos" y de los "patroncillos" no se comprende la de Anzoletto, sin la experiencia de la Smeraldina y de Rosaura, mujer cabal, no se comprende el nacimiento de Mirandolina. Así también el descubrimiento goldoniano del dialecto, no ya como convención característica y alegre, como exponente típico de las máscaras, sino como realidad de diálogo y territorio de encuentro entre los personajes, medio unitario y difuso en el que los que hablan están inmersos como en su atmósfera, se efectúa a través de una serie de pruebas que tienen su punto de referencia no tanto en una fértil tradición dialectal veneciana ya afirmada desde siglos y vuelta hacia el documento o la caricatura, cuanto en la experiencia plurilingüística del "improvviso" y en su lenta y progresiva reducción.

De *Il linguaggio del Goldoni dell'improvviso al concertato*, 1.957

menos específico por el contrario, de Goldoni y de cualquier verdadero poeta de la escena. Si es cierto que "los buenos escritores de teatro escriben menos para el teatro a partir de él"<sup>5</sup> cuando escriben además con el teatro, ¿no pueden ser más que poetas!

No intentaré probar que Goldoni está entre ellos examinando sus relaciones con los diferentes teatros para los que trabajó, el tipo de instituciones que eran, los espectáculos en lo que estaban especializados, su público... ¡Sería necesaria toda una vida! Me limitaré arbitrariamente a intentar indicar por el momento- y lo desarrollaré sobre un



ejemplo preciso más adelante- que es poeta en su relación con los actores. Relaciones profesionales pero privadas también, que son la materia prima con y sobre la cual trabajó, la materia esencia, creo, de sus comedias.

Que haya sido impulsado a concebir sus personajes a la medida de los cómicos de las sucesivas compañías para las cuales inventó sus ficciones dramáticas- era la única *regla* que había aceptado darse y era "el único de sus secretos" (*Mémoires italiens*, XI)-, se quejó de ello a veces, lo reivindicó con frecuencia como *su* calvario y *su* privilegio, como la fórmula que daba sabor particular a su poesía dramática cuando la masa había levantado bien, o como lo que la hacía caer a veces: decía entonces que se había equivocado sobre el actor creyendo conocerlo demasiado pronto.

Los cómicos italianos de su tiempo, no lo olvidemos, interpretaban el mismo papel y con el mismo nombre escénico durante toda su vida, cambien o no de compañía, de región, hasta de país. Y de hecho, existen toda una serie de ciclos, además de aquellos del mundo, que se dibujan en la superficie imantada de la obra teatral de Goldoni, si se proyecta en ella la limadura de la vida de los actores y de sus relaciones con la vida del poeta.

De 1.743 a 1.753, está el ciclo de los Pantalones: el *cortesano* (el hombre perfecto en sociedad, traduce Goldoni) o el ligero de cascos, el hábil ciudadano doble del bobo rústico, después padre de familia, comerciante y ciudadano ejemplar al que se cuestiona; jóvenes o maduros pero siempre dinámicos, fueron concebidos para Colinetti del Teatro de San Samuele, después para Darbes y Collalto del Teatro Sant'Angelo, los primeros Pantalones italianos que se atrevieron a actuar sin máscara, "a cara descubierta". Cuando el ciclo del viejo *cortesano* llegó a ser un "Viejo extravagante", fue sólo esbozado en 1.753 para el Panta-

lon Rubini del Teatro de San Lucca, pues éste murió súbitamente en julio de 1.754. Pero ya entre 1.748 y 1.753, Goldoni puso muchas veces en peligro, y en duda, las cualidades ejemplares de su Pantalón reformado: será suficiente para juzgarlo mirar atentamente lo que hace en *La serva amorosa* y referirse a continuación a los comentarios de Ronconi y Tessari.

Hay, de 1.738 a 1.745, un ciclo de Arlequín para el extraordinario Truffaldin Sacchi que fue el primer "servidor de dos amos" pero se expatrió tras dos representaciones; y cuando volvió a instalarse definitivamente en Venecia, fue como jefe de una compañía competidora, aquella para la que Gozzi escribió sus *Fábulas* a partir de 1.761. Sin embargo, si Goldoni jamás pudo "reformular" Arlequín -por falta de un actor conveniente, deja entender- es quizá también porque esa *máscara*, por su origen y su carga netamente mítica, es más rebelde que cualquier otra para su transformación en un personaje "real". Es un contrapunto. A la presencia de este contrapunto, al trabajo sobre su multifuncionalidad poética, Goldoni le tomó gusto mucho tiempo, -¡dígase lo que se quiera, o cuanto!- pero no se sabe para qué actor (es). El Arlequín del *Teatro cómico*, el de *El adúlador*, el de *Las mujeres celosas* y sobre todo el aturdido personaje que se verá en *La serva amorosa* son prueba de ello, si fuese preciso.

De 1.748 a 1.753, hay un ciclo de Ottavio para Girolamo Medebach, director de la compañía del Teatro Sant'Angelo que habría debido interpretar los Primeros Enamorados, era su papel y su prerrogativa; pero sobresalía en los "papeles de característico" y es a él a quien Goldoni dio para encarnar los personajes de gentilhombres originales y extravagantes, encerrados en sus manías, que hacen de las comedias aristocráticas de esta época verdaderas "jaulas de locos". Pero Ottavio puede ser también un burgués maniático: es, en *La serva amorosa*, un "comerciante de edad avanzada", senil y decaído, lastimoso y vagamente retorcido cuando se trata de salvar su bienestar y las ocasiones de efervescencia amorosa que le quedan; pone en peligro su propia casa, de donde ha arrojado a su hijo para "serlo todo para" su segunda esposa que le "lleva del pescuezo", y la "criada amorosa" tiene mucho trabajo para conducirlo a mejores sentimientos. Medebach hizo, durante cinco años, otros padres, burgueses o nobles, tan incapaces como aquel para asumir sus responsabilidades.

Hay por supuesto, como corolario a este ciclo de la impericia de los padres, un ciclo de los hijos para Florindo, el Segundo Enamorado de la compañía: unos hijos demasiado delicados y un poco débiles, exiliados por el padre en la propia casa o fuera, y que sólo deben su regreso, en el desenlace, a unos golpes de fuerza dramáticos o a la habilidad abnegada de los que les quieren. Pero hay también para Lelio, el Tercer Enamorado, una especie de ciclo -en diente de sierra- del otro hijo: del granuja peligroso al energúmeno pasando por el joven "de invenciones espirituales" (*El Mentiroso*); es siempre, de cualquier manera, el hijo maldito: su vitalidad de las palabras y las acciones, en la vida soñada o en la vida de los expedientes, es demasiado intensa para poder estar verdaderamente integrado. Es un residuo, como lo es de otro modo Arlequín, que las "comedias familiares" de los años 1.748-1.753 no pueden digerir.

Hay, durante el mismo período, un ciclo de Rosaura para Teodora Medebach, la esposa de Gi-

rolamo, que interpretaba con ese nombre las Primeras Enamoradas en la compañía de su marido:

"Estimable tanto por sus costumbres como por su talento, era joven, bonita y bien formada; su dulzura natural, su voz tierna, su inteligencia, su actuación la volvía a mis ojos un objeto interesante, una actriz estimable por encima de todas las que conocía", dice Goldoni en las *Mémoires* (I, 52). Tanto más que ella estaba interesada incluso antes de conocerle, por la reforma que él proponía. Y es viéndola interpretar a la perfección su tragedia *Griselda* en 1.735, y al día siguiente, *La donna di garbo* (*La mujer cabal*) en 1.743, -"que había sido hasta entonces (su) comedia favorita" pero que por diversos accidentes de la vida, no había visto nunca representar (*Mémoires* I, 52)- que decidió en Livorno en 1.747, también a instancias del Pantalon Darbes, entrar con Medebach en la aventura del oficio de poeta bajo contrato, y en la actualización de su reforma. Tras el resplandor de *La Viuda astuta* (1.748), Teodora Medebach hizo "cambiar de idea a todo el mundo" en 1.749 y 1.750, en el díptico de Bettina la planchadora, querida por Ronconi, y en *Pamela*. Es decir en los papeles patéticos de jovencita desprendida, asediada, maltratada, que vence las pruebas por su constancia, su dignidad, y su firmeza de ánimo. Es con ella, y sobre ella, que Goldoni acabó durante aquellos años- mucho antes que franceses y alemanes y sirviéndose de las experiencias de la novela inglesa- la fórmula de una dramaturgia que supiese unir la risa y las lágrimas y que opusiese victoriosamente a los vicios del siglo la radiante virtud -estriada por las sombras de lo imposible- de una sencilla hija del pueblo.

Pero muy pronto las cosas se echan a perder entre el poeta y su Primera Enamorada -y a causa también de nuevas rivalidades en la compañía, como se verá. Teodora Medebach era "una mujer con vapores; estaba a menudo enferma, a menudo creía estarlo" (*Mémoires* II, 10); y Goldoni, que sufría también "vapores negros", se tomó a veces, dice, "la libertad de convertirla en personaje" en *La falsa enferma*, por ejemplo, en el Carnaval de 1.751; ¿convirtiéndose él mismo igualmente? Al cabo de los años, terminó por cansarse de su fina y tierna Rosaura, tan sumisa, pero tan versátil también, y tan intransigente en la defensa de sus prerrogativas de Primera Actriz. Y así llegó el día de sancionar públicamente lo que considera en las (*Mémoires* II, 16) como aflictiva regresión:

"La señora Medebach estaba siempre enferma; sus <<vapores>> se hacían cada vez más molestos y ridículos; reía y lloraba a la vez; daba gritos, hacía gestos y contorsiones. Las buenas gentes de su familia la creían hechizada: hicieron venir unos exorcistas; estaba cargada de reliquias y jugaba y bromeaba con esos monumentos píos como un niño de cuatro años".

¿El espectro de la locura acechaba a todos "los vaporosos"? Y sería para conjurarle que en *El contratiempo o el charlatán impenitente* del Carnaval de 1.753 -penúltima obra que Goldoni escribió para Medebach- hizo de Rosaura, en el papel de Primera Enamorada, una simple de espíritu de dieciocho años que juega con muñecas y no sabe contar hasta diez, pero a la que es necesario casar deprisa pues, reducida como está a sus instintos y librada a la tranquila y obscena felicidad de su satisfacción sin freno, quién sabe qué podría pasarle una vez desaparecido Pantalon, su padre... ¡Grandeza y miseria de la Primer Enamo-

rada! por otra parte, ésta murió a los cuarenta años, en 1.761, y de su enfermedad nerviosa bien real. Si Goldoni quiere a sus actores y sabe frecuentemente magnificarlos, puede también a continuación, como se ve, tratarlos con una gran crueldad y sacar fría y enrabiadamente partido, para sus experiencias dramáticas de invención de personajes al límite, de sus propios sufrimientos y de la curiosidad chismosa que tenía el público de Venecia, siempre tan curioso por todo.

Hay, de 1.753 a 1.762, varios ciclos de la Bresciani, la Segunda Enamorada del Teatro de San Luca, promocionada a Primera Actriz por Goldoni -en despecho, el marido de la Primera Actriz "por derecho" abandona la compañía a bombo y platillo, ¡y se contrata con su mujer con el rey de Polonia!-. Para Caterina Bresciani pues, escribe las tragicomedias "exóticas": *La Dalmata*, *La bella salvaje*, *La bella georgiana* y la famosa "trilogía persa" donde fue tan aplaudida, tan arisca y tan delicada, en el papel de esclava circasiana Ircana, que sólo se le llamará con ese nombre a partir de entonces. Para ella escribió también *La mujer sola*, *La mujer fuerte*, *La mujer caprichosa*, *La mujer extravagante*, *El espíritu de la contradicción...* Para ella en fin *Los enamorados*, la "trilogía del veraneo", *La casa nueva*, la Lucietta de *Los líos de Chioggia...* Hay a continuación en París, entre 1.763 y 1.765 un ciclo de los bosquejos de la "Soubrette" (Doncella) y de Arlequín para Camille Véronèse y Carlo Bertinazzi; y la trilogía de las "Aventuras de Arlequín y de Camille" (1.763) se convierte al año siguiente, totalmente reescrita en italiano para el Teatro de San Luca de Venecia, en la "trilogía de Zélinde y Lindore" en la que la Bresciani fue Zélinde. Con gran despecho de Goldoni que hubiese querido ofrecer a su patria, leja-

## UN ESCRITOR POPULAR

**G**oldoni. ¿Por qué Goldoni es aún hoy popular? Goldoni es casi el "único" en la tradición literaria italiana. Sus actitudes ideológicas: democráticas antes de haber leído a Rousseau y antes de la Revolución Francesa. Contenido popular en sus comedias, lengua popular en su expresión, crítica mordaz a la aristocracia corrompida y putrefacta.

Conflicto Goldoni-Carlo Gozzi. Gozzi reaccionario. Sus *Fiabe*, escritas para demostrar que el pueblo recurre a las más insulsas extravagancias, obtienen un gran éxito. En verdad, estas *Fiabe* tienen también un contenido popular, son un aspecto de la cultura popular o folklore, donde lo maravilloso y lo inverosímil (presentado como tal en un mundo de fábula) son partes integrantes (aún hoy *Las mil y una noches* tienen éxito, etc.).

**Antonio Gramsci**

*En Literatura y Vida Nacional*  
B.B.A.A., Lautaro, 1.961

na e ingrata, una última prueba, provocativa, de su "genio cómico" dando, una vez más, el primer papel a la "Soubrette".

Pues por lo que respecta a las Soubrettes -que son y no son el diablo (*Mémoires italiens* VIII)- él sólo piensa, con tal que ellas sean jóvenes, bonitas y -en teatro- capaces, en cuidar de su persona y de su talento, instalarlas en un primer plano en la escena y en su corazón. ¡Pero cuántos conflictos entonces en la "familia de los cómicos" y en su propio matrimonio! La dulce Nicoletta, su esposa desde 1.736, soporta pacientemente sus rechazos, sabe también meterse por medio cuando el desor-

den llega a ser muy ruidoso y la Soubrette demasiado invasora. Este fue el caso de Anna Baccherini, que ingresó en el Teatro de San Samuele en marzo de 1.742 y murió a los veintitrés años, en la primavera siguiente; sobre sus cualidades el aventurero Carlo había compuesto *La mujer perfecta* que ella no pudo interpretar, porque la Primera Actriz se opuso a ello y se adueñó del papel. Este fue el caso en Rimini en 1.744 de la Colombine Bonaldi para la que, en plena guerra, Goldoni ni tuvo tiempo de ir contra la jerarquía de los papeles en las compañías. Este fue el caso, sobre todo, de Maddalena Marliani, que interpretó las "Soubrettes" con el nombre de Caroline en la compañía de Medebach a partir de enero de 1.751 y para la cual, a veces contra la cual, Goldoni escribió si no las diecisiete comedias en los veintiséis meses en los que estuvieron juntos en la compañía, por lo menos las más importantes -entre ellas *Las mujeres celosas*, *La serva amorosa* y *La Locandiera*. De punta a cabo estas obras, de los años 1.751-1.753, dejan adivinar entre el poeta y la Soubrette recién llegada algo así como un romance imposible, así se verá cuando examine más de cerca el ciclo de Coraline y el lugar singular que en él ocupa *La serva amorosa*. Pues celosa de la Soubrette Marliani, Teodora, La Primera Enamorada, que "curaba en el acto" sus mareos y sus convulsiones cuando "proponían interpretar un buen papel a una actriz subalterna", lo hizo ella misma. (*Mémoires* II, 10).

Si hay, en efecto, una acción que pone patas arriba las compañías, que suscita y trae a la vez tempestades de envidias tan violentas como las de los celos amorosos, es la acción escandalosa de infringir "la regla sobre la cual los cómicos, sean buenos o malos, no transigen jamás" -y Goldoni había sido advertido de ello en Milán, en 1.733, por el actor Casali que le había "explicado en detalle no sólo las reglas de la Comedia sino también las reglas de los cómicos":

## HASTA PRONTO, QUERIDO GOLDONI

por Jean-Claude Penchenat (\*)

Traducción: I.A.

Cuando se tiene como yo la experiencia de un trabajo continuado con dos compañías sucesivamente, el THEATRE DU SOLEIL y el THEATRE DU COMPAGNOL, para las que hemos inventado y escrito espectáculos, no viene mal darse cuenta de las razones por las que se quiere a Goldoni. Amo el teatro de Goldoni apasionadamente. Es para mí un modelo constante de escritura.

El ademán de este hombre es fraternal para un hombre de teatro en busca de modelo: inventar un teatro con una compañía. Es el teatro que me gusta, artesanal, que deja ver sus bisagras. Sentimos de qué madera está hecho. Los actores que lo han creado están todavía vivos detrás de las palabras. De obra en obra, tierras todavía desconocidas, incluso en Italia, se mezclan estrechamente los vicios y las virtudes, el honor y la burla, la malicia y la maldad, la benevolencia y la ternura, en fin todo lo que tanto necesitamos hoy día para vivir. A la sombra de Goldoni seguiré comprendiendo cómo se puede escribir sobre su época, a través del mundo que se cruza, a través del universo de los que conocemos pues "nada es más bonito que estudiar los caracteres de las gentes" (*Una de las últimas noches de Carnaval*, acto III, escena 12)

Hasta pronto, querido Goldoni, hasta otra nueva etapa, otra cita.

(\*) Jean Claude Penchenat es director de escena y director del Théâtre Compagnol.

"Las Primeras Enamoradas, los Primeros Enamorados no ceden el primer papel a nadie. Por viejos, por decrepitos que sean, exigirán interpretar el papel principal, aunque fuese el de un joven enamorado o el de una jovencita. La obra puede fracasar, el teatro puede cerrar, nunca aceptarán renunciar al primer papel que les corresponde por derecho" (*Mémoires italiens*, XI).

¡Con mayor razón cuando la Primera Enamorada es tan joven y tan bella como la "Soubrette" y cuando las dos están enamoradas -profesionalmente o no- del poeta de la Compañía! Cuando su rivalidad, en el Teatro de Sant'Angelo, es llevada directamente o indirectamente a la escena por el poeta -con o sin repercusiones sobre Nicoletta- arrastra en todo caso en ese remolino, durante poco más de dos años, a los otros "personajes" de la compañía, bajo su nombre, tanto en sus relaciones de teatro como en los afectos e intereses que les importunan en el mundo.

Habría así, se adivina en esta enumeración incompleta de los ciclos y algunos de sus ecos, toda una serie de novelas más o menos por descubrir en las obras y entre las obras que Goldoni -Pígalión, Narciso y Sísifo- concibió para los diferentes actores a los que no cesó de ofrecer un reflejo de sí mismos y de él con ellos, donde hacer jugar los reflejos en movimiento y entrecruzados de la realidad y el deseo. Es lo que constituye para mí el sabor poético "singular" de su obra teatral: su pasta humana oscuramente trabajada por ciertos mitos que cuentan los esfuerzos y travesías del deseo de las gentes. Y es eso, quizá, lo que le diferencia fundamentalmente de la obra teatral de Marivaux, ese otro dramaturgo tan novedoso que sólo hoy escapa al encajonamiento del "marivaudismo": él también ha escrito durante mucho tiempo -si no exclusivamente- para unos actores italianos que, de autor en autor, de obra en obra, de personaje en personaje, conservaban el mismo nombre escénico y las mismas relaciones teatrales. ¿Pero se podría construir un ciclo de Lelio, un ciclo de Flaminia, un ciclo de Silvia, un ciclo de Arlequín... que les uniera tanto a ellos, a su autor y al mundo?

En Gozzi, en cualquier caso, es imposible: ningún ciclo de Truffaldino, de Smeraldina, de Tartaglia... se descubre en sus *Fábulas*. Sirve a los autores de Sacchi -sin hacerse pagar-, los mantiene: les suministra gratuitamente dos obras por año que les revaloriza en lo que ellos ya saben hacer; pero se sirve de ellos también en su batalla "antifilosófica" contra la corrupción del siglo y la audacia de los innovadores. No escribe sobre los actores, no vive entre ellos: es su "protector" y el "consejero" de su director, no *hace nada con*. Su deseo y su invención están en otra parte. Cuando más tarde se enamora de Teodora Ricci, la joven Primera Actriz que se incorpora a la compañía en 1.771, lo intentará a su vez. Pero en ello dejará las plumas, y no se leen apenas las obras que escribió para ella: se leen las *Mémoires inutiles* que comenzó a redactar para defenderse públicamente de haberse dejado engañar y ser el cómplice de Sacchi (que había utilizado las rivalidades amorosas alrededor de la Ricci para llenar su teatro con el aliciente del escándalo). Por otra parte, cuando Gozzi escribió *La verdadera enamorada* para facilitar los comienzos de su joven protegida, después de haberla tranquilizado haciéndole creer como verdad "esa gran mentira según la cual las capacidades y el mérito triunfan siempre sobre todos los obstáculos", surgen las aventuras "a la española"

que convirtió entonces para ella en "acción escénica".

"Ella encarnaba primero una noble dama enamorada y proscrita, luego el servidor de una *locanda*, luego un gitano, luego un soldado, luego un gentilhomme, etc., todo eso para escapar de los rigores de la justicia y porque estaba presa de un amor devorador". (*Mémoires inutiles* II, 8).

Y he aquí, simétricamente, cómo Goldoni dice haber procedido en los comienzos de su primera "soubrette" de talento, la florentina Anna Baccherini, que hubiera debido ser en 1.743 la protagonista de *La mujer perfecta*.

"Era una costumbre inveterada entre los cómicos italianos que las "soubrettes" hicieran todos los años, y varias veces, unas obras que se llamaban de transformaciones, como *El duende*, *La Doncella maga* y otras del mismo género en las que la actriz, apareciendo bajo diferentes formas, cambiando varias veces de vestido, interpretaba varios personajes y hablaba diferentes lenguajes. Mi bella florentina se moría de ganas por mostrar su bonito rostro con diferentes peinados. Yo corregí su locura e intenté al mismo tiempo contentarla. Imaginé una comedia en la que, sin cambiar de lenguaje ni de vestimenta, pudiera sostener varios personajes, cosa que no es muy difícil para una mujer y aún menos para una mujer de ingenio" (*Mémoires*, I, 43).

Precisa más adelante (I, 52) que, "hija de una planchadora de Pavía", su heroína había sido "engañada por un joven estudiante que, después de haberle prometido todo, la dejó por otra". Ella marcha entonces hacia Bolonia para contratarse como sirvienta en casa de los padres -burgueses- del "infiel"; allí se esfuerza en ganarse a todo el mundo, y llega a poner a toda la familia de su parte, "despertando pasiones", "acomodándose al carácter y a los gustos" de las personas de la familia entera, que, al regreso del joven, le invitan firmemente a desposar a la que había abandonado...

Es pues la plasticidad temible de todo ser humano -la inconstancia masculina ampliando la injusticia de clase- y el propio ser femenino, pero en una situación, quienes justifican aquí y realizan las "transformaciones"; salvando "el buen motivo" que el genio de la "sirvienta" hace confesar a sus propios deseos. Las "astucias de las mujeres" que Goldoni tiene cada vez más ocasión de observar en vivo en las compañías para las que trabaja, llegan a ser para él, la *astucia social* por excelencia, la que permite a los *pequeños* sobrevivir -incluso administrar el placer- haciendo jugar un momento en su beneficio la red tupida por la que los diferentes *poderes* creen poder neutralizarlos -prohibirles todo deseo, alienarlos y reprimirlos. Pero en Bolonia, como se verá -una Bolonia real y no de ficción esta vez- en la primavera de 1.752, Goldoni llegará a proponer a su "Soubrette" Marliani - a él mismo, a las personas de bien que saben ver las cosas como son- el punto más alto de la sublimación: El genio de Coraline y la astucia social no permitirán entonces a la "sirvienta amante" más que un matrimonio que "convenga a su posición", el matrimonio con un criado; la movilización intensa de las capacidades de su inteligencia y de su corazón no pueden hacer en realidad sino impulsarla a sacrificarse para que su joven señor amado regrese a la casa del padre y se case con Rosaura, que le conviene "por

su nacimiento, por su fortuna y por sus virtudes". *La serva amorosa* de 1.752 es así la continuación y la corrección de *La mujer perfecta* de 1.743, y *La mujer vengativa*, que concluirá en febrero de 1.753 el ciclo de Coraline, será como el desmentido salvaje de lo uno y de lo otro...

Han pasado diez años y para Goldoni, la compañía que le paga para que escriba unas comedias que le sirvan no es "la peor de las condenas" en el sentido en que lo entendía Gozzi: El lugar de un "Envilecimiento mercenario" (*Mémoires inutiles* II, 46); es una especie de microcosmos donde ve jugar -la apuesta y la ocasión son frecuentes, si no es voluntariamente siempre el aprendiz de brujo-, las seducciones, los prestigios, los poderes menos legibles que tienen curso en el mundo, tanto en las relaciones económicas como afectivas, políticas y sociales. No quiero decir con ello que Goldoni, si no hubiera sido "poeta de compañía", no habría conocido el mundo: "fue bastante aventurero" toda su vida como para haber conocido, del mundo también, dos o tres cosas esenciales. Insisto únicamente sobre el hecho de que las com-



pañías con las que él ha hecho su teatro han sido puestas en escena en sus ficciones como emble-máticas, por su funcionamiento, del vasto mundo.

Una compañía era entonces en Venecia, una curiosa *porción* del mundo. La de Medebach sobre todo, que es, de todas para las que trabajó, la compañía de más alto riesgo. Es una empresa, en el sentido económico del término, cuya supervivencia depende exclusivamente de la rentabilidad de las mercancías teatrales que produce y lanza al mercado; su estructura es familiar, capitalista y jerárquica a la vez, con un código intangible de privilegio -decreciente, del director de la compañía hasta el más modesto asalariado- que gobierna las relaciones de trabajo pero sobredetermina también las relaciones familiares, amistosas y amorosas de los que la componen. Es pues un lugar que condensa todos los tipos de relaciones



existentes en el mundo y que les hace entrar en fricción, siendo este fenómeno intensificado aún por la relativa marginalidad social de las gentes de teatro y por la cohabitación que les imponen sus siete meses de gira anual en el norte de Italia. Y todo lo que trabaje la *casa* de los cómicos -su familia, su república, su comercio- puede ser explotado, se oculta y se articula en el mundo de los *rumores*. Exactamente como en la República aristocrática de Venecia, tan familiar, tan secreta, y tan soberbiamente chismosa, donde las autoridades conocían el arte de utilizar la delación como instrumento de gobierno.

¡Qué materia para un poeta! Y cómo asombrarnos de que Goldoni no haya podido impedir hacer de ello una novela. No solamente día a día, al hilo de las obras escritas para tal o cual actor como he intentado dar de ello idea, sino uniendo entre

ellas, explícitamente, algunas de sus obras, para desarrollar el recorrido vital de una protagonista más allá de lo que una sola comedia puede contener, y para permitir a un actor -más a menudo a una actriz- intentar, poniéndose a prueba, los diferentes rostros que a lo largo del tiempo debía inevitablemente marcar su "personaje en busca" de sí mismo. De ahí el fenómeno singular de las *series*, único en Europa en el siglo XVIII: la serie todavía coja de Momolo (*Momolo cortesano* y *Momolo en el Brenta*), las series logradas de Bettina, de Pamela, de Ircana, de Giacinta (en la trilogía del veraneo), de Arlequín y de Camille, después de Zélinde y Lindore... Que son hermosas y otras tantas novelas cuya existencia exigiré, una vez más que se aproxime Goldoni a Marivaux.<sup>7</sup>

¿Pero por qué -si este último ha puesto explícitamente "el mundo" en novela y ha hecho una obra nueva de ello- Goldoni se lo ha prohibido, y se las ha ingeniado para utilizar subrepticamente su teatro para ceder a la tentación de la novela? ¿Por qué ha tomado este camino oblicuo con la intención de exorcizar -o domesticar- la figura de su *otro* hombre, la de la mujer que la actriz despliega y condensa personificando también, por su plasticidad rebelde, por la habilidad de su encanto que ofrece y recoge, el otro absoluto del poeta de compañía: el público y sus "caprichos"? ¿Por qué no, al menos, una verdadera "novela teatral"?

Además de las circunstancias de la vida y la presencia en él desde la infancia, de un "genio cómico" -es decir teatral- exigente (*Mémoires* I,1), dos razones me parecen explicar complementariamente esta negativa a abandonarse al demonio de la novela, que parece sin embargo haber poseído a Goldoni. La primera es que en Venecia, centro de producción y mercado cultural si lo hubo, la principal actividad de la industria cultural era justamente, hacia 1.750, la novela; pero la competencia era temible, no se ganaba necesariamente el pan, y se arriesgaba sobre todo no hacerse jamás un hombre honorable, pues las modas cambiaban deprisa y la "poesía" rehusaba comprometerse con éste género de escritura mercantil. La segunda razón es que el abate Chiari, decepcionado por sus primeras experiencias teatrales, se arrojó impetuosamente a la aventura de la novela en 1.750, en la que tuvo éxito e incluso conquistó por este medio al público femenino en nombre del cual, con el cual, volvió al teatro en 1.753, y censuró y maltrató a Goldoni y sus comedias.

Como quiera que sea, el demonio de la novela hizo su nido, se puede decir, en los intersticios de la obra teatral de Goldoni. La empujó también a satisfacer más directamente su pulsión autobiográfica con las *Mémoires italien*, interrumpidas, de los años 1.760 y las *Mémoires* en francés, de 1.787. También, desde 1.750, con las Dedicatorias y los Avisos al lector que quiso reunir, a medida que se publicaban cada una de sus obras. Estos textos toman un sesgo cada vez más autobiográfico, sobre todo tras la ruptura con Medebach en 1.753. Se verá un ejemplo patente en los que acompañan la publicación de *La serva amorosa* en la primavera de 1.753, en Florencia. Atormentados a menudo hasta la hipocondría, después voluntariamente sosegados, estos fragmentos, luego relatos continuos, constituyen la huella, subrayada sin tregua, de la novela de su vida y de su teatro unidos:

"Estoy tentado algunas veces de mirarme como un fenómeno; me he abandonado sin reflexión al genio cómico que me ha arrastrado,

he perdido tres o cuatro veces las ocasiones más afortunadas para ser mejor, y he recaído siempre en las mismas redes; pero no estoy enojado por eso; habría encontrado quizá en cualquier otra parte más bienestar, pero menos satisfacción". (*Mémoires* I,52).

El "personaje" que se ve actuar en sus diversos escritos y el que se dibuja con filigrana en la obra teatral, es -vuelvo a ello- el de un hombre entre los hombres. En sus *Mémoires inutiles* (II,33), Gozzi se define así:

"He tenido siempre ese atrevimiento que tienen los hombres políticos que osan elevarse por su pensamiento para mirar, como desde lo alto de una montaña, la humanidad en el fondo del valle, pero con esta diferencia sin embargo: ellos miran el valle como si estuviera habitado por una multitud de insectos que oprimir, constreñir, dirigir según sus propios intereses y no se dignarán fraternizar con dichos insectos hasta que la muerte les obligue. Yo miro ese mismo valle como poblado por mis semejantes, los observo, me río de sus extravagancias, de su agitación, de la manera que tienen de debatirse, después descendiendo al nivel de mi prójimo, me mezclo de nuevo con él, le cuento que todos nosotros somos ridículos y me las ingenio para hacerle reír, tanto de él como de mí, ante las pruebas que le aporto de la verdad de mi aseveración."

La "montaña" de Goldoni está en el "valle": es el teatro. Sus atrevimientos -sus risas, sus despechos, sus lágrimas y los pliegues de su cara para disimularlas o reprimirlas- son diferentes. Sus contradicciones también. La mayor parte del tiempo "no resueltas", no están ni construidas ni presentadas para ser resueltas: están colocadas allí, en la imposible y sin embargo necesaria coexistencia de sus términos sin duda antinómicos, en la *fricción* -vuelvo a ello- de éstos. Forman, creo, circulando en las páginas y entre las páginas, ese "flujo y reflujo" que algunos directores de escena, en Italia en cualquier caso, intentan hacer sensible. Ronconi la hace a su manera, que es en cada momento, hacer ver sólo una parte de las cosas, pero organizadas de tal modo que, sabiendo que no se ve todo, se sepa también que eso que se ve remite a eso otro que no se ve; y que se conoce. ¡Que se conoce, qué demonios! en el mundo tal y como es, incluso si se quiere olvidarlo.

Goldoni tenía "el sentido del teatro", "conocía el mundo", sólo le faltaba "la cultura, el estilo" y el sentido de los verdaderos valores, en una palabra "la poesía", decían de él sus dos adversarios en Venecia, el abate Chiari<sup>8</sup> y el conde Gozzi, según los cuales, cual patito feo había osado querer introducirse en la cama de los cisnes. Diderot, en el fondo, no dice otra cosa. Cualquier cosa que pretenda en sus *Mémoires*, el narcisismo de "M. Goldoni" fue así frecuentemente herido en su larga vida como hombre y como autor poco reconocido. Un narcisismo que era, creo, constitutivo de su personalidad tanto como el "genio cómico" que dice haber sentido despertarse en él a la edad de siete años (*Mémoires* I,1). Quizás es a causa de la mayor importancia -estructurante, desestructurante- que para él tenía el *reflejo que el mundo*, al que está obstinado en ofrecer el espejo civil y civilizador del teatro que primeramente ha sido -¿ha sido sobre todo?- *el mundo del teatro*: siempre para transformar, como el otro, y siempre también



pronto y rebelde a las transformaciones en el sistema mercante. Pygmalión impenitente -y sin descendencia- Goldoni está pues en principio embelgado por la estatua que ha modelado y que se mueve, luego estupefacto y rabioso<sup>9</sup> cuando, moviéndose, le desborda -como la Marliani y como la Bresciani, entre otras- o cuando regresa a su pobre vida privada, como Teodora Medebach. Está presto entonces a destruirlo todo, para comenzar de nuevo en otra parte, como un Sísifo siempre errante.

Hasta que se retira a París tras su último fracaso como autor dramático de los "italianos" y su último fracaso como cortesano. Pero el éxito relativo del *Bourru bienfaisant*, (*El regañón benéfico*), escrita en francés para los Cómicos Franceses e interpretada por ellos en 1.771, no es suficiente, sin duda, para erigir para la posteridad su propia estatua, y se convierte de nuevo en Pygmalión, al final de sus vida: asume dictando sus *Mémoires* ser el perverso y sereno Pygmalión de sí mismo. A manera de estatua animada, fabrica allí una trampa y encierra bajo los rasgos del "buen hombre" al "aventurero" -¿honesto? ¡Ni qué decir tiene! que no había dejado jamás de serlo, pero cuyo reflejo, como el recuerdo para acariciar, no podían seguramente ser gratificantes más que si se llamaba Giacomo Casanova, hijo de Zanetta, la actriz.

"El buen hombre" tiene su estatua desde hace cien años en medio del Campo San Bartolomeo, en Venecia, al pie del Rialto. Es una razón, en el bicentenario de su muerte, para que dejemos todavía a menudo la voz del "buen anciano" recubrir -en el prefacio de las *Mémoires* y en otros lugares- la otra voz, más acerba y aterciopelada, que invita a los que vendrán "dentro de algún tiempo" tras él a entenderle en sus contradicciones mismas, como "hombre singular" que fue y como *artista* singular que también lo fue. Pues es claramente éste último quien desea que un día u otro, se despierte toda o parte de la "colección de (sus)

obras", cuando se la encuentre "en un rincón de la antigua biblioteca". Para hacer entonces del poeta que duerme en sus páginas un poeta vivo, seguro.

Esos días, la cultura y las gentes de teatro los hacen acaecer, y los disponen en cada siglo a su media. Son a veces lentos en llegar, tanto cuando son diversos. Nosotros que sabemos, y queremos olvidarlo para terminar ya, que *nuestro* mundo es-

tá definitivamente huérfano, cuando Goldoni, uno de los primeros, se probaba a sí mismo -¿no era esa su "honesto aventura"?- en levantar acta día a día, y según las sorpresas diarias, ¿podríamos nosotros quizás, por nuestra parte, reencontrar su *teatro* como él esperaba?

## NOTAS

<sup>1</sup> Traducción, prólogo y notas de Nino Frank, éditions Phebus.

<sup>2</sup> A título indicativo, la edición de las *Mémoires* actualmente disponible de Mercure de France, cubre las tres partes de la obra resumida o suprime numerosos capítulos; la de Editions du Verger, agotada por otra parte, sólo contiene la tercera parte. Ninguna biografía de Goldoni en francés, ningún estudio conjunto desde el *Goldoni* de N. Mangani, editorial Seghers, 1.696; y *Sur Goldoni* de Mario Baratto, de L'Arche, 1.971. Unos artículos, dispersos en revistas, salvo los de Jacques Joly, agrupados en su libro *Le désir et l'utopie*, Facultad de Letras y Ciencias humanas de Clermont-Ferrand, 1.978. En cuanto a la obra teatral, algunas obras aisladas están actualmente disponibles y el volumen de la Pléiade, *Goldoni Théâtre*, 1.972, con las dieciocho comedias consideradas como las más célebres traducidas por Michel Arnaud, está de nuevo disponible después de haberse agotado. La mayor parte de las editoriales parecen todavía considerar que Goldoni en Francia no tiene "mercado". (Lógicamente, con ocasión del Bicentenario la bibliografía goldoniana se ha enriquecido extraordinariamente).

"De tabaqueras y chischisbeos" literalmente. (N. del T.)

<sup>3</sup> *Per un teatro umano*, "Goldoni genio della vita", Milán, Feltrinelli, p. 93.

<sup>4</sup> Ver el estudio de Herbert Dieckman: "Diderot y Goldoni" y su apéndice, en *Il realismo di Diderot*, Bari-Roma Universale Laterza, 1.977. pp. 51-93.

<sup>5</sup> Brigitte Jacques, *L'Art du Théâtre* n. 6, 1.986-87, p. 32.

<sup>6</sup> *El honesto aventurero* es una de las dieciséis comedias que Goldoni escribió para la temporada 1.750-51 del Teatro Sant'Angelo. Fue estrenada durante el período de Carnaval de 1.751. Tiene un carácter fuertemente autobiográfico.

<sup>7</sup> Claudio Varese ha mostrado cuán interesante sería este acercamiento en la revista *Quaderni di Teatro* (del Teatro regional toscano) anno III, n.11, 1.981: "Per una proposta di confronto fra Goldoni y Marivaux", pp. 172-180.

<sup>8</sup> Ver, en lo que concierne a Chiari, la obra colectiva -resultado de un coloquio internacional que tuvo lugar en Venecia del 1 al 3 de marzo de 1.985- que recapitula y actualiza lo que sabemos del abate Chiari, redibujando su figura: *Pietro Chiari e il teatro europeo del settecento*, edición de C. Alberti, Neri Poza ed., Vicenza, 1.986.

<sup>9</sup> ¿Como el Pygmalión de Romagnesi en la obra del mismo título que hizo representar a los "italianos" de París en 1.741? La figura de Pygmalión, escultor colmado o engañado por su estatua, animada finalmente por la intensidad de su deseo, es importante en el siglo XVIII, tanto en el teatro musical como en el teatro a secas y en la reflexión de los hombres de la Ilustración. Rousseau mismo compuso un *Pygmalión*, "escena lírica en un acto", que fue representada en la Comédie Française en 1.775.

# PARA GOLDONI

por Monique Le Roux (\*)

Traducción: Inmaculada Alvear

**H**ará pronto doscientos años, Carlo Goldoni se extinguía en París. Se aproxima el momento de conmemorar el bicentenario de esta muerte; más todavía, ha llegado el momento de dar su justo lugar a alguien que fue desconocido.

Goldoni murió en el número 1 de la calle Pavée-Saint-Sauveur, el 6 de febrero de 1793: pasando en Francia los treinta últimos años de su vida.

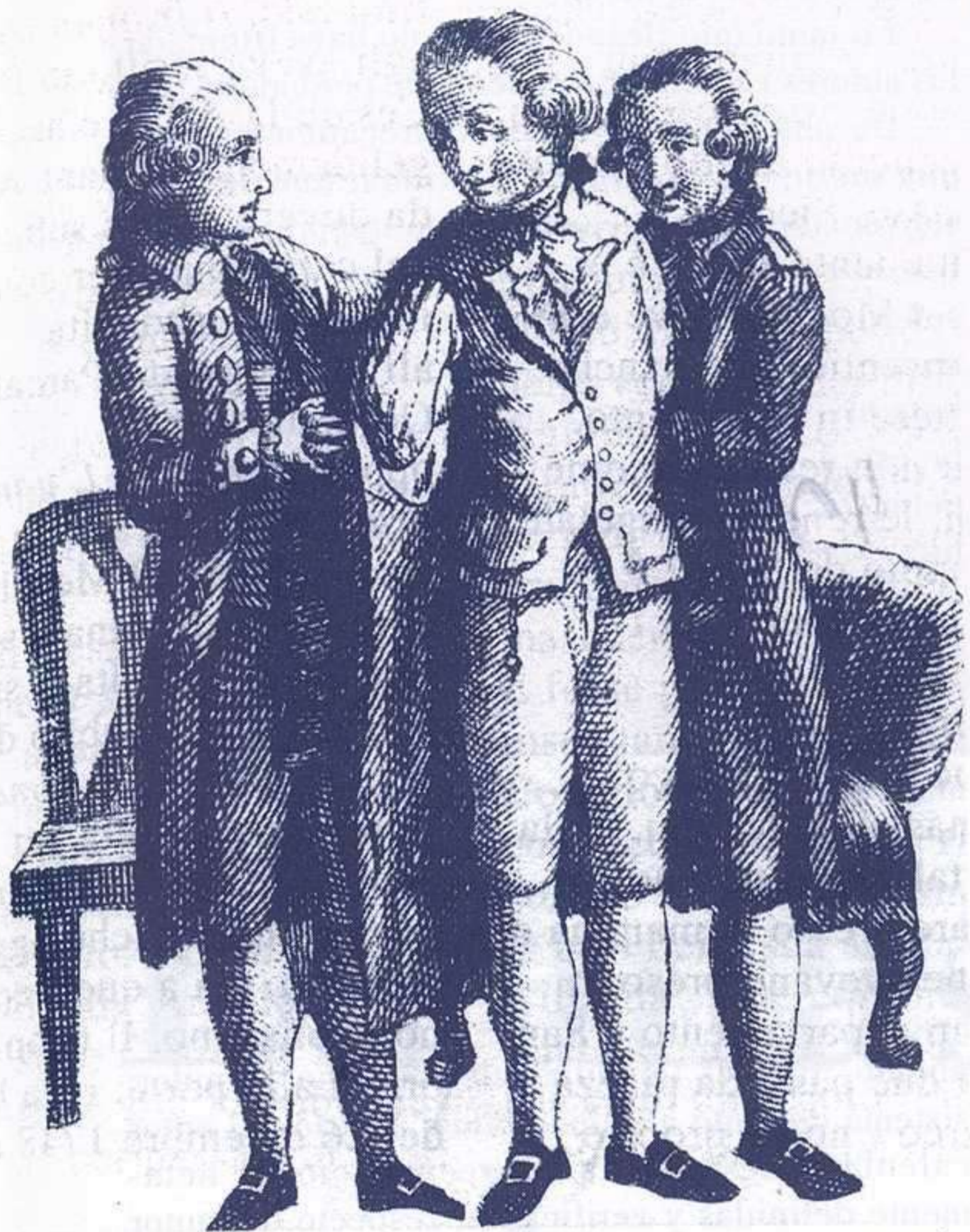
Llegó el verano de 1762, al llamarle el *Théâtre des Italiens* de París; pero él, que acababa de atravesar la hostilidad de Venecia por su reforma de la "commedia dell'arte", se vio aquí relegado a escribir "canevas".

Rápidamente atraído por el *Théâtre français*, tuvo, según sus propios términos, "la osadía", "extranjero llegado a Francia a la edad de 50 años con unos conocimientos confusos y superficiales de esta lengua, de atreverse al cabo de nueve años a componer una obra para el primer espectáculo de la nación". A pesar de las funestas predicciones de Rousseau, *Le bourru bienfaisant*, tuvo en 1771 un éxito manifiesto, pero no inauguró una segunda carrera: la siguiente obra en francés: *L'avare fastueux*, recibió una acogida tan fría, en el teatro de la Corte en Fontainebleau, que no fue nunca más representada por la Comédie-Française, en su sala parisina de Machines aux Tuileries. Sin embargo, Goldoni no renunció por esto a es-

cribir en francés y se consagró a la redacción de sus *Memorias* hasta la edad de ochenta años en 1787. Y todavía sobrevivió seis años más en París, tiempo suficiente para conocer un nuevo revés y casi la miseria: su pensión, acordada por la Corte al maestro italiano de las princesas (1), fue suprimida por la Asamblea Legislativa en 1792 y restablecida por la Convención Nacional el día siguiente de su muerte, en beneficio de su viuda, ante la demanda de Marie-Joseph Chénier.

*Le bourru bienfaisant* ha dañado más la imagen de Goldoni que lo que le ha servido. El éxito internacional de su teatro ha estado durante mucho tiempo concentrado sobre esta obra que ha sido con diferencia, hasta principios de siglo, la más traducida y que ha sido considerada entre nosotros como su obra maestra, la obra maestra de un escritor menor, favorecido por circunstancias afortunadas. Al ser explícitamente una imitación del teatro francés, esta comedia de carácter no podía aparecer más que como una pálida réplica, inferior a sus modelos: contribuía a nutrir el inevitable paralelo con Molière, fundado sobre los únicos puntos de convergencia, y condenaba a Goldoni a una irremediable inferioridad por el desconocimiento de su originalidad. La evolución se ha producido muy lentamente: desde principios de siglo hasta la última guerra, París no ha conocido más que cinco puestas en escena del teatro de Goldoni, tres de ellas notables, siempre de *La locandiera*. Después del Goldoni encerrado en los criterios





franceses, de preferencias molierescas, apareció el Goldoni reducido a esquemas de una "italianidad" de convención, a pesar del ejemplo de Strehler, Visconti, Ronconi... Y son todavía actualmente muy pocos los que, de Jacques Lassalle a Jean-Claude Penchenat, han jalonado su itinerario de visitas regulares al repertorio goldoniano.

Nacido en Venecia en 1707, atraído muy temprano por el mundo del teatro, Goldoni no se com-

promete mucho con una carrera de abogado que abandona definitivamente que cuando llega a la cuarentena, en 1748. Autor atraído por la compañía Medebach del teatro Sant'Angelo (2), se consagra, con una energía y una fecundidad poco comunes, a una actividad practicada hasta entonces como un aficionado muy ilustrado al lado de la compañía Imer, en el teatro San Samuele. Las dieciséis comedias de la temporada 1750-51 ofrecen un ejemplo emblemático de esta producción constituida aproximadamente por ciento treinta obras dramáticas (unas treinta han sido por el momento traducidas al francés) y noventa libretos, realizados en medio de rivalidades amorosas y profesionales, altercados con actrices y traiciones de amigos, apuestas sin cesar de un espectáculo a otro, de una compañía a otra. En 1753, Goldoni abandona el Teatro Sant'Angelo por el San Luca, y la compañía Medebach por la de los hermanos Vendramin; le quedan menos de diez años de vida en Venecia, que deja - provisionalmente en su espíritu y definitivamente en la realidad - en 1762, una Venecia cansada ya de su reforma y atraída por su gran rival Gozzi.

"La historia de Goldoni es una historia ejemplarmente trágica y heroica, modesta y heroica: Goldoni es un hombre que no soltó su presa, hasta el último día: Mundo y Teatro, y esto durante los sesenta años de su vida teatral, sin contar los veinticuatro años que se quedó con las ganas", escribió Strehler de uno de sus autores predilectos.

(1) Hijas de Luis XV y hermanas de Luis XVI

(2) En esta época Venecia tenía siete teatros: tres para comedia y cuatro para ópera

(\*) Monique Le Roux es profesora de literatura comparada en la Universidad de Poitiers

# GOLDONI, BEAUMARCHAIS Y EL DERECHO DE AUTOR

**¡Q**ué pena! Interesado por todo como buen "suriàn"(1), amante de las citas en un siglo que hacía sus delicias, no obstante, Goldoni ha estropeado alguna que otra en París. ¡Y cuáles! ¿Voltaire? No. Goldoni tuvo un encuentro con él entonces, de regreso de Ferney, Voltaire le admiraba y le había ofrecido, como muestra de agradecimiento por los diez tomos del *Nuevo teatro cómico*, su edición de Corneille. ¿Rousseau? No. Le encontró, a pesar de que "no estaba visible para todo el mundo", y le recibió de uñas en Leautaud, pero se encontró con Diderot? No, también le encontró; a disgusto: "el único escritor francés que no me ha honrado con su bienvenida", pero lo conoció. Recordemos como revancha que fue maravillosamente recibido por los "Dominicanos" (2), donde el académico Saurin ocupaba un puesto importante.

Ahora bien Saurin era un autor dramático muy cercano a Beaumarchais; éste, no solamente le había invitado a compartir su famosa "sopa" del 3 de julio de 1777 para preparar la revuelta contra los informes falsificados de la Comédie Française y arrancar el reconocimiento real del derecho de autor, sino que le había elegido como uno de los tres comisarios encargados permanentemente de ayudarlo. Añadan que el ilustre Prévile creó Figaro entre sus dos grandes papeles goldonianos: el Geronte del *Bourru bienfaisant*, el Chateaudor de *L'avare fastueux* y sientan conmigo que Goldoni y Beaumarchais no se hayan conocido jamás.

Cómo se hubieran estimado, tan diferentes como eran, a veces contrarios, pero detentores de la jovialidad motriz, salvadora, de la preservación cuasi-física de la frase, y de un encanto,- jah, su encanto! Sí: añoremos... Podemos al menos descubrir en las últimas páginas de sus *Memorias*, la hermosa fraternidad de Goldoni ante el triunfo de

por Claude Brulé

Traducción: Inmaculada Alvear

*Mariage de Figaro*, perdón de *La folle journee*, puesto que éste era el título principal. Goldoni estima que este título por su ausencia de pretensión, ha dejado "manso" al público parisino a menudo "acusado de ser tan rígido": la construcción de la obra tiene defectos, "pero nadie los conocía mejor que M. Beaumarchais ... y si el hubiera querido hacer de su Fíguro una comedia dentro de las reglas del arte, lo hubiera hecho tan bien como cualquier otro... El quiso amenizar a su público y lo consiguió perfectamente". En fin, el triunfo: "El éxito de esta comedia ha sido extraordinario del todo. Se ofrecen regularmente en los teatros cómicos, en París, dos o tres representaciones por día, Fíguro ocupando él sólo el espectáculo; hacía correr al público dos o tres horas antes de subir el telón; les hacía quedarse tres cuartos de hora más tarde de lo habitual; ahí sigue, sin aburrirlo en su ochenta y seis representación; estaba siempre fresco, siempre era aplaudido; y lo que le hacía más singular, era que incluso las personas que le criticaban al salir del espectáculo no dejaban de volver, y se divertían de aquello que habían criticado!"

Este entusiasmo es tanto más reseñable cuando en estos años, Goldoni se encuentra de peor salud y finanzas. Es casi pobre. Se continúan representando algunas de sus comedias, pero si las ha vendido a tanto alzado, práctica muy extendida, no detenta ningún derecho sobre ellas; si ha conseguido obtener un porcentaje sobre las recaudaciones, tiene interés en verificar las cuentas.

Su *Bourru bienfaisant* sin duda le ha producido en poco tiempo en París unas sumas agrada-

bles; pero cuando es representado en provincias o en el extranjero, no hay control posible y todas las trampas son de temer...

En tanto que Beaumarchais no haya triunfado, los autores estarán en situación de perdedores.

De ahí la necesidad, por precaución contra una suerte desfavorable, de solicitar una pensión, subvención o gratificación (poco importa la palabra, el gesto es el mismo) al soberano o a un gran señor. Mendicidad oculta que humilla. Goldoni recibe una pequeña pensión: 3.600 libras, en la lista civil del rey; señalamos que Goldoni no debe este favor a su talento creador, sino a su competencia, en 1765, de profesor de italiano de las hijas de Luis XV... que habían tenido a Beaumarchais como profesor de arpa! A partir de 1780, fecha injustamente olvidada, Luis XVI se muestra sensible a las reivindicaciones de Beaumarchais y de su Despacho de Legislación dramática (3). El adora el teatro (más de la mitad de las obras que leyó durante su cautiverio en el Temple fueron obras teatrales) y hace un gesto hacia estos autores exasperados que piden honestidad y consideración. Su "decreto en el Consejo" del 9 de diciembre es el primer reconocimiento francés (mundial) del derecho de autor; sistema de tanto alzado abolido; salario del autor calculado después de las recaudaciones netamente definidas y verificadas; respecto del autor y de su obra.

Beaumarchais y sus amigos apreciaron este esfuerzo del poder pero lo juzgaron insuficiente: el texto no concernía más que a París y no trataba del "pirateo" de obras por los copistas clandestinos. Ellos continuaron luchando. Goldoni conoció su victoria puesto que la Constituyente votó la famosa ley del 13 de enero de 1791: *el derecho de autor proclamado y válido en toda Francia*. En un mundo donde la violencia le debió herir, conoció también las malas noticias en agosto de 1792: la supresión de la pequeña pensión de profesor (puesto que suprimieron la lista civil del rey) y el decreto de la (Asamblea) Legislativa que derogaba la ley del 91. Sabemos que Marie-Joseph Chénier, trastornado por la miseria de Goldoni, comenzó inmediatamente gestiones en su favor.

Sabemos también que el anciano no conoció ni el éxito de esta acción, ya que murió la víspera de la votación que restablecía su pensión, ni el éxito definitivo de Beaumarchais: la ley del 3 de septiembre de 1793 que restablecía a los autores en todos sus derechos. Pero su viuda conoció los primeros beneficios de esta victoria pues uno de los tesoros más conmovedores, por su simplicidad, que posee la biblioteca de la SACD es un *Libro de los Autores* que abarca el período desde el "fructidor del segundo año hasta termidor del cuarto"; descubrimos en la página 192 y siguientes, minuciosamente detallados los derechos percibidos en provincias y en el extranjero para la cuenta de *Goldony*. Mes a mes, la viuda de Goldoni estuvo recibiendo estas sumas, justa remuneración de su querido "suriàn" desaparecido, y firmó el recibo.

Beaumarchais y Goldoni no se encontraron jamás en la ciudad; sin embargo, en ese libro de su derecho, ¿cómo no imaginarlos juntos y amigos?

(1) "gato" en dialecto veneciano, recuerdo del origen sirio de los primeros felinos llegados de ultramar.

(2) Sociedad literaria en la que los miembros se reunían los domingos.

(3) Futura SACD, la más anciana sociedad de autores del mundo.



# La máscara y el personaje

## LAS MASCARAS

Por Carlo Goldoni

Traducción: Antonio López-Dávila

**E**l germen de la comedia no estaba completamente extinguido en el seno fecundo de los italianos. Los primeros que trabajaron para hacerle revivir, no encontrando en un siglo de ignorancia unos escritores adecuados, tuvieron la osadía de realizar unos proyectos, de repartirlos en actos y escenas, y despachar de pronto las palabras, los pensamientos y las bromas que habían concertado entre ellos...

Los que sabían leer (no eran ni los nobles ni los ricos) encontraron que en las comedias de Plauto y Terencio había siempre unos padres engañados, unos hijos libertinos, unas hijas enamoradas, unos sirvientes corrompidos y, recorriendo las diferentes regiones de Italia, tomaron los padres de Venecia y Bolonia, los criados de Bérgamo, los enamorados de Roma, las criadas de Toscana. No es preciso esperar unas muestras escritas puesto que se trata de un tiempo en que apenas se escribía. Pero he aquí como pruebo mi afirmación: Pantalon siempre ha sido veneciano, el Doctor bolonés, Brighella y Arlequín de Bérgamo; pues de estos lugares los histriones tomaron los personajes cómicos a los que llaman las cuatro máscaras de la Comedia Italiana.

Esto que acabo de decir no es totalmente imaginación mía. Tengo un manuscrito del siglo XV, un pergamino muy bien conservado, conteniendo ciento veinte temas o bosquejos de unas obras italianas que llaman Comedia del arte y cuya base fundamental de lo cómico es siempre Pantalon, comerciante veneciano; el Doctor, jurisconsulto de Bolonia; Brighella y Arlequín, criados en Bérgamo, el primero listo y el otro estúpido. Su antigüedad y su permanencia prueban su origen. Con respecto a su empleo, Pantalon y el Doctor, a quienes los italianos llaman los dos ancianos, representan los papeles de padre y los otros papeles de "capa". El primero es un comerciante porque Venecia era en otros tiempos el país que tenía el comercio más rico y extenso de Italia. Ha conservado siempre la antigua vestimenta veneciana; el traje negro y el gorro de lana están todavía en uso en Venecia; el chaleco rojo y el calzón cortado en calzoncillos; las medias rojas y las zapatillas, representan la vestimenta de los primeros habitantes de las lagunas adriáticas; y la barba que era un adorno de los hombres en estos siglos lejanos ha sido exagerada y ridiculizada en los últimos tiempos.

El segundo viejo, llamado el Doctor, ha sido

cogido de entre los hombres de leyes, para oponer el hombre instruido al hombre comerciante, y se le ha escogido bolonés porque existía en esta ciudad una universidad que, a pesar de la ignorancia de la época, mantenía siempre los cargos y los emolumentos de los profesores. La vestimenta del Doctor mantiene el antiguo vestido de la universidad y de la abogacía de Bolonia, que es poco más o menos el mismo que hoy; y la máscara singular que le cubre la frente y la nariz imaginada según una mancha de nacimiento que deformaba el rostro de un jurisconsulto de aquel tiempo.

Brighella y Arlequín, llamados en Italia los dos Zanni, han sido tomados de Bérgamo; porque, siendo el primero extremadamente hábil y el segundo completamente estúpido, sólo se encuentran allí estos dos extremos entre el pueblo. Brighella representa un criado intrigante, bribón, pillo. Su traje es una especie de librea; su máscara morena marca en caricatura el color de los habitantes de las tierras altas quemados por el ardiente sol. Hay algunos cómicos que utilizándola han tomado el nombre de Fenocchio, de Fiquete, de Scapin; pero es el mismo criado y el mismo bergamés.

Los arlequines toman también otros nombres: Tracagnin, Truffaldin, Gradelin, Mezetin, pero

siempre son los mismos bergameses estúpidos; su vestimenta representa la de un pobre diablo que recoge los trozos que encuentra de diferentes tejidos y de diferentes colores para remendar su traje; su sombrero corresponde a su mendicidad, y la cola de liebre hecha ornamento es todavía hoy el adorno común de los campesinos de Bérgamo.

Creo haber demostrado el origen y el empleo de las cuatro máscaras de la Comedia Italiana; me queda hablar de los efectos que resultan de ello.

La máscara debe perjudicar mucho la acción del actor, ya sea en la alegría, ya sea en la tristeza; que está enamorado, arisco o agradable, es siempre el mismo "cuero" lo que se muestra; por más que gesticule y cambie de tono, nunca dará a conocer por los rasgos de su rostro, que son los intérpretes del corazón, las diferentes pasiones de las que su alma está agitada. Las máscaras, de los griegos y los romanos, eran una especie de bocina, que habían sido pensadas para hacer entender los personajes en la gran extensión de los anfiteatros. Las pasiones y los sentimientos no eran llevados en aquella época al punto de delicadeza que se exige actualmente. Se quiere, hoy, que el actor tenga alma, y el alma bajo la máscara es como el fuego bajo las cenizas.

De "Mémoires".

# HISTORIA DE UN PERSONAJE

Por Luigi Ferrante

Traducción: Fernando Doménech y Catalina Romero

**A**rlequín es, quizás, la imagen más variable de las máscaras teatrales: clown, acróbata, títere, mimo, unas veces humano en la bobería o en el aire descarado, otras veces estilizado, abstracto, según convenciones y lenguas diversas; y, con el tiempo, introducido en la mitología de la escena. Más conocido, en el siglo XVIII y antes, como Truffaldino, protagonista de los "canovacci" que los cómicos continuaron representando, con una cierta fortuna, hasta la primera mitad del siglo XIX, cuando se difunde la moda del "vaudeville", ha gozado siempre de una larga popularidad que se presenta alegre y confusa, en el fondo difícil de recomponer.

Podríamos escribir que la historia viva de esta máscara va de Antonio Sacco a Marcello Moretti, pero sería una forma demasiado simple de trazar la vía de una tradición. La historia de los cómicos no es lineal, sino fragmentada, llena de lagunas, a menudo unida a la tradición oral, a la herencia del escenario que cambia a través del tiempo y el gusto, aun conservando algunas convenciones. Y quizás, más que otras, la máscara de Arlequín, con sus muecas, las entradas en escena con ritmo, los soliloquios al fondo, la sordera y los arrebatos producidos por el hambre y la humillación, nos aparece llena de imprevisibles vibraciones, abierta a la invención pero filtrada por la cultura teatral.

Goldoni recuerda a sus Arlequines: Antonio Costantini, de la compañía Imer, gran saltador de cuerda; Antonio Sacco, dotado de una "viva y rara imaginación", capaz de introducir en sus partes improvisadas "pensamientos de Séneca, de Cicerón y de Montaigne"; Francesco Cattali, del Teatro San

Luca; Carlino Bertinacci, en París, con "les Comédiens Italiens Ordinaires du Roi". Giuseppe Pellandí, que representó con Medebac cuando ya Goldoni había dejado la compañía, llevó la máscara de Arlequín-Truffaldino en el XIX. Reencontramos aún los viejos "canovacci" en la escena del Sant'Angelo de Venecia de 1.795 a 1.803: *El doctorado de Truffaldino*, *El nacimiento del primogénito de Truffaldino*, *Truffaldino huésped en casa del diablo*. Pero la máscara decimonónica ha entrado ya en la farsa: Giacometto Spasemi, la figura paródica diseñada por Luigi Duse, abuelo de Eleonora, tiene fugacísimos trazos arlequinescos.

No sé decir cuánto de las antiguas convenciones permaneció en otros cómicos, populares en su tiempo, en el Truffaldino de Pino Gristomi, que representó en el Teatro de San Beneto, en Venecia, en 1.808, comedias "dell'arte"; en Domenico Surzi, que interpretó *Il servitore di due padroni* en el verano de 1.834 y farsas de Arlequín en el invierno del mismo año en el San Giò Crisostomo. Las comedias "dell'arte" e *Il servitore di due padroni* continuaron siendo los textos preferidos para los "beneficios" de los Arlequines decimonónicos: los encontramos en los carteles de la Compañía Véneta de Nina Priuli (1.851), de la Zocchi-Bonivento (1.858), de la Mozzi (1.859) con el Arlequín Armando Subotich, que pasó en aquel año con los Duse.

Si es difícil reencontrar, en el tiempo, la forma móvil de esta máscara italiana, es posible comprender de qué terreno surge su comicidad.

Refugio extremo de la piedad y de la misma melancolía, el cómico italiano revela trazas de una condición servil, de una revuelta que tiene am-

plios rasgos populares: ofrece fragmentos de una filosofía violada, reducida, casi ferozmente, a instrumento antilógico y agonístico para demostrar la existencia del hambre y del ultraje como se demostraba la existencia del alma. La matriz es Plauto, pero la savia no es sólo literaria, corre en los escritores populares de los siglos XIII y XIV, en la comedia popular (Calmo, Ruzzante), reaparece más vigorosa en la disolución del mundo caballeresco, corrompe las demostraciones escolásticas, pone en crisis el mundo platonizante del hombre medieval.

La prueba de la existencia, para Arlequín, es el hambre.

Para reencontrar, históricamente, la vida escénica de su máscara hace falta excavar en el terreno del cómico italiano que conoce la alegría y el dolor, y es antiretórico, antimilitarista, se salta la jerarquía, se refugia en la bobería.

Se trata de reconocer, en la historicidad de un lenguaje, de una cultura popular, la forma escénica y recomponer no sólo los gestos, sino la sustancia, la fuerza cómica.

Strehler y Moretti estaban en este camino cuando afrontaron el estudio de *Il servitore di due padroni* partiendo de la primera estilización (1.947) para pasar a la segunda (52) y a la tercera versión, cuando rehicieron las escenas y el diseño de dirección "en el sentido de un realismo que, por un lado, recrease el mundo de la compañía de cómicos y por otro fuese capaz de suscitar una atmósfera típicamente italiana".

La búsqueda de formas de representación "a la italiana" no ha tenido, en la dirección de Strehler y la interpretación de Moretti, un carácter formalista: si las convenciones arlequinescas, el reforzar la palabra con la acción, el mantener en sincronía el tempo de la frase y del mimo, el aislar

la silenciosa expresividad del gesto puro, se conservan de algún modo, hacía falta devolverles un contenido histórico, una poesía humana, revivirlos, no fijar la estilización externa, sino volverlas a encender, reencontrarlas ricas de vida cómica.

A nosotros nos parece que el aspecto más relevante de *Il servitore di due padroni* del Piccolo Teatro está, precisamente, en el énfasis puesto en la historicidad de la forma teatral. Definir escénicamente un personaje no significa (como pensaban los cómicos de ayer, los "goldonianos", el gran Emilio Zago) ofrecerle la vida, el corazón del actor que lo interpreta; sólo una lectura crítica puede desvelar la medida incluso de una máscara que ha sido, en la memoria de los tiempos, la más impredecible. El siglo XX ha tenido un gran Arlequín; pero lo que más importa es saber que se trata de una máscara nacida de un nuevo afán, de una cultura teatral, de un empeño crítico, de una poética.



## MI ARLEQUIN

Por Ferruccio Soleri

Traducción: Fernando Doménech  
y Catalina Romero

**M**i primer contacto con Arlequín tuvo lugar en Roma, en la Accademia Nazionale d'Arte Drammatica, bajo el estímulo de una exigencia teatral concreta debida a la intuición y la sensibilidad de Giacomo Colli.

Fue, entonces, un búsqueda apasionante y febril de textos, de estampas de la época, de reproducciones de máscaras antiguas, severamente llevada con espíritu crítico, pero con intenciones sobre todo estéticas. Arlequín era entonces para mí una máscara sin rostro preciso, aunque sus perfiles iban tomando forma de un modo cada vez más neto.

En 1.959 vi por primera vez el arlequín de Marcello Moretti en un inolvidable espectáculo que llevaba la impronta, precisa y característica, de Giorgio Strehler; fue para mí una auténtica revelación: Arlequín en escena perdía los caracteres estereotipados y convencionales de la máscara para convertirse en un inmenso hecho humano, carnal, campesino, bobalicón, un auténtico personaje popular. Desde entonces, viviendo material y psicológicamente cercano a Moretti y al espectáculo,

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.<sup>1</sup> 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 agrandar, 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."<sup>2</sup>

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.<sup>3</sup> 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, declara, "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".<sup>4</sup> 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."<sup>5</sup> 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.

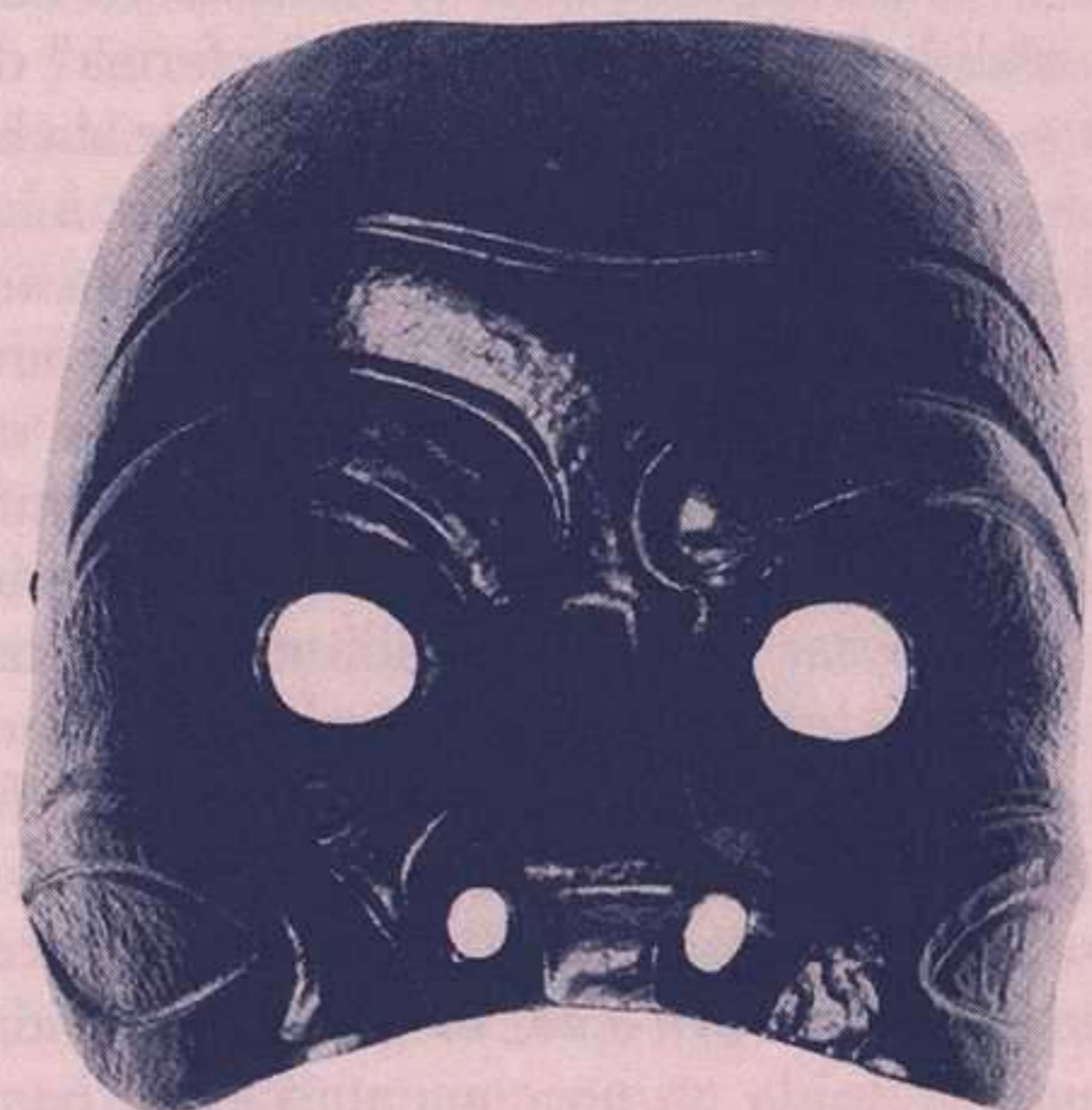
**D'ARBES.-** Soy el Pantalone de la compañía que está actuando actualmente en Livorno. No puedo decir que sea el menos importante de mis compañeros, y el público se agolpa en las representaciones en que desempeño un papel. Medebach, nuestro director, me ha dado centenares de oportunidades. No soy un 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 pedirlos que escribáis 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.<sup>6</sup> 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".<sup>8</sup> 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

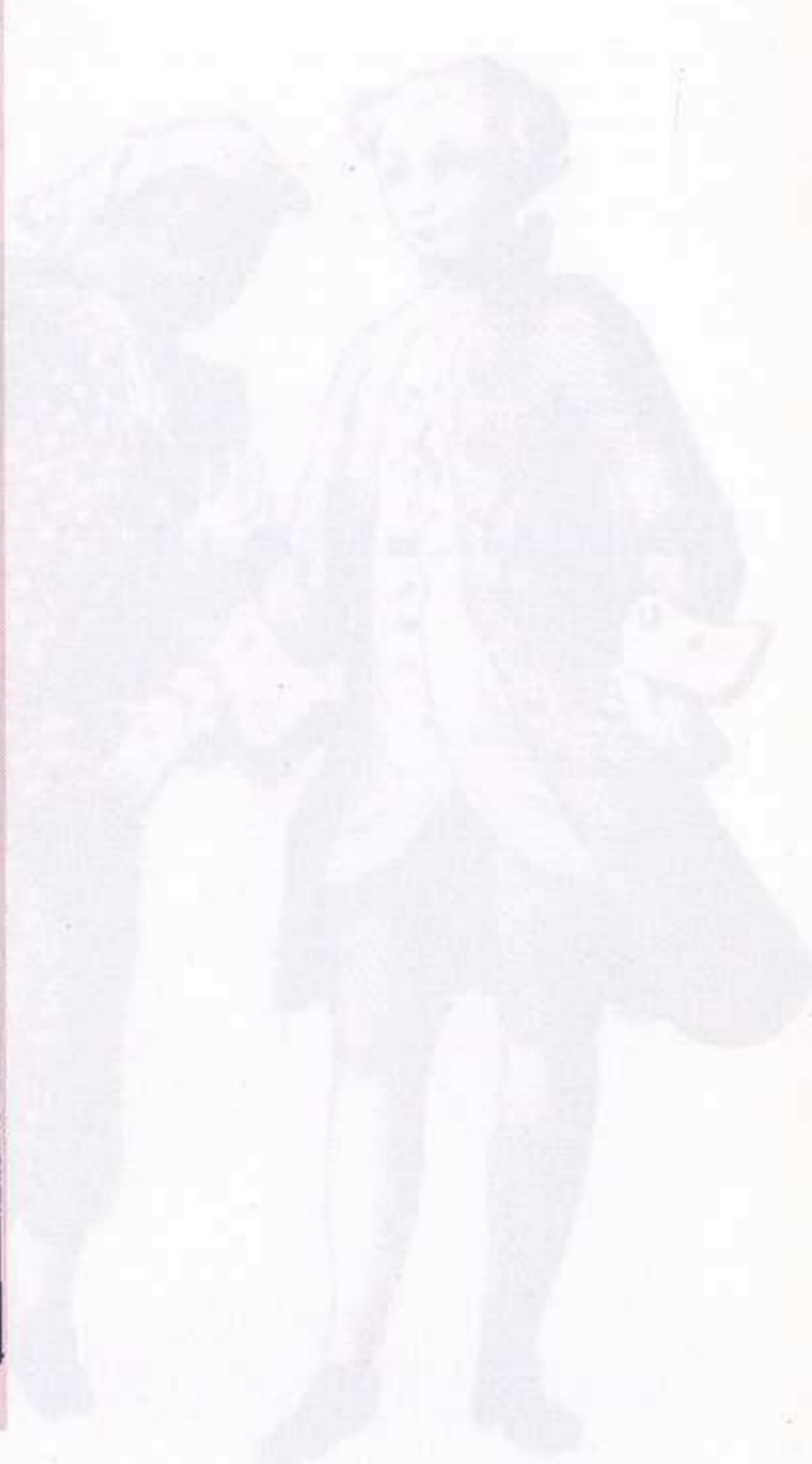


## EL CULTO DE LA FILOSOFIA Y EL REALISMO

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.<sup>8</sup>

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".<sup>9</sup> 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".<sup>10</sup> 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.

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

<sup>2</sup> 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.

<sup>3</sup> 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).

<sup>4</sup> *Mémoires*, vol. III, págs. 16-17; vol. I, págs. 325, 340.

<sup>5</sup> *Mémoires*, vol. I, págs. 405-7.

<sup>6</sup> 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.

<sup>7</sup> C.Castelletti, *I torti amorosi* (Venecia, 1.581), prefacio.

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

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

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

# EL PERSONAJE GOLDONIANO

**E**l 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 puerros. 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

espadas; corren las plumas en los libros de cuentas. Sí, es el mundo tal cual es todos los días, en 1752 o 1760, en Florencia o en Venecia: aquí y ahora, hombres y objetos con el sabor único del instante que pasa.

Esta crónica está al servicio de la descripción de una sociedad, con sus jerarquías, divisiones y relaciones de fuerzas. Goldoni multiplica los retratos de las clases sociales: aristócratas, comerciantes, artesanos, campesinos, pescadores. En el centro, la burguesía, cuya ascensión muestra, y sus esfuerzos por constituir un orden fundado en el trabajo y en la fortuna que el trabajo proporciona, pero también sus insuficiencias, la esclerosis e incapacidad de edificar un conjunto coherente de valores. Fascinada por la nobleza y empeñada su vanidad en imitarla, o crispada sobre ella misma y obstinada en un rigorismo vacío de sentido, no logra apenas definir un estatuto equilibrado para la mujer o proteger armónicamente la célula familiar. A sus costados de la burguesía están la nobleza, a menudo arruinada, insolente en ocasiones, siempre ociosa, y ese pueblo que corre tras de su subsistencia. En los extremos, los marginales: comediantes, parásitos, viajeros. Hay que señalar las tensiones y conflictos entre todos estos grupos, cuya raíz es sin duda la instauración de una nueva manera de vivir. (...) Mostrar el mundo tal cual es, significa para Goldoni no maquillar sus debilidades, sus torpezas y los peligros que corre.

Elaborando los personajes de su teatro, Goldoni no menosprecia la importancia de los caracteres genéricos ni la fuerza de las motivaciones sentimentales. En *La locandiera*, por ejemplo, nos

ofrece deslumbrantes variaciones sobre el tema de la coquetería, y, como contrapunto, cuatro retratos contrastados de seductores y seducidos. Vicios, virtudes, defectos, hábitos, constituyen la trama de tipos psicológicos extraordinariamente diversos, que a través de su inserción social, profesional y cultural, logran una especie de individualidad. Pintado según la naturaleza, el personaje goldoniano lleva mucho más marcadamente la huella de lo real y los rasgos del siglo que los personajes de la comedia tradicional, pero estar construido en referencia "a lo que se ve todos los días en el mundo", no le confiere en absoluto un estado civil ni induce a confundirlo con los seres vivos.

El realismo, para Goldoni, no es en absoluto tributario del mayor o menor grado de exactitud de la reproducción obtenida por la mimesis teatral: instrumento de lectura del mundo, generador de un placer intelectual que le es específico. No causa su efecto sino desvelando al espectador la naturaleza de la ilusión escénica y suscitando, frente al espectáculo, más atención crítica que adhesión sentimental. El personaje, en esta dramaturgia, se establece a una cierta distancia de lo real. Se hace plausible por los rasgos concretos que lo dibujan e identificado, al inicio, por su semejanza con la vida, pero mediante el humor y la comicidad se ve distanciado y dicha semejanza nos lo muestra como originario de otro universo y como mediador de un sentido a descifrar, privándole al mismo tiempo de toda pretensión de ingenuidad.

Imposible, por otra parte, intentar reducirlo al comediante que lo encarna, atribuyéndole sus características: siempre implícitamente, y a veces de manera más formal, la acción en que el personaje está inmerso se denuncia a sí misma como juego, lo que suspende en la sala toda veleidad de ternura y "a fortiori", de identificación. No emociona más cuando no demuestra, sino que invita a comprender y desmontar las ruedas de la realidad.

Su retrato es dinámico y, por sistema, revelador: saca a la luz lo que está escondido y hace inteligible lo irracional. Como lo ha mostrado bien Mario Baratto, el humor de Goldoni es "inteligencia, capacidad de situarse y de verse en la colectividad". Implica una llamada a la toma de conciencia del espectador al que reconduce desde lo imaginario a lo real, tras haberle llevado de lo real a lo imaginario.

Aquí no existe el espejo. Ninguna llamada a la complicidad y a los delirios. Ninguna imagen ideal de un mundo reconciliado, sino el uso de la comicidad, deliberadamente escogida, para el placer de la lucidez que puede suscitar. La moral en el teatro, según Goldoni, consiste en mostrar como y por qué suceden las cosas en el mundo: se trata, en efecto, de mostrar que la vida es transformable por la razón, por poco que se despierte en las gentes la facultad de juzgar. El espectáculo no intenta ser por él mismo moral o inmoral; su moralidad comienza en la reflexión que suscita. Así Mirandolina, no saca la aguja de la acción sino dejando tres víctimas; sucede por tanto que la mentira se paga. Lo esencial es que el público sepa distinguir lo verdadero de lo falso, lo justo de lo injusto, lo útil de lo absurdo: el teatro le propone la adquisición de esta conciencia más aguda de las cosas de la vida, por la vías del placer que proporciona.

## UN TEATRO EN MOVIMIENTO

por Bernard Dort (\*)

Traducción: I.A.

Como todas las grandes obras dramáticas - digo bien las más grandes que son poco numerosas-, el teatro de Goldoni es una encrucijada. En ella se cruzan, se reencuentran, se fecundan estilos escénicos antagónicos, dos épocas (la aristócrata y la burguesa), dos morales, la patriarcal y la de la Ilustración, quizás incluso dos civilizaciones, las de la tradición y la invención. Es pues por esto un teatro que no está nunca en reposo, que hace de su desequilibrio su razón de ser, su devenir e incluso su armonía.

Aquí, la vieja teatralidad de la "commedia dell'arte" trabaja sobre una descripción minuciosa de la vida cotidiana; los "caracteres" de los personajes clásicos se matizan, se multiplican, y el grupo supera al individuo. La linealidad de la intriga y la acción se sustituye por la más compleja y la más sutil de las polifonías. Todo está en movimiento y cambio. Goldoni se basa en variaciones, en el sentido musical de la palabra. Su obra es menos una dramaturgia de la sociedad que de su carácter social. Su teatro llama a una práctica colectiva: no por las hazañas de actores aislados sino por un concierto de actores perfectamente orquestados. El juego goldoniano no tiene lugar más que en compañía. Y el autor, Goldoni, se mantiene como en retirada: está ahí, detrás o delante del escenario (acordémonos de su doble, el sustituto Isidoro, en el inolvidable *Baruffe chiozzotte*, montado por Strehler), objetivo pero compasivo: Singular (por tomar un adjetivo querido a Ginette Herry) y por lo tanto múltiple.

Su obra queda en buena parte por descubrir. El juego completo de su dramaturgia está por reinventar. Podría ser que, pronto, Goldoni signifique tanto, para nosotros, como Marivaux y Chejov, unidos, cada uno según su propio talento, en una misma interrogación cruzada entre el teatro y el mundo.

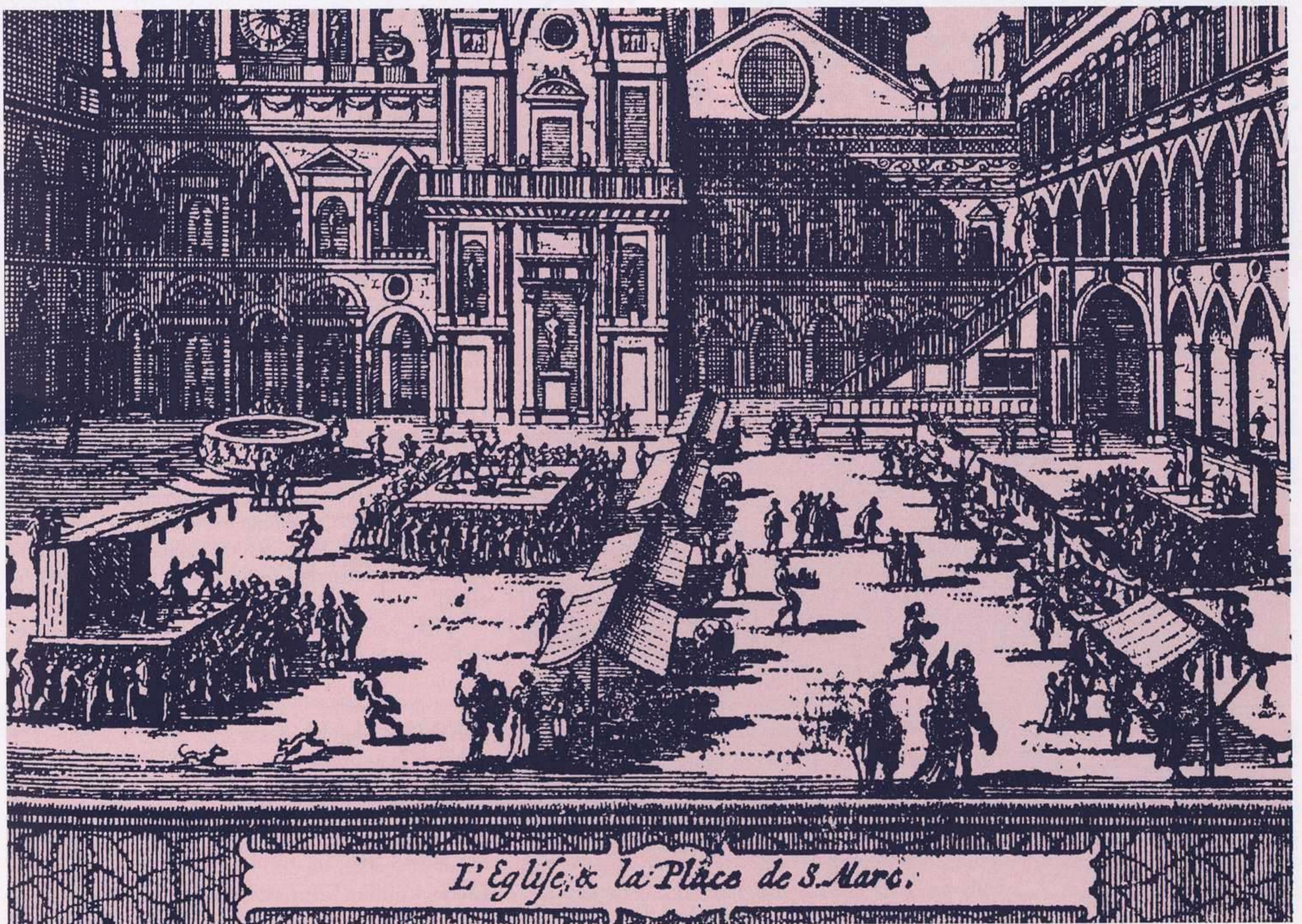
(\*) Bernard Dort es profesor en la Universidad de París III y en el Conservatorio de Arte Dramático.

3

Obra teatral:

# El teatro cómico

de Carlo Goldoni



*L'Eglise, & la Place de S. Marc.*

# INTRODUCCION A "EL TEATRO COMICO"

Por Guido Davico Bonino

Traducción de M<sup>a</sup> Paz Bartolomé

**L** teatro comico es un manifiesto de poética en comedia, según una tradición que tiene un precedente por lo menos, muy conocido, *L'impromptu de Versailles* de Molière (14 de Octubre de 1.663). Goldoni la escribió, probablemente en Venecia, en la Cuaresma de 1.750: "sus" actores, los actores de la Compañía de Girolamo Medebach, para los que escribía en exclusiva desde hacía ya dos temporadas, la representaron en Milán en el verano: luego se sirvieron de ella, la noche del 5 de Octubre, para abrir la temporada del Otoño 50 - 51, en su teatro de Sant'Angelo, en Venecia.

Goldoni tenía, el bienio anterior, completamente fascinado y desconcertado al público veneciano, y alerta a los dramaturgos rivales, con una serie de comedias de distinto valor, pero, en cualquier caso, más verosímiles que las tradicionales: comedias que ponen en escena a la familia como microcosmos social, y proponen, bajo la falsa máscara tradicional de Pantalone, el prototipo del burgués honesto.

En resumidas cuentas, por un lado dio una especificidad personal a sus propios héroes, haciendo de ellos unos "caracteres", los separó de la esclerótica tipología del "rol" fijo; por otra parte, hizo descender esos "caracteres" a un concreto panorama civil y moral.

Entonces le pareció el momento de marcar la propia distancia con respecto a la tradición; de indicar, aunque cautelosamente, las novedades, ya bastante claras, de su búsqueda. Y entonces nace, precisamente, este "prefacio" de Comedia, "bastante más que una comedia", que, sin embargo, es bastante amena también como organismo teatral autónomo. Es como si, sustancialmente, elevásemos un borde del telón de Sant'Angelo, y sorprendiésemos a los actores de Medebach-Goldoni mientras ensayan un nuevo texto, y, mientras lo hacen, discuten los criterios de su trabajo. Está, entre tanto, Medebach, romano, de 46 años, desde hace 16 primer actor, bajo el nombre de Orazio; está, con el nombre de Placida-Rosaura, Teodora Raffi, su mujer, que es de Lucca, un poco inestable emocionalmente, y tal vez demasiado puntillosa; están Beatrice, la bella Caterina Landi, y Eugenio Florindo, el boloñés Francesco Falchi; Lelio el poeta, es decir, el florentino Luzio Landi, marido de Caterina; Eleonora la cantante, que es Vittoria Falchi, mujer de Francesco; mientras Tonino-Pantalone es el actor de Vincenzo Antonio Matteuzzi Collalto y Anselmo-Brighella es Giuseppe Marliani. Sin embargo, del Dottore, del Arlecchino y de Colombina aún no hemos logrado saber sus nombres.

¿Sobre qué discuten, animadamente a veces, estos actores-personajes? Continuando en plan general, diríamos que discuten del paso de la antigua Comedia dell'Arte al teatro "reformado", nuevo, moderno: o, sirviéndonos de la terminología profesional, de la metamorfosis de la comedia "improvisada" o "sometida" a la comedia "premeditada". Durante casi dos siglos, efectivamente, los actores de la Comedia dell'Arte recitaban improvisando, sobre un "cañamazo" o "escenario" o

"sujeción" que comprendía la sucesión de escenas, las situaciones-clave escena por escena, y, a veces, las acciones mímicas y gestuales que correspondían a las situaciones-clave: el diálogo, las entradas, se las inventaban ellos, noche tras noche.

Desde hacía cerca de 12 años, Goldoni había estado escribiendo, por lo menos en parte, un libreto; desde hacía 7, (para ser más concretos desde el Carnaval de 1.743, con *La donna di garbo*) había decidido firmemente asignar a los actores guiones escritos enteramente, desde la primera a la última palabra: y tenía que convencerlos para que se los estudiaran de memoria. Era, para un actor de la época, una radical transformación de hábitos, un trabajo intelectual considerable: "Las comedias de carácter han revolucionado nuestro trabajo" admite con franqueza Tonino, en I,4. "Un pobre comediante, que ha hecho sus estudios siguiendo al arte, y que ha hecho uso de la improvisación bien o mal, se encuentra en la situación de tener que estudiar y de tener que decir lo prefijado, si tiene reputación necesita pensar, necesita cansarse estudiando, y tiembla siempre, cada vez que se hace una nueva comedia, pues duda si se las sabe suficientemente bien, o si no consigue apoyar el carácter como es necesario".

Carácter, comedias de carácter: el punto verdaderamente importante de la "reforma" goldoniana, no es tanto el ofrecer textos escritos por completo, como el basarse en la "copia de un carácter en escena": "Ahora que se vuelven a pescar las comedias en el *mare magnum* de la naturaleza", es Anselmo el que habla, en II,1," a los hombres se les conmueve el corazón, al identificarse con el carácter y con la pasión representados, y saben discernir si la pasión está bien sostenida, si el carácter está bien conducido y observado". A diferencia del público francés, para quienes "un carácter basta para sostener una comedia", el veneciano exige mucho más: "quieren que el carácter principal sea fuerte, original y conocido; que casi todas las personas que forman los episodios, constituyan otros tantos caracteres" precisa, preparado en su experiencia como primer actor, Orazio en II,3. Es la verdad de los casos humanos que, en este caso, recuerda el comediógrafo del "nuevo teatro", puesto que es verdad que "no siendo los caracteres infinitos en general, son infinitos en especie, mientras cada virtud, cada vicio, cada costumbre, cada defecto, toma un aire distinto según la variedad de circunstancias" (Orazio, III,9).

¿Un teatro basado en el "carácter", en la variedad, en la fenomenología prácticamente ilimitada, no arriesga la esencia del moralismo, si se empeña, precisamente, en ver en cada carácter los inevitables límites? Basta que la crítica que ello expresa (seguimos refiriéndonos a Orazio, III, 9) "sea moderada, que adquiera miras universales, no particulares; el vicio, y no el vicioso; que sea mera crítica, y no atienda a la sátira". Por lo tanto es una cuestión de óptica y de medida, que para Goldoni quiere decir cuestión de estilo, de escritura teatral propiamente: ese "estilo familiar",



"natural y fácil", que no abandona "la verosimilitud" (Placida en II,2), y que permite a un comediógrafo moderno construir sus textos a la medida del hombre.

*Il teatro comico* dedica, no por pura casualidad, a los problemas de estructura dramática, casi tanto espacio como a las reflexiones de poética resumidas ahora mismo. Se empieza con palabras muy claras sobre la unidad de acción escénica "Perdóneme, Sr. Lelio. Las buenas comedias deben tener la unidad de acción: el argumento debe ser único, y su título tiene que ser simple" (así Orazio, en I,11). Pero la simplicidad y la unidad de acción escénica no presuponen que el tema se nos proponga sin cumplidos de repente: al contrario, la trama deberá desarrollarse gradualmente, de forma que se tenga despierta la atención del espectador: "Nuestros cómicos" sigue siendo Orazio-Medebach-Goldoni quien habla en II,2, "en general solían en la primera escena declarar el argumento por medio de Pantaleone con el Dottore, o por medio del amo con el siervo, o la mujer con la camarera. Pero la verdadera forma de hacer el argumento de las comedias, sin aburrir al pueblo, es dividir el mismo argumento en varias escenas, y poco a poco se va descubriendo, con placer y sorpresa por parte de los asistentes". Para que esta complicidad entre público e intérpretes se mantenga sólida y constante, puede ser útil, por ejemplo, variar el espacio escénico sin tener demasiado en cuenta los viejos preceptos del Pseudo-Aristóteles (ya que el verdadero se ocupó superficialmente de la comedia), sobre escenario "estable": "tenemos que observar la unidad de lugar, siempre que se haga la comedia en la misma ciudad, y mucho más si se hace en la misma casa: basta con que no se vaya de Nápoles a Castilla, como solían practicar sin dificultad los españoles, los cuales, hoy en día, comienzan a corregir esos abusos, y a tener en cuenta la distancia y el tiempo" (Orazio, II, 3).

Citar de pasada a España en relación con el teatro quiere decir evocar las comedias romancescas, de capa y espada, del Siglo de Oro, en el que sobresale, por decir un nombre, Lope de Vega: pero también quiere decir cuestionar una forma de recitar estruendosa, rebotante, en una palabra, retórica, que dominaba aún los escenarios en la época del debut goldoniano. *Il teatro comico* habla muchas veces sobre el estilo de la recitación, y no será por casualidad. Sobre el recitar "naturalmente" (en III, 3) el primer actor Orazio es, comprensiblemente, pródigo en dar consejos, tanto por abandonarse a un monólogo como por la amplitud de los adornos, que tiene las características de un pequeño tratado: "Mirad sobre todo la declamación y la cantilena, pero recitad naturalmente, como si hablaseis, pues siendo la comedia una imitación de la naturaleza, debe hacerse todo lo que resulte verosímil". Este es un poco el núcleo esencial del "credo" interpretativo de Goldoni (donde, como habréis captado, el "pues" tiene valor causal y de refuerzo, como "desde el momento en que"). Toda la tirada de Orazio a sus actores es, por otra parte, rica en precisiones, que, por ser más obvias a nuestros oídos de espectadores espabilados de cuanto fueron a los de los venecianos de mediados del 700, no son por ello menos sensatas. Lo que aún hoy impresiona es la idea de la recitación coral ("cuando un personaje es representado por vosotros, cuidadlo, y no os distraigais ni con los ojos ni con la mente; y no mireis aquí o allá por el escenario o los palcos..."), que presu-



ponía una concepción del teatro como creación colectiva, muy atrevida, y, ciertamente, muy polémica con el individualismo anárquico del actor de aquel tiempo: "Además, las escenas pueden hacerse con 8 y 10 personas, si están bien organizadas, y los personajes hablarán a su debido tiempo, sin que se molesten unos a otros..." afirma Orazio, en III, 9, a sus compañeros, según la táctica de esta comedia y de otras de Goldoni, de volver sobre el mismo concepto repetidamente, con leves modificaciones.

Esta es, en efecto, la estrategia disuasoria de Goldoni: más que afirmar perentoriamente sus propias ideas, rebatirlas en tono sumiso, modulándolas y remodelándolas, con un hacer discreto que está a mitad de camino entre modestia y obstinación. En *Il teatro comico* esta sobriedad de acentos es un hecho, antes aún que un elegante artificio retórico. Goldoni sabe muy bien que está en los inicios de su "revolución silenciosa". Es consciente sobre todo de lo que le ha costado conocer el "viejo" teatro para aprender a practicar el "nuevo": "Eh, hijito, es necesario primero consumir muchos años en el teatro, como los que él ha consumido, y luego podreis esperar hacer cualquier cosa. ¿Creéis que él se ha hecho comediógrafo de repente? Lo ha hecho poco a poco, y ha llegado a ser comprendido tras un largo estudio, una larga práctica y una continua e incansable observación del teatro, de las construmbres, y del genio de las naciones", dice Orazio, en III, 2, con una sombra de melancolía en la voz.

Esta melancolía infunde en *Il teatro comico* no sólo su verosimilitud, sino también un toque de fascinación propiamente teatral. Sustancialmente es la comedia de un hombre poseído por las in-

certidumbres del crear ("él es un hombre como los demás, y fácilmente puede engañarse; mejor dicho, con mis propias orejas le he oído decir una y otra vez que tiembla siempre que tiene que producir una nueva comedia sobre estos escenarios...", confiesa Orazio, prácticamente en voz baja, en un aparte); un profesional de la escena que trata de sobrevivir, noche tras noche, ante un público todavía decididamente inculto (la "gente que hace ruido", en el teatro y en los palcos, de III, 10: la "juventud alegre" que escupe, silba, canta, bosteza, pretendiendo hacer "lo que les viene en gana" a cambio del dinero tirado por la entrada); un comediógrafo rápido en hacer 16 comedias nuevas en 6 meses más o menos, como hizo después, pero dispuesto - con tal de poder seguir escribiendo - a tolerar, por ejemplo, en medio de lo nuevo, la permanencia de viejas costumbres, como la de las "máscaras", es decir, de los viejos roles fijos: entonces, por lo menos, "conviene tratar de recubrirlo bien y representarlo con mérito tanto en el papel del ridículo, como del serio o el gracioso", admite Orazio, con una calculada tolerancia en II, 10.

Manifiesto de Poética, se ha dicho, y de Poética Teatral nueva, pero que no esconde las resistencias de una tradición cultural dura en ceder: y la tensión latente, la fatiga que presupone, una sombra de precoz cansancio que se desprende, trae, como hemos tratado de sugerir, su fascinación. Y, francamente, uno queda asombrado cuando un polemista pícaro como Giuseppe Barretti la juzgó como "estúpida y mala": mientras que, por el contrario, está entre las más sensatas (e incluso experimentadas) creaciones-reflexiones goldonianas.



## ANGEL CHICLANA

Angel Chiclana es Doctor en Filología Románica y en Filología Moderna (Italiano) por la Universidad de Sevilla. Ha enseñado en las Universidades de Sevilla, Wayne State, Roma y es actualmente Profesor Titular de Filología Italiana de la Universidad Complutense de Madrid. Especializado en Edad Media y Renacimiento, ha publicado estudios sobre Dante (*Dante humanista, El canto XXVI del Infierno*, tiene una edición anotada de la *Divina Comedia*, y actualmente está en prensa una nueva edición crítica de esta obra), Petrarca (*Una lectura de la canzone "Vergine bella"*, Voz "Petrarquismo" de la Enciclopedia RIALP), Boccaccio ("*Donna*" y "*Femmina*" en el *Decamerón*), Ariosto (*Estructura narrativa del Orlando Furioso*), Lope de Vega (*Estructura narrativa de La Hermosura de Angélica*), Tasso (*Tasso y las ideas preceptivas del XVI*), G.B. Guarino, Suá-

rez de Figueroa, Francisco Delicado, tiene una edición crítica de *La Lozana andaluza*, Leopardi, etc.

En el campo del teatro ha realizado la traducción y edición crítica de las comedias *La Cortigiana*, e *Il Marescalco*, de Pietro Aretino y ha tomado parte en varios congresos organizados por el Centro Studi sul Teatro Medioevale e Rinascimentale con ponencias sobre *Epica e Drammatica, Struttura Drammatica di alcuni testi prerinascimentali spagnuoli*, etc.

Ha asistido a numerosos congresos y ha pronunciado conferencias en diversas universidades españolas y extranjeras (Windsor, Michigan, Middlebury, Humboldt de Berlín, Lovaina, Roma, Nápoles, etc.) sobre diferentes temas relativos a las relaciones literarias y culturales entre España e Italia.

# EL TEATRO COMICO

DE  
CARLO GOLDONI

Traducción de Angel Chiclana

## EL AUTOR AL LECTOR

Esta obra que presento hoy con el título de *El teatro cómico (Il teatro comico)* más que una verdadera comedia debería ser considerada como una especie de Prólogo a mis comedias. En la edición veneciana de mis obras<sup>1</sup> aparecía en el tomo II porque la escribí después de haber sido impreso el primero. Pero ya entonces, en carta al editor fechada en Turín en 1751, decía que, de haber podido ser, me habría gustado que figurase en primer lugar en la edición de mis *Obras completas*, a modo de prólogo. Al poder realizar ahora este deseo, quedo más satisfecho.<sup>2</sup>

En esta obra, la llamemos como la llamemos, intento poner de manifiesto una buena parte de los defectos que tradicionalmente han manchado nuestra escena y dar relieve a las nuevas ideas sobre las que he fundamentado mi método para la creación de un nuevo teatro. No hay, pues, más diferencia entre un prólogo y esta obra que la siguiente: en aquel el público se aburriría y en la comedia procuro evitar el aburrimiento desarrollando el tema en forma escenificada.

No intento imponer a nadie nuevas leyes y reglas, sino simplemente dar a conocer que con largas reflexiones y con continua práctica he llegado a marcarme un camino por el que poder andar con mayor seguridad, lo que parece contar con la aprobación que el público está dispensando a mis comedias. Sería de desear que toda persona dedicada a la creación literaria, en cualquiera de los géneros tradicionales, hiciese conocer a los lecto-

res las reglas por las que se rige, porque serviría de guía y de mejora para el desarrollo del arte.

Ese es mi deseo: que cualquier noble ingenio de Italia se dedique a mejorar mi obra y a devolver el perdido prestigio a nuestro teatro con buenas y verdaderas comedias y no con esas escenas sueltas, hilvanadas a la buena de Dios. Y yo, aunque a alguno pueda parecerle que intento enseñar a los demás, seré el primero en aprender de quienquiera que sea, siempre que pueda enseñarme algo bueno.

Esta comedia se representó por primera vez en la inauguración de la temporada de otoño de 1750<sup>3</sup> e iba acompañada de los homenajes y reverencias que suelen dedicar los actores al auditorio en las primeras representaciones, material que he desechado aquí por no parecerme necesario.

Para no apartarme de la costumbre y favorecer la buena acogida de la Compañía por parte del público, sobre todo de las Máscaras, las he presentado primeramente con vestidos reales y con sus verdaderos rostros, para hacerlos aparecer después con el vestuario y las máscaras tradicionales. Pero esto me pareció ridículo después y en esta nueva edición he asignado a cada personaje un nombre propio, reservándoles el nombre tradicional solamente para las escenas en que se supone que se realiza el ensayo de la comedia que se representa dentro de esta obra. Es una corrección que se me acaba de ocurrir y una carencia más, por lo tanto, de la edición de Bettinelli.

# EL TEATRO COMICO

## PERSONAJES

**ORAZIO**, primer actor y director de la Compañía (llamado **Ottavio** en la comedia)

**PLACIDA**, primera dama (en la comedia **Rosaura**)

**BEATRICE**, segunda dama.

**EUGENIO**, segundo galán (en la comedia **Flo-rindo**)

**LELIO**, autor.

**ELEONORA**, cantante.

**VITTORIA**, criada (en la comedia **Colombina**)

**TONINO**, veneciano (en la comedia **Pantalone**)

**PETRONIO**, (en la comedia el **Dottore**)

**ANSELMO**, (**Brighella** en la comedia)

**GIANNI**, (**Arlecchino** en la comedia)

**APUNTADOR**

Un **CRIADO** de Eleonora.

*La escena representa el escenario de un teatro. Es de día. Se lleva a cabo un ensayo y, por lo tanto, sin luces escénicas y sin público.*

*Los personajes Tonino, Anselmo y Gianni hablan en dialecto bergamasco mezclado con alguna que otra palabra lombarda. El uso del dialecto tiene en la tradición teatral italiana unas connotaciones culturales propias, que no son traducibles a ninguno de los dialectos del español. Por eso doy la traducción en correcto castellano, aunque sugiero al director de escena que estos personajes hablen con un marcado acento de alguna de las otras lenguas románicas peninsulares (catalán o gallego), procurando evitar, eso sí, todo efecto cómico, que no tiene por qué darse en dichas lenguas. La comicidad, en todo caso, vendrá dada por el texto en sí.*

## ACTO PRIMERO

### Escena primera

*(Mientras se está levantando el telón entra ORAZIO. Después EUGENIO).*

**ORAZIO.-** *(Hacia dentro)* Quieto, quieto. No levantéis el telón. Quietos.

**EUGENIO.-** ¿Y por qué no queréis que se levante el telón, Orazio?

**ORAZIO.-** Vamos a ensayar sólo el tercer acto de la comedia. No vale la pena.

**EUGENIO.-** Pero tampoco hay por qué no levantarlo.

**ORAZIO.-** Sí señor, sí hay por qué, señor mío. No sabéis lo que quiero hacer. *(Hacia dentro)* Bajad el telón.

**EUGENIO.-** *(Hacia dentro)* ¡Quietos! *(A Orazio)* Si no se levanta el telón aquí no vemos nada. Por lo que para ensayar nuestra comedia, señor director de la compañía, tendríais que mandar encender las luces.

**ORAZIO.-** En ese caso, es mejor levantar el telón. *(Hacia dentro)* Dejadlo así, que no quiero gastar el dinero en luces.

**EUGENIO.-** Bravo. ¡Viva la economía!

**ORAZIO.-** Querido amigo; si no pensásemos un poco en la economía, las cosas irían de mal en peor. Los cómicos no nos hacemos ricos; todo lo que ganamos lo gastamos. Afortunados los que al cabo del año terminan con lo comido por lo servido, pero por lo general los gastos son siempre mayores que las entradas.

**EUGENIO.-** Me gustaría saber por qué no queríais levantar el telón.

**ORAZIO.-** Para que no venga la gente a ver los ensayos

**EUGENIO.-** ¿Y quién iba a venir a estas horas de la mañana?

**ORAZIO.-** Hay muchos curiosos que serían capaces de levantarse con el alba.

**EUGENIO.-** Nuestra compañía ya es más que conocida en esta ciudad y no creo que despertemos tanta curiosidad.

**ORAZIO.-** Pues sí; porque tenemos nuevos actores.

**EUGENIO.-** Eso es cierto. Y no conviene que los vean en los ensayos.

**ORAZIO.-** Cuando se quiere hacer caer en gracia a un actor hay que hacerlo desear. Y cuando aparece en escena por primera vez, conviene que sea con un papel cortito, aunque bueno.

**EUGENIO.-** Pues la mayoría lo que hace es pedir a los autores que escriban dos tercios de la comedia para su lucimiento personal.

**ORAZIO.-** Pues mal hecho. Porque si son buenos terminan por aburrir y si son malos, organizan el escándalo.

**EUGENIO.-** Pero bueno: estamos aquí perdiendo el tiempo y sin hacer nada. Estos señores colegas no aparecen.

**ORAZIO.-** Esa es otra mala costumbre de los cómicos: levantarse siempre tarde.

**EUGENIO.-** Es que los ensayos son la parte más ingrata de nuestra profesión.

**ORAZIO.-** Y, sin embargo, son los muchos ensayos los que hacen a un buen cómico.

**EUGENIO.-** ¡Por fin! Aquí llega la primera dama.

**ORAZIO.-** Pues no es poco que haya venido antes que los otros, porque la vanidad de una primera actriz requiere que sean los demás los que la esperen a ella.

## Escena segunda

PLACIDA y dichos.

**PLACIDA.-** Ya estoy aquí. ¿Soy la primera? ¿Pero es que nunca se puede contar con estos queridos colegas? Orazio: si tardan mucho, yo me voy.

**ORAZIO.-** Querida amiga: acaba de llegar y ¿ya se impacienta? Tened paciencia, que yo la he tenido hasta ahora.

**PLACIDA.-** Creo que a mí se me debería mandar aviso cuando ya estuviesen todos reunidos.

**EUGENIO.-** (A Orazio, en voz baja) ¿Veis lo que os decía? Habla como una "prima donna".

**ORAZIO.-** (Idem) Hace falta mano izquierda. Hay que soportarle estas cosas. (A Placida) Querida amiga; os he rogado que vinieseis a tiempo porque quería que estuviésteis aquí antes que los otros para poder discutir entre nosotros dos algunos temas referentes a nuestra comedia.

**PLACIDA.-** ¿Pero no sois vos el jefe de la compañía? Sois vos quien tenéis que disponer lo que creáis oportuno, sin tener que contar con los demás.

**ORAZIO.-** Sí, es verdad. Puedo hacer como decís. Pero me gusta que todos estén de acuerdo conmigo y especialmente vos, a quien tanto aprecio.

**EUGENIO.-** (A Orazio, en voz baja) ¿Hasta el punto de oír sus opiniones?

**ORAZIO.-** (Idem) Es mi estrategia: oír a todos. Aunque luego haga lo que creo justo.

**PLACIDA.-** Y decidme, Orazio: ¿qué comedia tenéis pensada para mañana?

**ORAZIO.-** Es una obra nueva: Un padre rival de su hijo. Ayer ensayamos los dos primeros actos y hoy haremos el tercero.

**PLACIDA.-** Ensayarla no me importa, pero hacer la función mañana por la tarde no me convence tanto.

**EUGENIO.-** (A Orazio, en voz baja) ¿Lo estáis viendo? No está de acuerdo.

**ORAZIO.-** (Idem a Eugenio) Ya veréis como sí que lo está. (Alto a Placida) ¿Y qué otra comedia os parecería mejor?

**PLACIDA.-** No lo sé. Pero el autor que suele suministrarnos las obras ha escrito este año nada menos que dieciséis, todas al estilo nuevo, con los personajes diseñados y los parlamentos escritos. Podríamos hacer cualquiera de ellas.

**EUGENIO.-** ¿Dieciséis comedias en un año? Parece imposible.

**ORAZIO.-** Sí que las ha hecho, sí. Se empeñó en hacerlas y las ha hecho.

**EUGENIO.-** ¿Y cuáles son los títulos de esas dieciséis comedias?

**PLACIDA.-** Yo puedo decíroslos: *El teatro cómico, La honrilla de las mujeres, El café, El embustero, El adulator, Los autores, La Pamela, El caballero de buen gusto, El jugador, El amigo verdadero, La enferma imaginaria, La mujer prudente, La desconocida perseguida por el impertinente, El aventurero honrado, La mujer coqueta* y una comedia veneciana, *Las murmuraciones de las mujeres*.

**EUGENIO.-** Pues entre éstas no está la que debemos representar mañana. ¿No es del mismo autor?

**ORAZIO.-** Sí, es suya. Pero se trata de una pequeña farsa que no considera entre el número de sus comedias.

**PLACIDA.-** ¿Y por qué tenemos que hacer una farsa en lugar de una buena comedia?

**ORAZIO.-** Ya sabéis, querida amiga, que nos hacen falta dos actores para papeles serios, un galán y una dama. Estamos esperándolos y si no llegan no podemos montar comedias de carácter.

**PLACIDA.-** Pues estamos apañados si seguimos haciendo *commedia dell'arte*. La gente está ya harta de ver siempre las mismas cosas y de oír siempre los mismos parlamentos; ya saben lo que va a decir Arlecchino antes de que abra la boca. Yo, por mi parte, Orazio, os advierto que interveniré en el menor número posible de comedias a la antigua usanza. Estoy enamorada de la comedia nueva y creo que es lo único que vale la pena. No es que me niegue a actuar mañana, porque aunque la comedia es de las antiguas, por lo menos está bien llevada; se ven los caracteres bien hechos, bien estudiados. De todas formas, si no nos llegan los dos nuevos actores que necesitamos, podéis también prescindir de mí.

**ORAZIO.-** Pero mientras tanto...

**PLACIDA.-** Ya está bien, querido amigo. Además, estoy cansada de estar tanto tiempo de pie. Voy a mi camerino a descansar. Llamadme cuando se vaya a empezar y decid a los otros que no vuelvan a hacer esperar a la primera actriz (*sale*).

## Escena III

Orazio y Eugenio

**EUGENIO.-** Es para reírse.

**ORAZIO.-** Pues vos a reír y yo a blasfemar.

**EUGENIO.-** Hace un momento decíais que había que tener paciencia.

**ORAZIO.-** Sí, hay que tener paciencia, pero a veces la paciencia puede terminar conmigo.

**EUGENIO.-** Aquí llega Pantalone.

**ORAZIO.-** Querido amigo, hacedme el favor de ir a llamar a las señoras.

**EUGENIO.-** Con mucho gusto. Aunque ya imagino que las encontraré todavía en la cama o en el tocador. Es lo único que saben hacer: dormir o maquillarse (*sale*).

#### Escena IV

*ORAZIO, luego TONINO.*

**ORAZIO.-** ¡Hombre! Buenos días, señor Tonino.

**TONINO.-** Señor director.

**ORAZIO.-** ¿Qué le pasa? No tiene muy buen aspecto.

**TONINO.-** No estoy muy católico. Tengo escalofríos. Creo que tengo fiebre.

**ORAZIO.-** A ver ese pulso.

**TONINO.-** Sí, hacedme el favor. A ver si es normal o va al galope.

**ORAZIO.-** No; fiebre no tiene. Aunque el pulso parece un poco acelerado. ¿Hay algo que os preocupa?

**TONINO.-** ¿Sabéis qué os digo? Que preocupado sí estoy, aunque no sé de qué.

**ORAZIO.-** Veamos qué os ocurre.

**TONINO.-** Querido Orazio, dejemos las burlas aparte y hablemos en serio. Estas nuevas comedias, las comedias de carácter van a terminar con nuestro oficio. Un pobre cómico, que ha estado toda la vida haciendo su trabajo según las reglas de la "commedia dell'arte", que está acostumbrado al teatro de improvisación, le salga bien o mal, si ahora de pronto tiene que estudiar un texto de memoria y decir lo que ya ha sido escrito de antemano, si, además, tiene ya adquirida una reputación... Pues tiene que pensárselo dos veces antes de aceptar una comedia. Tiene que romperse la cabeza memorizando un papel... Y es normal que esté preocupado cada vez que estrena: si se sabe o no se sabe bien la comedia, o si da o no da el papel que le corresponde.

**ORAZIO.-** Estoy de acuerdo. El nuevo teatro exige más trabajo y más atención. Pero también puede proporcionar más prestigio y más reputación a un actor. Decidme una cosa: con tantas comedias al estilo antiguo como habéis hecho ¿habéis recibido en ninguna de ellas un aplauso como el que habéis alcanzado haciendo *El hombre prudente*, o *El abogado* o *Los dos gemelos*?<sup>4</sup> O cualquier otra comedia en la que el autor haya escrito por completo el papel del Pantalone, en el que os habéis especializado.

**TONINO.-** Todo lo que decís es verdad, pero sigo teniendo miedo. Me parece que el cambio es demasiado brusco para un actor acostumbrado a hacer otra cosa. Me acuerdo siempre de aquellos versos del Tasso: "Porque esos saltos bruscos e inmediatos suelen traer ruina y sobresaltos".

**ORAZIO.-** ¡Ah! ¿Habéis leído a Tasso? Se ve que conocéis bien Venecia y a los venecianos, porque allí todo el mundo adora al gran poeta.

**TONINO.-** Bueno, Venecia es ... como mi casa.

**ORAZIO.-** Cuando erais joven, ¿eh?. Venecia, ... su ambiente...

**TONINO.-** Un poco, sí. Uno ha hecho de todo en la vida.

**ORAZIO.-** ¿Y qué tal con aquellas mujeres...? ¿Eh?

**TONINO.-** "Aún llevo en mí, de aquellas bellas damas, indelebles recuerdos, dulces llamas".

**ORAZIO.-** ¡Bravo, señor Pantalone! Me encanta vuestra energía, vuestro buen humor. Más de una vez os he encontrado canturreando en voz baja.

**TONINO.-** Sí me gusta cantar, sí. Especialmente cuando estoy sin blanca.

**ORAZIO.-** Hacedme un favor: mientras llegan o no nuestros compañeros, ¿por qué no me cantáis una canzonetta?

**TONINO.-** Después de tres horas estudiándome el papel, ¿queréis que me ponga a cantar? ¡Vamos, caballero! No podría.

**ORAZIO.-** Pero si estamos solos. Nadie va a oírlos.

**TONINO.-** No, si no es eso. Es que no puedo. Otra vez, otra vez será.

**ORAZIO.-** ¡Por favor...! Es para saber si estáis bien de voz.

**TONINO.-** Y si estoy bien de voz, ¿qué? ¿Es que me vais a poner a cantar en escena?

**ORAZIO.-** ¿Y por qué no? No está mal pensado.

**TONINO.-** ¿Que por qué no? ¿Queréis que os lo diga? Pues porque yo hago de Pantalone, no de cantante. Que si hubiera querido ser cantante no tendría por qué soportar la molestia de tener que llevar esta barba. (*sale*)

#### Escena V

*ORAZIO, después VITTORIA.*

**ORAZIO.-** Siempre dice que no, pero es complaciente. Si hiciera falta, estoy seguro de que lo haré cantar en escena.

**VITTORIA.-** Buenos días, señor Orazio.

**ORAZIO.-** ¡Oh, señorita Vittoria! A sus pies. Sois de lo más madrugador.

**VITTORIA.-** Ya conocéis que me gusta cumplir con mis obligaciones. Y si no, mirad esto: como el papel que tengo en esta obra que estamos ensayando es tan corto, he cogido esta otra comedia y ya casi la sé de memoria.

**ORAZIO.-** Sois maravillosa. Por eso puedo descansar en vos. ¿Y qué papel hacéis en esa otra comedia?

**VITTORIA.-** Hago la Catte de *La muchacha honrada*<sup>5</sup>.

**ORAZIO.-** ¡Ah, sí, la Catte! Así que os gusta ese papelito de sacaliñas y mujer interesada...

**VITTORIA.-** En la escena sí, pero en la vida real...

**ORAZIO.-** Bueno, poco o mucho, todas las mujeres son expertas en sacarnos los dineros.

**VITTORIA.-** Antes sí. Ahora se han acabado los pollos que se dejan desplumar.

**ORAZIO.-** Pues no lo entiendo, porque siguen abundando los galanes desplumados.

**VITTORIA.-** ¿Y sabéis por qué? Yo os lo diré. Primeramente, porque hay pocas plumas. Y después, porque una pluma en el juego, otra pluma en juergas, otra pluma en teatros y otra pluma en banquetes...a las mujeres no nos dejan más que los restos. Y no pocas veces somos nosotras las que tenemos que vestir al desnudo.

**ORAZIO.-** No sabía que practicábais esa obra de misericordia.

**VITTORIA.-** No, yo no. No soy tan tonta.

**ORAZIO.-** No lo sois, no. Por algo os dedicais al teatro.

**VITTORIA.-** Sé lo que tengo que hacer para no dejarme embrollar. Y en cuanto a lo que decís de dedicarme al teatro, hay de todo en nuestra profesión: hay quien se pone el mundo por montera, hay quien no se come una rosca. Y fuera del teatro, hay muchas perfectas casadas y muchas amas de casa que nos dan cien vueltas a las cómicas.

**ORAZIO.-** Es lo que siempre he dicho: para ser lista, basta con ser mujer.

**VITTORIA.-** Pero no sabéis por qué las mujeres somos tan listas.

**ORAZIO.-** ¿Por qué?

**VITTORIA.-** Porque los hombres nos enseñan a serlo.

**ORAZIO.-** Es decir, que si no existiesen los hombres, las mujeres serían todas pura inocencia.

**VITTORIA.-** Sin duda.

**ORAZIO.-** Y nosotros seríamos todos santos varones.

**VITTORIA.-** ¡Malditos embrollones!

**ORAZIO.-** ¡Brujas malditas!

**VITTORIA.-** Basta ya. ¿Ensayamos o no?

**ORAZIO.-** Faltan todavía las damas, Arlecchino y Brighella.

## Escena VI

*Dichos y ANSELMO.*

**ANSELMO.-** Aquí llega Brighella, para serviros.

**ORAZIO.-** Bravo. Pero ya era hora.

**ANSELMO.-** He estado hasta ahora mismo hablando con un autor.

**ORAZIO.-** ¿Un autor de qué?

**ANSELMO.-** Un autor de comedias.

**VITTORIA.-** ¿Un tal Lelio?

**ANSELMO.-** El mismo.

**VITTORIA.-** También ha venido a verme a mí. En cuanto le eché la vista encima, me dije: "Poeta tenemos".

**ORAZIO.-** Y eso ¿por qué?

**VITTORIA.-** Porque era la vez triste y alegre.

**ORAZIO.-** ¿Y sólo por eso os habéis figurado que fuese poeta?

**VITTORIA.-** Sí, porque los poetas, para olvidar la miseria en la que viven se entretienen con sus amigas las Musas, y así, están siempre alegres.

**ANSELMO.-** Yo conozco un oficio en el que también sucede eso.

**ORAZIO.-** ¿A qué oficio os referís?

**ANSELMO.-** Al nuestro.

**VITTORIA.-** Es cierto: cuando no hay dinero, recurrimos al empeño y aquí no pasa nada.

**ANSELMO.-** Mientras más deudas nos comen, más altivos vamos. Como caballeros andantes.

**ORAZIO.-** No estoy de acuerdo. No pongamos en ridículo nuestra profesión. Entre nosotros habrá cantamañanas, no lo dudo; pero cantamañanas y sinvergüenzas los hay en todas partes y en todos los oficios. El actor de verdad debe ser, como en el resto de las profesiones, honrado, y debe conocer su trabajo, y debe ser seguidor del honor y de la virtud.

**ANSELMO.-** El cómico debe poseer todas las virtudes, menos una.

**ORAZIO.-** ¿Y cuál sería esa virtud que no casaría bien en un cómico?

**ANSELMO.-** La economía. El ahorro.

**VITTORIA.-** Pues igual que el poeta.

**ORAZIO.-** Y, sin embargo, si hay un oficio en el que sea necesario el ahorro, es, precisamente, el del teatro. Porque estamos sujetos a más peripecias y sorpresas que otros. Las ganancias no son siempre seguras y las desgracias están a la orden del día.

**ANSELMO.-** Bueno y ¿qué hacemos con este autor o poeta o lo que quiera que sea?

**ORAZIO.-** No nos hace falta ningún poeta.

**ANSELMO.-** No importa. Vamos a hablar con él, por curiosidad.

**ORAZIO.-** No, no quiero hablar con él por simple curiosidad. Hay que respetar a los hombres de letras. Pero, ya que me lo proponéis, hablaré con él. Y si tiene alguna obra que merezca la pena, no veo por qué no habríamos de aceptarla.

**VITTORIA.-** ¿Y no podría sentirse celoso el nuestro?

**ORAZIO.-** ¿Por qué? Lo conozco bien. Le parecería mal, si este señor Lelio o como se llame le criticase su obra. Pero si es un hombre de bien, discreto y crítico honrado, estoy seguro de que serán buenos amigos.

**ANSELMO.-** Entonces, voy a buscarlo.

**ORAZIO.-** Sí. Y hacedme el favor de llamar a los demás para que estén aquí cuando venga el nuevo autor. Me gustaría oír la opinión de todos. Los actores, aunque no se dediquen a escribir, tienen bastante buen sentido para distinguir una buena comedia.

**ANSELMO.-** Pero la mayoría juzgan una comedia por el papel que les ha tocado en ella. Si es corto, dice que la comedia es mala. Todos queremos hacer el primer papel. Y si es el de gracioso, no queremos más que oír risas y aplausos. Porque "Si el público se ríe con sus chanzas, es el actor bien digno de alabanzas".

## Escena VII

*ORAZIO y VITTORIA*

**ORAZIO.-** Este es otro de los usos desterrados del teatro moderno: los típicos versitos con que terminaban todas las escenas.

**VITTORIA.-** Todos los diálogos terminaban con el famoso pareado y todos los cómicos "dell'arte" se convertían en poetas.

**ORAZIO.-** Por suerte, con los cambios de moda, se ha moderado esta costumbre.

**VITTORIA.-** Sí que han cambiado las cosas, sí.

**ORAZIO.-** ¿Y creéis que para bien o para mal?

**VITTORIA.-** Es una cuestión que no me concierne directamente, pero viendo que a la gente le gusta más así, me parece bien. Y lo digo aunque reconozco que para nosotros sea un fastidio el tener que aprender de memoria nuestras partes. Y para los empresarios, no digamos: sin duda que es para bien, porque las ganancias han aumentado. *(sale)*.

## Escena VIII

*ORAZIO, luego GIANNI.*

**ORAZIO.-** No saben hablar más que de las ganancias y no consideran los gastos que tengo que soportar como empresario. Y si un año va mal la cosa, ¡adiós teatro y adiós empresa! ¡Por fin ha llegado nuestro Arlecchino!

**GIANNI.-** Señor director. De la misma manera que tengo el honor de ofreceros mi incompetencia, he venido a veros para recibir de vos la incomodidad de vuestro favor.

**ORAZIO.-** Muy bien, señor Gianni. *(Aparte)* No sé si me está hablando como Arlecchino, o si es que cree que así se expresa más elegantemente.

**GIANNI.-** Me han dicho que viniera a este desconcierto, y aquí me tenéis. Más aún: estaba tomando café y por venir corriendo he roto la taza.

**ORAZIO.-** Siento haber sido ocasión de este estropicio.

**GIANNI.-** Nada, nada. No hay que preocuparse. "Post factum nullum consilium".

**ORAZIO.-** *(Aparte)* Ahora el latinajo sin venir a cuento. *(Alto)* Y decidme, señor Gianni, ¿os gusta Venecia?

**GIANNI.-** ¡Nada! ¡Absolutamente nada!

**ORAZIO.-** ¿Y cómo puede ser eso?

**GIANNI.-** Porque anoche me caí a un canal.

**ORAZIO.-** ¡Pobre señor Gianni! ¿Cómo fue?

**GIANNI.-** Veréis. Así como la frágil barquichuela en el proceloso piélagos...*(Habla en tono declamatorio y en correcto castellano)*

**ORAZIO.-** ¡Ah! ¿Pero habláis en toscano?

**GIANNI.-** A grito pelado.

**ORAZIO.-** Pero recordad que un Arlecchino no puede hablar así.

**GIANNI.-** Y decidme, señor director, en qué lengua debería hablar Arlecchino.

**ORAZIO.-** Debería hablar en bergamasco.

**GIANNI.-** ¡Debería! Ya lo sé que debería. ¿Pero cómo habla en realidad?

**ORAZIO.-** Pues... no lo sé.

**GIANNI.-** Pues entonces id a aprender cómo hablan los Arlecchinos y luego venid a corregirme. *(Tara-reando)* La, la, ra lá, la, ra lá.

**ORAZIO.-** *(aparte)* Me va a hacer soltar la carcajada. *(Alto)* Pero no habéis acabado de contarme cómo os habéis caído al agua.



**GIANNI.-** Al desembarcar de una góndola. Puse un pie en tierra cuando todavía tenía el otro dentro y la barca se movió. Y yo me convertí de bergamasco en veneciano.

**ORAZIO.-** Lo siento, señor Gianni. Creo que ya sabéis que mañana estrenamos la comedia nueva.

**GIANNI.-** Heme aquí: lengua suelta, cara dura y más fiero que un león.

**ORAZIO.-** Sí, sí. Pero no olvidéis que ya no representamos al estilo antiguo.

**GIANNI.-** Bueno. Pues representaremos a la moderna.

**ORAZIO.-** No sólo es así la moda, sino que además es una cuestión de buen gusto y buen criterio.

**GIANNI.-** Lo que es bueno nos gusta hasta a los bergamascos.

**ORAZIO.-** El público hoy día es cada vez más exigente.

**GIANNI.-** Vos queréis que me someta a la nueva moda y yo debo advertiros que no servirá de nada. Arlecchino es un personaje que tiene que hacer reír. Si tengo que hacer reír a los demás, primero tengo que reírme yo. De modo que no quiero pensarlo más. Pase lo que pase. Sólo una cosa voy a pedirle al culto y respetable público: si me van a tirar tomates, procuren que estén maduros.

**ORAZIO.-** Me gusta vuestra franqueza. En cualquier otro personaje eso sería una temeridad, pero en un Arlecchino que, como bien decís, tiene que hacer reír, esa franqueza y esa intrepidez son un buen comienzo.

**GIANNI.-** "Audaces fortuna iuvat, tímidos que..." lo que sigue.

**ORAZIO.-** Ahora tengo que entrevistarme con un nuevo autor, pero luego quiero que ensayemos alguna escena.

**GIANNI.-** Si queréis un poeta, aquí me tenéis a mí.

**ORAZIO.-** Ah, ¿pero también sois poeta?

**GIANNI.-** ¡Y qué poeta! "Me han prestado las Musas triple honor, pues soy poeta, músico y pintor". (*sale*)

**ORAZIO.-** Bien, bien, bien. Me gusta, me gusta. En un Arlecchino hasta los versos son tolerables. Pero esta gente ¿es que no piensa venir nunca? Tendré que ir yo a buscarlos. ¡Qué paciencia hay que tener para dirigir una compañía! Y quien no lo crea que haga la prueba, aunque sólo sea una semana. Seguro que se le quitan las ganas de repetir. (*sale*)

## Escena IX

*BEATRICE y PETRONIO, que es el DOTTORE, pero sin máscara.*

**BEATRICE.-** Venga, señor Dottore, hágame el favor, venga. Quiero que sea mi acompañante.

**PETRONIO.-** ¡Dios me libre!

**BEATRICE.-** ¿Y por qué, vamos a ver?

**PETRONIO.-** Porque, en primer lugar, no estoy tan loco como para someterme a los caprichos y extravagancias de una mujer. En segundo lugar, porque si quisiera tener una acompañante, me la buscaría fuera del teatro, porque mala es la cuña de la misma madera. Y en tercer lugar, porque con vos iba a hacer el mismo papel que el Dottore de la comedia *La suegra y la nuera*.

**BEATRICE.-** ¿Y qué queréis decir con eso?

**PETRONIO.-** Que en pago a mis servicios no recibiría más que desprecios.

**BEATRICE.-** ¿Pues sabéis qué os digo? Que me importáis un bledo. Ni he tenido nunca acompañante ni lo quiero tener. Y de tenerlo, me lo buscaría joven.

**PETRONIO.-** Las mujeres buscan siempre lo que menos les conviene.

**BEATRICE.-** No es malo lo que a una le gusta.

**PETRONIO.-** No se ha de buscar lo que gusta, sino lo que aprovecha.

**BEATRICE.-** A vuestra edad ya no servís más que para dar buenos consejos.

**PETRONIO.-** Yo sólo serviré para darlos, pero vos, por lo que estoy viendo, no servís para recibirlos.

**BEATRICE.-** Ya me lo pensaré cuando sea vieja.

**PETRONIO.-** "Principiis obsta: sero medicina paratur".

## Escena X

*Dichos y EUGENIO, ORAZIO y PLACIDA.*

**BEATRICE.-** Buenos días, señora Placida.

**PLACIDA.-** Buenos días, Beatrice.

**BEATRICE.-** ¿Cómo estáis? ¿Estáis bien?

**PLACIDA.-** Muy bien, gracias. ¿Y vos?

**BEATRICE.-** ¡Ay! Regular. Un poco cansada del viaje.

**PLACIDA.-** Los viajes son lo peor de nuestra profesión.

**BEATRICE.-** Pues hay quien piensa que vamos por ahí de paseo, que vamos a divertirnos.

**PLACIDA.-** A divertirnos, sí. Se come mal, se duerme peor y se sufren todas las inclemencias del tiempo. Ya les daría yo diversión a todos los que dicen eso.

**EUGENIO.-** Señoras mías: ¿han terminado ya los saludos?

**PLACIDA.-** Yo mis saludos los termino en seguida.

**BEATRICE.-** Tampoco yo gusto de las ceremonias.

**ORAZIO.-** Pues entonces, vamos a sentarnos. ¡A ver! Traed unas sillas. *(Los tramoyistas traen unas sillas y todos toman asiento. Las dos mujeres se sientan juntas)* Ahora mismo vamos a oír una comedia de un autor nuevo.

**PLACIDA.-** Muy bien.

**EUGENIO.-** Aquí viene.

**PETRONIO.-** ¡Pobre hombre! Qué delgado está.

## Escena XI

*Dichos y LELIO.*

**LELIO.-** Servidor de sus señorías. *(Todos lo saludan)* Gracias. Mucho gusto. ¿Cuál de estas señoras es la primera dama?

**ORAZIO.-** Aquí la tenéis: la señora Placida.

**LELIO.-** Permitidme presentaros mis respetos *(Le besa la mano)*

**PLACIDA.-** Es un honor caballero.

**LELIO.-** *(A Beatrice)* ¿Vos, entonces, señora, seréis la dama joven?

**BEATRICE.-** Para cuanto gustéis.

**LELIO.-** Permitidme que también... *(Le toma la mano)*

**BEATRICE.-** No, dejad... *(Retira la mano)*

**LELIO.-** *(Repite el gesto)* Os lo suplico...

**BEATRICE.-** *(Idem)* No os molestéis.

**LELIO.-** Es un placer. *(Consigue besarle la mano)*

**BEATRICE.-** Como gustéis.

**ORAZIO.-** *(A Eugenio)* Es un autor versallesco y extremadamente ceremonioso.

**EUGENIO.-** *(A Orazio)* Todos los poetas son así con las damas.

**ORAZIO.-** Vos entonces sois el señor Lelio, el célebre autor de comedias, ¿no es así?

**LELIO.-** Para serviros. ¿Y quién es vuestra señoría, si puedo saberlo?

**ORAZIO.-** Yo hago el primer galán y soy, además, el director de esta compañía.

**LELIO.-** Permitidme también que os presente mis respetos. *(Profunda reverencia)*

**ORAZIO.-** No os molestéis, por favor. ¡Que traigan otra silla!

**LELIO.-** Me siento muy honrado. *(Traen otra silla)*

**ORAZIO.-** Tomad asiento, tened la bondad.

**LELIO.-** Lo haré, si se me permite, junto a estas hermosas damas.

**ORAZIO.-** ¿A quién no le gusta la compañía de las señoras?

**LELIO.-** Y más a los poetas, porque las Musas son mujeres, y los poetas adoramos la belleza.

**PETRONIO.-** Señor poeta, a vuestro servicio.

**LELIO.-** Y yo a vuestros pies. ¿A quién tengo el gusto...?

**PETRONIO.-** Yo soy el Dottore, para serviros.

**LELIO.-** Es un placer conoceros. Tengo una buena comedia escrita para el Dottore.

**PETRONIO.-** ¿Y cómo se titula?

**LELIO.-** El Doctor ignorante.

**PETRONIO.-** También yo soy autor aficionado. Y tengo una buena comedia.

**LELIO.-** ¿Si? ¿Y cómo se llama?

**PETRONIO.-** El poeta loco.

**LELIO.-** ¡Bien por el señor Dottore! *(A Placida)* Señora, tengo algunas escenas que parecen hechas a propósito para vos. Escenas que van a hacer llorar no sólo al público, sino a las butacas. *(A Beatrice)* Para vos, tengo algunas que van a arrancar aplausos hasta de las paredes.

**EUGENIO.-** *(aparte)* Lloran las butacas, aplauden las paredes... Por sus metáforas, éste es un poeta barroco.

**ORAZIO.-** Leednos alguna cosa vuestra, tened la bondad.

**LELIO.-** Aquí traigo una comedia de argumento, que he escrito en sólo tres cuartos de hora.

**PETRONIO.-** Podéis decir que la habéis escrito rapidiprecipitaraudamente.

**LELIO.-** Oigan vuestras mercedes el título: "Pantalone, padre amoroso, con Arlecchino, fiel criado, Brighella, parásito celestinesco, Ottavio, administrador de bienes rurales y Rosaura, doncella delirante de amor". ¿Qué os parece? *(A las damas)* Bonito, ¿no?

**PLACIDA.-** Es un título tan largo que ya no me acuerdo de cómo se llama.

**BEATRICE.-** Es una comedia en la que cabe casi toda la compañía.

**LELIO.-** Creo que eso es lo mejor que tiene: es un título que sirve a la vez de argumento de la comedia.

**ORAZIO.-** Perdonadme, querido señor. Las buenas comedias deben tener unidad de acción. Deben tener... un solo argumento y... y un título simple.

**LELIO.-** De todas maneras, es mejor que sobre y no que falte. Por otra parte, ésta mía tiene cinco títulos. Podéis elegir el que más os agrada. Mejor todavía: cada año que la volváis a representar, cambiad de título y así tendréis comedia para cinco años y parecerá que es una distinta cada vez.

**ORAZIO.-** Buenos, vamos, vamos. Oigamos cómo empieza.

**LELIO.-** (A Placida) Señora, será un gran honor para mí, si tengo el placer de escribir una comedia para vos.

**PLACIDA.-** Temo no estar a la altura que exija una obra hija de vuestro talento.

**LELIO.-** (A Beatrice) Y en cuanto a vos, veo que estáis dotada para representar el papel de una bella tirana.

**BEATRICE.-** El señor poeta se burla de mí.

**LELIO.-** Al contrario; lo digo de corazón.

**PETRONIO.-** Señor poeta, ¿habéis actuado alguna vez en escena?

**LELIO.-** He actuado en los más famosos coliseos de Italia.

**PETRONIO.-** Lo he preguntado porque me parecía que su merced estaba especialmente dotado para las escenas ridículas.

**ORAZIO.-** Bueno, señor mío: ¿vamos a oír ese argumento o no?

**LELIO.-** Sí, sí. En seguida. "Acto primero. Una calle. Pantalone y Dottore. Ceremoniosos saludos".

**ORAZIO.-** Eso son antiguallas.

**LELIO.-** Pero, por favor: escuchadme. Continúo: "El Dottore pide a Pantalone la mano de su hija".

**EUGENIO.-** Y Pantalone se la concede.

**LELIO.-** Bravo; muy bien. "Y Pantalone se la concede. El Dottore hace mutis. Pantalone llama a la puerta y dice a Rosaura que venga".

**ORAZIO.-** Y Rosaura sale a la calle.

**LELIO.-** Muy bien. "Y Rosaura sale a la calle".

**ORAZIO.-** Con vuestro permiso; no quiero oír más tonterías. (Se levanta)

**LELIO.-** Pero ¿qué decís? ¿Qué veis de malo en mi obra?

**ORAZIO.-** Esa impropiedad de hacer salir a las mujeres a la calle ha sido tolerada en los teatros italianos durante demasiado tiempo, con gran vergüenza para nuestro decoro. Gracias al cielo, ya hemos abolido esa costumbre y no vamos a consentir ahora que sigan viéndose estas cosas en nuestros escenarios.

**LELIO.-** Pues entonces, podemos cambiar el argumento. Veamos: "Pantalone entra en casa de su hija y el Dottore queda solo en escena".

**ORAZIO.-** Bravo. Y mientras Pantalone está en su casa, ¿qué tiene que decir el Dottore?

**LELIO.-** Pues... "Mientras Pantalone está en casa, el Dottore dice..." Dice lo que le venga en gana. Oíd esto, oíd esto: "Entra Arlecchino, criado del Dottore, se acerca silenciosamente por detrás... y le da un bastonazo a su amo".

**ORAZIO.-** ¡Ya está bien! ¡Ya está bien! Esto va cada vez peor.

**PETRONIO.-** En todo caso, si el poeta hiciese el papel de Dottore, la escena tendría gracia.

**ORAZIO.-** Eso de que el criado apalee a su patrón es una estupidez que va contra el "decorum" de los personajes. Se ha abusado de esa "gracia", desgraciadamente. Pero ya no se hace. Además, ¿puede entenderse ese contrasentido? Arlecchino apalea a su amo y el amo lo aguanta. ¿Dónde está la gracia? Señor poeta: si no tenéis una cosa más moderna, más al día, os ruego que no os molestéis más leyendo.

**LELIO.-** Oíd, por lo menos, este diálogo.

**ORAZIO.-** Está bien: oigamos el diálogo.

**LELIO.-** Diálogo primero: "El ruega, ella rechaza". El: Tú, más sorda que el viento, ¿no oyes mi lamento? Ella: ¡Ay de mí! Déjame tranquila. Molestas como el tono de una esquila. El: Mujer idolatrada...

**ORAZIO.-** ¡No aguanto más!

**LELIO.-** ...el corazón se me parte...

**ORAZIO.-** Continúa la lectura en otra parte. (sale)

**LELIO.-** Ella: Cuanto más decís amarme, más conseguís fastidarme. El: ¡Mala mujer! ¡Ingrata!

**EUGENIO.-** Tampoco yo soporto ya esta lata. (sale)

**LELIO.-** Ella: Déjame, loco amante; márchate en este instante. El: Suplico que tu corazón me crea.

**PETRONIO.-** Este tío me está dando diarrea. (sale)

**LELIO.-** Ella: ¡Vete! ¡Desaparece! El: Oyeme, te lo ruego.

**BEATRICE.-** También yo tomo las de Villadiego. (sale)

**LELIO.-** El: Voy a volverme loco.

**PLACIDA.-** Decir que ya lo estáis es decir poco. (sale)

**LELIO.-** Ella: No esperes de mí piedad. No tendré piedad de tí. El: Oyeme, por caridad, si no, ¿qué será de mí? ¿Qué pasa? ¿Se han marchado todos? Me han dejado solo. ¡Que se insulte así a un hombre de mi condición! Me vengaré de esta ofensa, lo juro por el cielo. Les demostraré quién soy yo. Y mis comedias van a representarse, quieran o no quieran. Y si no encuentro dónde, las haré sobre un banco del parque. Y si no encuentro compañía, carreteros y arrieros hay que lo harán mejor que estos cómicos enfatuados. ¿Quién se creen que son para querer renovar el teatro cómico de golpe y porrazo? Porque hayan representado media docena de comedias nuevas ¿se creen que van a arrojar al olvido las creaciones de todos los genios de antaño? No lo lograrán. Con tanta innovaciones no llegarán nunca a ganar tanto dinero como ha dado durante tantos años *El convidado de piedra*. (sale)

**Escena primera**

*LELIO y ANSELMO*

**LELIO.-** Estoy desesperado, señor Anselmo.

**ANSELMO.-** Querido poeta; es que ofrecéis para la inauguración de la temporada un guiñapo de argumento que no serviría ni para una compañía de títeres.

**LELIO.-** El argumento puede ser discutible, pero no han debido despreciar el diálogo de esa manera.

**ANSELMO.-** ¿Pero no sabéis que diálogos, salidas, soliloquios, acusaciones, agudezas, ingeniosidades, aspavientos y todas esas cosas ya no se llevan?

**LELIO.-** ¿Y qué es lo que se lleva hoy en día?

**ANSELMO.-** Pues la comedia de carácter.

**LELIO.-** Pues de éstas, tengo yo todas las que hagan falta.

**ANSELMO.-** Entonces ¿por qué habéis traído una de éstas para la lectura?

**LELIO.-** Porque no sabía que a los italianos les gustase ese tipo de comedias.

**ANSELMO.-** Pues es al contrario. Hoy los italianos beben los vientos por las nuevas obras. Y os diré más: el teatro nuevo ha influido tanto en el buen gusto del público, que hoy hasta la gente de baja condición sabe entender y sabe criticar con buen sentido las comedias y los personajes que las hacen.

**LELIO.-** Pues me parece un milagro.

**ANSELMO.-** Y os diré también por qué: la comedia fue creada para corregir los vicios y poner en ridículo las malas costumbres. Cuando las comedias de los antiguos se vieron con estos criterios, era el pueblo entero quien decidía sobre ella, porque cada cual, viendo la imitación de un carácter sobre la escena, se encontraba a sí mismo o a cualquier otro retratado en él. Luego, cuando las comedias se convirtieron simplemente en argumentos ridículos, dejaron de interesarle a la gente, porque con el pretexto de hacer reír se admitieron todos los despropósitos imaginables. Y ahora que volvemos a buscar los argumentos en el mare magnum de la naturaleza humana, el público se siente conmovido en su interior porque se identifica con el sentimiento o con el personaje que lo representa y sabe entender si ese sentimiento es lógico o no y si el personaje es o no es real.

**LELIO.-** Habláis de una manera que más parecéis autor que comediante.

**ANSELMO.-** Oídmelo bien, señor mío: Cuando me pongo la máscara, soy Brighella, pero sin máscara soy un hombre que, aunque no sea poeta por falta de ingenio, tiene por lo menos el discernimiento suficiente para hacer bien su trabajo. Un cómico ignorante no hará bien ningún personaje.

**LELIO.-** *(aparte)* Me sospecho que estos cómicos saben más que yo. *(Alto)* Querido amigo: decid a vuestro director que también tengo escritas varias comedias de carácter.

**ANSELMO.-** Así se lo diré. Y vos podéis volver esta tarde o mañana por la mañana, que ya le habré hablado.

**LELIO.-** Es que me gustaría hablar con él ahora mismo.

**ANSELMO.-** Tened en cuenta que si tiene que ensayar algunas escenas, no va a poder atenderos.

**LELIO.-** Pues si no me oye ahora mismo, me marchó y ofreceré mis obras a cualquier otra compañía.

**ANSELMO.-** Como gustéis. Nosotros, además, no necesitamos nuevas obras por el momento.

**LELIO.-** Vuestra compañía será la que salga perdiendo.

**ANSELMO.-** ¡Qué le vamos a hacer!

**LELIO.-** Mañana salgo de viaje. Si no me oye ahora, ya no habrá tiempo.

**ANSELMO.-** Que tengáis buen viaje.

**LELIO.-** Amigo mío; si he de deciros la verdad, es que no tengo dinero y no sé qué hacer para poder comer.

**ANSELMO.-** ¿Veis? Esa es una buena razón y me convence.

**LELIO.-** No confío más que en vuestra ayuda. Echadme una mano.

**ANSELMO.-** Voy a ver al director y espero convencerlo para que venga a oír esas comedias de carácter que decís que tenéis. *(aparte)* (Aunque me sospecho que el mejor carácter que pueda escribir sea el de sí mismo: el de poeta tronado). *(sale)*

**Escena II**

*LELIO, después PLACIDA*

**LELIO.-** Estoy en la peor de las situaciones. Hoy día, hasta los comediantes son eruditos a la violeta. Pero, ¿qué importa?: genio y figura. Veamos si consigo que me crean. Aquí viene la primera dama. Me parece que le he causado buena impresión.

**PLACIDA.-** Señor Lelio, ¿todavía estáis aquí?

**LELIO.-** Sí, señora mía. Cual mariposa imprudente, sigo revoloteando en torno al fuego de vuestros ojos.

**PLACIDA.-** Permitid que os diga que estáis hablando en un tono que os perjudica; parecéis ridículo.

- LELIO.-** Pero eso es lo que leéis en los libros. Los preceptistas, los libros de estilo es eso lo que predicán.
- PLACIDA.-** Todas las poéticas y todos los preceptistas y todos los libros de estilística los he arrojado al fuego. Y lo mismo han hecho todas las demás actrices que se precien, convencidas de los valores de los nuevos gustos. Y hoy todas hacemos comedias de personaje. Pero si en alguna comedia hace falta recurrir a la improvisación, lo hacemos de forma que parezca familiar, natural, simple... Sobre todo, que parezca natural, verosímil.
- LELIO.-** Si es así, os confiaré algunas de mis comedias, escritas en un estilo tan dulce y al mismo tiempo tan natural, que os enamoraréis de ellas tan sólo con leerlas.
- PLACIDA.-** Es lo único que pido; que no sean del estilo de antes, llenas de antítesis, de paronomasias, de hipérbatos...
- LELIO.-** ¿Es que no os gustan las antítesis? ¿Es que no os suenan bien las contraposiciones de palabras?
- PLACIDA.-** Siempre que la antítesis sea simplemente eso, una figura del lenguaje. Cuando se convierte en vicio, es insufrible.
- LELIO.-** Los poetas de ingenio sabemos convertir un vicio en una figura del lenguaje. A mí me entusiasma transformar una cacofonía en una deliciosa reiteración.
- PLACIDA.-** Estoy dispuesta a oír con placer los hermosos frutos de vuestro ingenio.
- LELIO.-** ¡Ay, Placida! Tenéis que consentir en ser mi musa, mi reina, mi inspiración.
- PLACIDA.-** ¿Veis? A mí esa figura me parece una hipérbole.
- LELIO.-** Quiero investigar con mis más sutiles procedimientos retóricos los más profundos tópicos de vuestros sentimientos.
- PLACIDA.-** (*aparte*) (Espero que su preceptiva no intente ir más fondo).
- LELIO.-** De vuestra belleza intuyo por deducción vuestra bondad.
- PLACIDA.-** Más que filósofo parecéis, por vuestra manera de hablar, matemático.
- LELIO.-** Y me haré especulativo si consigo vuestros favores.
- PLACIDA.-** Habéis errado las cuentas, con lo que me resultáis un mal aritmético.
- LELIO.-** No, por mi fe. Que con el perfeccionamiento de mi óptica lograré especular en vuestra beldad.
- PLACIDA.-** Pues sabed que también os estáis demostrando un pésimo astrólogo.
- LELIO.-** ¿No querríais ser facultativa amorosa que curase mis heridas?
- PLACIDA.-** No. ¿Sabéis qué preferiría? Ser jurisconsulto de probado prestigio para enviaros seguro y bien atado al hospital de los locos. (*aparte*) (Si sigo hablando con él, seré yo la que se vuelva loca. Sin quererlo, he estado usando palabras y conceptos absolutamente prohibidos por la nueva retórica). (*sale*)

### Escena III

*LELIO, después, ORAZIO*

- LELIO.-** Estas divinas del teatro se creen tener poder absoluto sobre los autores, pero si no fuese por nosotros, no arrancarían los encendidos aplausos que les concede el público. Aquí viene el director. Hay que actuar humildemente con él. ¡Ay, hambre, hambre! He de sacrificar mi orgullo en tu altar.
- ORAZIO.-** Me ha dicho el señor Brighella que vuestra merced me ofrece algunas comedias de carácter. En realidad, no me hacen falta en estos momentos, pero, por haceros un favor, podría comprar alguna.
- LELIO.-** Y yo os estaría eternamente agradecido.
- ORAZIO.-** ¡Que traigan sillas! (*Dos tramoyistas las traen y salen*)
- LELIO.-** (*aparte*) (¡Oh, voluble Fortuna! Apíadate de mí.)
- ORAZIO.-** Hacedme el favor. Enseñadme algo que valga la pena.
- LELIO.-** En seguida. Tengo aquí una traducida del francés, que se titula...
- ORAZIO.-** No sigáis, no sigáis. Si es una traducción, no me interesa.
- LELIO.-** ¿Es que despreciáis el ingenio de los poetas franceses?
- ORAZIO.-** No, no. Yo no desprecio nada. Al contrario: los alabo, los estimo en mucho y los venero si hace falta. Pero no me interesan. Los autores franceses han sido los maestros de la comedia desde hace un siglo. Pero ya va siendo hora de que la Italia demuestre que no se ha apagado en ella la llama encendida por nuestros grandes autores, que han sido los primeros, después de griegos y latinos, en enriquecer y dar lustre al arte teatral. No puede decirse que los franceses no hayan conseguido magníficos caracteres en su teatro, bien concebidos y mejor desarrollados; ni que no sepan manejar magistralmente las pasiones, ni que sus agudezas no sean conceptuosas y brillantes, ... pero los espectadores de aquel país se conforman con bien poco. Una comedia francesa se sostiene con un solo personaje. Alrededor de una sola pasión, bien llevada, por supuesto, se mueve toda una serie de reflexiones que gracias a la brillantez de su expresión parecen que nos están hablando de cosas nuevas y diferentes. Pero nosotros los italianos exigimos mucho más del teatro. Queremos que el protagonista sea fuerte, original y que, además, sea conocido; que los demás personajes necesarios para la acción sean caracteres claramente dibujados; que el argumento sea entretenido y que sea original. Que la idea vaya mezclada con ingeniosidades y con situaciones graciosas. Y queremos un desenlace inesperado pero lógico, acorde con el desarrollo de toda la comedia. En una palabra, queremos tantos

elementos que sería largo enumerarlos y sólo con el uso, con la práctica y con el tiempo se puede llegar a conocerlos todos y realizarlos.

**LELIO.-** Pero cuando una comedia reúne todas estas cualidades, ¿le gusta a todo el mundo?

**ORAZIO.-** ¡Hombre, claro que no! En el público hay de todo y cada cual piensa a su manera, de modo que a cada uno le va la comedia según su forma de ser. Al melancólico, por ejemplo, no le agradan los chistes y al alegre y despreocupado no le interesan los mensajes morales. Y esta es la razón por la que las comedias no pueden conseguir un aplauso unánime. Pero la verdad es que si son buenas, gustan a la mayoría y que, si son malas, casi todo el mundo las rechaza.

**LELIO.-** Si es así, yo tengo una comedia de carácter que estoy seguro que va a gustar a esa mayoría. He observado en ella todos los preceptos dramáticos. Y si no todos, sí el que me parece el más importante, que es la unidad de lugar.

**ORAZIO.-** ¿Y quién os ha dicho que la unidad de lugar sea tan esencial en la comedia?

**LELIO.-** Aristóteles.

**ORAZIO.-** ¿Habéis leído a Aristóteles?

**LELIO.-** A decir verdad, no; no lo he leído. Pero he oído decir que es así.

**ORAZIO.-** Voy a explicaros lo que en realidad dice Aristóteles. Este buen filósofo sólo ha empezado a tratar de la comedia en sus escritos, pero no ha terminado de hablar de ella. No nos quedan de él más que unas cuantas páginas sobre este asunto. Nos habla en su *Poética* sobre la unidad de lugar en la tragedia, pero no dice nada de la comedia. Y hay quien sostiene que lo que predica de la tragedia debería aplicarse también a la comedia y que si hubiese terminado de exponer sus argumentos, habría defendido también para la comedia la necesidad de la unidad de lugar. Pero también hay quien dice lo contrario, y que si Aristóteles estuviera vivo hoy, rectificaría su opinión sobre este complicado precepto del que no nacen más que absurdos, impropiedades y... hasta indecencias. Mirad; hay dos clases de comedias, la simple, y la de intriga. La comedia simple puede sin dificultad respetar la unidad de lugar, pero en la de intriga esto no puede hacerse sino a costa de una serie de impropiedades y de situaciones artificiosas. Por otra parte, los antiguos no tenían las facilidades y los medios con que contamos hoy para cambiar los decorados y las escenas; por eso observaban las unidades. Para nosotros, la unidad de lugar quiere decir que la acción transcurra en una sola ciudad; todo lo más, en una sola casa. Es decir, basta con que no tengamos una acción en Nápoles y la siguiente en Castilla, como solían hacer los autores españoles. Digo solían, porque parece que ya empiezan a corregir estos abusos y a tratar con más realismo estos preceptos de las unidades de tiempo y de lugar. De lo que deduzco que si una comedia puede escribirse respetando la unidad de lugar sin caer en extravagancias ni impropiedades, muy bien: que se escriba. Pero si por respetar esa regla creamos situaciones absurdas, es mejor cambiar el argumento y observar la mejor de las reglas, que es la de la verosimilitud.

**LELIO.-** Y yo que me he roto la cabeza por respetarla.

**ORAZIO.-** Pero si no digo que no tengáis razón. Si es posible que la unidad de lugar acomode de manera natural y lógica a una comedia determinada. ¿Cómo se titula la vuestra?

**LELIO.-** "El padre alcahuete de sus propias hijas".

**ORAZIO.-** ¡Vaya por Dios! ¡Pero qué argumento! Cuando el protagonista tiene la catadura moral de ése que habéis pintado, o cambia de manera de ser, lo que va contra la lógica, o la comedia es una inmoralidad.

**LELIO.-** Siempre he oído decir que se deben retratar en escena personajes malvados para corregirlos y ponerlos en ridículo.

**ORAZIO.-** Personajes malvados sí, pero no personajes escandalosos, ¡por Dios!, como éste de un padre que prostituye a sus propias hijas. Además, si se quiere introducir en una comedia un personaje como este vuestro, se lo coloca en un papel secundario, no como protagonista. Es decir, que tiene que aparecer como contrapunto del personaje virtuoso para que resalte más la virtud y se castigue más el vicio.

**LELIO.-** Señor director; no sé qué más decir. No tengo otra comedia.

**ORAZIO.-** Pues lo siento infinito, pero ésta no me interesa.

**LELIO.-** Señor director; estoy en un apuro; mejor dicho, estoy en la más absoluta miseria.

**ORAZIO.-** Lo siento mucho, pero no sé como ayudaros.

**LELIO.-** Sólo una cosa más puedo ofreceros y espero que no la despreciéis.

**ORAZIO.-** ¿De qué se trata?

**LELIO.-** De mi propia persona.

**ORAZIO.-** ¿Y qué queréis que haga con vos?

**LELIO.-** Podéis contratarme como actor en vuestra compañía, si os dignáis aceptarme.

**ORAZIO.-** (*Levantándose*) ¡Exhibiros como un comediante! Un poeta, que debe ser modelo para los cómicos, descender al punto de actuar con ellos. Sois un impostor. Y de la misma manera que habéis sido un falso poeta, seréis sin duda un mal actor. Lo siento mucho, pero tengo que rechazar vuestra oferta de la misma manera que he rechazado vuestras obras. Y añadido, como última palabra, que estáis equivocado si creéis que una compañía como la nuestra, de honrados actores, va a aceptar a un vagabundo como vos. (*sale*)

**LELIO.-** ¡Al diablo los argumentos, las comedias y la misma poesía! Hubiera sido mejor que me hubiera ofrecido como cómico en primer lugar. Ahora ya no quieren saber nada de mí. Pero podría ser que... Quizás si el señor Brighella me ayudase... Vamos allá. A mí el teatro me gusta, y si no sirvo para autor me haré por lo menos cómico. Como aquel soldado que, no pudiendo ser capitán, se contentó con ser tambor. (*sale*)

## Escena IV

El APUNTADOR, con unos folios en la mano y una vela encendida; después PLACIDA y EUGENIO.

**APUNTADOR.-** Vamos, señores, vamos, que se hace tarde. Vamos a ensayar esta escena. *(Llamando)*  
Vamos: Rosaura y Florindo.

**PLACIDA.-** Aquí estoy.

**EUGENIO.-** Ya estoy aquí. Empecemos.

**PLACIDA.-** *(Al Apuntador)* Ya sabéis; si me sé el papel, me apuntáis en voz baja; si no me lo sé, en voz alta.

**APUNTADOR.-** ¿Y cómo sé yo si sabéis el papel o no?

**PLACIDA.-** Si conocéis vuestro oficio, ya lo notaréis. Empezad, y pobre de vos si hacéis que me equivoque.

**APUNTADOR.-** *(aparte)* Todos son iguales; cuando no se saben el papel, la culpa siempre es mía.  
*(Sale para ir apuntando desde fuera)*

## Escena V

ROSAURA y FLORINDO, que son los personajes que representan PLACIDA y EUGENIO.

**ROSAURA.-** "Florindo amado; me injurias si dudáis de mi amor. Nunca podrá mi padre forzar mi voluntad".

**FLORINDO.-** "No es a vuestro padre a quien temo, sino al mío. Vuestro padre, el Dottore, que os ama tiernamente, no querrá vuestra infelicidad. Pero el amor que mi padre siente por vos me atormenta. No tendré valor para ser su rival".

**ROSAURA.-** "¿Me creéis tan ligera que consienta en casarme con vuestro padre, el señor Pantalone? He consentido en entrar en vuestra familia, pero pensaba en vos, no en vuestro padre".

**FLORINDO.-** "Pero él creía que seríais suya. ¡Ay de mí, si descubre nuestras relaciones!"

**ROSAURA.-** "Mantendré oculto mi amor, a menos que mi silencio me lleve a perderos".

**FLORINDO.-** "Adiós, amada mía. No me olvidéis jamás".

**ROSAURA.-** "¿Tan presto me dejáis?"

**FLORINDO.-** "Si vuestro genitor nos sorprendiese, quedaría desvelado nuestro secreto amor"

**ROSAURA.-** "No creo que llegue tan temprano".

## Escena VI

Dichos y PANTALONE.

**PANTALONE.-** *(Dentro)* "¡Ah de la casa! ¿Se puede entrar?"

**FLORINDO.-** "¡Ay de mí! ¡Mi padre!"

**ROSAURA.-** "Escondeos en esa cámara"

**FLORINDO.-** "Vendrá a confesaros su pasión".

**ROSAURA.-** "Le seguiré la corriente para que no sospeche".

**FLORINDO.-** "Seguidle la corriente, pero hasta cierto punto".

**ROSAURA.-** "Pronto, pronto, partid".

**FLORINDO.-** "¡Oh fatal destino, que me obliga a ser rival de mi propio padre!" *(sale)*

**PANTALONE.-** "¿No hay nadie en casa? ¿Se puede entrar?"

**ROSAURA.-** "Entrad, entrad, señor Pantalone".

**PANTALONE.-** "Señora Rosaura, señora mía. ¿Os encontráis sola?"

**ROSAURA.-** "Sí. Mi padre no está en casa".

**PANTALONE.-** "¿Os incómoda si me quedo haciéndoos compañía o preferís que me ausente?"

**ROSAURA.-** "A vuestro gusto. Sois muy dueño que quedaros o de marcharos".

**PANTALONE.-** "Gracias, querida niña. Benditos sean los labios que han dicho tan agradables palabras".

**ROSAURA.-** "Me hacéis reír, señor Pantalone".

**PANTALONE.-** "Y el cielo se ilumina de veros reír. Me gusta que os riáis, que estéis alegre. Cuando os veo así, el corazón me salta en el pecho.

**ROSAURA.-** "Imagino que habéis venido a ver a mi padre".

**PANTALONE.-** "No, paloma mía, no, esperanza mía; no he venido a ver al papá, sino a ver a la nena".

**ROSAURA.-** "¿Y quién sería esa nena?"

**PANTALONE.-** "¡Ay, traviesa! ¡Ladroncilla de mi corazón! ¿No sabéis que muero por vos, que estoy loco por vos?"

**ROSAURA.-** "Y os estoy muy agradecida por vuestro interés".

**PANTALONE.-** "Dejémonos de charla. Ya que estamos solos y que nadie nos oye, ¿me honraríais, os dignaríais ser mi esposa?"

**ROSAURA.-** "Caballero. Antes tendríais que hablar con mi padre".

**PANTALONE.-** "Vuestro señor padre es un buen amigo mío y espero que no me dirá que no. Pero lo que quiero es oírlo de vos, oír de vuestros labios dos palabras que consolasen mi pobre corazón. Quisiera que me dijeseis: "Sí, señor Pantalone, os acepto porque os quiero. Os quiero aunque ya no seáis joven". Si me hablaseis así me veríais derretirme como un caramelo".

**ROSAURA.-** "Es que yo esas cosas no las sé decir".

**PANTALONE.-** "Decidme, querida mía: ¿habéis amado alguna vez?"

**ROSAURA.-** "No, señor, nunca".

**PANTALONE.-** "¿No sabéis lo que es estar enamorada?"

**ROSAURA.-** "No, señor, no lo sé.

**PANTALONE.-** "Yo os lo diré, amor mío, yo os lo diré".

**ROSAURA.-** "Estas cosas no me parecen bien a sus años".

**PANTALONE.-** "El amor no perdona a nadie, joven ni viejo. Y a viejos y jóvenes hay que comprender si están enamorados".

**FLORINDO.-** "Entonces, comprendedme a mí, que estoy enamorado".

**PANTALONE.-** "¿Cómo? ¿Estabas escuchando?"

**FLORINDO.-** "Sí, padre. Y estoy aquí por la misma razón que vos".

**PANTALONE.-** "Tiemblo de cólera y de vergüenza por haber descubierto mis debilidades delante de mi hijo. Has sido un temerario apareciendo ante mí en estas circunstancias. Pero este descubrimiento, esta sorpresa ha de servir de freno a tus designios y a mi pasión. Para remediar el mal ejemplo que haya podido darte con esta locura, me confieso ante ti y me condeno; me condeno por haber sido demasiado débil, demasiado fácil, demasiado insano. Si me has oído decir que jóvenes o viejos merecen compasión por estar enamorados, ha sido un arrebató de mi estado. Un viejo debe huir del amor y más un viejo como yo, con hijos, porque el amor no debe ser en perjuicio de la familia. Y de la misma manera, un hijo que tiene padre no debe enamorarse sin el consentimiento de aquel que le ha dado la vida. Salgamos de esta casa los dos; yo por mi propia elección, tú por obediencia. Yo, para remediar el escándalo que haya podido causarte; tú para aprender a vivir con cautela, con más juicio y con más respeto a tu anciano padre".

**FLORINDO.-** "Pero padre..."

**PANTALONE.-** "Vamos, he dicho. Fuera los dos de esta casa".

**FLORINDO.-** "Permitid que..."

**PANTALONE.-** "¡Fuera, he dicho! Obedece o te arrojo por las escaleras con estas manos".

**FLORINDO.-** (*aparte*) "¡Malditos celos que me han impedido callar". (*sale*)

**PANTALONE.-** "Señora Rosaura. No sé qué decir. Os he amado mucho, os amo todavía y os he de amar siempre. Pero un solo instante ha decidido vuestro porvenir y el mío. El vuestro, porque no volveréis a ser importunada por este pobre viejo; y el mío, porque he decidido terminar cuanto antes sacrificando mi vida en aras de mi decoro y mi propia estimación". (*sale*)

**ROSAURA.-** "¡Mísera! ¿Qué hielo recorre mis venas? ¿Qué amarga congoja me oprime el corazón?" (*Al Apuntador*) No hace falta que gritéis, que esta parte me la sé. (*Continúa el ensayo*). "Descubierto por su padre, ¿no volverá Florindo a mi presencia, no lo verán más mis ojos, no será ya mi esposo? ¡Ay! El dolor me traspasa. ¡Ay, la angustia..." (*Al Apuntador*) Letra, letra, que no me acuerdo. ¡Ah, sí! "¡Ay, la angustia me oprime. ¡Ay, Rosaura infelice, ¿cómo podrás vivir sin tu Florindo amado? ¿Y he de sufrir esta dolorosa..." (*Al Apuntador*) ¡Silencio! (*Continúa el ensayo*) "¿Y he de sufrir esta dolorosa separación? ¡Ah! ¡Nunca! Aun a costa de perder la vida, desafiando peligros y muerte, he de seguir a mi idolatrado Florindo, he de superar los crueles obstáculos que la adversa... de la adversa fortuna... He de... he de mostrar a los ojos de todos... a los ojos de todo el mundo..." ¡Maldito apuntador! No se oye nada. ¡Ya está bien! Ya no sigo más. (*sale*)

## Escena VII

*El APUNTADOR con el texto en la mano. Después VITTORIA.*

**APUNTADOR.-** ¡Vamos allá, Colombina! Le toca a Colombina y después a Arlecchino. Esto es el cuento de nunca acabar. ¡Maldito oficio el mío! Tres o cuatro horas seguidas hasta quedarme ronco y luego los "señores" cómicos gritando y protestando siempre. Son ya las ocho. Y sabe el cielo si por lo menos el director me pagará la comida. (*Llamando a gritos*) ¡Colombina!

**VITTORIA.-** Ya estoy aquí, ya estoy aquí.

**APUNTADOR.-** Vamos, que es tarde. (*sale*)

**COLOMBINA.-** "¡Pobre Rosaura, pobre señora mía! ¿Qué le pasa, que no para de llorar y desesperarse. Bien sé yo lo que necesita para curarse de todos los males: un buen mozo, bien hecho y bien guapo, que le hiciese pasar esta melancolía. Aunque en verdad, que también yo necesito de esta medicina. Arlecchino y Brighella están los dos enamorados de mi sin par belleza, pero no sabría a cual de los dos preferir. Brighella es demasiado listo y Arlecchino demasiado tonto. El listo querrá hacer lo que le dé la gana y el tonto no sabrá hacer lo que me dé la gana a mí. Con el listo lo pasaré mal durante el día y con el tonto lo he de pasar mal por la noche. Si encontrase a alguien a quien pedir consejo..."



## Escena VIII

Dicha y BRIGHELLA y ARLECCHINO, que están escuchando lo que dice.

**COLOMBINA.**- "Bien; iré por toda la ciudad preguntando a todas las mujeres que encuentre si es mejor un marido listo o un marido ignorante".

**BRIGHELLA.**- "¡Listo, listo!" (*Saliendo precipitadamente*)

**ARLECCHINO.**- (*Idem*) "¡Ignorante, ignorante!"

**COLOMBINA.**- "Los dos estáis defendiendo la propia causa".

**BRIGHELLA.**- "Pero yo digo la verdad".

**ARLECCHINO.**- "Pero yo tengo razón".

**BRIGHELLA.**- "Y te lo probaré con argumentos sólidos".

**ARLECCHINO.**- "Y yo te lo probaré con argumentos líquidos".

**COLOMBINA.**- "Bien. Y aquel de vosotros que me convenza, ése será mi marido."

**BRIGHELLA.**- "Yo, como soy el listo, trabajaré sin descanso para que no te falte nunca qué comer".

**COLOMBINA.**- "Ese es un buen capital".

**ARLECCHINO.**- "Y yo, como soy el ignorante y no sé hacer nada, dejaré que los buenos amigos nos traigan a casa qué comer".

**COLOMBINA.**- "También eso podría estar bien".

**BRIGHELLA.**- "Yo, como soy hombre advertido que sabe lo que significa el honor, haré que todos te respeten".

**COLOMBINA.**- "Me gusta".

**ARLECCHINO.**- "Yo, como soy ignorante y pacífico, haré que todos te quieran".

**COLOMBINA.**- "No me disgusta".

**BRIGHELLA.**- "Yo, como soy capaz, llevaré todos los asuntos de nuestra casa".

**COLOMBINA.**- "Eso está bien".

**ARLECCHINO.**- "Yo, como soy ignorante, dejaré que los lleves tú".

**COLOMBINA.**- "Eso está mejor".

**BRIGHELLA.**- "Cuando tengas ganas de divertirme, te llevaré a todas partes".

**COLOMBINA.**- "Magnífico".

**ARLECCHINO.**- "Y yo, cuando quieras ir de paseo, te dejaré ir sola donde quieras".

**COLOMBINA.**- "Más que magnífico".

**BRIGHELLA.**- "Si veo que cualquier jovencito está molestándote lo echaré por las malas".

**COLOMBINA.**- ¡Bravo!

**ARLECCHINO.**- "Y yo, si veo que alguno da vueltas alrededor tuyo, le diré que no dé más vueltas".

**COLOMBINA.**- "¡Bravísimo!"

**BRIGHELLA.**- "Yo, si encuentro a alguno en casa de noche, lo mataré".

**ARLECCHINO.**- "Y yo, si encuentro a alguno en casa de noche, le traeré un candil para que pueda ver".

**BRIGHELLA.**- "¿Qué dices?"

**ARLECCHINO.**- "¿Qué te parece?"

**COLOMBINA.**- "Ahora que he oído todos vuestros argumentos, me parece que Brighella es demasiado severo y que Arlecchino es demasiado paciente. De modo que haced esto: os mezcláis los dos, os amasáis bien y hacéis con dos locos un solo sabio. Y entonces me casaré con los dos". (*sale*)

**BRIGHELLA.**- "¿Arlecchino?"

**ARLECCHINO.**- "¿Brighella?"

**BRIGHELLA.**- "¿Que te parece?"

**ARLECCHINO.**- "¿Qué te parece?"

**BRIGHELLA.**- "Que a tí, que estás hecho de masa de macarrones, se te puede amasar bien".

**ARLECCHINO.**- "Mejor a ti, que estás hecho de masa de lasaña sin la cara de delante ni la de detrás".

**BRIGHELLA.**- "¡Basta! No se corresponde con mi decoro ponerme a discutir contigo".

**ARLECCHINO.**- "¿Sabes lo que podemos hacer? Colombina es lista cuando le da la gana; ergo amasémonos los dos con ella y así haremos una masa de tres masas. Y luego la cocemos y llevamos las galletas a los condenados a galeras". (*sale*).

## Escena IX

BRIGHELLA, después ORAZIO y EUGENIO

**BRIGHELLA.**- "No se ha defendido mal este tonto. O quizás no sea tan tonto como aparenta. Pero no me dejaré superar por él. Tengo que poner en juego todo mi ingenio. De la manera que el experimentado piloto que en alta mar, observando cómo la imantada aguja de la brújula le anuncia el brusco rolar del viento de Bóreas a Aquilón, y ordena a la tripulación que apañe el velamen, así yo ordenaré a la disciplinada marinería de mis pensamientos que..."

**ORAZIO.**- ¡Basta, basta, basta!

**ANSELMO.-** Muchas gracias por esta interrupción. ¿Por qué no queréis que termine mi párrafo?

**ORAZIO.-** Porque estas alegorías y comparaciones no pueden ser más ridículas.

**ANSELMO.-** Pues a la gente le gustan y aplauden a rabiar.

**ORAZIO.-** Habría que ver quién es el que aplaude. A la gente culta no le gustan estas cursilerías. ¡Qué barbaridad! Comparar a un hombre enamorado con un barco en alta mar para terminar diciendo "la disciplinada marinería de mis pensamientos...". Estas palabras no las ha escrito el autor. Es una abstrusa comparación que os habéis sacado de la cabeza.

**ANSELMO.-** Entonces ¿no tengo que decir comparaciones?

**ORAZIO.-** Claro que no.

**ANSELMO.-** ¿Ni buscar alegorías?

**ORAZIO.-** Tampoco.

**ANSELMO.-** Mejor. Menos trabajo y más salud. (sale)

## Escena X

*ORAZIO y EUGENIO*

**ORAZIO.-** ¿Veis? Es necesario tener a los actores atados al texto escrito porque si no caen fácilmente en el vicio y se ponen a improvisar y a decir insensateces.

**EUGENIO.-** ¿Tenemos que abolir completamente las comedias de improvisación?

**ORAZIO.-** No completamente. Incluso está bien que los italianos sigan haciendo aquello que las otras naciones no se han atrevido a hacer. Los franceses suelen decir de nosotros que somos temerarios arriesgándonos a hablar en público improvisadamente. Esto puede ser efectivamente una temeridad en un cómico ignorante, pero es una virtud en un actor inteligente. Y siguen existiendo actores excelentes que, para honor de Italia y gloria de nuestro teatro, mantienen con mérito y con aplauso universal la capacidad de representar improvisando. Y con tanta elegancia y tanta belleza como pueda hacerlo un autor escribiendo.

**EUGENIO.-** Pero a estos personajes de la "commedia dell'arte" no les gusta eso de tener que aprender de memoria un texto.

**ORAZIO.-** Cuando el texto es gracioso y brillante y está bien pensado para el carácter del personaje que tiene que recitarlo, cualquier máscara que se precie lo aprende bien y lo recita mejor.

**EUGENIO.-** ¿Y por qué no suprimimos de una vez de las comedias nuevas las máscaras tradicionales?

**ORAZIO.-** ¡Pobres de nosotros si lo hiciéramos! Todavía es pronto para eso. En todo hay que ir despacio y no nadar contra corriente. Antes la gente iba al teatro solamente para pasarlo bien y reírse y no quería más que las máscaras y las pantomimas. Cuando las partes serias se metían en un diálogo un poco largo, empezaban a aburrirse y a patalear. Ahora empiezan a acostumbrarse a oír parlamentos serios y a disfrutar con lo que se dice y a disfrutar con la idea de la comedia. Y al mismo tiempo, disfrutan también con la gracia y el ingenio que puede ir en un argumento serio, ¿por qué no? Pero siguen divirtiéndose también con las máscaras; por eso no creo que haya que eliminarlas, sino que hay que insertarlas bien en el contexto de la obra y aprovechar al máximo el componente de gracia que ofrecen. Pueden ir perfectamente al lado de lo armonioso y de lo serio.

**EUGENIO.-** No debe ser fácil escribir en este nuevo estilo.

**ORAZIO.-** Bueno. Es algo que se está intentando hace poco tiempo, pero que ha gustado a todo el mundo. Dentro de poco, todos los buenos ingenios de Italia contribuirán a mejorar la innovación, que es lo que desea de todo corazón quien ha iniciado esta moda.

## Escena XI

*Dichos y PETRONIO*

**PETRONIO.-** Buenos días, caballeros.

**ORAZIO.-** Buenos días, señor Petronio.

**PETRONIO.-** Yo venía a ensayar mi papel, pero me parece que no hay muchas ganas.

**ORAZIO.-** Ya está bien por ahora. Quizás después de comer...

**PETRONIO.-** Es que yo vivo lejos y tener que ir y volver...

**EUGENIO.-** Quedaos a comer con el director. Y espero que me invite a mí también.

**ORAZIO.-** Con mucho gusto.

## Escena XII

*Dichos y el APUNTADOR. Después ANSELMO y LELIO*

**APUNTADOR.-** Si es verdad lo que oigo, también yo me apunto.

**ORAZIO.-** No me extraña nada.

**ANSELMO.-** Señor director, ha sido siempre tan amable conmigo, que sé que no me negará un favor.

**LELIO.-** *(Hace una profunda reverencia)*

**ORAZIO.-** ¿En qué puedo servirlos?

**LELIO.-** *(Repite la reverencia)*

**ANSELMO.-** Está aquí el señor Lelio, que querría entrar en la compañía. Tiene cualidades, yo creo que sirve. Además, necesitamos otro segundo galán. Hágalo por mí.

**LELIO.-** *(Repite)*

**ORAZIO.-** Haría lo que hiciera falta por complacer a mi querido amigo Anselmo, pero ¿quién me asegura que este señor...?

**ANSELMO.-** Hagamos una cosa: vamos a hacerle una prueba. ¿Os importaría, señor Lelio?

**LELIO.-** Por mí, encantado. Lo que siento es que ahora mismo no podría. Es que todavía no he desayunado y... estoy con el estómago vacío y... débil de voz.

**ORAZIO.-** Está bien. Volved después de la comida y haremos esa prueba.

**LELIO.-** ¿Y qué hago mientras tanto?

**ORAZIO.-** ¿Qué sé yo? Id a casa y volved más tarde.

**LELIO.-** Es que no tengo casa.

**ORAZIO.-** ¿Pero dónde estáis alojado?

**LELIO.-** En ninguna parte.

**ORAZIO.-** ¿Pero cuándo habéis llegado a Venecia?

**LELIO.-** Ayer mismo.

**ORAZIO.-** ¿Y dónde habéis comido ayer?

**LELIO.-** Pues... en ningún sitio.

**ORAZIO.-** ¿Que no habéis comido ayer?

**LELIO.-** Ni ayer ni esta mañana.

**ORAZIO.-** ¿Pero cómo puede...?

**EUGENIO.-** Señor poeta, venid a comer a casa de nuestro director.

**LELIO.-** Os estoy muy agradecido, señor director. Esta es la triste condición de los poetas.

**ORAZIO.-** En todo caso, yo no os invito como poeta sino como cómico.

**PETRONIO.-** Y lo de cómico todavía está por probar.

**ORAZIO.-** Efectivamente. Me saldría cara la invitación.

**LELIO.-** No debéis preocuparos. Más tarde veréis mis habilidades.

**PETRONIO.-** Y más temprano las veremos sentados a la mesa.

### Escena XIII

*Dichos y VITTORIA*

**VITTORIA.-** Señor Orazio. Acaba de llegar a la puerta una señora, toda llena de ricitos, muy tiesa, con su manto, con su sombrerito. Quiere hablar con vos.

**ORAZIO.-** Bien; que pase.

**LELIO.-** ¿No sería mejor recibirla después de la comida?

**ORAZIO.-** Veamos qué es lo que quiere.

**VITTORIA.-** Ahora mismo la hago pasar.

**ORAZIO.-** Que vaya un criado.

**VITTORIA.-** Yo hago siempre los papeles de criada, ahora lo seré de verdad. *(sale)*

### Escena XIV

*Dichos y BEATRICE y PLACIDA*

**PLACIDA.-** ¡Qué aire! ¡Qué empaque!

**BEATRICE.-** ¡Qué hermosa! ¡Qué bien vestida!

**ORAZIO.-** ¿Qué ocurre, señoras más?

**PLACIDA.-** Está subiendo las escaleras una señora encantadora.

**BEATRICE.-** Viene acompañada de un servidor de librea. Debe ser una gran dama.

**ORAZIO.-** Ahora mismo la recibiremos. Ya está aquí.

### Escena XV

*Dichos y ELEONORA con un CRIADO*

**ELEONORA.-** A los pies de sus señorías.

**ORAZIO.-** A los suyos, señora. *(Las mujeres hacen una reverencia y los hombres permanecen con el sombrero en la mano)*

**ELEONORA.**- ¿Son sus señorías los actores?

**ORAZIO.**- Sí, señora; para serviros.

**ELEONORA.**- ¿Y quién es el director de la compañía?

**ORAZIO.**- A vuestro servicio.

**ELEONORA.**- (*Señalando a Placida*) ¿Vos seríais la primera dama?

**PLACIDA.**- Para serviros.

**ELEONORA.**- Enhorabuena. He oído muchas alabanzas de vos.

**PLACIDA.**- Sois muy amable.

**ELEONORA.**- Yo suelo ir a menudo al teatro y me río como una loca con vuestras bufonadas.

**ORAZIO.**- Por cortesía, señora, y a fin de que yo no falte al respeto que os debo: ¿con quién tengo el placer de hablar?

**ELEONORA.**- Soy una virtuosa del "bell canto". (*Todos se miran con estupor y los hombres se cubren la cabeza*).

**ORAZIO.**- ¡Ah! ¿Sois una cantante?

**ELEONORA.**- Soy una virtuosa de la música.

**ORAZIO.**- Es decir, ¿que enseñáis?

**ELEONORA.**- No señor, que canto.

**ORAZIO.**- Entonces, eso: sois una cantante.

**PLACIDA.**- ¿Una "prima donna"? (*A Eleonora*)

**ELEONORA.**- Exactamente.

**PLACIDA.**- (*Bromeando*) ¡Brava! Iré a veros actuar.

**PETRONIO.**- Yo también, cuando veo los gestos que hacen los cantantes, me río como un loco.

**LELIO.**- Perdonad, señora. ¿No sois vos la famosa Eleonora?

**ELEONORA.**- La misma, sí señor.

**LELIO.**- ¿No me recordáis? Habéis cantado una obra mía.

**ELEONORA.**- ¿Dónde? No recuerdo.

**LELIO.**- En Florencia.

**ELEONORA.**- ¿Y cómo se llamaba vuestra obra?

**LELIO.**- "*Dido en clave cómica*".

**ELEONORA.**- Ah, sí, es cierto. Yo hice de Dido. Lo recuerdo porque el empresario quebró por culpa del libreto.

**LELIO.**- Pues todos dijeron que fue por culpa de la "prima donna".

**BEATRICE.**- ¿Entonces cantáis ópera cómica?

**ELEONORA.**- Sí, algunas veces.

**BEATRICE.**- Y decís que os reís de las bufonadas de los cómicos.

**ELEONORA.**- Me explicaré. Me agrada tanto vuestro modo de vida, que me uniría con gusto a vuestra compañía.

**ORAZIO.**- ¿Que queréis haceros cómica?

**ELEONORA.**- ¡¿Yo cómica?!

**ORAZIO.**- ¿Y entonces qué queréis hacer con nosotros?

**ELEONORA.**- Podría cantar en los intermedios.

**ORAZIO.**- Estoy rendido ante vuestro ofrecimiento.

**ELEONORA.**- Yo me encargo de encontrar al tenor, y con cien escudos nos tendréis a los dos.

**ORAZIO.**- ¿Sólo con cien escudos?

**ELEONORA.**- Bueno, viajes, alojamiento y vestuario son cosas que se dan por entendidas.

**ORAZIO.**- Por supuesto, así suele hacerse.

**ELEONORA.**- Los intermedios ya los tenemos ensayados. Cantaremos cuatro en cada lugar y si quisierais más, serían otros diez escudos por actuación.

**ORAZIO.**- También esto es razonable.

**ELEONORA.**- La orquesta, por supuesto, debe ser la mejor.

**ORAZIO.**- Por supuesto.

**ELEONORA.**- Vestuario a estrenar.

**ORAZIO.**- Precisamente, la compañía tiene sastre propio.

**ELEONORA.**- Mi criado no canta pero ayuda en los montajes. Se contentará con cualquier cosa que le deis.

**ORAZIO.**- También vuestro criado es una oferta interesante.

**ELEONORA.**- Entonces, estamos de acuerdo en todo.

**ORAZIO.**- De acuerdísimo.

**ELEONORA.**- En ese caso...

**ORAZIO.**- En ese caso, señora mía, no tenemos ninguna necesidad de vos en esta compañía.

**TODOS.**- (*Gritando alegremente*) ¡Bravo, bravo!

**ELEONORA.**- ¿Cómo? ¿Os burláis de mí?

**ORAZIO.-** ¿Pero qué os habéis creído, señora? ¿Que los actores tengamos necesidad de la música para triunfar en nuestra profesión? Hace tiempo, por desgracia, el teatro ha tenido que mendigar la ayuda de la música para atraer al público. Pero, gracias a Dios, hoy no es así. No quiero entrar en discusión sobre los méritos o deméritos de los profesionales del canto, pero os digo que tan virtuoso de su arte puede serlo el músico como el cómico. Con una diferencia: que nosotros, para salir a escena tenemos que estudiar nuestros papeles y vosotros os aprendéis un par de arias como los papagallos y a fuerza de gritos os las hacéis aplaudir. A sus pies, señora virtuosa. *(sale)*

**ELEONORA.-** Siempre los cómicos han sido enemigos del divino arte musical.

**PLACIDA.-** No es cierto, señora, no es cierto. Siempre hemos respetado a los artistas de talento. De igual modo que los músicos de talento nos han respetado a nosotros. Si fueseis, como nos habéis hecho creer, una cantante famosa, nunca hubierais venido a ofreceros para cantar intermedios en nuestra compañía. Y si os aceptásemos entre nosotros saldríais ganando sin duda, porque es mucho mejor vivir entre cómicos mediocres, como podemos ser nosotros, que no entre malos músicos, como los que habéis tratado en vuestra vida. A sus pies también, señora virtuosa. *(sale)*

**ELEONORA.-** Esta cómica habrá hecho alguna vez el papel de reina y se ha creído que lo es de verdad.

**BEATRICE.-** Como vos, que por haber visto una vez una partitura os habéis creído que sois una cantante. Ya hace mucho tiempo que la música ha dejado de dominar al arte teatral. Ahora el teatro es un arte y una profesión llena de dignidad. Y si antes se aplaudía a los cantantes y se reía de los cómicos, ahora se va al teatro a admirar las magníficas obras que representamos y a la ópera a charlar mientras los cantantes se desgañitan. *(sale)*

**ELEONORA.-** ¡Qué atrevidas son estas cómicas! Señores míos, verdaderamente no me esperaba este trato.

**EUGENIO.-** Se os hubiera tratado con todo respeto si hubieseis venido con menos humos.

**ELEONORA.-** Nosotras las divas solemos hablar así.

**EUGENIO.-** Y nosotros los cómicos solemos responder así. *(sale)*

**ELEONORA.-** En buena hora se me ocurrió venir aquí.

**PETRONIO.-** Sí que habéis hecho mal en venir a ensuciaros vuestros virtuosos pies en el polvo de nuestro escenario.

**ELEONORA.-** ¿Y quién sois vos para hablarme así?

**PETRONIO.-** El Dottore, para serviros.

**ELEONORA.-** Vos sois doctor sólo de comedia.

**PETRONIO.-** Y vos sois virtuosa sólo de teatro.

**ELEONORA.-** ¡Habrase visto! Doctor sin conocimientos.

**PETRONIO.-** ¡Habrase visto! Virtuosa analfabeta. *(sale)*

**ELEONORA.-** Esto es demasiado. Está en juego mi buen nombre si permanezco aquí más tiempo. Lacayo; vámonos.

**ANSELMO.-** Señora, si os apetece, podéis quedaros a comer con nosotros.

**ELEONORA.-** Vos sí que parecéis persona educada.

**ANSELMO.-** Yo no soy el dueño de la casa, pero soy buen amigo suyo y estoy seguro que la invitará si se lo propongo.

**ELEONORA.-** Me da miedo de que esas dos me falten al respeto.

**ANSELMO.-** Basta con que seáis prudente y veréis como todos os respetaremos.

**ELEONORA.-** Bien. Decídselo al director y, si me invita, ya veré si acepto.

**ANSELMO.-** Voy enseguida. *(aparte)* La música de ésta es hermana de la poesía del señor Lelio. ¡Qué hambre, Dios mío, qué hambre tienen! *(sale)*

**LELIO.-** A mí, que soy vuestro amigo, podéis hablarme con franqueza. ¿Cómo os van las cosas?

**ELEONORA.-** Mal, bastante mal. El empresario con el que estaba cantando ha quebrado. No me ha pagado, he tenido que hacer el viaje a costa mía y, si he de deciros la verdad, no tengo más que lo que llevo puesto.

**LELIO.-** Yo me encuentro en las mismas condiciones. Y si queréis un consejo, haced lo que yo he hecho.

**ELEONORA.-** ¿Qué habéis hecho?

**LELIO.-** Enrolarme en esta compañía.

**ELEONORA.-** ¿Hacerme cómica? ¡Qué vergüenza!

**LELIO.-** Señora mía: ¿cómo andáis de apetito?

**ELEONORA.-** Bastante bien.

**LELIO.-** Pues yo mejor. Vamos a comer y después hablaremos.

**ELEONORA.-** Es que ese señor todavía no me ha invitado.

**LELIO.-** No os preocupéis. Es un caballero; no os dirá que no.

**ELEONORA.-** Me da reparo.

**LELIO.-** Pues a mí no. Voy a oír un concierto de cucharas y tenedores, que es la mejor música de este mundo. *(sale)*

**ELEONORA.-** *(Al lacayo)* ¿Qué hacemos?

**LACAYO.-** Yo tengo un hambre que no veo.

**ELEONORA.-** ¿Vamos o no vamos?

**LACAYO.-** ¡Vamos, por amor del cielo!

**ELEONORA.-** Habrá que hacer de tripas corazón. ¿Pero qué haré luego? ¿Me dedico al teatro o no? Voy a ver cómo se porta esta gente conmigo mientras comemos. Al fin y al cabo, todo es teatro y ya que no soy una excelente cantante, quizás pueda llegar a ser una cómica aceptable. ¡Cuántas compañeras mías no harían lo mismo, si pudieran! Es mejor ganarse el pan honradamente que tener que ganarlo de una manera deshonrosa. *(Salen los dos)*

## ACTO TERCERO

### Escena I

*ORAZIO y EUGENIO*

**EUGENIO.-** Ya tenemos la compañía al completo. Con Lelio y Eleonora ya tenemos a las dos personas que nos faltaban.

**ORAZIO.-** Pero no sabemos si servirán para el teatro.

**EUGENIO.-** Haced la prueba; pero yo creo que sí que servirán.

**ORAZIO.-** Además, habrá que ver qué clase de personas son. Uno tiene la cabeza llena de poesía y la otra de gorgoritos. No me gustaría que me embrollasen con sus excentricidades. Ya sabéis que lo que más estimo en la compañía es que haya calma. Prefiero tener gente de buenas costumbres antes que actores, por buenos que sean, que puedan ser unos tarambanas.

**EUGENIO.-** La buena armonía entre los actores contribuye sin duda a la buena marcha de la compañía. Donde hay disensiones y envidias y celillos, todo va mal.

**ORAZIO.-** No me explico cómo Eleonora ha aceptado quedarse con nosotros.

**EUGENIO.-** El hambre es mala consejera.

**ORAZIO.-** Luego no se acordará de los beneficios recibidos y nos volverá la espalda.

**EUGENIO.-** El mundo es así.

**ORAZIO.-** ¡Cuánta ingratitud!

**EUGENIO.-** ¡Y cuántos ingratos!

**ORAZIO.-** Ahora vendrá Lelio, que está preparando algo para la prueba.

**EUGENIO.-** Yo me marchó. No quisiera cohibirlo.

**ORAZIO.-** Hacéis bien. Id con Eleonora y cuando yo haya acabado con el poeta, decidle que venga.

**EUGENIO.-** Un poeta loco y una cantante ridícula. *(sale)*

### Escena II

*ORAZIO y LELIO*

**ORAZIO.-** Vamos a ver que tal actúa.

**LELIO.-** "Ando desazonado buscando a mi amada y no la encuentro. Iré a ver si está en el mercado..."

**ORAZIO.-** Señor Lelio, ¿con quién estáis hablando?

**LELIO.-** No estoy hablando; estoy representando.

**ORAZIO.-** Ya lo veo, ya. Estáis representando, pero ¿a quién le habláis?

**LELIO.-** Hablo conmigo mismo. Esto es un soliloquio.

**ORAZIO.-** Y hablando con vos mismo decís "Ando desazonado buscando a mi amada". Uno no habla así consigo mismo. Parece que estáis contándole algo a alguien.

**LELIO.-** Eso es. Estoy hablando con el público.

**ORAZIO.-** Ahí os quería coger yo. ¿No os dais cuenta que no se habla con el público? Un actor, cuando está solo en escena, tiene que imaginarse que nadie está viéndolo ni oyéndolo. Eso de dirigirse al público es algo que tiene que desaparecer del teatro.

**LELIO.-** Pero todo el mundo actúa así. Salen y se ponen a contarle al público dónde han ido o dónde piensan ir.

**ORAZIO.-** Pues hacen muy mal. Eso no debe hacerse.

**LELIO.-** Pues se acabaron los soliloquios.

**ORAZIO.-** No señor. Los soliloquios son necesarios para expresar los pensamientos, para que el público conozca el carácter del personaje, para expresar sentimientos y cosas así.

**LELIO.-** ¿Y cómo se hace un soliloquio si no es hablándole al público?

**ORAZIO.-** Hay que expresarse con naturalidad, con la mayor naturalidad. En vez de decir "Ando desazonado buscando a mi amada y no la encuentro. Iré a ver si está en el mercado", etc. etc., de-

béis decir: "Cruel destino, que no me has permitido ver a mi amada en casa, concédeme que la encuentre en..."

**LELIO.-** En el mercado.

**ORAZIO.-** ¡Bueno, esto es todavía peor! ¿Queréis encontrar a vuestra amada en el mercado?

**LELIO.-** Claro, en el mercado. Es que he imaginado que ella es una verdulera. Si me hubieseis dejado terminar, habríais conocido todo el argumento, quién soy yo, quién es ella, cómo nos hemos enamorado, cuándo vamos a casarnos...

**ORAZIO.-** ¿Y todo eso lo vais a contar vos solo? Una regla de oro: el argumento de una comedia no se cuenta sino que se representa. No es verosímil que una persona se cuente a sí mismo la historia de sus amores o de su vida. Antiguamente sí que se solía, en la primera escena, dar a conocer el argumento en un diálogo entre el Dottore y Pantalone, o entre el amo y el criado o entre la dama y su sirvienta. Pero la única forma de presentar un argumento sin aburrir al público es dividiéndolo en escenas y representándolo poco a poco, conforme se va desarrollando, haciéndolo así vivir a los oyentes.

**LELIO.-** Bien, señor Orazio; pues no quiero hacer la prueba improvisando. Perdonad, pero tenéis un concepto del teatro demasiado rígido. Yo soy un principiante y no entiendo demasiado. Voy a recitaros algo que sepa de memoria.

**ORAZIO.-** Bien, pero tendréis que estudiar una comedia y yo no tengo tiempo.

**LELIO.-** Os recitaré algo mío.

**ORAZIO.-** Bien. Adelante, que os escucho.

**LELIO.-** Un párrafo de una comedia en verso.

**ORAZIO.-** Bien, bien. Pero, en confianza, ¿es vuestra?

**LELIO.-** Temo que no.

**ORAZIO.-** ¿De quién es la obra?

**LELIO.-** Os lo diré después. Se trata de una escena entre una hija y su padre, que trata de convencerla para que no se case:

"Hija, a la que quiero no se puede decir cuánto.

Sabes cómo me preocupa tu vida y tu futuro:

antes que con el duro

lazo del matrimonio ates tu vida,

permite que enumere los pesados

deberes de una esposa y de una madre.

Belleza y juventud, ricos tesoros

de la mujer, son con el matrimonio

desperdiciados prematuramente.

Luego vienen los hijos, ¡dura carga!

Llevarlos en tu seno y parirlos,

educarlos, nutrirlos, son deberes

que evitar no podrás. Además, tu marido

¿no será un celoso o un tirano,

que atormente tu vida con sus celos?

Piénsalo, hija, piénsalo y después

que lo hayas pensado, mi permiso,

como ahora te doy estos consejos,

sin duda que también te lo daré".

**ORAZIO.-** A mí, verdaderamente, no me parecen versos.

**LELIO.-** ¿Queréis ver que sí que son versos? Oíd como suenan cuando se recitan bien. (*Vuelve a recitar los mismo versos, marcando los metros exageradamente*)

**ORAZIO.-** Es verdad: son versos, pero no lo parecían. Decidme de quién son.

**LELIO.-** Deberíais haber reconocido al autor.

**ORAZIO.-** Pues no lo conozco.

**LELIO.-** Son del mismo autor que os escribe las comedias.

**ORAZIO.-** No es posible. No escribe comedias en verso.

**LELIO.-** No, no las quería escribir; pero a mí, que soy amigo suyo, me ha dejado leer esta escena.

**ORAZIO.-** No sabía que fueseis amigo suyo.

**LELIO.-** Lo soy. Y espero llegar también yo a escribir como él.

**ORAZIO.-** ¡Ay, hijo mío! Hay que dedicar muchos años al teatro, tantos como ha dedicado él, antes de poder hacer una buena comedia. ¿Creéis que lo ha conseguido de la noche a la mañana? Ha sido mucho tiempo y ha llegado a ser lo que hoy es después de mucho estudio, mucha práctica y una larga e incansable observación del teatro y de las costumbres de las gentes.

**LELIO.-** En pocas palabras. ¿Sirvo o no sirvo como actor?

**ORAZIO.-** No está mal.

**LELIO.-** ¿Me aceptáis, entonces?

**ORAZIO.-** Sin duda alguna.

**LELIO.-** No sabéis cuánto os lo agradezco. Me dedicaré con todo mi interés a actuar como actor y dejaré mis inclinaciones poéticas, porque, por lo que estoy viendo, hay más reglas y preceptos que comedias se hayan escrito nunca. (*sale*)

### Escena III

ORAZIO y luego ELEONORA

**ORAZIO.-** Este joven tiene talento. Parece un poco tocado, como se dice, pero en una compañía hace falta siempre alguien para los papeles extravagantes.

**ELEONORA.-** Aquí me tenéis, señor director.

**ORAZIO.-** Mis cortesías a la señora virtuosa.

**ELEONORA.-** No os burléis más de mí, os lo suplico. Ya me he dado cuenta de con qué poco tacto me he presentado, sobre todo, teniendo necesidad de ayuda, como era el caso. No sé por qué, pero así somos un poco todos los que nos hemos dedicado al canto. En cambio, entre la gente de teatro, es diferente; la amabilidad, el comportamiento, la modestia de las señoras de vuestra compañía me han encantado. Todos me han encantado. Y he podido comprobar, además, que es falso lo que se dice sobre la ligereza de las actrices y de que ganan más fuera de la escena que dentro de ella.

**ORAZIO.-** Afortunadamente, no sólo han desaparecido las malas costumbres que se daban entre la gente de teatro sino también los escándalos que se provocaban antes. En las obras, además, ya no se oyen las obscenidades de antes, ni los juegos de palabras de doble sentido, ni los diálogos sucios. Ya no hay situaciones equívocas, escenas lúbricas ni gestos obscenos, que eran siempre un mal ejemplo. Hoy por hoy, cualquier muchachita puede ir al teatro sin peligro de escandalizarse o de aprender cosas malas.

**ELEONORA.-** Pues bien; yo también quiero dedicarme al teatro y os suplico que me ayudéis.

**ORAZIO.-** Empezad por ayudaros vos misma. Es decir, que hay que estudiar mucho, observar a la gente, aprender bien los papeles y, sobre todo, si queréis ser alguien en el mundo del teatro, no os envanezcáis, no penséis a los primeros aplausos que sois una eminencia. No os fiéis de los aplausos, que pueden ser falsos muchas veces. Se aplaude por ignorancia, por carácter, por apasionamiento e incluso porque se cobra por aplaudir.

**ELEONORA.-** Yo no tengo ningún caballo blanco que me proteja.

**ORAZIO.-** ¿Habéis sido cantante y no tenéis protector?

**ELEONORA.-** No he encontrado más protector que vos.

**ORAZIO.-** Yo soy el director y para mí todos los miembros de la compañía son iguales. Quiero que todos triunfen por sus propios méritos, por ellos y por mí mismo. No quisiera ser parcial con ninguno, y menos con las mujeres porque, por claras que estén las cosas, siempre pueden surgir malentendidos y envidias.

**ELEONORA.-** Pero por lo menos querréis hacerme una prueba para ver si sirvo o no para la escena.

**ORAZIO.-** Sí, vamos a hacerla, pero es por mi interés como director de esta compañía. Tengo que estar seguro de vuestras condiciones como actriz.

**ELEONORA.-** Puedo probar con algún "recitativo" que conozco.

**ORAZIO.-** Bien; pero sin cantar, por supuesto.

**ELEONORA.-** Sin cantar. Haré una escena de la "Dido en burla" de nuestro común amigo, el señor Lelio.

**ORAZIO.-** ¿De la obra que ya ha arruinado a un empresario?

**ELEONORA.-** Oíd: (*Se dirige directamente a Orazio*) "Eneas, orgullo de toda Asia..."

**ORAZIO.-** Por favor; no os dirijáis a mí sino al público.

**ELEONORA.-** Pero si estoy hablando con Eneas.

**ORAZIO.-** De acuerdo, pero si os mantenéis mirando al público y volvéis un poco la cabeza hacia el personaje que está con vos en la escena... Mirad: "Eneas, orgullo de toda Asia..."

**ELEONORA.-** En la ópera no actuamos así.

**ORAZIO.-** Ya lo sé, ya lo sé. Estáis pendientes sólo de la música.

**ELEONORA.-** Está bien.

"Eneas, orgullo de toda Asia,  
caro hijo de Venus  
y único amor de este corazón;  
mira como en Cartago,  
alegres con la noticia de tu llegada,  
bailan la zarabanda hasta las torres".

**ORAZIO.-** ¡Basta! No sigáis, por amor de Dios.

**ELEONORA.-** ¿Tan mal lo estoy haciendo?

**ORAZIO.-** No, no lo hacéis mal, pero no puedo soportar que se pongan en ridículo los hermosos versos de la "Dido". Y si hubiese sabido que el señor Lelio había cometido este sacrilegio con la obra de tan célebre y venerable poeta, no lo habría acogido en mi compañía. Y espero que no vuelva a cometer semejante blasfemia. Mucho debe nuestra civilización a Virgilio, y más nuestro teatro que tanto partido ha sacado de su Eneida.

**ELEONORA.-** Entonces, ¿creéis que puedo servir?

**ORAZIO.-** Para una principiante, no está mal. La voz un poco insegura, pero eso se arregla con el tiempo. De todas formas, esforzaos para sostener las sílabas finales, que se oigan bien. Debéis hablar despacio, aunque no demasiado, claro, y en los momentos de fuerza hay que alzar la voz y hablar un poco más rápidamente. Mucho cuidado para no caer en la cantilena y el tono monó-



tono y mucho menos en la declamación afectada. Hay que hablar normalmente, como en una conversación real, y como el teatro es una imitación de la vida, hay que hacer que todo parezca verosímil. También los gestos deben ser naturales. Mover las manos según lo vaya indicando el texto. Usad sobre todo la derecha y haced poco uso de la otra; pero sobre todo, tened cuidado de no mover las dos a la vez, salvo en el caso de tener que manifestar una reacción de cólera o de sorpresa o una exclamación que así lo exija. Y no olvidéis nunca que, si empezáis un período con una mano, debéis terminarlo con esa misma mano, y nunca con la otra. Otra cosa quiero advertiros, aunque no sea tan importante. Cuando estéis haciendo una escena con otro personaje, prestadle atención, no os distraigáis, no miréis a otra parte, no miréis hacia el público. Produce muy mala impresión. En primer lugar, porque el público piensa que el personaje está distraído; después, porque parece una falta de educación de ese personaje hacia su compañero; y, por último, porque cuando no se presta atención a lo que se está diciendo en escena, las palabras del apuntador llegan por sorpresa y se reacciona sin gracia y sin naturalidad. Todos estos son detalles que pueden arruinar una carrera y hundir una comedia.

**ELEONORA.-** Os agradezco estos buenos consejos y os prometo que los tendré en cuenta.

**ORAZIO.-** Cuando estéis libre y no tengáis función, os aconsejo que vayáis al teatro. Siempre se aprende viendo a otros actores, porque nuestra profesión se aprende más con la práctica que con la teoría.

**ELEONORA.-** También estoy de acuerdo en eso.

**ORAZIO.-** Un último consejo y luego vamos a dejar que los otros terminen de ensayar la comedia. Sed amiga de todos, pero no deis demasiada confianza a ninguno. Si oís murmuraciones sobre algún colega, no les prestéis atención y si las oís sobre vos misma, no les hagáis caso. En cuanto a los papeles que se os ofrezcan, aceptadlos sin protestar. No creáis que un papel sea bueno porque sea largo. Y estad siempre dispuesta a trabajar: llegad a tiempo, procurad llevaros bien con todos y si alguno no se lleva bien con vos, no hagáis caso. La adulación es un vicio, pero el disimulo ha sido siempre una virtud. *(sale)*

**ELEONORA.-** Creo que tiene razón en todo lo que me ha dicho. Lo tendré en cuenta y, ya que he elegido esta profesión, procuraré llegar a ser, si no la mejor, por lo menos una buena actriz. *(sale)*

#### Escena IV

*El APUNTADOR; luego PLACIDA y PETRONIO.*

**APUNTADOR.-** Animo, señores, que el tiempo pasa y ya va siendo de noche. Le toca a Rosaura y al Dottore.

**DOTTORE.-** "Hijita mía; ¿a qué se debe esta melancolía? ¿No quieres confiarte a un padre que te ama sobre todas las cosas?"

**ROSAURA.-** "No me atormentéis, por el amor del cielo".

**DOTTORE.-** "¿Quieres un vestido nuevo? Te lo prometo. ¿Quieres que nos marchemos al campo? Nos iremos. ¿Quieres que demos un baile? Lo organizo enseguida. ¿Quieres casarte...?"

**ROSAURA.-** "¡¡Ay!!"

**DOTTORE.-** "Te busco marido cuando quieras. Dime, hijita mía, ¿estás enamorada?"

**ROSAURA.-** "Perdón, padre mío. Sí, estoy enamorada". *(Llora)*

**DOTTORE.-** "Vamos, no llores. Estás en la edad y no dejaré de comprenderte y de ayudarte, si has elegido bien. Vamos a ver, ¿de quién estás enamorada?"

**ROSAURA.-** "Del hijo del señor Pantalone".

**DOTTORE.-** "Es un buen muchacho. Has elegido bien. Si él también te ama, no veo ningún problema".

**ROSAURA.-** "¡¡Ay!!"

**DOTTORE.-** "Te digo que no hay ningún problema".

#### Escena V

*Dichos y COLOMBINA*

**COLOMBINA.-** "¡Pobrecito mío! No puedo verlo sufrir".

**DOTTORE.-** "¿Qué pasa, Colombina?"

**COLOMBINA.-** "Hay un joven ahí en la calle, dando vueltas delante de nuestra casa, llorando y quejándose y dándose de cabezazos contra las paredes".

**ROSAURA.-** "¡Ay, Dios mío! ¿Quién es? Dímelo".

**COLOMBINA.-** "Es el pobre señor Florindo".

**ROSAURA.-** "¡Ay, bien mío, corazón mío! Padre, por piedad".

**DOTTORE.-** "Sí, hija, sí. Colombina, rápido, llámalo y dile que quiero hablar con él".

**COLOMBINA.-** "Voy corriendo". *(sale)*

**ROSAURA.-** "¡Cuánto me quieres, papá!"

**DOTTORE.-** "Eres lo único que tengo en el mundo".

**ROSAURA.-** "Entonces ¿tengo tu consentimiento?"  
**DOTTORE.-** "De todo corazón".  
**ROSAURA.-** "Pero hay un problema..."  
**DOTTORE.-** "¿Qué problema?"  
**ROSAURA.-** "El padre de Florindo no consentirá nunca nuestro casamiento".  
**DOTTORE.-** "¿Por qué?"  
**ROSAURA.-** "Porque el pobre viejo también está enamorado de mí".  
**DOTTORE.-** "Ya lo sé, pero no importa. Ya pensaré en la manera de solucionar también esto".

## Escena VI

### Dichos y FLORINDO

**COLOMBINA.-** "Aquí viene, loco de contento".  
**ROSAURA.-** (*aparte*) "(Bendito seas, amor, que me llenas de alegría)"  
**FLORINDO.-** "Perdone esta venida, señor Dottore, pero me ha dicho Colombina... Es que Rosaura y... Mejor dicho, es que mi padre... Perdone, pero no sé lo que digo".  
**DOTTORE.-** "Ya lo sé, ya lo sé. Estáis enamorado de Rosaura y queríais casaros con ella, ¿no es eso?"  
**FLORINDO.-** "Es mi único deseo".  
**DOTTORE.-** "Y también sé que vuestro padre tiene unas pretensiones... digamos ridículas".  
**FLORINDO.-** "Sí señor; mi padre es mi rival".  
**DOTTORE.-** "Entonces, no hay tiempo que perder. Hay que quitarle esa idea de la cabeza definitivamente".  
**FLORINDO.-** "¿Pero cómo?"  
**DOTTORE.-** "Otorgándoos inmediatamente la mano de Rosaura".  
**FLORINDO.-** "Es lo que más deseo".  
**ROSAURA.-** "Es lo que más quiero".  
**COLOMBINA.-** "¡Qué envidia me dan los dos!"  
**DOTTORE.-** "Vamos pues: daos la mano".  
**FLORINDO.-** "Aquí la tienes, junto con mi corazón".  
**ROSAURA.-** "Y aquí tienes la mía, en testimonio de mi amor".  
**COLOMBINA.-** "¡Qué hermoso! ¡Qué felicidad! Se me hace la boca agua".

## Escena VII

### Dichos y PANTALONE

**PANTALONE.-** "¿Qué es esto? ¿Qué sucede aquí?"  
**DOTTORE.-** "Señor Pantalone, aunque no me habéis hablado claramente, he adivinado vuestras intenciones y las he secundado".  
**PANTALONE.-** "¿Qué decís? ¿De qué intención habláis?"  
**DOTTORE.-** "¿No queríais acaso la mano de mi hija para vuestro Florindo?"  
**PANTALONE.-** "¿Yo? Eso no es cierto".  
**DOTTORE.-** "¿Cómo que no? Habéis dicho incluso que la queríais dueña de vuestra casa".  
**PANTALONE.-** "Sí, pero no esposa de mi hijo".  
**DOTTORE.-** "¿Esposa de quién, entonces?"  
**PANTALONE.-** "Esposa mía. Yo la quería y la quiero para mí".  
**DOTTORE.-** "Nunca hubiera sospechado que a vuestra edad sintieseis esta pasión. Perdonadme; me he equivocado. Y esta equivocación ya no tiene remedio porque ya ha tenido lugar el matrimonio".  
**PANTALONE.-** "¡No es verdad! ¡No lo consentiré nunca!"  
**DOTTORE.-** "Si no lo consentís vos yo ya lo he consentido. Padre e hijo, ambos, os habéis enamorado de mi hija; uno de los dos tenía que casarse con ella. A mí, en principio, me daba igual uno u otro. Pero como el hijo es más joven y más ágil, ha llegado antes. Vos, que sois más viejo y más lento, no habéis podido llegar a tiempo y os habéis quedado a mitad de la carrera".  
**COLOMBINA.-** "Es lo que pasa con los viejos: a los cuatro pasos se quedan sin aliento".  
**PANTALONE.-** "Os digo que esto es un abuso, que un padre no debe hacer de alcahuete de su propia hija para atrapar al hijo de un caballero, de un hombre de honor".  
**FLORINDO.-** "Padre, por favor, no os irritéis".  
**DOTTORE.-** "Y un caballero, un hombre de honor, como bien habéis dicho, no debe intentar seducir a la hija de un amigo, abusando de su hospitalidad y de su amistad".  
**ROSAURA.-** (*A su padre*) "Por amor del cielo, no os enfadéis".

## Escena VIII

Dichos, LELIO y TONINO

**LELIO.-** ¡Bravo, bravo, señores! Sinceramente, ¡vaya una escena que os ha salido! El señor director, todo el tiempo diciéndome que el teatro se ha reformado, que todo ha cambiado, que las reglas del buen gusto se imponen en la comedia, y me salís con esta escena que es un puro disparate, que no se sostiene y que no puede hacerse como la habéis hecho.

**EUGENIO.-** ¿Y por qué no se sostiene, si puede saberse? ¿Dónde está el disparate que decís?

**LELIO.-** ¿El disparate? Toda la escena es un disparate, y el mayor que haya podido ver en mi vida.

**TONINO.-** ¿Y quién sois vos para hablar así? ¿El inventor de la comedia?

**VITTORIA.-** (*Haciendo un gesto que significa que come a dos carrillos*) Es un famosísimo poeta.

**PETRONIO.-** Que sabe de memoria las *Bucólicas* de Virgilio.

**LELIO.-** La sabré o no las sabré; lo que sí sé es que ésta es una escena absurda..

## Escena IX

Dichos y ORAZIO

**ORAZIO.-** ¿Qué está pasando aquí? ¿Se acaba o no este ensayo?

**PLACIDA.-** Sí; casi habíamos acabado. Pero el señor Lelio ha llegado gritando y diciendo que esta escena es una porquería.

**ORAZIO.-** ¿Y se puede saber por qué, señor Lelio?

**LELIO.-** Porque, según he leído en la *Poética* de Quinto Horatius Flacco, en una escena no deben aparecer más de tres personajes. Y en esta que se estaba haciendo aquí había nada menos que cinco.

**ORAZIO.-** Perdonad, y decidle a quien quiera que os haya asesorado sobre la *Poética* de Horacio, que lo que dice no es lo que habéis entendido, sino "Nec quarta loqui persona laboret". Hay quien lo ha interpretado como que quiere decir "No actúan más de tres personajes"; pero lo que quería Horacio es que, si hubiera cuatro personajes en escena, que uno de ellos no intervenga en el diálogo, que no interfieran unos con otros. Que es lo que sucedía en la "commedia dell'arte", con cuatro o cinco personajes a la vez en escena y formando un mare magnum y una confusión que no había quien la entendiera. Si se llevan bien y se hacen como Dios manda, en una escena pueden aparecer ocho o diez o doce personajes, que no pasa nada, siempre que la acción se lleve ordenadamente, y que los personajes no se interfieran, y que hable cada uno cuando le toque hablar. Esto es lo que piensan y hacen los mejores autores de nuestros días, que han interpretado correctamente las palabras de Horacio, y no como vos habéis hecho.

**LELIO.-** En resumen: que también aquí he metido la pata.

**ORAZIO.-** Es que antes de hablar sobre los preceptos de los autores clásicos, hay que tener en cuenta dos cosas. En primer lugar, el verdadero sentido de lo que dicen; y después, si lo que han dicho es aplicable o no a nuestros tiempos. De la misma manera que desde entonces han cambiado las costumbres, las formas de vestir, de comer o de hablar, también han cambiado el gusto, la técnica y la práctica del teatro.

**LELIO.-** Según lo que estáis diciendo, estas comedias de ahora, que presentáis como el no va más del buen gusto, dentro de unos años estarán tan anticuadas como "*El convidado de piedra*", "*El príncipe fingido*" o "*Madame Pataffia*".

**ORAZIO.-** Las obras en sí mismas se irán haciendo antiguas a fuerza de representarlas una y otra vez. Pero la forma de escribir teatro espero que perdure y que vaya mejorando cada vez más. Los caracteres naturales y reales, los de siempre, espero que gusten siempre. Puede que no sean numerosos genéricamente, pero son infinitos en sus particularidades. Porque las virtudes, los vicios, las costumbres, los defectos, los caracteres humanos, en general, se presentarán de forma diferente en circunstancias y tiempos diferentes.

**LELIO.-** ¿Sabéis lo que nunca podrá cambiar en el mundo del teatro?

**ORAZIO.-** ¿Qué?

**LELIO.-** La crítica de las costumbres.

**ORAZIO.-** Me parece bien. Siempre que sea moderada, que atienda a lo universal, no a lo particular, que fustigue el pecado, no al pecador, que actúe como una crítica sana, no como una sátira cruel.

**VITTORIA.-** Señor director, una de dos: o terminamos de ensayar o nos vamos de una buena vez.

**ORAZIO.-** Tenéis toda la razón. Este señor principiante me está haciendo actuar contra mis costumbres. (*A Lelio*) No se deben interrumpir los ensayos.

**LELIO.-** Creía que ya se había acabado. Como Rosaura y Florindo ya se habían casado... Así terminan todas las comedias.

**ORAZIO.-** No todas, no todas.

**LELIO.-** Bueno, pues casi todas, casi todas.

**TONINO.-** Señor Orazio; mi papel es muy cortito. Si permitís que ensaye mi parte y así puedo irme antes...

**ORAZIO.-** Vamos. Como gustéis.

## Escena X

*Dichos y el APUNTADOR*

**APUNTADOR.-** ¡La madre que me parió! ¿Acabamos o no esta puñetera comedia?

**ORAZIO.-** ¿Siempre tenéis que andar a gritos? Los ensayos los hacéis a mata caballo para terminar cuanto antes. Y durante la representación estáis siempre protestando y hablando a gritos. Se os oye por todas partes.

**APUNTADOR.-** Si protesto, tengo razón, porque aquí no hay quien se entienda. El escenario está siempre lleno de gente molestando y haciendo ruido. Y la culpa es vuestra, por permitir que tanta gente asista a la representación en el escenario.

**EUGENIO.-** Eso es verdad. No sé por qué tienen que ver la obra desde aquí arriba.

**VITTORIA.-** Para ahorrarse el dinero de la entrada.

**EUGENIO.-** Pues la obra se ve mejor desde el patio de butacas.

**VITTORIA.-** Estoy de acuerdo, pero la cosa tiene sus inconvenientes. Ya conocéis la costumbre de la gente de los palcos, escupir y tirar porquerías a los de abajo.

**ORAZIO.-** Es algo de lo que tendrían que ocuparse las Ordenanzas de espectáculos.

**EUGENIO.-** Y muchas cosas más, que no sé si se pueden decir.

**ORAZIO.-** Podéis decir lo que queráis; estamos entre profesionales del teatro.

**EUGENIO.-** A los palcos no se va a ver la comedia, sino a charlar y a hacer otras cosas. Y a molestar al público que quiere ver la obra.

**ORAZIO.-** Eso va a ser difícil de arreglar.

**PLACIDA.-** Desde luego, para nosotros, tener que actuar con el ruido y el desorden que hay en el teatro, es desgañitarse para nada.

**VITTORIA.-** Y hay cierta gente en el público... Los silbidos, y los gritos, y los cacareos. Hay que aguantar mucho. Sobre todo, la gente joven no viene al teatro para lo que se debe venir.

**ORAZIO.-** No sólo nos fastidian a nosotros, sino al resto del público.

**PETRONIO.-** ¿Y cuando se ponen a bostezar estirándose y dando gritos?

**ORAZIO.-** Eso puede ser porque la obra es mala.

**PETRONIO.-** ¡Qué va! La mayoría de las veces lo hacen con mala intención. Y sobre todo en los estrenos, para fastidiar la obra.

**LELIO.-** Ya sabéis todos la cancioncilla que van cantando los jóvenes cuando entran en el teatro.

"Me ha costado mi dinero,  
por eso hago lo que quiero".

**APUNTADOR.-** ¿Vamos o no?

**TONINO.-** Vamos allá. Me toca a mí.

**APUNTADOR.-** Bien. ¿Qué tenéis que decir, señor Pantalone?

**TONINO.-** ¿Qué voy a decir, compadre? ¡Palabras!

**APUNTADOR.-** Yo no os he faltado y os ruego que no me faltéis. No olvidéis que mientras estáis en escena soy yo quien os tiene que dar la letra. Si un actor está seguro de conocer su texto, es gracias a mí. *(sale)*

**ORAZIO.-** Tiene razón. El teatro depende de todos y cada uno de nosotros.

**APUNTADOR.-** *(Desde dentro)* Si no queréis que vuestro hijo... *(Gritando más fuerte)* Si no queréis que vuestro hijo...

**TONINO.-** Dottore...

**DOTTORE.-** ¡Ah, sí! Ya voy. "Si no queréis que vuestro hijo contraiga matrimonio, es porque estáis enamorado de mi hija. Deberíais avergonzaros, a vuestra edad. Además, Rosaura nunca se hubiera casado con vos. Vuestras pretensiones eran imposibles. Deberíais contentar a vuestro hijo y, si verdaderamente amáis a Rosaura, haríais una acción noble, propia de un hombre sabio y prudente, cediéndola a una persona como vuestro hijo, que la hará sin duda feliz. Y vos mismo seréis feliz al pensar que habéis contribuido a su felicidad".

**PANTALONE.-** "Yo soy un caballero, y un hombre prudente, como habéis dicho, y quiero de verdad a esta muchacha, y quiero demostraros que la quiero. Florindo se casará con vuestra hija, pero yo no podré olvidar que también la he querido. No quiero tenerla en casa, no quiero vivir el infierno que tenerla siempre delante de mis ojos. Florindo, hijo mío: el cielo te bendiga. Sé feliz con Rosaura, que lo merece; cástate con ella, pero quedaos aquí, quedaos a vivir aquí hasta que yo muera. Tendréis mi ayuda y todo lo que necesitéis. Rosaura, ya que a mí no me amáis, amad siempre a mi hijo. Amadlo y disculpad la debilidad de un pobre viejo, cegado más por vuestras virtudes que por vuestra belleza. Querido Dottore, amigo mío; venid a casa y firmaremos los esponsales. Y vosotros: cualquier cosa que podáis necesitar, ya sabéis: contad para todo conmigo. Pero en esta casa no volveré a poner los pies. Perdonadme, tengo el corazón... No puedo más". *(sale)*

**ROSAURA.-** "Pobre... hombre. Me da pena".

## Escena final

Dichos y BRIGHELLA y ARLECCHINO

**ARLECCHINO.-** Pues ya que estamos de bodas, Colombina dame tu mano.

**BRIGHELLA.-** Colombina no va a olvidar a su Brighella.

**LELIO.-** Señor Orazio, ved como termina mi comedia, esa que ni siquiera habéis querido oír. (*Saca unos papeles del bolsillo y lee*) "Florindo se casa con Rosaura y Arlecchino con Colombina y con estas bodas se acaba la comedia".

**ORAZIO.-** Muy ingenioso.

**GIANNI.-** ¿Queda algo más para ensayar?

**ORAZIO.-** No, ya es suficiente.

**GIANNI.-** Podfáis haberlo dicho antes y me habrfaís evitado este sofoco (*Quitándose la máscara*).

**ORAZIO.-** ¿Por qué?

**GIANNI.-** Porque esta clase de escenas las he hecho ya mil veces. Las puedo hacer durmiendo.

**ORAZIO.-** No digáis eso, señor Arlecchino, no digáis eso. Un actor de valor se conoce en cualquier escena, hasta en las más cortas. Cuando las cosas se hacen con gracia, cuando se dicen con gracia, lucen el doble. Y mientras más corta sea la escena, mejor. Arlecchino debe hablar poco, pero a tiempo y con tiento. Tiene que soltar su agudeza oportunamente, y no largar discursos. Estropear una palabra de vez en cuando, pero no estropear y ridiculizar todo un parlamento. Y procurar que sus intervenciones sean graciosas, pero no de payaso. Arlecchino es un personaje que tiene su personalidad y tiene mucho de creativo. Pero para crear también hay que estudiar. Y mucho.

**GIANNI.-** Yo creo que se puede crear sin necesidad de estudiar.

**ORAZIO.-** Decidme cómo.

**GIANNI.-** Como he hecho yo: casándome y teniendo hijos. (*sale*)

**ORAZIO.-** Ha tenido gracia.

**PLACIDA.-** Si no mandáis otra cosa, me marchó yo también.

**ORAZIO.-** Ya nos vamos todos.

**EUGENIO.-** Podemos ir a vuestra casa a tomar café.

**ORAZIO.-** ¿Cómo no? Vamos.

**LELIO.-** Quisiera deciros una cosa y ya no molesto más.

**ORAZIO.-** Decidme.

**LELIO.-** Mi obra terminaba con un soneto y me gustaría saber si es buena idea.

**ORAZIO.-** Pues... los sonetos van bien en algunos casos y en otros no. También nuestro autor los ha usado alguna vez, pero en otras ocasiones podría habérselos ahorrado. Por ejemplo: en la "*Donna di garbo*", la obra termina con una reunión en una academia; ahí venía bien cerrar la obra recitando un soneto. En "*La muchacha honrada*", Bettina termina haciendo un brindis; tampoco ahí está mal. En "*La buena esposa*" hay un soneto final donde se nos cuenta eso, qué condiciones debe tener una buena esposa. En cambio, en "*La viuda astuta*" o en "*Los dos gemelos venecianos*", podía haberlos suprimido. En las otras comedias que ha escrito no hay sonetos. Es que, si no hacen falta, francamente, es mejor que no los haya.

**LELIO.-** Bueno; también vuestro tan cacareado poeta ha metido la pata alguna vez.

**ORAZIO.-** Es hombre y, como tal, puede equivocarse. Le he oído muchas veces decir que cuando tiene que ponerse a escribir una obra lo pasa muy mal. La comedia es una obra que tiene muchas dificultades. Y siempre me dice que no cree que llegue nunca a conocer a fondo todo lo que hace falta para componer una comedia perfecta y que se contenta con haberlo intentado y haber podido servir de estímulo a los demás autores para que algún día el teatro italiano sea lo que debe ser.

**PLACIDA.-** Señor Orazio, me duelen los pies. ¿Habéis terminado ya de hablar?

**ORAZIO.-** Sí, vámonos ya. Hemos terminado el ensayo. Y de todo lo que hemos estado hablando hoy, creo que se puede sacar una idea de lo que debe ser EL TEATRO CÓMICO.

**FIN**

## NOTAS

<sup>1</sup> Bettinelli, Venecia, 1.751.

<sup>2</sup> Efectivamente, en ediciones posteriores de obras completas o de selecciones de comedias de Goldoni (Paperini, Pasquali, Zatta, etc.) aparece en primer lugar, a modo de prólogo.

<sup>3</sup> En el teatro Sant'Angelo de Milán, los días 5 y 6 de octubre.

<sup>4</sup> Son todos títulos de comedias de Goldoni: *L'uomo prudente*, (1.748), *L'avvocato veneziano*, (1.749) y *I due gemelli veneziani*, (1.747).

<sup>5</sup> Catte en *La putta onorata*, (1.748), es una lavandera, esposa de Arlecchino.

# PUBLICACIONES DEL BICENTENARIO GOLDONI

En las Publicaciones  
de la ADE:

SERIE: "LITERATURA  
DRAMATICA".

Nº 27 **LOS DESVARIOS DEL VERANEO y  
LAS AVENTURAS DEL VERANEO**  
de Carlo Goldoni (Traducción de Luigia  
Perotto)

Nº 28 **EL RETORNO DEL VERANEO**  
de Carlo Goldoni (Traducción de Luigia  
Perotto)  
**DON JUAN TENORIO O EL  
DISOLUTO**  
de Carlo Goldoni (Traducción de Jorge  
Urrutia y Leopoldo de Luis)

Nº 29 **LA PLAZUELA**  
de Carlo Goldoni (Traducción de Luigia  
Perotto)  
**EL ADULADOR**  
de Carlo Goldoni (Traducción de Mar-  
garita García)  
**LA HOSTERIA DE LA POSTA**  
de Carlo Goldoni

Nº 30 **LA GUERRA  
LA CRIADA AMOROSA**  
de Carlo Goldoni (Traducción de Jaume  
Melendres)

Nº 31 **LA CASA NUEVA  
UNA DE LAS ULTIMAS TARDES DE  
CARNAVAL**  
de Carlo Goldoni (Traducción de Luigia  
Perotto)

SERIE: DEBATE

Nº 4 **GOLDONI: MUNDO Y TEATRO**  
Ensayos de: Mario Baratto, Franco Fi-  
do y Ginette Herry, etc., con una tea-  
trografía goldoniana de Fernando Do-  
ménech

Nº 5 **GOLDONI Y ESPAÑA**  
de Víctor Pagan

SERIE : TEORIA Y PRACTICA

Nº 3 **MEMORIAS**  
de Carlo Goldoni (Traducción de Borja  
Ortiz de Gondra)

NUMERO ESPECIAL DE LA REVISTA ADE  
DEDICADO A GOLDONI  
INCLUYE: EL TEATRO COMICO  
de Carlo Goldoni (Traducción de Angel  
Chiclana)

En las publicaciones del Ins-  
titut del Teatre de la Diputa-  
ció de Barcelona

COLECCION BIBLIOTECA POPU-  
LAR DE TEATRE CLASSIC UNI-  
VERSAL

**EL VENTALL**  
de Carlo Goldoni (Traducción de Miquel Des-  
clot)

**ELS ENAMORATS**  
de Carlo Goldoni (Traducción de Jaume Melen-  
dres)

**EL CAFE**  
de Carlo Goldoni (Traducción de Pere Puérto-  
las)

**LA FAMILIA DE L'ANTIQUARI**  
de Carlo Goldoni (Traducción de Pere Puérto-  
las)

COLECCION ESCRITS TEORICS

**MEMORIES**  
de Carlo Goldoni (Traducción de Joan Casas)

# Escenificaciones

## ESCENIFICACIONES GOLDONIANAS EN ITALIA (1.952-1.980)

Por Aggeo Savioli

Traducción de M<sup>a</sup> Paz Bartolomé

"C omo sucede en el caro y pródigo arte del teatro, es imposible evocar la imagen con las palabras, que siempre resultan inadecuadas, ni con fotografías ni con documentos mudos": así dijo un crítico desaparecido en la muerte de Marcello Moretti, que fue sobre todo un cronista atento y sensible. Han pasado cerca de 20 años desde que Moretti moría prematuramente. Pero su famoso *Arlecchino* (y de Strehler) vivía ya entonces, y continuará viviendo, en otro actor enseñado por él. Por efímero que sea, como dice la frase recordada al principio, el arte del teatro entiende de estas transmisiones a distancia, "entregadas en mano", producciones y reproducciones de experiencias, que ignoran las periodicidades rígidas, coincidiendo, en el sentido más lato y móvil, con el tiempo histórico y existencial.

El breve preámbulo sirve de excusa por haber ampliado, en la 1<sup>a</sup> parte de esta relación, en 20 ó 25, incluso 30 años, el arco de una intervención que se esforzará por no privar de su necesaria retroactiva, aunque concentrada forzosamente, los sucesivos advenimientos de la fase inicial del redescubrimiento posbélico de Goldoni. Además, por el profundo y gran influjo ejercido, no sería posible excluir del discurso, sobre la base de un excesivamente severo calendario, a Goldoni de Visconti, aunque esto se reduzca a dos títulos tan

solo, pero uno de ellos fundamental, *La locandiera*, de 1.952, mientras el otro es menor, *L'impresario delle Smirne*, y se coloca precisamente en el año del 250 aniversario, (1.957), que lo discrimina del actual Convenio. En cuanto a Giorgio Strehler, *L'Arlecchino* de 1.979 procede, igual y distinto, del *Arlecchino* de 1.947, y de muchos otros que le siguieron. Mientras la *Trilogía della Villeggiature* (1.954-55-56), es, junto al compendio, la conclusión de todo un trabajo anterior, casi decenal, pero que abre las perspectivas de lo que después vendrá, sobre todo por obra de Strehler, pero también de otros, aunque a veces se prescindía de las recientes ediciones al alemán y francés de la *Trilogía*.

En periódicas citas entre Strehler y el *Servitore di due padroni* (con Moretti primero y con Ferruccio Soleri, después), desde la juventud a la madurez, durante un tercio de nuestro siglo, y a través de los grandes ensayos de nuestro director con clásicos y modernos (con Goldoni, Pirandello, Shakespeare, Chejov, y a veces por la comparación con Brecht), que son como un reclamo, una llamada, digamos incluso una provocación: una "advertencia" que, desde aquel texto de paso entre *Commedia dell'Arte* y *Commedia Nuova*, punto de unión y ruptura en el marco de la Reforma siempre en actualidad y discusión, viene al director, para que nunca se olvide el teatro en la realidad y la realidad en el teatro. También son nume-

"La Locandiera".  
 Dirección: Guido Salvini (1931)  
 En la foto: Renato Cialente,  
 Piero Carnabuci, Egisto Olivieri,  
 Fosco Giachetti, Tatiana  
 Paulova y Guido Salvini. (Cívico  
 Museo Biblioteca dell'Attore -  
 Génova. Fondo: Guido Salvini).



rosos los preparativos goldonianos de Strehler en los primerísimos años 50, estimulados por la presencia del Festival Internacional de la Prosa, en Venecia, que ya había sido lugar de esfuerzos antes de la guerra -confiamos en documentos y testimonios ajenos-, sobre todo Renato Simoni, por liberar a Goldoni de vicios y hábitos donde la malsana tradición lo había ocultado, hasta hacerlo prácticamente irreconocible.

La Postguerra recibió, como herencia de la preguerra, entre otras cosas, un grupo de actores vénetos, unidos incluso por lazos familiares (los Cavalieri, los Micheluzzi...), que hicieron escuela durante un tiempo, y entre los que destacaba la figura de Cesco Basaggio, normalmente intérprete admirable. Ellos introducían, bajo insignias que se atribuyen al "Teatro de Venecia", sobre todo, pero no exclusivamente, los textos goldonianos en dialecto, sirviéndose de directores que provenían del mismo seno (como Carlo Lodovici, que además empezó como actor, o el mismo Baseggio), cuidando poco la filología, los análisis semánticos, los encuadres escenográficos apropiados (aunque se entregasen a menudo a profesionales serios), efectuando en el vasto repertorio a su disposición, elecciones dictadas, casi siempre, por razones prácticas insignificantes, con distribución de papeles dentro de una compañía de instalación casera, como ya habíamos dicho.

Esta "barca de cómicos", si se nos permite la imagen, recorre un tortuoso itinerario en las fluctuaciones del teatro italiano, ya en las postrimerías de la 2ª mitad del siglo, teniendo relaciones difíciles, desconfiadas, cuando no de abierta y tal vez rencorosa polémica: en resumidas cuentas, viaja, si no en dirección a la colisión, casi siempre cercano a ella. Incluso, en algunas de las primeras direcciones, Strehler se apoya por lo menos, en algunos de estos actores, Baseggio incluido; y nombres vénetos, en sentido estricto, encontraremos en sus máximas realizaciones goldonianas en dialecto: *Le baruffe*, *Il campiello*. Y, por lo tanto, directa o indirectamente, algo de la lección de un menester humilde y soberbio se filtra en el trabajo

de los teatreros de las nuevas generaciones que se une a Goldoni (también al no dialectal), como por ejemplo Visconti. La lección, sobre todo, de una palabra poseída y restituida, en los mejores casos, en todo su esplendor carnal: palabra-acción, palabra-gesto, palabra-cuerpo, que sostiene o sustituye una acción aproximativa, un gesto subalterno, un cuerpo dislocado, en el espacio escénico.

Por ejemplo, el modo con el que Baseggio, en el papel de Lunardo (en repetidas ediciones de los *Rusteghi*) pronunciaba el fragmento de entrada "y estaremos alegres", destinado a suscitar convencionalmente la risa, en contraste con la avinagrada cara del personaje, era heladora: en eso se recogía no sólo la concentración de un carácter, sino también más de una situación: social e histórica. Lo supiera o no, en ese lapso de tiempo y en extremada síntesis, expresaba la impotencia de la burguesía veneciana, haciendo de su propia ascensión una verdadera revolución, que también quería decir vocación a la felicidad. Será después el tema, o uno de los principales, de la preparación de Squarzina en *Rusteghi*.

Para los directores de la oleada que tomaba impulso después del conflicto, en el fuego de grandes pasiones y razones renovadoras, se descubren muchos signos importantes del redescubrimiento de Goldoni: no es marginal la conexión con la hipótesis o utopía de un Teatro Nacional (y Popular), que algunos, como Gassman -quien, como actor, dígame como inciso, frecuentó a Goldoni poquísimas veces, posiblemente una sola-, y "en traslado" al extranjero, se las ingeniaba por identificar las tensiones hacia una "tragedia italiana" de Alfieri o Manzoni; y que para Strehler se perfilaba en una unión ideal entre Goldoni y los autores del naturalismo en dialecto o en la lengua del último 800 o del primer 900: Verga, Bertolazzi. Mientras Visconti (que se había inspirado en Verga y en los otros para su trabajo cinematográfico *La terra trema* de 1.948), también tocaría Giacosa (*Come le foglie*, 1.954), pero pasando, tras Goldoni, por Chejov.

Hemos nombrado a Chejov, y aquí debemos

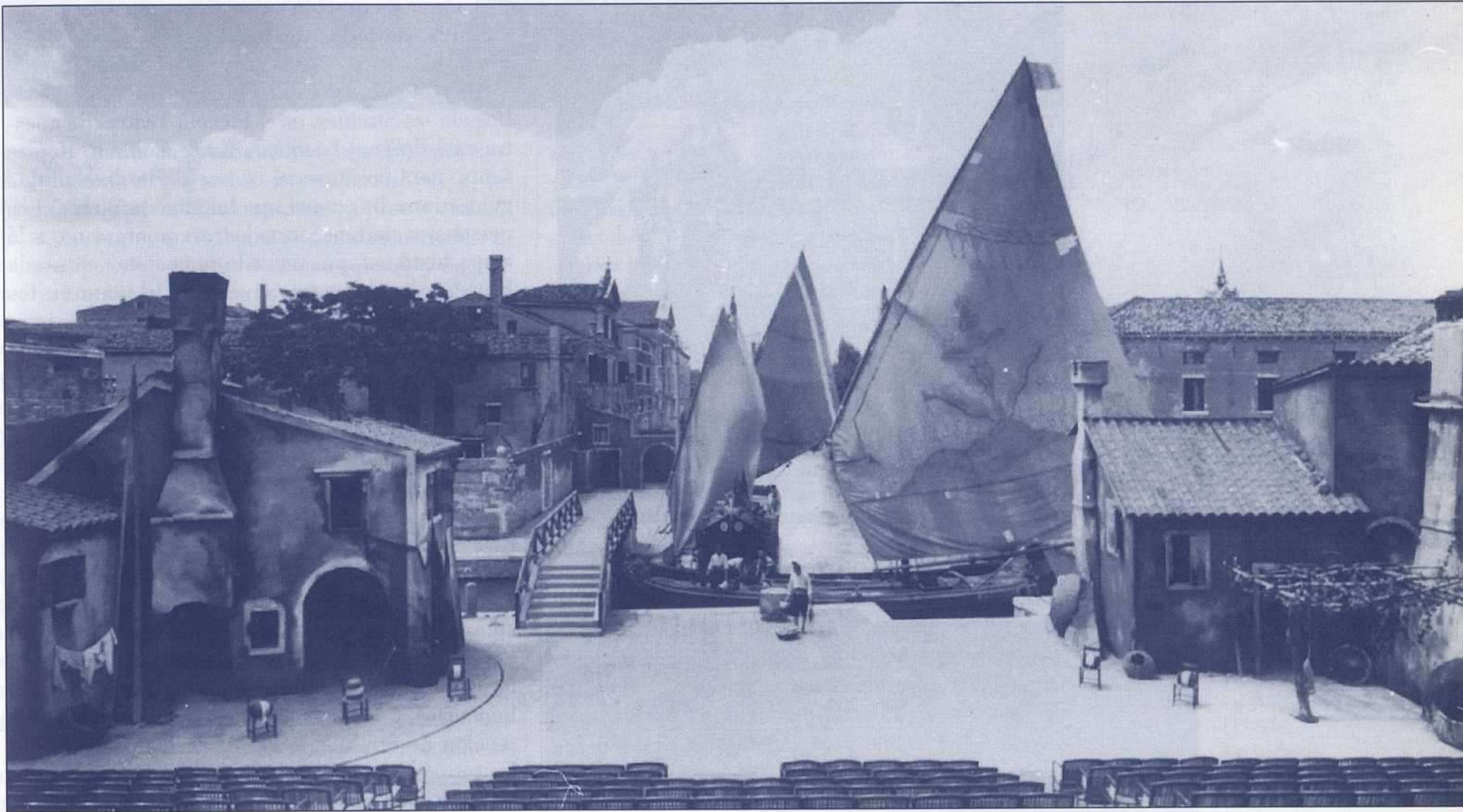


detenernos un poco. Fueron los franceses, graciosos como suelen, quienes acuñaron para la trilogía strehleriana de París, a finales de 1.978, una evocadora definición, precisamente Chejov. Pero sobre Chejov ya había hablado la crítica italiana, a propósito de la trilogía.

Verdaderamente es sintomático y no casual, que la 1ª edición italiana de la Trilogía (1.954), la continuase Strehler en 1.955 con *Il giardino dei ciliegi* (2ª dirección chejoviana del Director triestino, tras *Il Gabbiano* de 1.948, pero la 1ª en orden de importancia). También es significativo que en uno de los años más vitales de su carrera (1.952), Visconti preparase seguidamente, en estrecha conexión, y casi siempre con los mismos actores, *La locandiera* y *Tres hermanas*. Otra coincidencia: a finales de 1.955 se coloca la 2ª, y más lograda, experiencia de Visconti con Chejov, *Tío Vania* (la compañía, en algunos papeles fundamentales, sigue siendo la misma), y la primavera siguiente (1.956), el Director vuelve a preparar *La locandiera* para el Festival de París (reservándose la proyección para una sola noche en Italia).

Goldoni y Chejov, una extraña pareja. Un siglo y pico en medio, una enorme separación geográfica, cultural, lingüística. Y, sin embargo, cuantas curiosas y misteriosas correspondencias hay entre los dos: ambos profetas (desarmados, por supuesto), de una revolución que uno de ellos, viejo y exilado, apenas verá; y el otro, aún joven, apagándose en el extranjero, presentirá, pero en realidad ignorará. Ambos solidarios en el fondo con una clase burguesa, industrial, trabajadora, consagrada al trabajo, pero en la que no logran ver la angustia moral, la brevedad de su respiro (también histórico), la inadecuación de sus propios deberes. Críticos los dos con una vieja clase engalanada, holgazana, parasitaria. Y los dos sensibles al mundo de las mujeres, creadores de figuras femeninas encomiables, cargadas de una vitalidad arisca o petulante, que parece cuestionar lo mejor de una existencia humana violada por la historia. Y se podría ir incluso a los detalles: la frustrada espera de las máscaras, como una irrupción liberadora, en el 2º acto de *Tres hermanas*, nos trae a la mente más de un lugar común goldoniano.

"Arlecchino e i suoi  
pazzi"  
Dirección: Giorgio Strehler,  
1952.  
Fondo Museo Biblioteca  
dell'Attore - Génova.  
Fondo: Guido Salvini.



**"Le Baruffe Chiozzotte".**  
Dirección: Guido Salvini  
(1937) (Civico Museo Biblioteca  
dell'Attore - Génova.  
Fondo: Guido Salvini).



**"Il Ventaglio".**  
Dirección: Renato Simoni  
(1936)  
(Civico Museo Biblioteca  
dell'Attore - Génova.  
Fondo: Guido Salvini).

Hemos hecho una medio-digresión que tal vez sea útil, si sirve para apoyar la hipótesis o utopía recurrente de que un Teatro Nacional no debería tener en Italia, y no la tuvo, filiación autárquica, dimensiones provincianas, pero se conecta a una exploración que, en el presente y en el pasado, tocaba varias culturas teatrales, desde Europa (entendida en sentido lato y lleno) a los Estados Unidos, identificándose sin embargo, durante un tiempo, por la carga de denuncia y crítica social, común a hombres de teatro bastante distintos entre ellos. "Aquí nos servimos de la realidad hora a hora, minuto a minuto" decía el personaje de Edoardo, en una de sus mejores comedias de la época. Así y todo, en el cine, pero también en el teatro (menos en la narrativa), esa frase se podría asumir, durante un cierto período como contraseña.



"La famiglia dell'antiquario".  
Dirección: Orazio Costa.  
(1949).  
En la foto: Ave Ninchi y  
Franco Giacobini. (Cívico  
Museo Biblioteca dell'Attore -  
Génova.  
Fondo: Gastone Bosio).

Sociabilidad, realismo, sentido de la historia y optimismo revolucionario. "Aire y luz", anotaba el cronista de *Unità*, el querido Giulio Trevisani, exaltando la realización escénica de Luchino Visconti y Piero Tosi de *La locandiera*, en el Festival de Venecia de 1.952, "un milagro de modernidad creado sobre la bancarrota ineludible del 700", y además: "la mayor modernidad posible también en el vestido. No abusó de pelucas, ni de polvos, ni de...". Mirandolina se casa con Fabrizio, y es una alianza de clase, contra la vieja nobleza y la nueva, mendicante. Acaso el amor es lo que menos tiene que ver. Y, en todo caso, hablamos siempre de la edición viscontiana, toma forma en la protagonista, una nueva consciencia del poder femenino, que alguno, demasiado fácilmente, puede trastocar por una perspectiva misógina del Director, si no del autor.

Vendrán otras *Locandiere*, otras actrices de sucesivas generaciones, tras Rina Morelli, que afrontarán el papel: Valeria Moriconi con Enriquez, Anna Maria Guarnieri con Missiroli, más recientemente Carla Gravina con Cobelli. Los "colores morandianos" de la puesta en escena de Visconti oscurecerán poco a poco, con una tintura de pez, el caso y el personaje. Pero esto pasará, precisamente en el paso de una "línea roja" a una "línea negra", en la aproximación a Goldoni, o si se prefiere, para evitar equívocos, de una línea

"clara" a una "oscura", que caracteriza otras obras y sus respectivas redacciones, y que comprende varias zonas de un gris crepuscular.

Volvamos un momento a Strehler, a la *Trilogía*, en su primera edición de 1.954. Por detrás de ella hay tres ediciones del *Arlecchino*, con notables cambios de una a otra. "Nos parece que el aspecto más relevante del triple espectáculo -escribe Luigi Ferrante en 1.960, en su obra *Comici goldoniani*- está en el reclamo a la historicidad de la forma teatral, en un progresivo "hacerse" del cómico, desde la estilización inicial hasta la humanidad final". Y hay siempre a espaldas de la *Trilogía*, y también firmado por Strehler, *La putta onorata* de 1.950, que suscita vivaces polémicas, por el desenmascaramiento de las máscaras", por una falta de empeño que se le reprocha al director, por parte de un goldonista empedernido como es E. F. Palmieri; *Gli innamorati* de 1.950, *L'amante militare* de 1.951, donde Marcello Moretti "impetuoso y amable" (Palmieri) hace de nuevo el papel de Arlecchino; *La vedova scaltra* de 1.953, "texto ejemplar en la historia de la reforma", ha sido "con la feliz convivencia de traducción y renovación". Todos son estudios preliminares, de todos modos, al gran evento de la *Trilogía*.

*La trilogia della villeggiatura* fue el punto de llegada -es Strehler, es el Piccolo Teatro- de nuestra casi decenal búsqueda sobre Goldoni. Representa, para nosotros, el vértice de la dramaturgia goldoniana burguesa, en lengua italiana... Los personajes pertenecen todos, se quiera o no, a la etapa histórica que precede inmediatamente a la Revolución Francesa: viven por lo tanto en los umbrales de una gran crisis política, moral, intelectual". Donde existe, y seguimos con la misma nota, el esfuerzo por iluminar "cada personaje, cada acción, cada elección como proyección de una determinada situación histórica".

No toda la crítica, incluso elogiando el espectáculo, parece apreciar esta impostación; en cualquier caso, la excluye; Silvio D'Amico, que ya a propósito de *La locandiera*, y polemizando con Visconti, había negado el realismo de los grandes caracteres goldonianos, tiende a ver en la *Trilogía* solamente un aspecto, "un delicioso concierto, compuesto de duetos y tercetos, y cuartetos y quintetos, tramados a expensas de las debilidades humanas", y sobre eso sostiene que se funda la dirección de Strehler, más allá, evidentemente, de los propósitos expuestos. Por parte de los demás -también si se quiere, por parte de quien os hablase notó como defecto, o como límite, o como contradicción, la extenuante atmósfera prerromántica, el abuso de partidas, de adioses, de fatales incomprendimientos, poco a poco dominante desde la 2ª a la 3ª parte de la *Trilogía*, que evocó en aquel momento, el nombre de Chejov, o por lo menos la idea de cierta "manera" chejoviana.

Son elementos que volvemos a encontrar, en un mayor grado de coherencia e identidad, en lo que creemos que es la obra maestra de Strehler en cuanto a dirección goldoniana se refiere, *Il campello*, que sigue en 10 años (1.975) a las *Baruffe*, y en cerca de 20 a la *Trilogía*. "¡Gran comedia plebeya!" (exclama el mismo Strehler), donde toma vida "un ser humano colectivo", como dijo acertadamente Arturo Lazzari, refiriéndose al estreno milanés. Con una inigualable precisión rítmica, una concatenación apremiante de movimientos, de gestos, de timbres vocales, un amoroso refinamiento de detalles, en los que ja-



"Arlecchino servitore di due padroni".  
 Dirección: Giorgio Strehler.  
 (1952).  
 (Cívico Museo Biblioteca  
 dell'Attore - Génova.  
 Fondo: Gastone Bosio).

más se pierde la totalidad del cuadro, este ser multiforme celebra sus ritos y mitos: el juego, la fiesta, las ceremonias nupciales y prenupciales. Casi un clan o una tribu, una realidad cerrada en sí misma, cercana aún a la naturaleza, y en los márgenes de la historia. Un depósito de valores existenciales, de afectos, de pasiones, de energías, un potencial revolucionario que esperará mucho tiempo, tal vez en vano, para ser aprovechado. Un resplandor invernal, ya presagio de una aún lejana primavera. Una luz crepuscular, que no sabe si introduce el alba, o de nuevo el ocaso. Un mundo separado, que se insinúa en el nuestro por esas candilejas en miniatura que son las ventanas en las que se encuadran las figuras femeninas, cargadas de una sensualidad reprimida, siempre a punto de explotar, que es un poco el signo distintivo del texto y del espectáculo, y que se extiende, a este lado de las verdaderas candilejas, en los corredores de la platea, entre los espectadores, como por las venas de un organismo viviente.

Teatralidad de la vida cotidiana, emergencia del mundo popular, en Goldoni y Strehler: son los rasgos característicos de la última edición del *Arlecchino*, de 1.979, y de la preparación parisina de la *Comédie française* (Diciembre 1.978) y de la *Trilogía*: aquí se contraponen a la languidez, al tedio, digamos incluso al ocio de una burguesía holgazana, perdida en las imitaciones de una declinante aristocracia, incapaz de advertir, pero no de practicar, su propio deber histórico, una creciente presencia dialéctica: la de la servidumbre, con su mudo contrapunto de fastidiosas tareas domésticas, interrumpidas tan sólo, y por poco tiempo, por las escasas y sudadas comidas. Pero entre esas servidumbres no hay un Fígaro que se yerga como conciencia y vengador de las clases subalternas.

Este contrapunto, más en prosa, si así se puede llamar, que en poesía, lo volvemos a encontrar en *Casa nova*, 3ª parte de la *Trilogía* (o tetralogía) squarziana, donde la presencia del tapicero Sgualdo y de sus hombres, ya considerable en el texto de Goldoni, crece en relevancia, y provee desde el

principio una sigla figurativa, con el telón blanco sobre el que se diseñan las sombras de los artificios anónimos utilizados al ordenar y arreglar las casas de los demás.

Por lo demás, en el entramado de temas y motivos diversos, en las tres comedias que Squarzina prepara entre el 68 y el 73 -en orden de representación no de composición *Una delle ultime sere di Carnevale, I Rusteghi, La casa nova*- es constante, por parte tanto del autor como del director, una observación crítica nosólo y no tanto con el viejo mundo aristocrático, reducido a una sucesión de perfiles acentuadamente caricaturizados, como a la nueva clase emergente, la burguesía, de la que se aprovecha y se expresa "la insuficiencia histó-



"Sior Todero Brontolon".  
 Dirección: Cesco Baseggio.  
 (1954).  
 En la foto:  
 Cesco Baseggio  
 y ?.  
 (Cívico Museo  
 Biblioteca  
 dell'Attore -  
 Génova.  
 Fondo: Gastone  
 Bosio).

**"Il Bugiardo".**  
 Dirección: Carlo Lodovici.  
 (1954).  
 En la foto: Cesco Baseggio y  
 ?. (Cívico Museo Biblioteca  
 dell'Attore - Génova.  
 Fondo: Gastone Bosio).



rica". "Agotada la agresión polémica del viejo Pantalone al ocio corrupto de la aristocracia, los ideales burgueses revelan su angustia en el momento en el que el mercader es sorprendido en el mundo autónomo, celosamente defendido, de los negocios y de las afecciones domésticas", escribe Mario Baratto, en la introducción a los *Rusteghi*. Y también "Su discurso (de Goldoni) recoge una contradicción profunda del personaje burgués: portador de virtudes, frente a los vicios aristocráticos, no sabe construir una felicidad que se pueda oponer a los placeres de los nobles". La lucha por la felicidad está toda de parte de las mujeres, jóvenes o menos jóvenes. Es cierto, puede que Squarzina insinúe que "el principio de la libre elección en amor" de Felice, la mujer de Canciano, del que se hace "abogado", equivalga curiosamente a la batalla de la burguesía mercantil por la libertad de iniciativa y competencia". También es verdad, en el examen de la escenificación, el contraste entre la "naturaleza" de un sentimiento como el amor y la "historicidad" del mezquino consorcio civil, que los *Rusteghi* encarnan, determine extraños y acaso imprevistos efectos, conferidos, por ejemplo, al coloquio entre Filippetto, disfrazado con vestidos de mujer, y

**"I due gemelli veneziani".**  
 Dirección: Giuseppe Borrelli.  
 (1957).  
 Muestra de la Accademia  
 Nazionale d'Arte Drammatica.  
 (Cívico Museo Biblioteca  
 dell'Attore - Génova.  
 Fondo: Gastone Bosio).



Luccietta, con apariencia de hechizada, fantasmagórica, vagamente hoffmaniana. Se podría decir que el mundo de los sentimientos, excluido de la medida estrictamente utilitaria, del cálculo mercantil, de la razón práctica con la que los *Rusteghi* adecuan su conducta de vida, se destine o condene, a constituirse en una especie de Universo paralelo, "Otro" o "Copia" del inmediatamente social.

A los *Rusteghi*, Squarzina llega (aunque debieran ser la procedencia) partiendo de *Una delle ultime sere di Carnevale*, "comedia de puro lenguaje -escribe el Director en sus notas-, sin anteacto, sin trama o intriga, sin que la psicología asimismo precisa, prevarique las funciones escénicas de palabra y gesto; sin que la atmósfera asimismo densa, se forme de otra cosa que no sea el énfasis". Pero en esta estructura, digamos musical, como en el juego dialéctico entre el "veneciano" y el "allegórico" entre la provincia y Europa, se incorpora luego (y resultaba espléndido para el espectáculo) "el autobiografismo de Goldoni -cito aún a Squarzina- como autobiografía colectiva de una generación teatral... consuntivo de una reforma sin precedentes en la historia de la escena nacional, pero francamente incompleta". (Bastaría sacar del contexto las palabras "teatral" y "escena" para que el discurso se ampliase hacia la historia "tout court", y no sólo a la historia de Goldoni, sino también a la nuestra, y tal vez sea suficiente mirar la fecha en la que se coloca esta edición del *Carnevale*: 68-69).

En *La casa nova*, de la temporada 72, 73, un grupo de artesanos y obreros silenciosos, pero no por esto menos presentes, introduce por medio de su jefe Sgualdo y por los propios gestos "la dignidad y la perentoriedad del trabajo en un ambiente de gandules", ilustrando como contraste las escasas jóvenes fuerzas de la burguesía, la incapacidad de ésta para recibir las consignas de un deber histórico de sus mayores, como el simpático y respetable Cristoforo, sin hijos, marcado como por un sello secreto de impotencia. La llamada al trabajo, mientras empiezan a extenderse también los humos de la ebriedad consumista y los de la ideología sesentaiochesca, tiene una resonancia que se supone destinada a durar. En el ámbito específicamente teatral, pero también fuera de él, significa una llamada a la concreción, a la profesionalidad, a la manualidad, no aislados del compromiso de grupo, al que recurrirán cada vez más frecuentemente los tiempos actuales.

Para decirlo esquemáticamente, la crítica a la burguesía que hace Squarzina, la encontramos ya en Goldoni (también a la burguesía intelectual) pero con un punto de vista más avanzado. "Un decidido vuelco en la perspectiva, en 1.967, en el modo en el que, en su primera dirección goldoniana, Giuseppe Patroni Griffi afronta temas y personajes de la *Bottega del caffè*. Aquí podemos percibir algunas trazas iniciales de las que antes llamamos "línea negra" u "oscura". La figura tradicionalmente positiva de la comedia, el cafetero Ridolfo, no ve tan profundos los límites de su virtud de burgués y bodeguero (honestidad, perspicacia, sobriedad, espíritu de conciliación) como, sobre todo, por su transformación en mentor meloso y afflictivo, bajo grave sospecha de hipocresía, en comparación con la cual, el chismorre, la maledicencia, de los que se hace alférez D. Manzio se hacen -dice el director- "expresión de buena fe en la mala fe". "La modernizada lectura crítica" de Patroni Griffi tiene, en resumidas cuentas, es-



casamente en cuenta la historia, y como mucho, pende al lado de la antropología: el napolitano D. Manzio es el desarraigado, el distinto, el excluido (y es un actor partenopeo bastante joven, en la época, el que lo interpreta: Mariano Rigillo), la verdadera víctima sacrificada, en definitiva. (Pero nosotros, si se nos consiente, seguiremos la autorizada y documentada opinión de Palmieri, quien, precisamente, como ocasión de la interpretación en Venecia del D. Manzio por Raffaele Viviani en 1.934, atestigua que "se buscaría en vano en el personaje una napolitanería fundamental o aparente").

El partido tomado por Patroni Griffi por todo lo distinto, lo excluido, lo irregular, lo estrambótico tal vez, lo volveremos a encontrar en *Femmine puntigliose*, llevado a escena por la Compagnia dell'Eliseo, en 1.978. Ahí encontramos otra vez una acentuación del tono dialectal con la palabra y la ambientación sicilianas, también ésta de fácil acomodación en Goldoni. También aquí, el punto de referencia positivo, esto es, Pantalone, se sofoca o bloquea en la asfixiante clausura doméstica, bajo el signo del escarnio que iguala a aristócratas derrotados y burguesas en vena de adquirir inútiles títulos nobiliarios. La simpatía es toda para Doña Rosaura, cuya tentativa de acceso a los salones de Palermo, parece, más que nada, fruto de una neurótica crisis de identidad, de la que terminará sanando. O es esta simpatía para los sirvientes -un singular Arlecchino negro, casi africano (similar era el *Ade d'or* de Mnouchkine), un extravagante Brighella-, comprometidos con emblemas de un Tercer Mundo que ya forma parte de las modas políticas, culturales, y, por qué no, turísticas.

Pero, en *Femmine puntigliose*, nos interesa sobre todo, lo tenebroso del último cuadro, deducido de la vertiente más triste de la pintura veneciana del 700. Estamos ya en el sombrío receso de la luz airosa glorificante de la *Locandiera* de Visconti, y de otras *Locandiere*, desde Missiroli a Cobelli, que mostrarán, en conexión más directa, el oscuro reverso; la parte tosca, digamos, de lo liso.

*La locandiera* de Missiroli, de 1.972,: "ambigüedad y sexo, psicología y dinero, esquizofrenia, desgarros existenciales y dialectica de clase, Freud y Marx al alcance de la mano", así indica el director sintética y provocativamente sus referencias, contra "hombría de bien, buenos pensamientos y sentimientos, coquetería, crepuscularismo, garbo, medida, etc..."; cosas todas de las cuales, por lo demás, nos parece que se ha hecho justicia antes (no siempre y no por todos, es verdad). No más alianzas entre una burguesía trabajadora, en ascenso, y un pueblo sano, puro, en el matrimonio final de Mirandolina y Fabrizio, pero sí elección obligatoria, coacción, imposición de un orden familiar y social que mortifica los impulsos sexuales y los sentimentales. El "juego" en el que la protagonista enreda al Cavaliere di Rapafatta, arriesgándose a quedar enredada, es, tal vez, la "pura verdad", inconfesable, y de todos modos no se puede satisfacer. Su victoria aparente es una derrota.

Victoria, sí, pero amarga y solitaria, la de *La locandiera* de Cobelli, de 1.979. Liberándose a sí misma, no liberando a los demás, o a las demás. El concepto missiroliano de una Mirandolina "avarienta de una existencia y una sociedad de bodega" está desarrollado por Cobelli a su manera. incluso valiéndose de la muy distinta presen-

"Il filosofo inglese".  
 Dirección: Marcello Aligrandi.  
 (1958).  
 Muestra de la Accademia  
 Nazionale d'Arte Drammatica.  
 (Civico Museo Biblioteca  
 dell'Attore - Génova.  
 Fondo: Gastone Bosio).

cia de una Carla Gravina, respecto a Anna Maria Guarnieri: frágil y ambigua ésta, gallarda y resuelta aquella. Y aquí está Mirandolina, escudriñando y calibrando al Cavaliere di Ripafratta con el mismo ojo seguro que le sirve para pesar bien las viandas destinadas a su albergue. Enamorar al Cavaliere, luego rechazarlo, en resumidas cuentas lo necesita, arreglados sus asuntos y cerrada la casa para sujetar más aún a Fabrizio, presuponiendo una relación al menos a la par con el futuro cónyuge, sobre todo lo concerniente -y esto es importante- a la gestión, el desarrollo de la hacienda familiar. ¿Sexo? Sí, pero como forma de poder, entrenzando con el tema económico.

¿Y quién se salva para Cobelli? (humanamente, queremos decir): las dos miserables, patéticas comediantes, envueltas en una triste orgía, con los dos innobles pretendientes de la mano de Mirandolina, fustigadas por el Cavaliere di Ripafratta, en una escena de impronta sadiana. Para tal aspecto, *La locandiera* de Cobelli se enlaza, además, declaradamente y en su complejidad, con la de Visconti, en el *Impresario delle Smirne* viscontiano de 1.957...

Pero lo que en Visconti era espera frustrada, penosa incertidumbre, triste esperanza por un mejor futuro del mundo teatral y del mundo, sin duda allí reflejado, en Cobelli se vuelve ansia embrutecida de un zoo de cómicos de la legua desgarrado por feroces luchas por sobrevivir. Además de "compañía social". Desaparecido el mítico Alí, el nuevo empresario trata a cómicos y cómicas como animales de exhibición o de carga, incitados a golpes de látigo por un torvo encubridor, que no desentonaría en un drama expresionista.

No se ríe uno mucho, en resumen, con el Gol-

doni de los años 60-70. Si se exceptúan las representaciones del *Arlecchino* Strehleriano. Si se exceptúa la propuesta y repropuesta de los *Due gemelli veneziani* de Squarzina, que, sin embargo, no se agota con la estrepitosa y doble exhibición de Alberto Lionello. Si se exceptúan un par de *Bugiardi* (de y con Bosetti, y de Gregoret con Proietti), una *Bottega del caffè* con Buazzelli. Todas éstas son excepciones no marginales, cierto, en su conjunto. Pero la nota dominante es la oscuridad, que da como mucho una sonrisa sarcástica, una alegría siniestra, como la que suscita *Il vero amico* preparado varias veces entre el '78 y el '79, por Gabriele Lavia, y que constituye uno de los momentos extremos, de tratamiento radical, de torsión hacia lo grotesco, de una materia dispuesta de otro modo por el autor. Aquí la moralidad burguesa es privada de toda decente razón histórica, reducida a máscara de infames deseos inconfesados. Maquillaje violento y deformante sobre los rostros, gestos y actitudes descubiertos hasta la saciedad, monstruosa desproporcionalidad entre figuras humanas y ambiente. Estamos a un paso de la novela libertina, y de sus ejemplos: Diderot (que conocía y apreciaba *Il vero amico* tanto como para imitarlo), o Laclos, o Sade. El paralelismo nos llevaría lejos, pero es necesario señalar, aunque someramente, la operación no muy distinta que directores como Planchon, o más ardientemente, Chéreau, han llevado a cabo en Francia con algunos textos de Marivaux (en Francia, pero también en Italia, donde Chéreau pone en escena con actores nuestros, *La finta serva* en 1.971).

Volviendo atrás, al origen de este Goldoni "cruel", encontramos una dirección poco conocida y desafortunada de un Luca Ronconi, de su exor-

"La Guerra".

Dirección: Giorgio Pressburger. (1960).

Muestra de la Accademia Nazionale d'Arte Drammatica. (Cívico Museo Biblioteca dell'Attore - Génova. Fondo: Gastone Bosio).



dio *La buona moglie* de 1.963, espectáculo que tuvo escasas representaciones, pero que merece una nota, sobre todo en cuanto, ya sea con notable aproximación estilística, lanzaba sobre lo trágico y sobre lo perverso (uniendo *La putta onorata* y la comedia sucesiva, bajo el título de esta última), un asunto que no carece, en verdad, de ocasiones inquietantes.

Viendo los ejemplos citados y otros que se podrían citar, nos encontramos delante de un Goldoni entresacado de las líneas, del interior de los comentarios, en los espacios dejados en blanco por la autocensura, en las sugerencias formadas por una frase apresurada o reticente, por un hecho externo al lenguaje, en el que, todo unido, el autor

tuarían distintos ensayos de la Academia Nacional de Arte Dramático. De allí parte, efectivamente, la propuesta de comedias goldonianas, a veces consideradas equívocamente menores o "difíciles", como *Il feudatario*, puesto en escena por Mariela Boggio en la Academia, y que luego, en 1.975, Maurizio Scaparro prepara con su propia compañía. La misma *Locandiera* de Missiroli tiene tras de sí un trabajo con los chicos de la Academia. Y entre los directores goldonianos del joven reemplazo, está Augusto Zucchi, que en la temporada 1.979-80, ha puesto *Zelinda e Lindoro* y en el Stabile de Bolzano, *Il teatro comico*, pero ya en la Academia se reveló con *L'Adulatore*, mientras que, en 1.975, en la *Pupilla*, aportaba otro apre-



**"I Mercatanti".**

**Dirección: Vittorio Melloni. (1963).**

**Muestra de la Accademia Nazionale d'Arte Drammatica. (Cívico Museo Biblioteca dell'Attore - Génova.**

**Fondo: Gastone Bosio).**

se resuelve y se absuelve. Con cuidado ingenioso, a veces maniático, se buscan pruebas que desmientan toda connotación progresiva de la obra goldoniana. La misma reforma, más que ser objeto de análisis clínico, se niega a ello. Asistimos a un *Amante militare* de la Compañía de Teatro Insieme, director, Giacomo Colli, primeros años 70, que mira detrás drásticamente a la comedia improvisada. Y el teatro, no la sociedad, que en él se refleja, se convierte tanto en dimensión absoluta del texto como su presentación escénica.

Gotean roturas en este cuadro de tinta acen-tuadamente plúmbea. No tengo pormenores suficientes, desgraciadamente, sobre todo lo hecho en el período considerado, fuera de los mayores centros italianos, y sin la posibilidad de una aproximación. Pienso en el compromiso, en Venecia, de un Giovanni Poli, que desgraciadamente hoy no está entre nosotros, o de un Arnaldo Momo. Y de todas formas, mi relación es, en cualquier medida, programadamente lagunosa, queriendo indicar las líneas de tendencia de una interpretación goldoniana, su ensancharse o entretejerse, sin pretender hacer una lista de las relativas piezas de apoyo.

Entre éstas también, si se pudiera ampliar el examen, de cuya brevedad me doy cuenta, se si-

ciable testimonio de prejujada aproximación, a veces a través de un trastocar pesadamente la letra goldoniana, usando distintos dialectos en función de una batalla por la supervivencia, con el mínimo esfuerzo. Este aún es un Goldoni escudriñado por su cara oscura.

Espectáculos y ejercicios de la Academia, en el último ventenio, exigirían un tratamiento pormenorizado, semejante al que hizo Raul Radice, y que aún es interesante en cuanto a la puesta en escena goldoniana se refiere. Es obvio que en la Escuela de Teatro y en sus afanosas visicitudes, estructura y orientación, se refleja (como en toda escuela) con agudeza, un sentimiento (más que un conocimiento) de la crisis social, así como de los modos (o de las modas) para afrontarla, o representarla. En pocas palabras diríamos que, al menos tras la ruptura con una cierta ritualidad didáctica, a principios de 1.967 (la "contestación", en la Academia, precede a la "general" del siguiente año), y con el ingreso en el grupo de nombres como Ronconi, Missiroli y otros, Goldoni puede ser instrumentado más fácilmente y también más legítimamente, con objeto de una búsqueda experimental, llevando hasta las consecuencias más arriesgadas la línea tendencial (o tendenciosa), y esto es lo que nos hemos esforzado en recorrer en

"La bottega del Caffé".  
 Dirección: Giuseppe Patroni-Griffi.  
 (1967).  
 En la foto: Paolo Panelli y Bice Valori.  
 (Cívico Museo Biblioteca dell'Attore - Génova.  
 Fondo: Gastone Bosio).



algunos de sus episodios esenciales o sintomáticos.

He aquí, a fines de Mayo del '74, en la salita de la calle Vittoria, un sorprendente *Teatro comico*, con un cuidado trabajo por parte del director, el profesor Giorgio Pressburger. Comedia-programa, comedia-manifiesto del realismo goldoniano, que vemos desarrollarse sobre una balsa, rodeada de agua, en inmóvil deriva, como Venecia, o mejor dicho, como una idea, un mito de Venecia. Los actores prueban, y discuten, pero cada uno está cerrado en sí mismo, repitiendo de forma obsesiva los gestos, los movimientos, las entradas que les han sido asignadas; no se comunican ni con sus colegas ni con el público, considerado como inexistente. La palabra limpia y clara de Goldoni hace el efecto de un intruso, y como tal es recibida: tomada a empujones, a codazos, a muecas. Un pequeño universo maniático. El teatro mismo es enfermedad, más bien "realidad muerta", sin posibilidad de resurrección o rescate. Estamos en los umbrales de un desierto infinito, e inevitablemente nos acordamos de haber visto, veinte años antes, sobre el mismo escenario de bolsillo, la primera edición italiana de *Esperando a Godot*, entre cuyos intérpretes estaba, qué casualidad, Marcello Moretti...

Cerca de un año después de este elogio fúnebre del *Teatro Comico*, *Il campiello* de Strehler certifica clamorosamente que el muerto está siem-

pre vivo y activo. El enjuague legamoso y podrido de la laguna en torno a la balsa, o a la isla veneciana, se ha callado. Hay, verdaderamente, un pozo de agua, o de nieve derretida, en el centro del escenario, pero ya es una presencia familiar, fraterna, casi humana. Si ese mundo teatral y popular está separado de la historia, comprime aún sus puertas, con la fuerza de un evento natural.

*Il campiello* también es una comedia de partida y adioses. Y sobre las partidas, sobre los adioses, se colocaba ya la *Trilogia* strehleriana, y, de forma diversa, la de Squarzina. Con *Il ventaglio* estamos de vuelta, una vuelta de Goldoni a Italia, a Venecia, desde el exilio parisino: un retorno, como sabemos, imaginario, solamente soñado, detenido en el centro de la calle también en la ficción escénica. Así, en medio de la calle, según creo, se queda un poco el espectáculo, entre el mecanismo frío y perfecto, como se acostumbra hacer, y la deducción de su interior de muchos otros motivos y sugerencias. Entre una "realidad muerta" y un "placer puro", con riesgo de ser identificados, hay sin embargo, un amplio espacio por explorar, tanto en extensión como en profundidad, dentro del continente goldoniano, así como en el de Pirandello, que luego han sido los que han realizado en el último ventenio, el mayor número de expediciones, mejor o peor equipadas, a veces aventureras, a menudo afortunadas.

Abril, 1980

El Corte Inglés

Colabora en las actividades de la  
 Asociación de Directores de Escena



# VISCONTI FRENTE A GOLDONI

Por Gerardo Guerreri

Traducción: Víctor Manuel Dogar

**¿C**abría preguntarse, a la vista de las polémicas, cuál ha sido, en definitiva, la actitud de Visconti frente a Goldoni; cuáles han sido sus reacciones frente a un texto sepultado bajo las formas, las gracias, y las seducciones, un poco groseras de la susodicha "tradición goldoniana"? Tengamos en cuenta que un examen de la tradición goldoniana en lo que concierne a la interpretación, revela un empobrecimiento progresivo tendente a una concepción pequeño-burguesa, provinciana y paralelamente a una libertad de los intérpretes con respecto al texto, que asusta. Sin embargo, la posición del intérprete de hoy en relación con el texto, es más crítica y prudente que en el pasado.

El texto de la *Locandiera* ha sido corregido por Visconti en varios pasajes, no para cambiar el sentido, sino para modernizar el lenguaje. Algunas de esas correcciones son, precisémoslo, las que Goldoni hubiera hecho sobre su texto si hubiera tenido que adaptarlo a nuestra época.

Ejemplos:

**MIRANDOLINA.-** Pero a Dios gracias ¿en qué?

C: Se suprime el "a Dios gracias"

**EL CABALLERO.-** ¿Hay alguna disensión entre vosotros?

C: Cambia a "¿Hay algún desacuerdo entre ustedes?"

**FABRIZIO.-** ¿He errado esta vez?

C: "¿Me he equivocado?"

**MIRANDOLINA.-** Todas están decepcionadas, pero no tiene ni un duro por mucho que se empeñe.

C: Cambia a "Todas van detrás del marqués, pero ellas no saben que no tiene ni un cuarto".

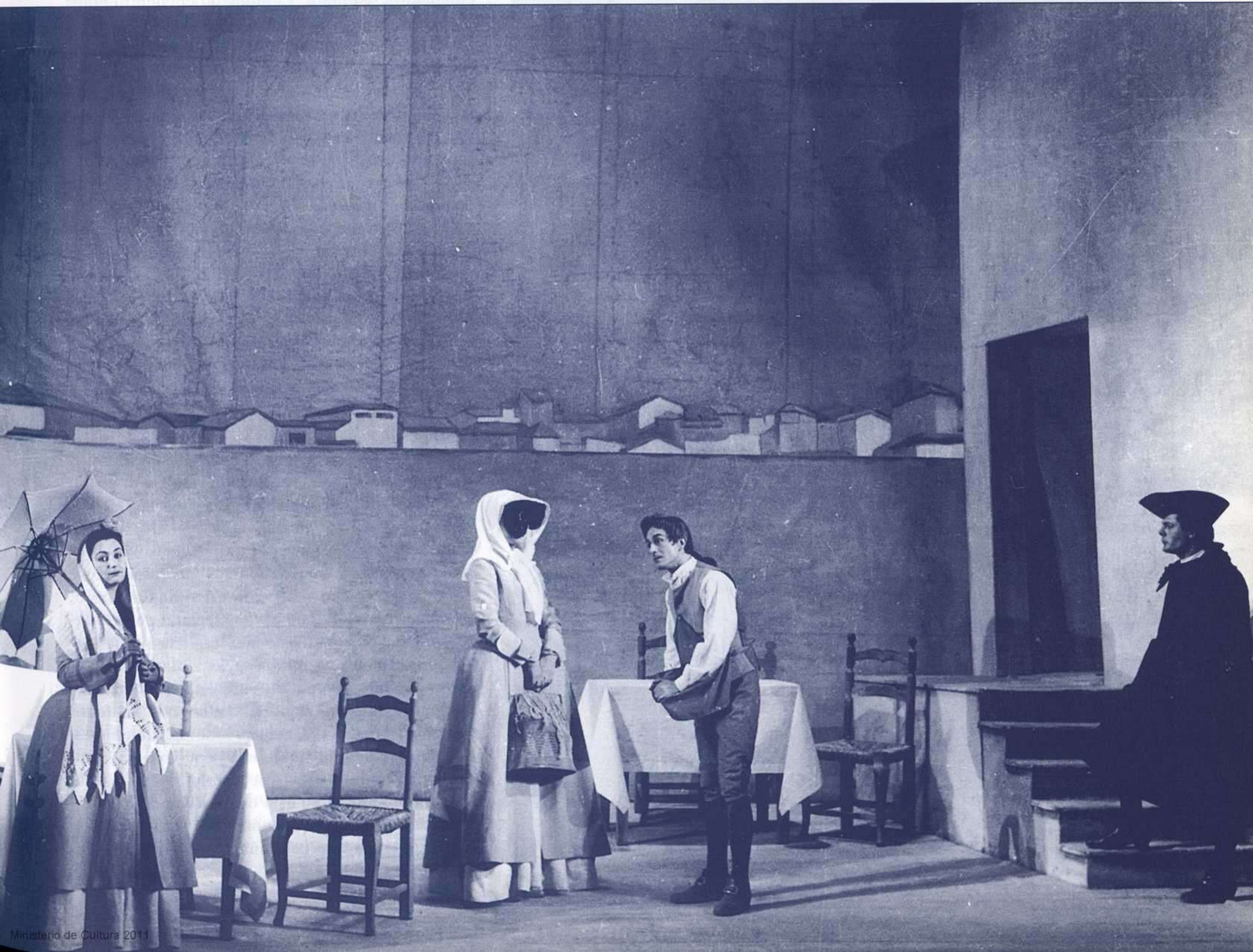
Discutible, si se quiere. El ejemplo más convincente es éste: Mientras que el caballero y Mirandolina elevan sus vasos "¡Viva!", el marqués de Forlipópoli (Stoppa) entra sin hacerse anunciar diciendo: "Aquí estoy yo también. ¡Y qué! ¿Viva?"

Stoppa, por el contrario, dice: "¡Aquí estoy yo también! ¿Y viva qué?" En este caso, la modificación se explica por el hecho de que la construcción insólita de la frase hubiera obligado a los espectadores a un esfuerzo (de uno a diez segundos) para comprender el significado de las dos frases.

"La Locandiera".

Dirección: Luchino Visconti.  
(1952).

En la foto: Flora Carabella,  
Rossella Falk (?), Giorgio De  
Lullo, Marcello Mastroianni.  
(Cívico Museo Biblioteca  
dell'Attore - Génova.  
Fondo: Gastone Bosio).



Otras modificaciones:

Una de ritmo en toda la duración del diálogo. El diálogo de Goldoni, interpretado no como un juego de ping-pong, de contrastes, de puyas, sino como un juego psicológico. ¿Se puede "psicologizar" a Goldoni? Veo algunos goldonianos reclamarlo en actitud suplicante. Por otro lado, la tentativa de interpretar Goldoni como si no fuera Goldoni ha dado algunos buenos resultados.

Primer efecto de la "psicologización": La novedad de esta puesta en escena -creo no equivocarme al decir que nadie lo ha remarcado- es el cambio de acento sobre los personajes. El Caballero de Ripafratta adquiere una importancia que hasta ese momento no tenía; se convierte en alguien casi más importante que Mirandolina, puesto que la comedia no es ya la de la mujer que consigue seducir hasta las piedras, sino la del misógino. El *misógino* y no la *locandiera*. Bajo esta aclaración la comedia corre el riesgo de rozar el drama. El personaje de Ripafratta se refuerza, adquiere reflejos de un siglo XVIII no italiano, a lo Laclos. Pero Ripafratta no es más que uno de los principales subalternos y por ello veo a otros goldonianos con la misma actitud suplicante. Es cierto que Goldoni se inspiró en Mannon y en Des Grieux en ciertos detalles. ¿Bien? ¿Mal? Por lo que a mí respecta, no es malo amplificar la psicología goldoniana, desprovincializarla, hacerla un poco más excitante mediante una inyección de Laclos o aunque sólo fuera de Casanova. Eviden-

"La Locandiera".

Dirección: Luchino Visconti.  
(1952).

En la foto: Marcello Mastroianni  
y Rina Morelli.

(Cívico Museo Biblioteca  
dell'Attore - Génova.  
Fondo: Gastone Bosio).



temente para los pedantes es suficiente quedarse en el XVIII; y aquí nos quedamos en el XVIII sobradamente. Siempre, para los pedantes la tradición goldoniana que veneran es, para colmo, la del XIX. Se puede demostrar que esta última ha olvidado a Goldoni mucho más que la nuestra. Veamos una de las escenas más discutidas, por la cual han comparado a Visconti con Stecchetti: la del desmayo en la que el caballero Ripafratta coge en sus brazos a Mirandolina desmayada. Según algunos, el caballero no hubiera osado nunca. ¿Cuestión de entender el siglo XVIII? Discutida también la escena de la seducción. A este respecto será útil hacer notar que Visconti se encontró delante de un texto que por momentos le pareció somero, y que por tanto añadió algunos toques a aquello que para él no era nada más que un bosquejo, pero no con la finalidad de servirse de ello como un esquema, sino con la intención de animar el discurso visual, de forma que las palabras pudieran asumir el sentido más eficaz, el más alusivo posible. También hay que hacer notar, y esto es lo más discutible de todo, que algunas réplicas son empleadas en un sentido diferente de aquel para el que fueron escritas, porque aparecen incapaces de sostener por ellas mismas una tensión teatral que el mismo autor había indicado en todos sus elementos. En esa escena, las acciones introducidas son enlaces, complementos. Una descripción de la acción que se traba durante el diálogo del segundo acto mostraría a Visconti *at his best*, es decir en su capacidad de inventar una acción paralela a la que se desarrolla en el diálogo haciendo éste más evidente, más manifiesto, más accidentado y vibrante. El animado encuentro entre Mirandolina y el Caballero, pone de manifiesto la confianza ciega del Marqués en la misoginia del Caballero. Al mismo tiempo se ve empujada al máximo la excitación amorosa del Caballero, que llegado al paroxismo rompe un vaso, elemento introducido aquí *ex novo* para traducir un *clímax* inventado a partir de la representación, pero indicado por Goldoni en otra escena como característica del Caballero de Ripafratta en los momentos críticos. La escena termina con una pequeña pantomima, o para ser más precisos, con una acción que se desarrolla en silencio: Mirandolina levanta su vaso y lo choca con el del Caballero enamorado, deja el vaso sobre la mesa, saca de su pecho la rosa que el Caballero le ha dado un momento antes detrás del biombo, y se desliza detrás del mismo, mientras que el Caballero, atolondrado, se deja caer sobre un silla; Mirandolina reaparece, le mira y sale.

Es evidente que Mirandolina (Rinna Morelli) representa la victoria de la mujer no tanto por la seducción y la gracia como por la astucia y el cálculo: en la última escena, la acción introducida destaca la sangre fría de la mujer y su indiferencia absoluta para con los asuntos amorosos. Entre sus enamorados Mirandolina elige al Camarero, un personaje magnífico pero detestado por la mujer amada. ¿Existe en esto una implicación de clase? ¿Es la matrona burguesa, calculadora y matriarcal la que asegura su casa eligiendo entre el Marqués y el Conde aquel que ella podrá dominar mejor? El cuadro del matriarcado agrídulce descrito por Goldoni al final de la república, no está, ciertamente, muy lejos. En cuanto al duelo, esta acción introducida no está desprovista de fuerza y constituye otra amplificación. Por todas partes en suma, un ritmo roto continuamente por la acción, por el movimiento.

Resumiendo la acción, es empleada por Visconti, no como una forma de introducción *lazzi* destinados a mantener viva la intriga, sino como un segundo gráfico que acompaña la trama de la palabra, se desarrolla paralelamente a ella, a veces, acompañándola otras, desmarcándose con la intención de precisarla, de ponerla de relieve. Casi nunca la acción copia o repite lo que dice el texto, generalmente desempeña una función de contrapunto, incluso con ironía, como por ejemplo en la réplica final de Mirandolina que generalmente dice la actriz principal en el proscenio para excitar las ovaciones del público y los aplausos. En la puesta en escena de Visconti, la acción por el contrario, se desarrolla de la siguiente manera: Mirandolina dice: "Al cambiar de condición quiero cambiar mis costumbres". Fabrizio, el criado, que está sentado sobre la mesa fumando, se vuelve, le lanza un beso (es el beso de alguien que cree que se va a convertir en el marido, en el patrón) por toda respuesta, Mirandolina va hacia el armario, coge un delantal limpio y se lo lanza. Fabrizio comprende la alusión. Toma el delantal, baja de la mesa y poniéndose el delantal se dirige hacia Mirandolina, que durante este tiempo dice: "¡Ustedes también, señores, aprovechése de lo que han visto". Mirandolina entonces ata el delantal de Fabrizio diciendo: "Para el beneficio y seguridad de vuestros corazones". Seguidamente Mirandolina va a la mesa, coge la plancha, se la da a Fabrizio, quien se aleja perezosamente. Mirandolina le reclama. Fabrizio sale. Mirandolina va hacia el tendedero, descuelga una toalla de la cuerda, la lleva a la mesa, la extiende para plancharla y dice: "Y si alguna vez ustedes se encuentran en la duda de tener que ceder, de claudicar (*moja la toalla*) piensen en las malicias aprendidas (*otra aspersion*) y acuérdense de la Locandiera (*de nuevo otra aspersion y telón*).

Esta concepción de "la acción paralela" la encontramos ya en un estado más o menos primitivo en los primeros espectáculos de Visconti. En un estado primitivo tendente a encontrar un equivalente expresivo del texto en los rasgos caligráficos del ballet (*Bodas de Fígaro, Rosalinda*) o de la figuración abstracta (*Crimen y castigo*) o en la grisalla documental cinematográfico (*Quinto Collummo*, etc.). A través de numerosos errores, Visconti perseguía constantemente una idea bien precisa de expresión teatral, como concepción del teatro que ha llegado a madurar con el tiempo, pero hacia la cual le ha guiado siempre un instinto tenaz. La creación de una especie de "correlativo visual" del texto como instrumento de clarificación de la interpretación y en general de la expresión, es un descubrimiento razonado del mundo y no, como han creído muchos, la manifestación gratuita de un genio popular.

En un lenguaje teatral que debe ser examinado no solamente en relación con la fidelidad a la letra del texto, sino igualmente, como la revelación de las relaciones vitales que frecuentemente, esconde una obra. Podría ser útil hacer notar que un lenguaje parecido estaba en posesión de los grandes actores italianos del siglo pasado, aunque bajo una forma crítica rudimentaria. Henry James cuenta esta *exquisite stroke* de Tommaso Salvini en *El rey Lear*. Gloster le pregunta si es rey. Salvini-Lear le clava por un instante la mirada perdida como si sopesara el sentido de la pregunta (hace tiempo que ha perdido la razón); después como si el recuerdo de quien es le volviera bruscamente a la memoria, corre hacia un árbol vecino, arranca

una gran rama, elige una a modo de cetro y expresándose en una actitud regia exclama majestuosamente: "Ay, every inch a king".

Es un ejemplo, entre tantos otros, de "correlación visual" en Tommaso Salvini. ¿Y por qué otra razón de hecho, esos actores se convertirían en celebridades y fueran reclamados por públicos que no comprenderían una sola palabra de lo que se les decía, sino por el poder de su imaginación escénica y por sus métodos de representación?

De este método, es sorprendente decirlo, Luchino Visconti está hoy más cerca que Vittorio Gassman.

(1956)

## DESCUBRIR GOLDONI

Por Bernard Dort

Traducción: Víctor Manuel Dogar

Autor teatral universalmente célebre, Goldoni (que murió en París, que escribió para la Comédie-Française, que incluso redactó sus *Memorias* en francés) ya no es para el teatro galo más que un nombre y un título: *La Locandiera*. Nombre y título que ni siquiera tienen entidad propia sino que nos remiten a lo que Roland Barthes llamaba "el tópico de la italianidad". Es lo que exime a nuestros hombres de teatro de ver más allá, de tomar conciencia de la obra de Goldoni (considerable ya que ocupa los catorce volúmenes formato Pléiade de la nueva edición completa publicada por Mondadori) o de reflexionar sobre la obra que excepcionalmente han elegido montar. La cuestión está clara: Goldoni representa las piruetas, la "joie de vivre" más allá de los Alpes. Un mundo irreal, ligero y transparente. Goldoni es un Marivaux sin texto o un Molière reducido a sus *tipos* más convencionales; el nexo de unión entre ambos. Un autor "plano" por excelencia, que se compone de movimiento, de color... En resumen, la serpiente de verano del teatro-teatro.

### UNA "LOCANDIERA" PLANA

Así es como lo entendió Maurice Sarrazin cuya compañía, Le Grenier de Toulouse, presentó recientemente *La Locandiera*. De un lado los personajes de repertorio: el marqués y el conde, (el primero convertido en Harpagon caricaturizado por Denise d'Inès, el segundo en "bourgeois gentilhomme" según Louis Seigner; dos zopencos ejemplares); un caballero torpe, puro e inocente, con algunos toques montherlanianos; y finalmente un criado curiosamente provisto de unas gafas, una respetable barriga y en fin, de una especie de miopía en toda su persona; hay mucho de Labiche en él. Del otro lado, Mirandolina y sólo ella: una compañera de juego, las enaguas color fuego, más Carmen que otra cosa, un virago. Consecuentemente el juego ya está decidido: esta *Locandiera*

no será más que el espectáculo que Mirandolina tenga a bien ofrecernos y que ella se ofrecerá a sí misma. Un espectáculo sin sorpresas con un desarrollo y una repercusión previstos. Teatro en segundo grado (teatro *sobre* el teatro) pero que no pasa por tal. Y para compensar esa "previsión" llenan *La Locandiera* de gags; le imprimen un movimiento endiablado. Los actores interpretarán el despecho, la sorpresa, el golpe de efecto. El resultado: una *Locandiera* animada, excitada, pero vacía y que suena a hueco. Yo diría más, una *Locandiera* incomprensible que se sostiene desde la pura ficción teatral (esa que Jacques Fabbri y sus actores por ejemplo, tiene tanta tendencia a explotar) y que poco tiene que ver con *La Locandiera*: "comedia en tres actos y sin máscaras" de Carlo Goldoni, con la que lo único que comparte es el esquema.

No voy a aplastar al Grenier de Toulouse bajo el recuerdo de *La Locandiera* puesta en escena por Visconti que la compañía Morelli Stoppa nos presentó hace dos años en el marco del segundo festival internacional de París. Sin duda el Grenier no disponía ni de los actores, ni de los medios materiales de los que dispuso Visconti. Sin duda al tener que representar en cualquier parte (en posadas y en granjas, delante de cualquier público), se encontró en la obligación de utilizar un decorado esquemático, fácilmente desmontable y montable; y tampoco pudo utilizar la iluminación con la sabia prodigalidad de Visconti. En cualquier caso en el espectáculo de Visconti había algo más que lujo, incluso algo más que una perfecta combinación de materiales costosos. Había una interpretación de *La Locandiera* que concedía a todos los elementos que la componían, su máxima eficacia; que recreaba para nosotros una duración, una acción, un debate. Hasta entonces *La Locandiera* era para mí un globo vacío que nuestros directores sólo inflaban de italianidad, que es como decir de aire. Pero he aquí que aparece Visconti, y la obra se presenta de nuevo ante nuestros ojos, pero esta vez como la metamorfosis de un clásico del teatro (demasiado clásico para ser verdad) en una obra audaz, dando testimonio de un momento en el que la historia duda: o nada ha sido todavía decidido o los adversarios de mañana, aristócratas y burgueses guardan silencio, se miran, se ponen a prueba y podrían amarse... Pero Visconti, no realizó aquí una operación mágica, sino que se preocupó de restituir a los objetos (siempre presentes en Goldoni y frecuentemente mencionados en el texto) su papel mediador. Roland Barthes lo remarcaba con razón: «En *La Locandiera* los tipos "caractereológicos" del teatro improvisado, se ven desplazados por tipos "sociales" (el noble arruinado, el nuevo rico); y las relaciones "emocionales", no van más allá de una simple mecánica de situaciones (raptos, secuestros, etc), y de algún modo estos nuevos tipos, están ya *mediatizados* de alguna manera, por objetos reales gozando de una existencia totalmente material, funcional. Esto es lo que Visconti revaloriza de un modo admirable. Es *a través* de la vida de pareja como se desarrolla el amor; es *a través* de la succulenta salsa que le sirve como el caballero a Mirandolina; es *a través* de la plancha que debe cambiar como Fabricio afirma su superioridad frente al caballero». El mismo Visconti señalaba(1) que él había construido su *Locandiera* en torno a la salsa que Mirandolina le sirve al caballero; en torno a esa conversión del caballero al modo de vida burguesa, por la salsa...

Me dirán que esta interpretación hace de *La Locandiera* una obra de tesis. Sería equivocarse de medio a medio, ya que esta interpretación y sólo ésta, permite valorar la otra cara del díptico: la tentación de la nobleza que el caballero significa para Mirandolina. Baratto así lo veía: "Mirandolina representa una comedia opuesta a una realidad psicológica que le espanta y que destruye su apuesta (2)". En Visconti existe el *juego*, no sólo el juego de una Mirandolina de convención, sino un doble, un triple juego; todo un entramado de



conversiones, de tentaciones, de abandonos. Nada más tonto pues, que el reproche que la crítica parisina dirigirá a esta *Locandiera* tildándola de aburrida. Al contrario que otras *Locandieras* exangües y neuróticas como la del Grenier de Toulouse, por ejemplo, *La Locandiera* de Visconti nos descubrió una obra rica, múltiple, comparable a *Las Bodas de Figaro* o a las más hermosas piezas de Marivaux; si bien es cierto que estas últimas están como mínimo tan deformadas por los actores franceses como *Las Locandieras* por la tradición italianizante. Una obra realista.

¿No hubiera podido Maurice Sarrazin inspirar-

se en Visconti sin imitarle?. Muchos de nuestros directores basan su amor propio en ignorar lo que hacen, lo que han hecho sus camaradas (así Vilar o incluso Dasté en relación a Brecht). El trabajo de otros no les concierne, nos dicen. Su inspiración les basta. ¿Pero qué pensaríamos de aquellos escritores que hiciesen lo mismo; de los críticos, de los comentaristas que para explicar, para hacer la interpretación de una obra obviarán sistemáticamente el trabajo de sus predecesores?. Yo no reclamo de Lanson una puesta en escena, única-

ma del teatro; una mezcla de la opereta francesa y de la mitológica comedia del arte.

## VISCONTI O LA REALIDAD GOLDONIANA

Visconti, realiza este texto de *L'impresario de Smyrne* de la misma manera que un compositor de ópera completa el texto de su libreto poniéndole música. Ya que este *Impresario* no es una mala



"La Locandiera".  
 Dirección: Luchino Visconti.  
 (1952).  
 En la foto: Marcello Mastroianni  
 y Rina Morelli.  
 (Cívico Museo Biblioteca  
 dell'Attore - Génova.  
 Fondo: Gastone Bosio).

mente pido que el teatro no sea sólo un tonel de las Danaides. No hay porqué avergonzarse de aprovechar y hacer aprovechar el trabajo ajeno ya que el director de escena también se sirve del texto, del escenógrafo, de los actores... Los espectadores del Grenier de Toulouse, tanto los de París como los de provincias, no se hubieran quejado ante una *Locandiera* enriquecida, nutrida por la reflexión, por la experiencia de un Visconti. Interesándoles más, esta *Locandiera* les hubiera aportado más, les hubiera divertido más también, que la firmada por Maurice Sarrazin, que de hecho no es sino el producto de una tradición ciega, anóni-

obra de Goldoni, es solamente menor, esquemática. Al director corresponde el conferirle palabra y voz, crearle un espacio, situarlo en un mundo, en una realidad. En lugar de una comedia exangüe - que bajo el título *L'impresario de Smyrne*, raras veces fue representada en Italia y donde no se veía más que un turco de fantasía sujeto a los caprichos de tres candidatas y un candidato al papel de la prima donna- corresponde a Visconti ofrecernos un verdadero drama Goldoniano, es decir, la cómica historia de una "troupe" de teatro dividida por un lado entre el sueño y la realidad, y el espectáculo de un doble desencanto: el de la reali-

dad burguesa de una posada veneciana provocado por la magia del teatro; y por otro, el de la fascinación por la realidad de la vida de los actores, de la rivalidad de las cantantes, el de sus disputas, pero también el de sus miserias, de sus impotencias, de su explotación por los directores, los "impresarii" y otros estafadores...

Que no se hable de interpretación abusiva: todo eso está en el texto, en las situaciones de Goldoni. Solamente había que percatarse de ello y sobre todo mostrárnoslo, hacérselo visible, sensible. Visconti lo consiguió, primero al situar la acción teatral histórica y socialmente en un mundo de realidad irrecusable. Después, una vez recreado ese mundo con una alucinante precisión al detalle, confiriendo a los personajes todas sus posibilidades, toda su complejidad, entregando de este modo a nuestra comprensión, a nuestro juicio, personajes ridículos y atractivos a la vez, presuntuosos y humildes, soberbios y desarraigados.

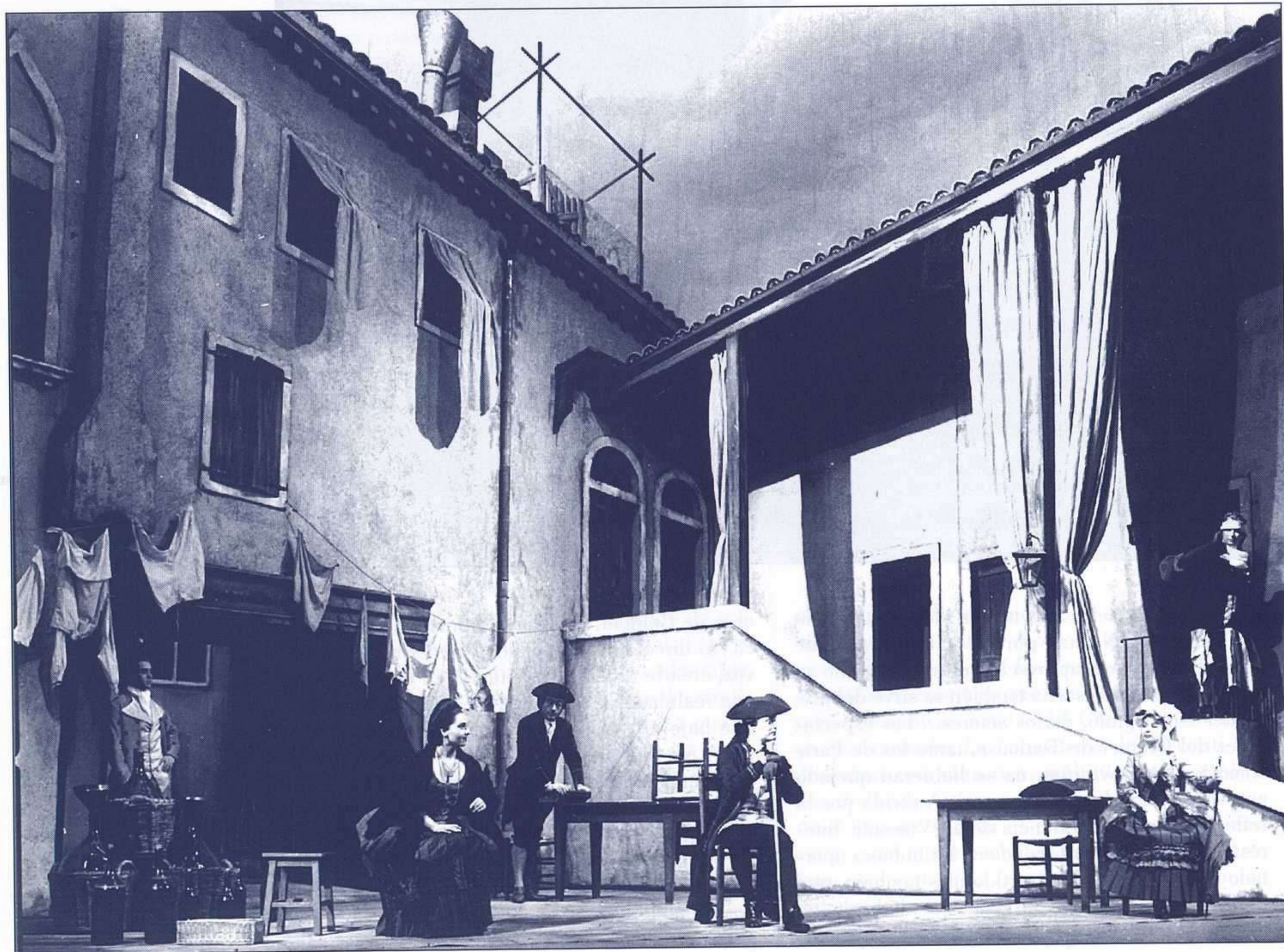
El primer elemento de un espectáculo de Visconti es su decorado, que no es ni el marco formal destinado a facilitar los procesos de los actores ni un conjunto de arabescos, de rasgos decorativos. Sino un lugar, un medio que inscribe a la obra en su realidad ofreciendo a los actores un espacio que, a diferencia del espacio indefinido, geométrico del T.N.P. es ya un espacio lleno de significación, un espacio múltiple en el que cada fragmento tiene ya una función, está ya investido de un sentido. El patio de la posada donde debuta *L'impresario* no se reduce a un espacio de admirables proporciones; desde el momento en que el telón sube, el patio es un lugar bien definido, el lugar de la vida cotidiana, donde se inscribirá la acción irreal de la comedia. Más incluso, al caer el telón,

el mismo patio ahora repleto de comediantes hará triunfar la comedia, los sueños de los actores. Se nos presentará como el común denominador de esos hombres y mujeres tan diversos unidos esta vez no ya para seguir viaje hacia Smirne, sino para comenzar, bajo la dirección del conde Lasca, noble arruinado, una gira que les conducirá a otras muchas posadas, a otros muchos patios, todos parecidos a éste último con sus muros desconchados, las sábanas colgando de las ventanas y el pueblo de criados y sirvientes entregados a sus ocupaciones sin preocuparse demasiado por los sueños y las locuras del teatro.

En semejante decorado, también los figurines poseen un significado, definiendo a quien los lleva, diferenciándolos según su estatus, su función, y al mismo tiempo acoplándose milagrosamente en su conjunto: la mancha rosa salmón de las medias de la posadera, se refleja en los muros de su posada. En ese decorado y con esos figurines, los objetos son verdaderos, reales. Esos adecuados objetos califican la realidad, la mediatizan: legumbres verdes y frescas bañadas todavía por el rocío de la mañana, que la posadera y sus ayudantes transportan a lo largo de toda la representación, formando un tendedero que extienden para que se sequen (3)... He aquí el mundo de la vida cotidiana, sus faltas y sus bellezas, un mundo donde se trabaja, donde hay que ganarse la vida, donde se come y se duerme; donde el despertar del día significa no el apaciguamiento de la tragedia, sino la vuelta al trabajo, y la caída de la noche no es la hora de las Erinias, sino del reposo y el sueño bien ganados.

Vienen, entonces, los actores, los y las cantantes, personajes excéntricos, tanto por sus acentos

**"L'impresario delle Smirne".**  
**Dirección: Luchino Visconti.**  
**(1957).**  
**(Cívico Museo Biblioteca**  
**dell'Attore - Génova.**  
**Fondo: Gastone Bosio).**



(de las tres cantantes, una habla veneciano, otra boloñés, y otra florentino), como por su pinta (aquí Visconti se empleó con verdadero entusiasmo: sus figurines son a la vez raídos y suntuosos, vestidos que vocalizan), por sus costumbres (su obstinación en ignorar todo aquello que está fuera del hecho de ser la *prima donna*). Aparece el turco y con él, un tercer plano de realidad o más bien de irrealidad. Personaje de ensueño, inmóvil sobre un diván, las piernas cruzadas "a la turca", como es su vestido: un increíble faldón-túnica cubierto de joyas, rígido como una casulla.

No quiero hacer un resumen de este *Impresario*, sino evocar cómo Visconti ha sabido desarrollar en él, tres planos de realidad (o de irrealidad) diferentes; hacerlos jugar conjuntamente hasta el desenlace final. Mientras que toda la compañía unida, con sus monturas, sus máscaras, los enses de cada uno - verdadero arca de Noé del teatro-, se entera de la fuga del turco y que por tanto nunca irán a Esmirna; cuando, haciendo algo más que saberlo la compañía *ve* esta huida (y los espectadores la ven también al mismo tiempo) en el balanceo del tendadero bajo el tejado de la posada: El viento le es favorable al turco, y este, por tanto ha abandonado Venecia. El momento es admirable, no sólo por el grupo de hombres, de colores, de materias, con los que ha acertado Visconti, sino sobre todo por ese prolongado silencio que sigue al descubrimiento, ese estremecimiento de toda la troupe al que suceden *mezza voce*, el chillido de un animal y los sollozos de una actriz. Momento de una toma de conciencia, momento donde el sueño se derumba, y donde cada uno vuelve a su realidad, conociendo un desencanto tan grave, tan profundo, como el de los héroes al final de *El jardín de los Cerezos* (de hecho, el acercamiento entre Chejov y Goldoni no es fortui-

to: se impone, ante la lectura de muchas piezas de Goldoni, de su trilogía de *La Villeggiatura*, por ejemplo).

Me dirán por supuesto, que lo que ocurre es que Visconti tiene gusto, talento, que conoce sus pintores (los Venecianos y los holandeses) que es fastuoso, y que lo que es válido para él no es aplicable para los demás. Su *Impresario* no sería, como dice Macabru (4), como sostiene también una buena parte de la crítica italiana, nada más que un cuadro genérico pintado por un pequeño maestro de genio. Yo respondo de inmediato: No, este *Impresario de Smyrne* no es un hallazgo extrateatral, a-goldiniano. Ni siquiera es el fruto de variaciones pictóricas sobre un tema determinado. Es la *realización* de la obra de Goldoni, su materialización (5), y un ejemplo: el ejemplo de un teatro *realista*, de ese teatro que fue también la ambición de Brecht, donde es nuestra propia vida cotidiana la que se nos ofrece en un espectáculo no transfigurado, sino ennoblecido, realizado a través de una reflexión, de un riguroso trabajo teatral, esclarecido por el arte.

Mayo 1958 *Revue Théâtre Populaire*  
N° 30

(1) *Bref*, n° 16 julio 1956.

(2) Cf. "Remarques sur Goldoni", en *Théâtre Populaire*, n° 27, noviembre 1957.

(3) Habría que hablar también de la iluminación de este *Impresario*: en él, nada de golpe de cañón que dramatiza indebidamente a un personaje, a un determinado espacio sobre la escena, sino luces intensas, indirectas, que crean ellas mismas como un nuevo espacio dividido, diversificado hacia el infinito. Recordemos las iluminaciones del Berliner Ensemble donde la sombra parecía nacer de la luz.

(4) *Arts*, 16-4-1958.

(5) Cf. Mario Baratto (art. cit.): "Hacer agradable la transposición de la vida en el teatro, y en este sentido hacer una obra *útil*, suscitando en el espectador una cierta concienciación. Goldoni ganó esta doble apuesta".

# UNA LOCANDIERA REALISTA

**LA LOCANDIERA, de Goldoni, puesta en escena de Luchino Visconti con la compañía Morelli-Stoppa de Roma.**

**Por Roland Barthes.**

Traducción: Víctor Manuel Dogar.

**H**e visto representar frecuentemente *LA LOCANDIERA* en Francia. Después que Copeaul la montara en el Vieux-Colombier, ha sido una pieza que ha tentado a muchas jóvenes compañías. La última *Locandiera* parisina fue la de Bernard Jenny: los muebles bajaban del techo, los servidores de escena cambiaban los decorados y todos los actores se tomaban por Arlequines. La crítica aclamó el "hallazgo", noción que en Francia sustituye muy frecuentemente a la idea de puesta en escena.

La *Locandiera* de Jenny resume bastante bien todas las *Locandieras* francesas: un estilo que posee todos los signos espectaculares de la vivacidad, por no decir que es la vivacidad misma: colores chillones (como si fatalmente, éstos fueran la representación coloreada de la rapidez); ágiles criados incapaces de llevar un plato (vacío siempre por otro lado) sin hacer cabriolas. En resumen, la retórica de lo que todavía se cree en Francia que es la *italianidad*. Todas las francesas son pelirrojas, decía el inglés del refrán. De la misma manera para nuestros hombres de teatro, para nuestros críticos, toda pieza italiana es *Commedia*

*dell'Arte*. Se prohíbe al teatro italiano ser otra cosa sino vivo, espiritual, ligero, rápido, etc...

Nuestra crítica encontró la *Locandiera* de Visconti pesada, lenta. Qué decepción, es más, qué escándalo que esta compañía *italiana* no represente a la italiana. Los figurines y los decorados refinados, profundos, enfurtidos; en una palabra, contrarios a ese vitriolo de verdes y amarillos que *significa* para los franceses toda arlequinada italiana. Una puesta en escena casi realista hecha de silencios; de momentos prosaicos, donde los objetos familiares (la salsa que se derrama, la ropa blanca que se plancha) dilataban la duración teatral como si de una obra de Chejov se tratara. En resumen, Visconti apostó en este montaje por lo que más podía chocarle a la crítica. Representó la *Locandiera* como si de una obra burguesa se tratara. ¡Adiós a la eterna *Commedia dell'arte*! Se le leyó rápidamente la cartilla a este italiano tan poco nacional: que venga a Francia a aprender lecciones de italianidad de Bernard Jenny.

La opción tomada por Visconti, no es en absoluto gratuita. Goldoni no es un autor de *Commedia dell'arte*. Es cierto que todavía utiliza ciertos esquemas ya degradados de esa forma anterior de

teatro (incluso Molière lo hace) pero su arte anuncia con fuerza la comedia burguesa. Incluso en la *Locandiera* los tipos "caracterológicos" del teatro improvisado, se ven desplazados por tipos "sociales" (el noble arruinado, el nuevo rico); y las relaciones "emocionales", no van más allá de una simple mecánica de situaciones (raptos, secuestros, etc), y de algún modo estos nuevos tipos, están ya *mediatizados* de alguna manera por objetos reales, gozando de una existencia totalmente material, funcional. Esto es lo que Visconti revaloriza de un modo admirable. Es a través de la vida de pareja como se desarrolla el amor; es a través de la succulenta salsa que le sirven al caballero como sucumbe Mirandolina; es a través de la plancha que debe cambiar, como Fabricio afirma su superioridad frente al caballero. Sustituyendo a la retórica vacía de una italianidad totalmente atemporal, el Goldoni de Visconti, nos concierne en la medida que está situado históricamente en el amanecer de los tiempos modernos; en ese momento donde la afectividad humana, por muy encarnada que esté todavía en ciertos "tipos", comienza sin embargo a socializarse, a prosaizarse; a dejar el álgebra puro de las combinaciones amorosas, para vincularse, para comprometerse con una vida objetiva: la del dinero y las condiciones sociales, la de los objetos y el trabajo humano. Nosotros deberíamos estar familiarizados con ese momento de la historia; nosotros que tenemos en Molière el ejemplo mismo de un teatro donde la naturaleza es precisamente un compromiso de esencia humana y de condición social.

Este tema del "objeto" es muy importante y

ciertamente no pasa desapercibido en Visconti. Él mismo habló de ello en la entrevista que concedió a *Bref*: donde quiera que este tema esté presente, en Chejov, en Brecht, en el Adamov de *Ping-Pong*, nos encontramos ante un teatro de la mediatización; es decir, con un arte donde lo real lejos de ser el signo de una esencia, es el obstáculo mismo a través del cual se hace el hombre. Pero a nuestra crítica apenas le gusta este teatro del objeto: o bien lo rechaza (no quiere ver que en Brecht, el objeto es fundamental, lo que le permite, en el mejor de los casos, negar toda diferencia entre Brecht y el Teatro Eterno), o bien lo sublima: haría falta a cualquier precio que la máquina tragaperras de *Ping-Pong* fuera algo más que una máquina tragaperras. Lo que la crítica no quiere a ningún precio es un teatro realista. No admite lo que pudiera haber de real bajo la forma del símbolo, quiere siempre que detrás de la materia esté el espíritu, que detrás de la Historia esté la Eternidad; que tras las situaciones humanas se esconda la naturaleza. No quiere un hombre que se hace, quiere un hombre ya hecho. He aquí, porqué la crítica reserva sus alabanzas para la *Locandiera* francesa, *mediatizadas* por el puro tópico de la italianidad; y he aquí porqué a la crítica le ha decepcionado Visconti, ya que ésta no ha sabido espiritualizar su *Locandiera*, evaporarla en la irresponsabilidad de un juego. Algo en ese espectáculo se le escapó a la crítica, algo precisamente que constituye su precio: su realismo.

Revue Théâtre Populaire N° 20. Septiembre 1956. Traducción Marzo, 1993

# MI ESCENIFICACION DE LA LOCANDIERA

por Franco Enríquez

Traducción: Inmaculada Alvear

Desde la escenificación de *La locandiera* a la de *L'impresario delle Smirne* (Visconti) - y desde la *Trilogia della vileggiatura* a *Le baruffe chiozzotte* (Strehler)- fluye un discurso y una búsqueda teatral que no va hacia atrás y que no se debe obviar. Y si añadimos en paralelo la puesta en escena de De Bosio de *La camariera brillante* y de *Il Bugiardo*: etapas que consiguen un cansancio en el proceso de renovación del espectáculo goldoniano en Italia.

Y ahora, ¿por qué esta nueva edición de *La locandiera*?

Prescindiendo del encuentro, que esperamos sea muy feliz, entre una actriz - Valeria Moriconi - y el difícil personaje de la encantadora Mirandolina, hemos querido, poniendo en el escenario lo más posible de la comedia de Carlo Goldoni, re-encuentrar la naturaleza intrínseca, y más veraz, del teatro de nuestro gran comediógrafo, respetando ante todo el límite, el sentido histórico y la estructura dramática, sin forzar los temas goldonianos ni siquiera en una dirección sentimentalista "pre-chejoviana", ni en una dirección colorista de refinamiento pictórico, o "tableau-vivant", "a la manière de..." (Longhi -Morandi)

Reconocemos en Goldoni una fuerza innovadora (de la que nace su "reforma", de la que *El Teatro cómico* es el manifiesto programático) y una persistencia de los elementos directamente heredados de la "commedia dell'arte". Y estos últimos - característica central del teatro goldoniano - constituyen por tanto el armazón del otro factor, el innovador y el psicológico.

Renunciar a la falsa "Commedia dell'Arte", esta que se resuelve en lazos exteriores y convencionales, equivale a buscar la naturaleza originariamente genuina y popular de este teatro; en el delicado equilibrio entre concreción realista y estilización.

La posada de Mirandolina es el lugar teatral de la acción, y los personajes son determinados por su comportamiento en un ambiente escenográfico en el que de tiempo en tiempo van a encontrarse, y no como en otras ediciones en lugares elegidos, o eliminando los cambios de escena. Recurrir a Lele Luzzati como escenógrafo, después de su experiencia en el "*Bugiardo*" con De Bosio, significa invención del color, reelaboración fantástica de la materia, y la posibilidad de un espectáculo móvil y ágil, en el que la escena - no de aplauso a telón subido - sea por el contrario el



elemento más funcional para las diversas situaciones.

El análisis de la naturaleza de los personajes confío que brotará del espectáculo, y si Fabrizio en esta edición resulta con más razón la antítesis del caballero, no estará dolido por la elección final de Mirandolina y por su sentido concreto de las cosas, del trabajo y de las relaciones humanas.

Admirable la capacidad de moderar con mesura desencantada, aunque no exenta de una cierta coquetería, las exigencias del corazón, de los sentimientos, y de su clase social. En su posada se desarrolla un sutil y hábil juego de teatro, y al mismo tiempo un complejo y significativo juego de transformaciones sociales.

# LA LOCANDIERA, IMAGEN DEL MUNDO

por Juan Antonio  
Hormigón

Fue a finales de la primavera de 1985 cuando decidí montar *La Locandiera*. Salía de una triste y lamentable aventura consistente en intentar poner en pie el Centro Dramático de Aragón. Aquel safari -porque rituales selváticos sí hubo- sucumbió antes de iniciarse por razones ajenas a mí y que no es ahora momento de comentar. Necesitaba acometer de inmediato un proyecto y éste fue *La locandiera*, que podía y debía estrenarse en el Festival Internacional de Teatro Clásico de Almagro, dirigido a la sazón por César Oliva.

Desde muy temprano he tenido con Goldoni una historia de afinidad y admiración. Una historia concretada además en acontecimientos ligados estrechamente a un periodo de mi vida en que se definió mi vocación y mi manera de entender el teatro. Por ello, de algún modo, trabajar a partir

de uno de sus textos constituía una especie de asignatura pendiente deseada, pero que hasta entonces me había sido inaccesible.

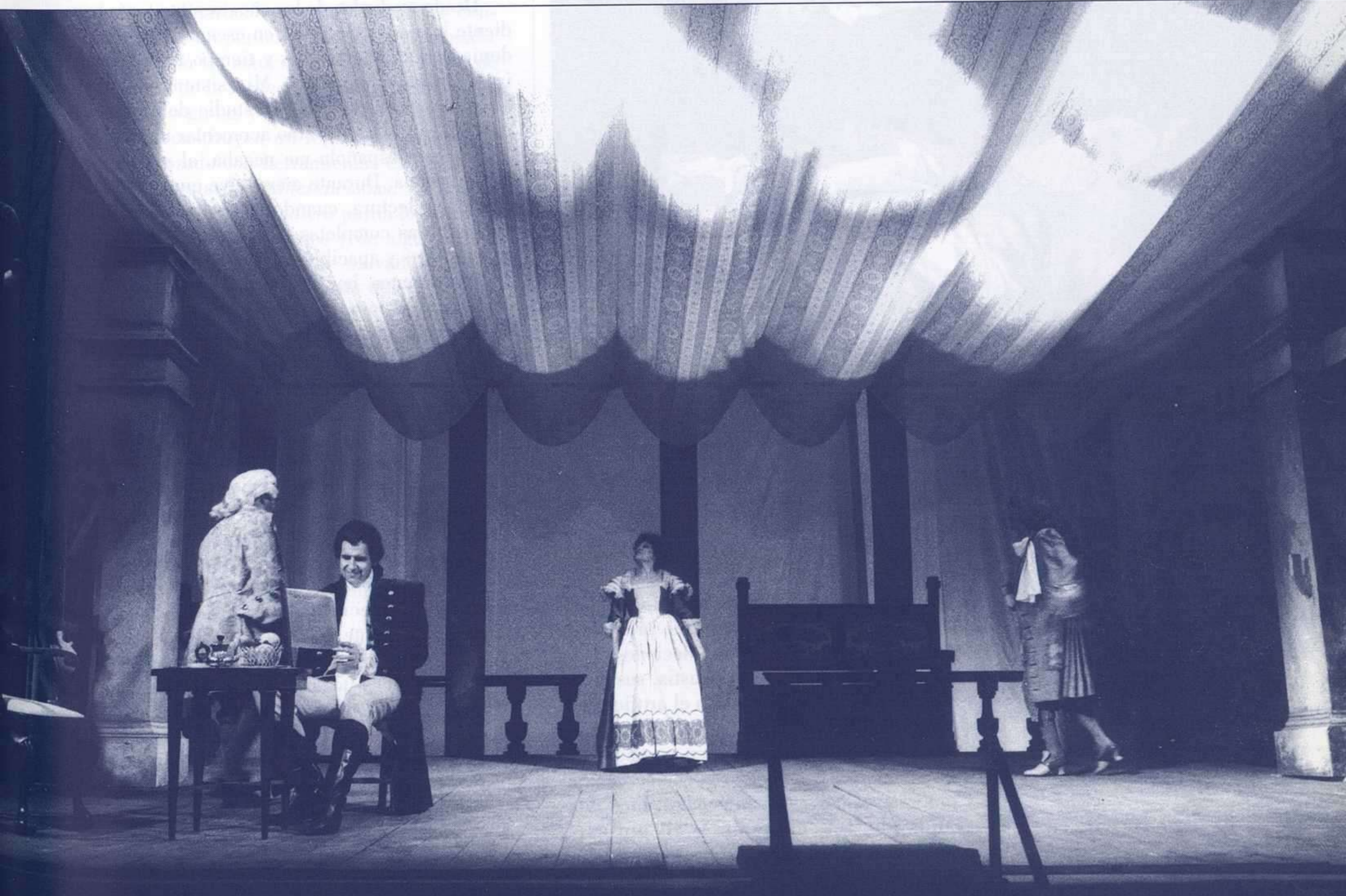
Cada uno guardamos en nuestra memoria hechos y circunstancias que nos han impactado de manera especial. Nuestra memoria teatral no es una excepción. Hay espectáculos que han supuesto también para cada uno de nosotros en el terreno creativo o vocacional, concluyentes tomas de decisión o descubrimientos técnicos o estéticos que han enriquecido la forma de enfrentarse al trabajo teatral.

Entre los espectáculos de los que guardo un recuerdo más imborrable y perenne, figura en lugar destacado *Le baruffe chiozzotte*, montado por Strehler con el Piccolo Teatro di Milano, que vi en el Odeón parisino en aquellas temporadas del Teatro de las Naciones que dirigía Jean Louis Barrault. Era 1966, en primavera, y yo estudiaba

"La Locandiera".

Dirección: Juan Antonio  
Hormigón. (1985).

Escenografía: Tomás Adrián.  
(Foto: Miguel Gómez/PULL).



teatro en Nancy. Aquella puesta en escena se encadenaba en un "discurso" goldoniano que Strehler había iniciado años antes con *Arlecchino servitore di due padroni*, proseguido con la *Triloggia della Villeggiatura* y continuado después con *Il campiello*.

La profunda revisión escénica de la obra goldoniana se había iniciado en los comienzos de los años cincuenta con la escenificación de *La Locandiera* y de *L'impresario delle Smirne*, realizadas por Luchino Visconti. Hasta entonces había dominado en la puesta en escena del repertorio goldoniano lo que se venía denominando como "estilo a la italiana". Es decir, la consideración del torrencial dramaturgo veneciano como un simple epígo-

del Barroco y de la escuela Francesa de Corneille y de Racine.

Goldoni muestra la confrontación entre la nobleza decadente y la emergente burguesía. El periodo que Antonio Gramsci definió como el de la "burguesía hegemónica", en el que se establecieron los contenidos y razones de su programa reformista. Al mismo tiempo logró captar el nuevo tipo de mentalidad, las formas divergentes de individualidad que estas transformaciones provocaban.

Las puestas en escena de Visconti supusieron una revisión y proyección creativa respecto a los textos goldonianos, que alcanzaron cotas de extraordinario vigor y valor. No faltaron, como era natural, reacciones encontradas en los sectores conservadores. Pero hubo también una parte de la crítica y de los investigadores que apoyaron resueltamente esta línea de trabajo. Posteriores espectáculos de Strehler, Squarzina, de Bosio, Ronconi, Lassalle, etc, sirvieron no sólo para el desarrollo de la escenificación de las obras de Goldoni, para establecer procedimientos estilísticos diferenciados, sino que coadyuvaron también decisivamente, al análisis y profundización del conocimiento dramático de los textos y sus posibles implicaciones tanto sincrónicas como contemporáneas.

Yo no pude ver, desde luego, aquellos míticos espectáculos de Visconti. Era tan sólo un niño de postguerra perfectamente segregado por los planes educativos, la información, la estructura política, la represión y la acidez de la vida cotidiana, de buena parte de nuestra cultura y de casi toda la Europea. Tuve la suerte, eso sí, de que Mario Baratto fuera mi profesor y amigo. Fue al menos quien me proyectó definitivamente en su inacabable, sugestivo y complejo mundo dramático. Quien alimentó mi pasión por conocerlo, comprenderlo y escenificarlo.

Desde mediados de los años sesenta tenía pendiente la cuenta de poner en escena un texto goldoniano. Durante tiempo y tiempo fue un deseo irrealizable e imposible. Mi asistencia a algún congreso sobre el tema, el estudio de ciertos espectáculos, no hacían sino acrecentar un afán que la situación española me negaba, al menos a mí me lo negaba. Durante años tuve que conformarme con la lectura, cuando el tiempo lo permitía, de sus obras completas editadas por Ortolani en los solemnes y apacibles salones del antiguo palacio de Abrantes, hoy Instituto Italiano de Cultura de Madrid. Ahora, la ocasión era propicia y por fin podía ver cumplido mi deseo.

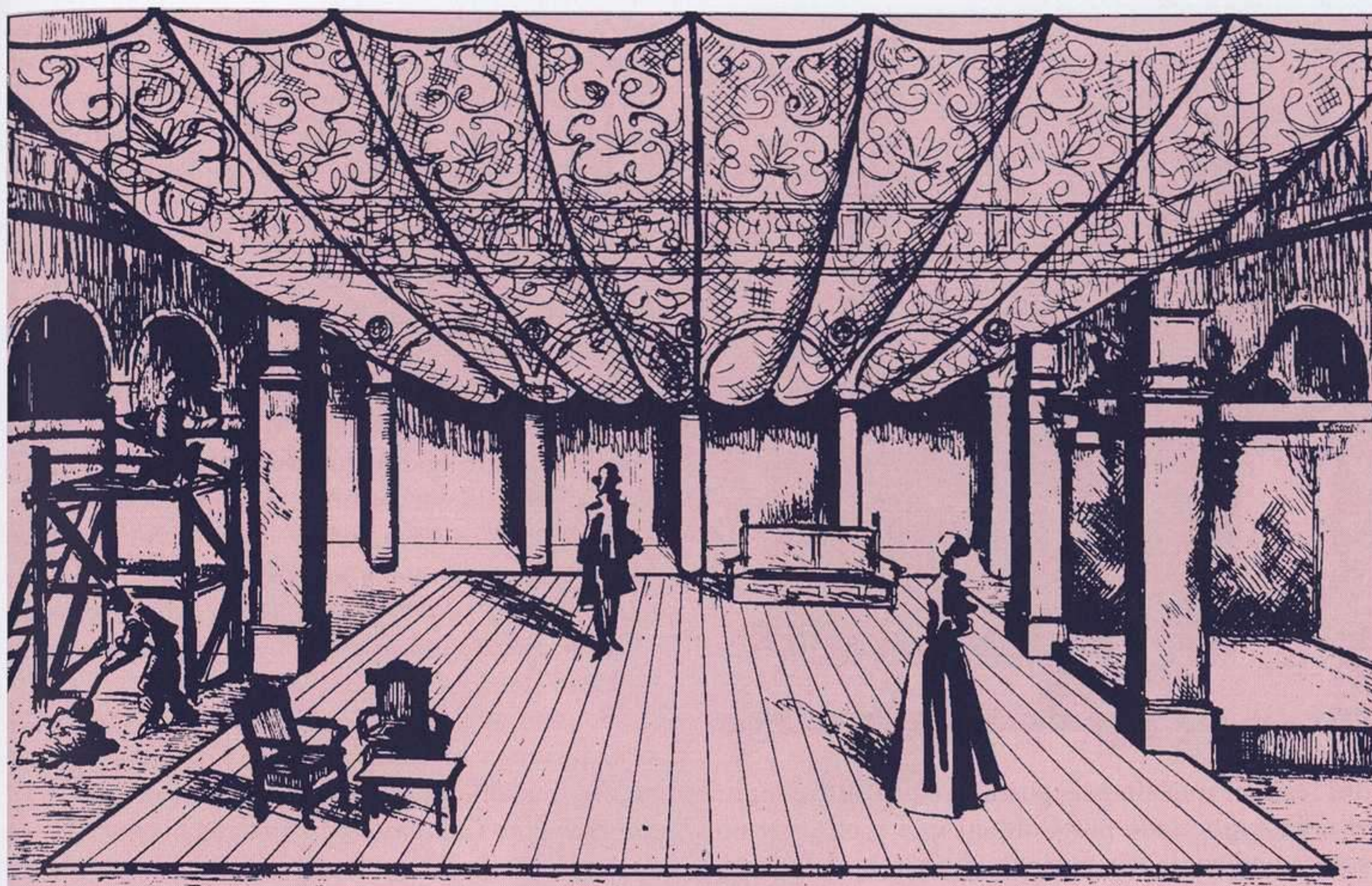
El primer dilema surgió a la hora de escoger un texto que llevar a la escena. Me decidí inmediatamente por *La Locandiera*, no sólo por ser el más conocido dentro de la tradición goldoniana española contemporánea, sino por ser igualmente asequible a los esquemas de producción de los que partíamos. Como sucede con todos los grandes textos dramáticos, *La Locandiera* escrita por Goldoni permite numerosas lecturas. Dada la consideración equívoca y superficial que sobre el autor veneciano se ha establecido en España, ha dominado siempre la vertiente del "buen papá Goldoni" o de un amaneramiento ramplón, danzante y frívolo. Desde hace años estos planteamientos están ampliamente superados por la crítica contemporánea y por las escenificaciones que se han realizado de sus obras, que han permitido descubrir insospechados abismos, recovecos y ambigüedades en el interior de la estructura léxica y textual. En España sin embargo, Goldoni y lo goldoniano han sido casi siempre una asignatura pendiente en este en-



"La Locandiera".  
Dirección: Juan Antonio Hormigón. (1985).  
En la foto: Rosa Vicente.  
(Foto: Miguel Gómez/PULL).

no de la "commedia dell'arte", traducido a un amanerado ritual de saltitos, carreras, y capuzones; a un colorido chillón; a un mecanismo elemental de las confrontaciones de los personajes; a una "alegría" vacua, gritona y falsa.

Visconti comprendió a Goldoni como un escritor que a través de un denso y agudo proceso de observación, sintetizaba las contradicciones de toda una época, su malestar, su angustia, sus anhelos y aspiraciones. Lo mostró como el artífice estilizado de las confrontaciones sociales de su tiempo, pero también como alguien que supo reflejar en sus personajes escénicos comportamientos y procesos psicológicos autónomos, bien diferenciados de los caracteres absolutos y emblemáticos erigidos por la normativa dramática



Escenografía y figurines de Tomás Adrián para "La Locandiera" (1985).

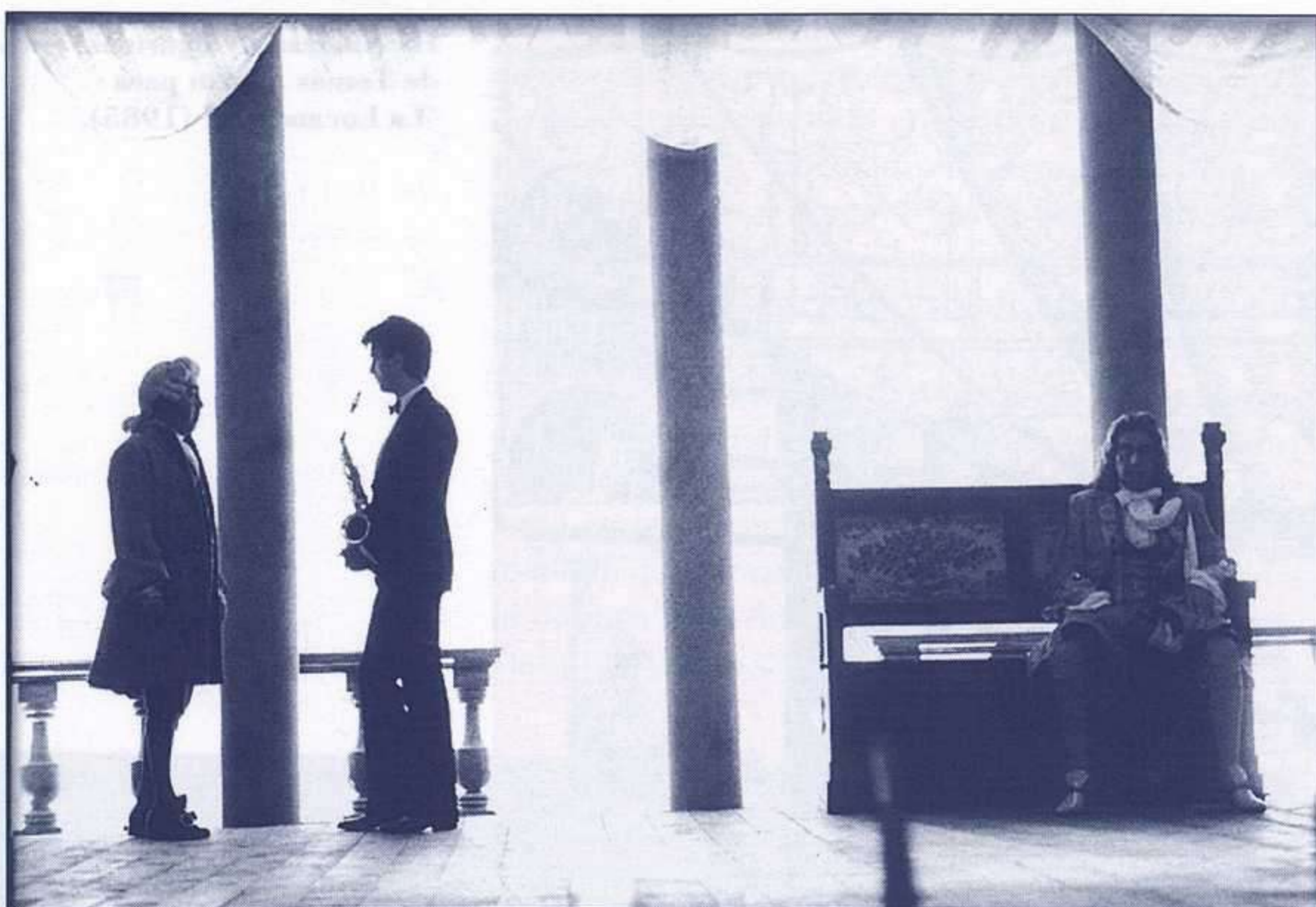
cuentro con su contemporaneidad, lo cual ha acentuado las dificultades del trabajo con sus textos, más respecto a las minorías supuestamente "informadas" que al público potencial que se convertía en receptor de los espectáculos.

Por todo ello existen tantas *locandieras* como lecturas diferenciadas de la obra pueden hacerse y éstas desde luego han sido muchas en el teatro de los últimos treinta años. Nos encontramos ante un texto maduro, plenamente inscrito en el proceso reformador iniciado por Goldoni, que determina la aparición de un personaje emblemático como el de *Mirandolina*, dentro de un contexto social extraordinariamente revelador de las contradicciones de un periodo histórico determinado. Todo ello, tanto las astucias, dudas y recursos de la propietaria de la *locanda*, como las ínfulas, petulancias, misoginias y humillaciones de sus pretendientes, constituyen un territorio susceptible de ser desbrozado con herramientas diversas llegando a propuestas bien diferenciadas.

Mi lectura de *La Locandiera* partía lógicamente de todos estos presupuestos y de algún modo, adoptaba una posición similar -salvando la distancia indudable- de la que pudo tener Visconti en la Italia de su tiempo. Entendí *La Locandiera* como una gran metáfora histórica en la que los representantes de la sociedad caduca, impenitentes cortejadores de quien representaba los impulsos vigorosos y creativos respecto al futuro, se veían despreciados y relegados en aras de una unión con el pueblo llano que podía asegurar un porvenir más estable y seguro. Por ello, desde el punto de vista escenográfico, pensé que el gran patio de la *locanda* que constituía el espacio emblemático de la acción, era un edificio en construcción, un ámbito social que se estaba reformando para adecuarlo a las nuevas necesidades.

También estaba presente, por supuesto, la conciencia de propiedad y autoridad de *Mirandolina*, una mujer con fuerza y decisión, reflexiva al máximo en esos monólogos que desvelan ante el espectador las pautas de sus comportamientos y actitudes. También los recursos femeninos para imponer su criterio y voluntad en un mundo de hombres, utilizados con moderación y equilibrada ambigüedad. Ese mundo/espacio que se reforma, la tiene como centro y como deseo, y sólo ella po-





"La Locandiera".  
 Dirección: Juan Antonio Hormigón. (1985).  
 En la foto: Francisco Portes, José Antonio Ramírez y Miguel Palenzuela.  
 (Foto: Miguel Gómez/PULL).

drá realizar una síntesis positiva hacia el porvenir: el afán explicitado por Goldoni una y otra vez en sus comedias de ese periodo, de que los valores y principios burgueses se impongan a los absurdos privilegios nobiliarios y las formas sociales que los representan.

Esta lectura me autorizó a interpolar en el texto original unos cortos diálogos entre los dos albañiles que trabajan en la reforma de la *locanda*, así como de éstos con Fabrizio, Tonino, criado del Caballero de Ripafratta, y la propia Mirandolina, a manera de subrayados, ostensibles aunque fugaces, de la presencia popular. Igualmente y con criterio similar, incorporé a un saxofonista que vestido de smoking -traje e instrumento anacrónicos- paseaba entre los personajes sin integrarse nunca en la acción pero estructurando con su música las diferentes secuencias escénicas o contra-

"La Locandiera".  
 Dirección: Juan Antonio Hormigón. (1985).  
 En la foto: Rosa Vicente y Ramón Pons.  
 (Foto: Miguel Gómez/PULL).

poniéndose a determinados acontecimientos. Para ello se compuso una partitura que a partir de un tema barroco aparentemente genérico, iba desarrollándose a través de diferentes variaciones hasta desembocar con nitidez en "la marsellesa" que llenaba el espacio escénico como premonición, lógicamente anticipada, al curso de la historia inmediata. La música establecía de este modo su propio discurso estilístico e histórico, entrelazado al de la comedia configurando el del espectáculo.

Como es fácil suponer la riqueza de esta obra es imposible reducirla a unas pocas frases analíticas. Sí añadiré que a través de la gestualidad intenté definir la condición de cada personaje y sus contradicciones entre lo que decían y la naturaleza específica de sus comportamientos. Bien fuera confrontando la petulancia alardeadora del Marqués de Forlipopoli con la miseria que padece; la fatuidad del Conde de Alfabiorita, de título comprado, con su aparente campechanería que no es sino grosera y tosca actitud hacia quienes le rodean. No obstante el personaje más anfructuoso es el del misógino Caballero de Ripafratta. Entendí que era esclarecedor contextualizar su existencia acentuando su vertiente de hombre estudioso, informado -todo ello perfectamente compatible con la condición del ciudadano de la Ilustración-, que pasa las horas metido en su cuarto manipulando su linterna de proyecciones para ampliar dibujos en la pantalla y reproducirlos con fidelidad científica. Tanto la linterna como la cámara oscura se utilizaron con asiduidad en la Venecia de aquel tiempo por los pintores, Canaletto en particular, para la realización de sus obras, por lo que éste recurso era perfectamente congruente. Este Caballero recluido, colérico a veces, traslucía sus miedos y represiones ante la madura seducción de una Mirandolina que lo excitaba y lo desbordaba en todos los terrenos. Las interpretaciones de Ro-





sa Vicente y José María Pou en estos dos personajes, resultaron ejemplares para la consecución de los objetivos que perseguíamos.

Este planteamiento dramático se concretó en una estilización realista. Dadas las confusiones existentes en torno a Goldoni en nuestro país, me incliné por una aproximación sincrónica al mundo evocado en la comedia. Tanto para la escenografía como para el vestuario, cuyos diseños realizó Tomás Adrián, buscamos la gama de colores que aparece en los cuadros de Longhi, el más goldoniano de los pintores del setecientos veneciano. En el ámbito desnudo de la *locanda* -de un ocre oscuro, con solería entarimada y un gran tolo de encaje blanco que penetraba hasta la mitad de la sala-, los trajes adquirían una dimensión definidora no sólo del lugar social de cada personaje sino también de sus gustos, de sus fatuidades, de sus preferencias, de sus convicciones, etc. Los demás espacios de la comedia se inscribían en este espacio genérico globalizador, siempre en referencia al mismo, con mutaciones encadenadas que enlazaban un episodio con el inicio del siguiente en un confesado proceso teatralizador.

Terminaré señalando que guardo un excelente recuerdo del trabajo intenso que realizamos a lo largo de cincuenta días, con el calor asfixiante de agosto en la calle, en largas y prolijas jornadas que nos condujeron al estreno en Almagro y luego en Madrid.

Para finalizar diré que el público recibió el espectáculo con entusiasmo, particularmente en las representaciones en que predominaron los espectadores jóvenes. Una parte de los pseudo-informados, los que creían saber lo que "era Goldoni" aunque lo ignoraran por completo, se quedaron atónitos. No entendían la estilización

realista ni la palpación premonitrice de profundos cambios reformadores que la comedia contiene. En algunos momentos a través de sus comentarios, de su miedo infinito hacia lo que no logran captar cuando de contemplar la historia se trata, pensé que creían que había escenificado poco menos que la toma del Palacio de Invierno, aunque yo fuera ignorante de ello. ¡A qué torvos abismos conduce la ignorancia! Una vez más me acordé de Visconti, sólo que él vivió en Italia y yo aquí sigo. En esta conmemoración del Bicentenario tampoco he podido montar -otra vez- una obra de Goldoni.

**"La Locandiera".**  
 Dirección: Juan Antonio Hormigón. (1985).  
 En la foto: Rosa Vicente y José María Pou.  
 (Foto: Miguel Gómez/PULL).

**"La Locandiera".**  
 Dirección: Juan Antonio Hormigón. (1985).  
 En la foto: Carmen Utrilla, Miguel Palenzuela, Teresa Cortés y, al fondo, Rosa Vicente.  
 (Foto: Miguel Gómez/PULL).



# EL REALISMO POETICO DE GIORGIO STREHLER

Por Paolo Bosisio

Con la dirección del *Servidor de dos patronos*, representada por primera vez en 1.947, Giorgio Strehler inaugura una nueva estación teatral para el teatro goldoniano, que desde ese momento, gracias al trabajo re-creativo de la primera generación de directores italiana, madura muy marcadamente. Ello permite, por una parte, que se puedan dejar atrás los esquemas de actuación espúreos que se desarrollaron entre el final del siglo dieciocho y el principio del siglo veinte en un intento tenaz e infundado de respetar el presunto estilo goldoniano auténtico. Por otra parte, las representaciones ideadas por directores como Strehler, Visconti, Squarzina y De Bosio han ayudado a descubrir algunos aspectos decisivos e inéditos del teatro goldoniano, desarrollando además una crítica literaria más coherente que sabe respetar el mérito y el carácter del más famoso escritor de comedias italiano. Con *Arlequín servidor de dos patronos*, Strehler supo recuperar no sólo el

"Le Baruffe Chiozzotte".  
Dirección: Giorgio Strehler.  
(1992).  
(Foto: Luigi Ciminaghi).



sentido particular y característico de las primeras obras de Goldoni, sino también los elementos únicos y vitales de la Comedia del Arte, descubriendo sus secretos gracias a una profunda investigación filológica que rompió con las hipótesis incompletas surgidas durante el período creativo del teatro italiano en la extraordinaria época de la improvisación. Durante una vida excepcionalmente larga *Arlequín* ha llegado a su séptima versión (sin contar los numerosos reestrenos) y ha sido representado miles de veces en casi todos los países del mundo, interpretado por muchísimos actores que han seguido los pasos de Marcello Moretti y, después de su muerte, de Ferruccio Soleri en el papel principal. Al transcurrir los años se ha ido modificando sustancialmente la interpretación de *Arlequín*, y ha llegado así a ser uno de los fuertes de Strehler, ilustrando las experiencias y los desarrollos de su poética teatral. Después de haber explorado varias posibilidades basadas en la interpretación de *Arlequín* en varios espectáculos de calidad inferior (*La putta onorata* y *Gli innamorati* en 1.950 y *L'amante militare* en 1.951), Strehler pone en escena *La vedova scaltra* (1.953), y consigue encapsular la naturaleza híbrida del texto en la que se mezclan la dinámica de la acción y la vitalidad fluida y casi realista de los personajes y del decorado. Esta obra anuncia también la magnífica puesta en escena de la *Trilogía del veraneo* (1.954), que le llevará a una lectura intensamente realista del teatro goldoniano en su segunda época, aunque es cierto que a esta obra no se le podría dar el nombre de "realismo poético", término inventado por el director para describir su interpretación del *Campielo* (1.975).

Después de una década en la que siguió dirigiendo y modificando *Arlequín*, Strehler se vuelve a concentrar en la obra de Goldoni y pone en escena *Baruffe Chiozzotte* en 1.964. En su interpretación del texto influyó sin duda su dirección de la *Trilogía*, así como su experiencia en el teatro épico al dirigir obras como *Coriolano* y *El nost Milan*, que había puesto en escena en aquella época.

Strehler escribió una larga y densa explicación de su puesta en escena, en la que se discierne su interpretación del texto original, que es una interpretación filológicamente correcta.

*Baruffe* -escribe Strehler- "es una obra en la que los acontecimientos se desarrollan secuencialmente. No se resuelven entre cada acto, y por ello en cada escena (...) Goldoni consigue una construcción tan perfecta que me parece creíble. Y lo hace utilizando el método más sencillo: cuenta la historia como si fuera una sucesión de hechos, y no los invierte ni los sobrepone, sino que los deja seguir su propia lógica, con sus propias consecuencias y conclusiones (...) En cierto punto, Goldoni para la acción (...) Sin embargo, podría igualmente dejar que la historia se siguiera desarrollando con sus personajes, podría hacer que llegara la noche, y que amaneciera, que lloviera o que hiciera sol, que hubiera luna o que amanecie-

ra, que hubiera risas o lágrimas, gritos y peleas, amores y matrimonios, nacimientos y muertes. Podría hacer que la historia siguiera su curso dulce y terrible, sembrado de riñas, o de un continuo afanarse por tan poco, como si ese poco fuera todo en la vida". La obra es "une tranche de vie", un pedazo de vida cuyo equivalente dramático es este texto que no admite recursos tradicionales como el final de acto, el comienzo y el final de las escenas. Hay sólo las breves pausas que dan a los personajes el tiempo teatral indispensable para relizar las acciones que suceden en cada escena. Existe además un sutil y fluido vínculo que une las escenas en el plano lógico y temporal.

Basándose en el análisis de algunas de las características fundamentales del texto, el director expone sus preferencias en lo que se refiere a la interpretación de la obra:

"La obra ha de llegar de verdad al público, ha de ir más allá de los personajes, de la psicología popular, de los rasgos de clase, de las relaciones, más allá de la historia individual de cada uno, y de la historia en sí, ha de reflejar la eternidad de la aventura humana, la universalidad del llanto y de la risa, de lo útil y de lo inútil, de lo justo y de lo injusto de las cosas. Por esta razón creo que hay que representar *Baruffe* sin poner el punto final a cada acto; hay que hacer que los actos se sigan los unos a los otros, que tengan distintos ritmos, con breves pausas como para tomar aliento; la repetición de los ademanes y de las palabras ha de parecer inevitable, y ha de haber pequeñas variaciones sobre un mismo tema, sin miedo a que el todo resulte un tanto monótono: que no suceda nada extraordinario, nada excesivamente divertido..."

Strehler intuye la necesidad de una puesta en escena sobria y una actuación reservada, y la importancia de dejar que las páginas nos cuenten su propia historia. Strehler siente un profundo e íntimo respeto hacia este texto que tiene un significado



casi universal, que no depende de una escenografía realista y anclada en el tiempo y en el espacio.

**"Le Baruffe Chiozzotte".**  
Dirección: Giorgio Strehler.  
(1992).  
(Foto: Luigi Ciminaghi).

"No hay que dar demasiada importancia a las cosas que suceden, ni intentar que se conviertan en el foco de la obra; hay que dejar que pase lo que pase, lo que pueda pasar, que nazca la risa cuando pueda y cuando quiera, como por casualidad, y lo mismo con la ternura y con todo lo demás. Y todo ha de suceder con la soltura con la que se pasa de la sombra al sol, y del sol a la sombra, y de nuevo a la sombra, para volver a empezar al día siguiente. La comedia humana se ha de suspender de repente y verse de lleno en una fiesta improvisada, y quedarse así, en medio del vacío, sin resolver nada..."

¿Esto es realismo? -se preguntarán los críticos después del estreno, admirados por el resultado del espectáculo. Porque es un espectáculo muy hermoso, que sabe evocar mágica y exactamente



**"Le Baruffe Chiozzotte".**  
Dirección: Giorgio Strehler.  
(1992).  
(Foto: Luigi Ciminaghi).

los contornos de un mundo real, histórica y socialmente preciso, un mundo resucitado en un momento específico de su existencia, y sin embargo igual a tantos otros. Y por esta razón tiene un significado y un valor universal, como un arquetipo, sin tiempo ni edad.

El director ha leído el texto con sumo cuidado, concentrándose en los pequeños detalles incluso cuando se trata de cuestiones aparentemente tan poco importantes como la estación en la que se desarrolla la obra. Pero este esmero nos ayuda a comprender el modo de pensar del director, que ha intentado crear escenas muy evocadoras basadas en la poética de las "cosas pequeñas" que, en *Baruffe*, concuerda también con la poética de Goldoni.

La labor del director de escena iba a ser compleja desde el principio; Strehler le pidió a Luciano Damiani que diera forma a un mundo poético que, sin ser concretamente naturalista, se basara en la interpretación de la vida para crear una realidad "en una especie de eternidad, pero sin embalsamarla". Después de muchas pruebas aparece "una hilera de casas viejas al fondo del escenario y, delante, una red rota, quemada por el sol o por la sal; un poco más cerca del público hay también unas casas escorzadas, y dos sábanas limpias tendidas al sol; más delante todavía hay una estructura de madera, pintada con los surcos de la brea del calafate, que puede ser un escenario o tal vez la cubierta de un barco de pesca; y por fin, hay también alguna silla vieja, una pelota que rueda hacia la platea, una niña que corre a cogerla antes de que llegue al borde del escenario (...), un remolino de arena y de pelusas".

El decorado se parece tanto a una escena veneciana que merece considerarse realista, pero es también una interpretación poética de la realidad, y nos recuerda una atmósfera mágica fuera del tiempo. Strehler se niega a ceder al realismo decorativo, y difumina la gama de colores verdaderos transformándolos en grises y blancos, pintando un paisaje que se ve con los ojos de la memoria.

En el escenario Strehler transforma *Baruffe* en un texto de la memoria, como si fuera un página en la que la realidad, pintada del natural, mezcla sus colores con los de la fantasía.

Esto no significa, naturalmente, que el director haya respetado totalmente las intenciones originales del autor, sino que parece guiarle para poder así subrayar el significado social del espectáculo, que se adivina en algunos de los chistes que por algo ha querido recalcar. De aquí es de donde proviene el tono serio de la obra, que quiere poner de relieve la vida a veces dramática de los pescadores de Chioggia, donde no hay lugar para las alegrías.

Sin embargo la felicidad también hace acto de presencia en el espectáculo: nace de la comprensión y la simpatía del autor (y también del director) para con las personas de origen humilde, apreciando su amor a la vida, su rectitud moral, su fe en un incierto futuro histórico que sustituye a la fe en la política, la economía y la cultura de la burguesía mercantil en la que ya no creía Goldoni en 1.761. Incluso el sentido del ritmo y de la música en los que se habían basado muchas de las representaciones menos inspiradas de la obra le parecen a Strehler dignas de considerarse como lenguaje teatral.

Al director le resulta decisivo el poder representar "el movimiento de la comedia no como juego musical o baile sin importancia" sino "como

ritmo, como un juego al margen de la música, que es uno de los toques maestros de Goldoni". Se niega pues a concebir la obra como un baile o como una ópera cómica, y trata de asegurarse de que la "musicalidad" de la comedia se base en la realidad concreta.

La musicalidad no depende tanto de las palabras como de la visualización de las relaciones entre los personajes y el decorado.

El dialecto que hablan los personajes se convierte así en un importante rasgo del pueblo, siempre igual a sí mismo en el transcurso de las estaciones y del ritmo de la vida; y por eso el director lo considera como la marca imborrable de una civilización, testigo de una memoria histórica y social, y piensa que el dialecto se merece más cuidado de el que se le había otorgado en representaciones anteriores de la obra, cuando se había considerado sólo como una cosa divertida y simpática, como una "curiosidad" lingüística de la comedia.

Al desaparecer todas las trazas de la caricatura, en la obra de Strehler el dialecto se transforma en uno de los fundamentos de la lectura realista del texto. En este contexto, el habla veneciana del coadyutor refleja una diferencia social y cultural que el director considera como un rasgo clave; Mario Valdemarin también subraya esta diferencia al recitar con un tono distinto al de los demás actores, para marcar la soledad del personaje (metáfora escénica para el autor, y también quizás para el director) que rechaza su propia clase social al no reconocerse en su historia, pero que al mismo tiempo no es acogido en el seno de la clase más baja. La actuación de la compañía, formada por actores de variado origen artístico y regional, es excepcional, y se basa en una unidad absoluta que se expresa a través de un coro de palabras y de gestos, que abarca las acciones de cada personaje en el marco colectivo.

Strehler, tal y como nos explica en su interpretación de la obra, rechaza una actuación puramente realista, y logra alternar así una intensa interiorización y un desapego que recuerdan casi al teatro de Brecht.

Con *Baruffe*, Strehler lleva a su madurez algunas de sus experiencias al poner en escena la *Trilogía*, interpretando el último teatro goldoniano como una obra de intenciones realistas.

Strehler se mostró plenamente satisfecho con este método cuando puso en escena *Il campiello* diez años más tarde. Otros directores, como Squarzina y De Bosio, se distanciaron un poco de esta técnica, y desarrollaron sus propias interpretaciones partiendo de una lectura realista del texto, pero transformándola según su sensibilidad propia y sus propios intereses culturales; los resultados son ciertamente interesantes, y descubrieron en la obra nuevos significados y nuevas resonancias. El trabajo de Strehler y de los otros directores de su generación supone una revolución en la interpretación y la crítica de la obra de Goldoni; constituye también el punto de partida para directores como Missiroli, Cobelli y Ronconi, que no han logrado crear nuevas interpretaciones completamente satisfactorias, pero sí han sabido explorar más a fondo la compleja y fértil obra dramática del autor veneciano. Han sabido confirmar así el indiscutible genio de Goldoni, que ha sido finalmente reconocido después de dos siglos de malentendidos que lo habían relegado a un puesto muy poco halagador entre los autores de repertorio.



# LE BARUFFE CHIOZZOTTE

(1964)

Por Giorgio Strehler

Traducción: Víctor M. Dogar

**L**e *Baruffe Chiozzotte*, sin ninguna duda, transcurre según un desarrollo perfecto. No hay solución de continuidad en el tiempo; ni entre un acto y el siguiente; ni siquiera entre una escena y otra. De una escena se pasa a la siguiente que se desarrolla exactamente un instante más tarde que la precedente. He aquí un ejemplo típico al final del primer acto: Toffolo amenaza: "¡Menuda baba, me voy a quejar!" Al principio del segundo acto, Toffolo entra en casa del sustituto del canciller: "Ilustrísima, vengo a quejarme", y lo mismo en el segundo y tercer acto, así como en cada cuadro.

Goldoni llega a una perfección de construcción, para mí, increíble, y precisamente por el procedimiento más simple: contando la historia como una sucesión de hechos que Goldoni no intervierte ni superpone pero que sigue en su lógica natural, uno detrás del otro, con sus consecuencias relativas y sus conclusiones. Una escena "cae" en la otra y ésta en la siguiente como el tiempo cae en cada instante, continuamente, sin detenerse. En un momento dado, Goldoni detiene el movimiento de Acciones-Tiempo que van pasando porque así le basta. Pero podría perfectamente dejar seguir la historia de sus personajes, dejar pasar otra noche, amanecer un nuevo día; podría dejar que lloviera o que hiciera sol, que la luna brillase o que despuntase el alba; podría hacer reír o llorar, podría hacer que hubiera gritos y lamentos, manifestaciones de amor, matrimonios, nacimientos y muertes. Goldoni podría, en suma, seguir el movimiento dulce y terrible, continuamente lleno de tanto "barouf"; es decir, de tantos esfuerzos para tan poco, como si ese poco fuese to-

"Le Baruffe Chiozzotte".  
Dirección: Giorgio Strehler.  
(1992).  
(Foto: Luigi Ciminaghi).



da la verdad de la vida; porque la historia de *Le Baruffe Chiozzotte* no se termina nunca verdaderamente y ni siquiera nace como trama, como hecho interesante, como un desarrollo de sucesos extraordinarios o que realmente merezca la pena ser reseñados: es un pedazo -pequeño o grande- de vida real que ni siquiera es susceptible de ser poético, tan despojado y desnudo de ambiciones poéticas aparece. De ahí, por ejemplo, la falta de final de actos y de cuadros y la ausencia de oberturas, a excepción de la primera que determina toda la pieza:

"Amigos míos, ¿qué me decís de este tiempo?" (loco, variable, extraordinario, nuevo, diverso, siempre idéntico y al mismo tiempo diferente, siempre cambiante y siempre el mismo, siempre listo a convertirse en algo nuevo, y después a volver como estaba, pero nunca igual, etc.) Los cambios de acto son interrupciones más largas, o más



bien, las mismas interrupciones lógicas durante las cuales pasa el tiempo necesario técnicamente indispensable, es decir, la división en actos. Pero en realidad, no hay necesidad de un intervalo entre el primero y el segundo acto, ni entre el segundo y el tercero, es suficiente con un respiro, una ruptura entre cada cuadro. Pero debe existir esa ruptura. Es necesario para dejar a los personajes el tiempo de cumplir la acción supuesta entre una escena y la siguiente. Por ejemplo: Toffolo debe hacer el trayecto entre la escena de la riña y la cancelería. Un trayecto semejante, o bien lo vemos, o bien lo suponemos. En este caso, está supuesto. Goldoni deja a Toffolo el tiempo de hacer su trayecto física y moralmente, es decir, como mínimo el tiempo de reflexionar un poco para encontrarnoslo después de una pausa de silencio, en la escena siguiente en el comienzo del segundo acto.

Todas las escenas de *Le Baruffe Chiozzotte* se nos presentan tranquilamente unidas en una sucesión lógica y temporal, con una facilidad extraordinaria. Es otra cosa, no un "juego de cons-

trucción sabia" del estilo del odioso *Abanico*, donde todo está montado como un reloj suizo de precisión y donde el autor nos hace saber lo hábiles que son los mecanismos que ha montado para que funcionara a la hora justa. Aquí, el mecanismo no está montado *a priori*: es así "por azar". Podría perfectamente ser diferente pero los términos no cambiarían en substancia: otro motivo no de querrela, de incompreensión, otro defecto no de Patron Fortunato, sino de otro; otro amor, otros elementos de vida humana. La máquina no es montada por el autor, sino por el carácter ineluctable de los hechos humanos que evolucionan, ya sea de una manera o de otra. El autor no amaña estos hechos: los elige; de entre ellos elige algunos, no los más extraordinarios, y los vuelve absolutamente extraordinarios para nosotros, mediante la virtud de la poesía. Para que la poesía llegue a transmitirse al público - más allá de los caracteres, de los trazos de psicología popular, de costumbres de clase, de las relaciones; más allá, en suma de la historia

sí mismos: hay que dejar llegar lo que puede y debe llegar, hay que dejar que la risa nazca donde y cuando ella pueda nacer, por azar, al igual que la ternura y todo lo demás; y todo debe pasar al final, como la sombra después del sol y el sol después de la sombra, seguido una vez más por la sombra para comenzar de nuevo el día siguiente. Es necesario que la comedia humana se interrumpa de golpe para convertirse en una fiesta improvisada, que de este modo, quede en suspense, sin una verdadera solución, sin conclusión definitiva... y que el público más tarde, evoque solamente la angustia de ese pequeño mundo tan particular, tan encerrado en sus dimensiones psicológicas e históricas y por tanto tan abierto al gran esquema de la vida. La impresión dada por *Le Baruffe Chiozzotte* debería ser breve, sin el recuerdo de una trama; debería ser imposible de contar, sino con pequeños trazos, por alusiones, por medio de pequeños detalles de un instante, de un individuo, pero al mismo tiempo, debería ser algo variado, móvil, humanamente móvil dentro de la movilidad del tiempo circundante, de un día cualquiera en un país lejano y de verdad, presente y olvidado. Eternidad de un instante.

### LA ESTACION DE LE BARUFFE CHIOZZOTTE

La estación de *Le Baruffe Chiozzotte* poco a poco revela ser un otoño más o menos avanzado. Todos los detalles lo confirman: el siroco, las características del pez pescado por Patron Toni, la calabaza tostada, las provisiones y los regalos de Sinigaglia (fruto del trabajo en el umbral del invierno), las primeras naranjas.

Pero esto, en la obra ¿es tan importante como el tiempo físico, atmosférico? ¿No corremos el peligro de querer someterlo todo a una atmósfera, a un clima que, en definitiva es más tardío en el siglo, a una cultura y a una experiencia estética que no son las de Goldoni? Creo que todo el problema se mantiene en los límites y en las razones de esta búsqueda, en el significado que el tiempo adquiere en la interpretación general del texto. Si contribuye a crear una realidad poética del texto, si ayuda a desmitificar una fórmula de interpretación usada, que se ha vuelto convencional con el paso de los siglos, si empuja al espectador a elegir una realidad más humana, más profunda detrás del juego de disputa y personajes, entonces, se trata de algo que no podemos negar. Y como estoy convencido de que "incluso" ese detalle que se refiere al tiempo encierra todas sus posibilidades, yo justifico la búsqueda febril y pedante de algunos detalles, la vivisección naturalista de algunos elementos del texto como si Goldoni, sabiéndolo, hubiera escondido indicaciones precisas, incluso nociones científicas en las réplicas de su texto.

Lo que, al final, me parece que nos interesa, no es tanto el otoño, el mes y la hora exacta, que la suponemos por la historia, sino la posibilidad que el tiempo filtra a través de la armadura de telas pintadas de los decorados y sobre todo me parece importante excluir algunas estaciones más tranquilas, más agradables. Tiene que existir la posibilidad de que el tiempo se estropee, que cambie alrededor del movimiento de la vida, que pase, así, del éxtasis inmóvil de un verano supuesto a las perturbaciones del otoño. Tam-



"Le Baruffe Chiozzotte".  
Dirección: Giorgio Strehler.  
(1992).  
(Foto: Luigi Ciminaghi).

individual y de la historia en tanto que momento histórico, (una especie de aventura humana eterna, una especie de estremecimiento universal, detrás de las lágrimas y la risa, la futilidad y la utilidad, lo justo y lo injusto de la historia)-, es sin duda necesario interpretar la pieza sin concebir cada acto como un todo acabado, sino haciéndolo vivir todo de un aliento, medido por tiempos diferentes, con breves interrupciones como una especie de nueva toma de respiración, con una cierta repetición de gestos y de palabras o, como necesidad, con una cierta variación sobre el tema de los mismos gestos y las mismas palabras, sin temor de ser, en el fondo, monótono: ni demasiado extraordinario ni demasiado divertido.

No hay que conceder demasiada importancia dramática a los hechos, no intentar convertirlos en acontecimientos en sí mismos, en efectos por

bién en *Le Baruffe Chiozzotte* sopla ya un aire de espera del invierno. Las mañanas pueden estar bañadas por la bruma, el sol puede esconderse y traer lluvia el viento. El sol como un instante de tiempo humano, aporta las lágrimas y las sonrisas. La variabilidad de la historia encuentra un contrapunto en la variabilidad posible de la naturaleza. Pienso que *Le Baruffe Chiozzotte* toma vida un día de otoño tardío, todavía caluroso, pero ya con escalofríos de heladas, con el último calor del sol ante las luces del invierno, durante una jornada cambiante, ventosa e incierta, donde el viento y la estación no consiguen hallar un punto de encuentro pero se chocan, disputan, se tranquilizan y recomienzan sus disputas para reconciliarse durante algunos instantes, hacia el anochecer, mientras se alargan las sombras de la noche.

¿Es todo esto demasiado fácil? ¿Demasiado construido? Pero, quizá precisamente en el carácter elemental, infantil de las relaciones con la historia humana se encuentre contenido una especie de poética popular, simple, pero no simplista. Diría que la analogía con el tiempo humano debería encontrar su equilibrio, no en una simultaneidad sino en una relación más natural, es decir, que las acciones del tiempo y las de los hombres, se opongan, avancen a vuelta de personaje o se retrasen las unas en relación a las otras. No están en absoluto de acuerdo pero están ligadas por una relación secreta en la que no se puede descubrir la ley porque ésta es un misterio.

## LA ESCENOGRAFIA

Días de dura tarea para el decorado de *Le Baruffe Chiozzotte*. Luciano, con su barba larga y sus ojos alucinados, esboza a carboncillo decorado tras decorado o mejor ideas de decorado, trazos, pruebas de decorado como si surgieran de nuestra conversación. Hablo, leo pasajes de notas tomados de la pieza, y él traduce las palabras en signos como un misterio escenográfico teatral. Pero nos hemos atascado. Después de Chioggia, con los ojos repletos de imágenes, nos hemos atrapado probablemente en un impás. Pero pienso que todo afluirá de nuevo, debe afluir decantado sin embargo, purificado de la sensación inmediata, del hecho dado.

Tenemos que elegir la cosa esencial, el lugar, el vacío y el espacio donde se mueve idealmente un mundo como el de *Le Baruffe Chiozzotte*. Evidentemente no retrato de un lugar real, sino de un lugar plausible, rico en verdad y en poesía, bueno para la representación, comprensible y bello para el que lo ve. Es siempre un problema de decantar lo real, de purificar poco a poco la realidad, el naturalismo de la escoria de la retórica, de lo vivido por vivido, para aislarlo de la luz incandescente de la rampa *-Les Feux de la Rampe* de Molière-. Y todo esto en una especie de eternidad pero sin modificar nada, sin hacer de lo real una concha vacía, una concha de nácar, una calcificación de la vida en un símbolo, una pintura todo lo sabia que pudo ser. No nos hace caer tampoco en el gusto del objeto por el objeto, de la cosa que se toca (la madera o la piedra) como si todo esto pudiera contener mágicamente la poesía, que es siempre un trabajo de elección, un molde, una transformación de la realidad por el poeta. Ninguna cosa real, en estado bruto, es poesía. La poesía

sólo vendrá después, o antes: recuerdo o previsión.

Poco a poco nace una nueva historia para el decorado de *Le Baruffe*. Pongo en movimiento algunos instantes de la comedia en un nuevo espacio. Los describo primero de forma abstracta. He aquí: un aire vacío, de viento o de bruma, el invierno o el verano, un pálido azul difuso, fresco y fijo en el cielo. En el fondo una línea de viejas casas y de viejos talleres grandes, abiertos sobre la ribera: color de siglos. La barca que hay es la barca muerta enclavada en un agua imaginaria. Una línea entre la vida y la muerte de objetos de trabajo en el mar, ininterrumpido y siempre renovado. La tranquilidad del aire sobre el desarrollo de las cosas, que también siguen el ritmo del hombre. El ritmo de los días, de las estaciones. Así, en el fondo y todo alrededor, el ritmo de la estación y del tiempo, en centro y más adelante, el ritmo del mar y del hombre. En la orilla una gran tartana destartada, gris, negra, lavada por mil lluvias y mil soles, como un punto de paso entre la inmovilidad del fondo y la movilidad de lo que constituirá el primer plano de nuestro decorado. El objeto está abandonado, pero es todavía sólido: los niños juegan entre la orilla y el puente superior y, bajo el puente encuentran un lugar de aventuras maravillosas; los viejos, sentados, tienen el color de la madera y miran delante de ellos.

Después, delante, a derecha e izquierda, dos filas de cosas que se esconden a la vista de los espectadores, y donde adivinamos un perfil, la línea de un muro o de una chimenea que nos transmite el calor de una familia, el recuerdo de una habitación -la cama y el hogar de pescadores-. Un extremo de un lado, otro del lado opuesto, y entre los dos una larga línea que los une, en lo alto, una breve palpación de dos pedazos de tela blanca clara y usada, al sol.

La tierra: una sucesión de largas planchas de madera, oscuras y claras, marcadas por las líneas negras, éstas y aquellas interrumpidas por un calafateo; no se sabe si nos encontramos en un teatro o en un navío, y sobre la madera, el diseño neto, el perfil definido por el sol de una casa que poco a poco, se mueve, disminuye, mientras que aparece el perfil de la casa opuesta que se aleja más y más para marcar el trayecto del sol de una hora a la otra. Más adelante todavía, una línea de sombra negra, como un marco imaginario de un pórtico sombrío. En fin, una línea de luz que copa el proscenio en toda su longitud.

Algunas sillas solamente, a la derecha, casi al lado y alrededor de la fila de casas, y alguna otra a la izquierda, mujeres sentadas absortas en sus trabajos, las viejas están inmóviles con gestos de eternidad; las mayores, pesadas y ágiles con sus manos, la cabeza embutida en sus trabajos; las jóvenes, manos ligeras, cabezas levantadas con sus ojos vivos y atentos y con una canción en sus labios. Palabras que flotan en el aire, una pelota que rueda por la pendiente, una niña que corre para atraparla antes que caiga, la silueta de otra persona definida por el color, en el fondo, cerca de la vieja barca, inmóvil con sus faldas pegadas por el viento, y un pequeño remolino de arena rápido y motitas en el viento, que frecuentemente, animan el cielo, las cosas y las gentes, mientras que llegan las primeras palabras del fondo de la escena salidas de un vestido rojo y de la blancura de un rostro, como un eco: "Amigos míos, ¿qué decís de este tiempo?"



For Giorgio Strehler

Adattamento scritto di un  
patron  
Direzion Giorgio Strehler  
1987  
Teatro de Milan  
1988

# LE BARUFFE CHIOZZOTTE

(1992)

Por Giorgio Strehler

**E**l 6 de febrero de 1.793 se extinguía en París la existencia de Carlo Goldoni. Había abandonado Venecia, adonde ya nunca volvió, en la primavera de 1.762. Así pues, en 1.993 se conmemora el bicentenario de la muerte del mayor comediógrafo y hombre de escena de Italia que es también uno de los mayores de la Europa moderna. La representación de sus *baruffe chiozzotte* en Sevilla como espectáculo de la clausura de la Exposición Universal 1.992 es también, por lo tanto, un hecho simbólico, dando lugar a una reflexión no sólo celebratoria sino también crítica, amorosa y grata que el teatro europeo debería realizar sobre la vida, las obras y la historia de Goldoni, y lo que representan para el teatro de Europa. Este hombre, esta criatura que vivió profundamente el teatro de su tiempo, en los umbrales de la Revolución Francesa, y que escribió ciento cincuenta comedias, entre las cuales podemos destacar con certeza al menos veinte como obras maestras del arte dramático, y casi todas ellas imbuídas de un extraordinario presentimiento del fin de una época y del emocionante anuncio de otra nueva, es un personaje conocido y, al mismo tiempo y por tantos aspectos, todavía desconocido para la mayoría, incluso en Italia. ¿Qué mejor ocasión, pues, que ésta, para representarlo en los escenarios de las diversas naciones europeas y a la vez para reunirse para hablar de él y de sus grandes lecciones humanas y teatrales? Por esto, yo espero que la nueva edición de las *baruffe chiozzotte* sea solamente el prólogo y el estímulo para el acercamiento de las gentes del teatro europeo al teatro de Goldoni, para comunicarlo a los públicos más diversos. Éstos experimentarán siempre emociones y extraerán conocimientos sobre el alma humana, y recibirán siempre gestos amorosos, afectuosos, pues Goldoni es un ser siempre amoroso y afectuoso, aunque pueda ser a veces duramente crítico.

Deseo recordar aquí las palabras del gran comediógrafo Leandro Fernández de Moratín, quien lo recuerda con emoción:

"Buen Goldoni, viejo, amable, respetable, alegre, cortés. Me habló de la ingrata patria, que lo obligaba a vivir ausente de ella, atenido a una pensión que le da esta Corte; y al recordarlo se le bañaron los ojos en lágrimas".

Esto escribió en abril de 1.787. Y Goldoni, en aquel momento era verdaderamente viejo, tan viejo como siempre fue de amable, respetable y cortés. Este último es un adjetivo que a Goldoni le habría encantado, y que él mismo había utilizado con frecuencia, en su dialecto: *cortesan*. Pero aunque sí cortés, nunca fue cortesano. Pues, ¿cómo podría un cortesano haber escrito una comedia tan áspera, tan valerosa, tan única en su reflejo atento del pueblo de su ciudad y de su tiempo como lo es *Le Baruffe Chiozzotte*? En ella se describe la inconstancia de los comportamientos humanos en

movimiento, su realidad histórica expresada en "caracteres" vivos y diversos, con todas sus debilidades pero -y es Goldoni quien lo dice- "permítaseme también decirlo, con todas sus virtudes".

Con una historia simple, real, posible, concreta, desarrollada en una rigurosa unidad de tiempo (una jornada de principios de otoño), y en una por demás evidente unidad de lugar (la ciudad de Chioggia, ciudad de pescadores del Adriático habitada por "cuarenta mil almas", de las cuales "treinta mil" son mujeres), Goldoni nos presenta las relaciones entre seres vivientes, entendidos desde su interioridad. Una historia de amor básicamente, de amor y de todos los contrastes, las dificultades y aún la ambigüedad que el amor trae consigo, y que configura, traspasando los límites de su tiempo, una interrogación sobre la condición y el destino de los "humildes", que no tienen ninguna -o tienen muy poca- cultura y viven trabajando duramente pero que conocen algunas de las leyes fundamentales del corazón y la bondad de la profunda unidad de su comunidad. Sobre todo, que no conocen el odio ni el atropello del prójimo. En esta comedia de "peleas", de choques, en esta comedia agresiva y a ratos violenta, no se hace nada por juego, por comodidad dramática o por afán de mover a risa. Todo, incluso lo más cómico, ocurre siempre "en serio". Pero, eso sí, nada se hace nunca para causar mal.

El Mal es el gran desconocido de las *Baruffe Chiozzotte*, aunque no se desconozca las dificultades que entraña vivir y vivir en comunidad, con otros y con uno mismo.

Goethe entendió todo esto y más, cuando en su viaje a Italia tuvo la fortuna de asistir a su representación en Venecia. En su capacidad de comprensión tan universal y tan directa al corazón de las cosas, él recogió inmediatamente su verdad, más allá de la dificultad de la lengua que no es sólo el dialecto veneciano, sino algo diferente, una sub-lengua, el dialecto chiozzotto, dialecto portuario con su cadencia dulcemente y ásperamente mediterránea. El reconoció inmediatamente sus líneas extraordinarias.

"¡También yo puedo decir que he visto finalmente una comedia! Han representado hoy en el Teatro San Luca las *Baruffe chiozzotte*. Los personajes, toda gente de mar, habitantes del lugar con las respectivas esposas, hermanas e hijas. El habitual jaleo de esta gente en los momentos de alegría, como en la ira, sus chismes, su vivacidad, su bondad, su vulgaridad, la argucia, el buen humor y la libertad de los comportamientos. Todo singularmente representado. He asistido a la representación con inmenso placer. Pero el acierto más feliz -para mí- está expresado por un viejo marinero del cual son estas las características. Se trata de un viejo marinero cuyo físico, más especialmente sus órganos vocales, se han como atrofiado por una vida de privaciones, desde la juventud; él aparece

como en un neto contraste con aquella gente movediza, habladora y rumorosa; él comienza siempre un poco rezagado con el mover de los labios y con el agitar de las manos y los brazos, hasta que todo aquello que tiene en la cabeza le sale fuera. Pero no pudiéndose expresar si no en términos abreviados, termina adoptando una especie de lacónica gravedad que da, a todo aquello que dice, una importancia como de proverbio o de sentencia, por la cual la acción impetuosa y apasionada de los demás se mantiene en un maravilloso equilibrio. Este trabajo está escrito por una mano maestra, por un artista que vive directamente en medio de su pueblo".

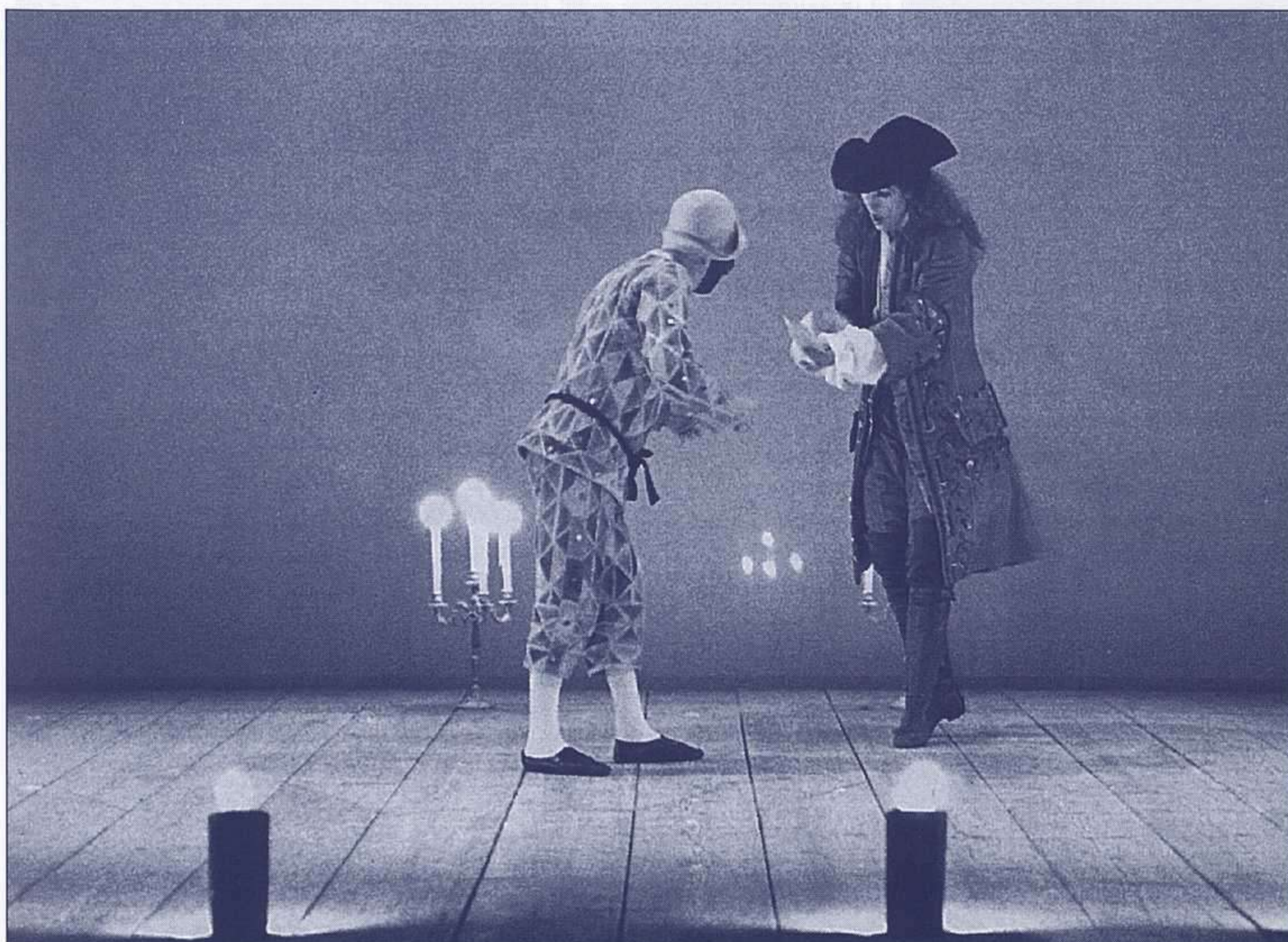
El Conde Carlo Gozzi, el Solitario, el Grande Enemigo de un teatro humano y por lo tanto de Goldoni, está servido. De aquel que escribió con su *Fausto* una de las obras maestras de la Humanidad. Cuando nos aproximamos al texto por primera vez en 1.964 -casi en el bicentenario del nacimiento de esta comedia, representada por primera vez en Venecia durante los carnavales de 1.762- hallamos la necesidad de realizar una tarea crítica casi en tierra desconocida, pero sobre todo nos hallamos ante un descubrimiento que nos conmocionó. Nos dijimos que "quizás" habíamos visto en la comedia lo que queríamos que hubiera en ella, que habíamos ido "un poco lejos" con una sobrevaloración cariñosa de una verdadera obra maestra pero que en el fondo se consideraba como un contrapunto musical, un juego de palabras, una acumulación de movimientos, un divertimento populachero.

Ahora bien, con treinta años de por medio, recorriendo de nuevo la aventura de esta obra, nada hemos hallado de populachero o folklórico en las *Baruffe*. Porque el pueblo -justo como dijo Brecht- nunca es populachero. El pueblo, como en las *Baruffe Chiozzotte*, simplemente es. Así pues, hoy estamos mucho más seguros de aquel valor que creímos encontrar en aquellos tiempos ya lejanos. En esta sociedad de desamor, de la in-

capacidad para amar, de creer aún en algo -por ejemplo, en la bondad fundamental del ser humano, con todas sus contradicciones y sus afanes, o en una felicidad posible, aunque sólo dure una hora-, las *Baruffe Chiozzotte* nos han infundido coraje y nos han reafirmado en la convicción de que existe la ternura humana. Así la risa ha ocupado el puesto de la angustia, la risa y la sonrisa hacia las criaturas de la tierra, incluso hacia las más pobres, las desheredadas. Nos han hecho tocar un jirón de la verdad humana. Pero incluso nosotros hemos quedado, a pesar de todo, excluidos hasta cierto punto. Al igual que el personaje del Corregidor, que es Goldoni a sus veintiún años, que observa y participa pero querría participar más, y la Historia no se lo permite. Él no puede "bailar" con los personajes de las *Baruffe* en fiestas porque "estos señores con peluca no está bien que se junten con nosotros los pescadores".

Por eso la lección de las *Baruffe* tiene quizás también algo de trágico, porque toca el problema de la relación de las realidades históricas de cada uno de nosotros hacia los otros y no puede resolverlo, ya que nosotros mismos no hemos sabido resolverlo aún, no sabemos cómo resolver este problema de la convivencia de los hombre entre sí. En suma, con su incandescencia poética que convierte todo en realidad y que supera a ésta continuamente, las *Baruffe Chiozzotte* son una metáfora del mundo. La metáfora que sólo la gran poesía, dramática o no, puede alcanzar y ofrecernos. Basta con que dejemos correr el flujo de la vitalidad encerrada en el texto de Goldoni: amable, respetable, cortés, pero sobre todo sincero y auténtico, y atento a las maravillas de la vida. Basta que nos dejemos llevar de la mano para asistir al espectáculo de una pequeña gran parte de la vida humana en el mundo.

Observemos esta vida con el abandono de los sentimientos, incluso más allá de las palabras. Sintamos cómo late; y al verla y escucharla sobre el alto escenario del Teatro del Mundo, escucharemos y veremos lo más profundo de nosotros, para sentirnos más vivos y más fraternos.



"Arlecchino servitore di due padroni".  
Dirección: Giorgio Strehler.  
(1987).  
Piccolo Teatro de Milán.  
(Foto: Bellamy)



# BREVES NOTAS SOBRE "GRESCA AL PALMAR"

"Gresca al palmar".  
("Le Baruffe Chiozzotte")  
Dirección: Juli Leal. (1991).  
En la foto: Pepe Gil  
y Carles Pons. C.D.G.V.  
(Foto: V. A. Jiménez)

Por Juli Leal

**N**o siempre tiene uno la ocasión de poder aproximarse dos veces al mismo texto, y digo bien, aproximarse, porque con Goldoni es muy fácil caer en la trampa de pensar que todo queda en la sencillez de la superficie, cuando es, muy al contrario, en esa sencillez donde reside su trascendencia.

En el montaje que realicé para el Teatre Estable del País Valencià en 1.982 las circunstancias mandaron y se mantuvo en primera línea el aspecto cómico-satírico. En esta segunda visita a mi admirado Goldoni, bajo los auspicios del Centre Dramàtic de la Generalitat Valenciana, 1.992, la perspectiva, la experiencia y, otra vez las circunstancias, han permitido un encuentro más en consonancia con las propuestas que deseaba trabajar.

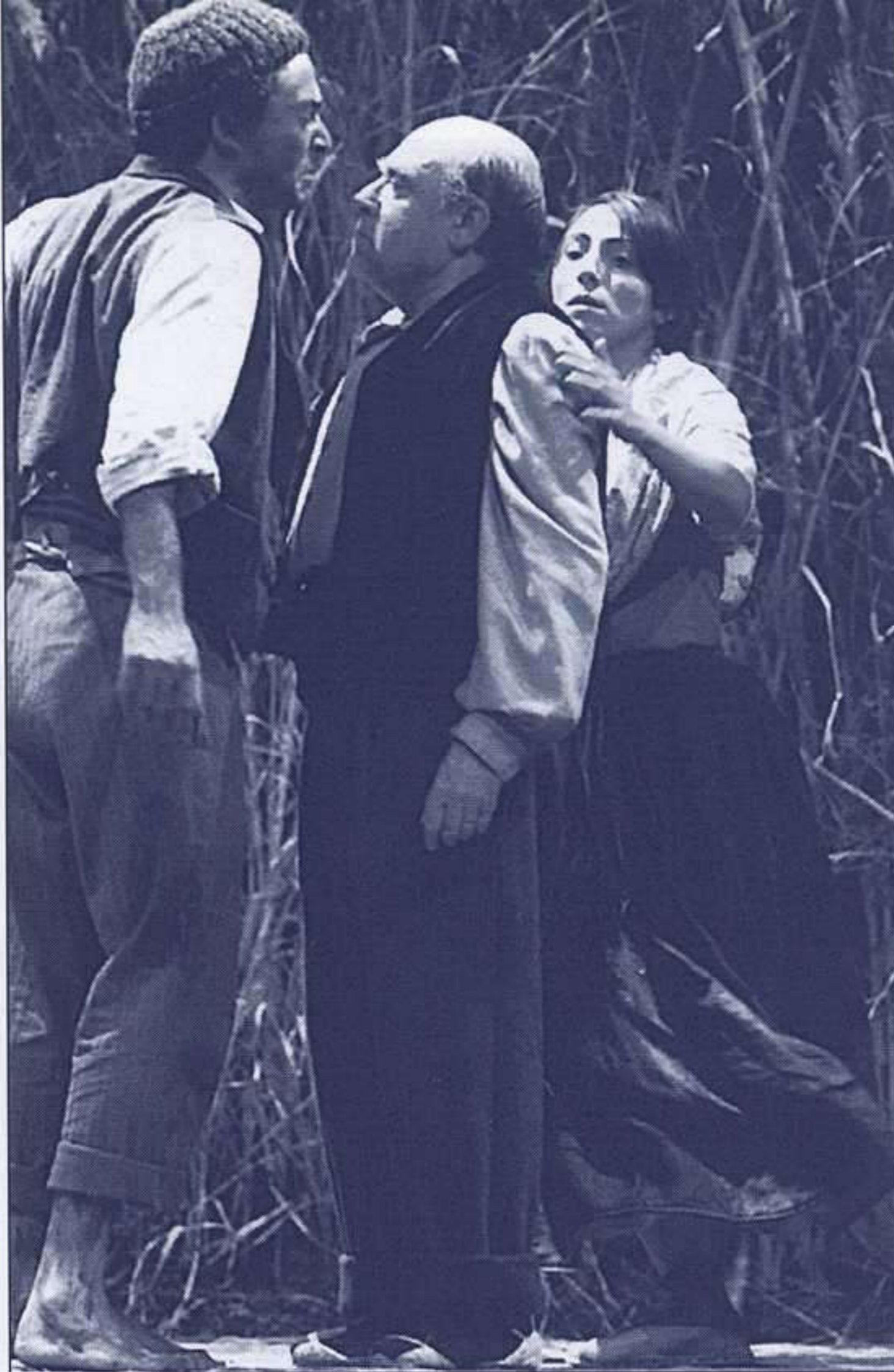
El mismo autor nos da la clave de su texto: una relación indisoluble entre su manera de ver el teatro y de vivir la vida. Un recuerdo supone en este caso un retrato colectivo lleno de verdad. De ahí proviene esencialmente mi admiración, mi fascinación por el mundo goldoniano. Más aún que en sus comedias burguesas, de óptima categoría, por otra parte, me impresiona su habilidad para crear retablos populares rebosantes de espontaneidad, asentados en un equilibrio maravilloso entre el artificio y la profundidad.

El trabajo de aproximación Chiozza-El Palmar no es difícil de explicar, dado que las coordenadas geográficas e históricas son bastantes: una isla de pescadores, donde las mujeres esperan. Viven en la espera, a poca, y, a la vez, ilimitada distancia de la ciudad. La tradición literaria y documental que poseemos sobre la vida en El Palmar, isla hasta hace muy poco, inmortalizada por Blasco Ibáñez en su *Cañas y Barro*, nos arroja suficiente luz para encontrar la similitud necesaria entre las conductas: ironía frente a fatalismo, hermetismo frente a desconfianza. Sentido del humor como defensa. La misma forma de enfocar la vida dependiendo del barómetro. De si llueve o no. De si hay buena pesca o ninguna. De esperar y de tener la suerte de poder seguir esperando. Y otro importante factor en común: la autodefensa por la palabra, que puede convertirse en un arma peligrosa. Un mote puede ser una broma o una deshonra. Y un cotilleo puede generar una pequeña tragedia. La inseguridad crea un límite muy frágil entre el navajazo o la risa. Nuestras fuentes, y nuestras charlas con los habitantes del Palmar nos confirmaron que hay algo más que una mera casualidad en la semejanza de los motes ("Padella" etc.) y los juegos de palabras goldonianos.

En esta ocasión hemos partido del punto de vista de Isidoro-Goldoni creando un prólogo a par-

tir de sus palabras sobre su estancia en Chiozza (*Mémoires*, cap. XXXI). El espacio será entonces el de los pescadores, donde él será siempre un extraño, a pesar de su esforzado paternalismo. Los cambios de decorado sólo tienen lugar en su mente, con lo que todo tiene lugar en la plaza de la isla, partiendo de ceremonias y costumbres ancestrales. El lenguaje chiozzano-veneciano promueve el obligado trasvase valenciano degradado para los palmareños y el castellano -lengua de los burócratas del s. XVIII en Valencia- originan un nuevo conflicto que existe sin violentar la intención goldoniana. Sólo que, entonces, con la ayuda de la banda sonora cantares anónimos y de pájaros y especies extinguidas del lago acentúan una visión nostálgica de la que, ahora no sé exactamente, no supe o no quise sustraerme.

Quede constancia de la valoración de mi experiencia que me permitió contar además con representantes de tres generaciones de actores valencianos, y rendir mi modesto homenaje a un autor que trabaja sobre la autenticidad. Y que nos brindó la posibilidad de saludar mediante su teatro a unos personajes que hemos ido amando y reconociendo. Sean de Chiozza, sean del Palmar.



**"Gresca al palmar".**  
**("Le Baruffe Chiozzotte")**  
**Dirección: Juli Leal. (1991).**  
**En la foto: Esther Alabor,**  
**Pepe Gil y Benjamín Figueres.**  
**C.D.G.V.**  
**(Foto: V. A. Jiménez)**



**"Gresca al palmar".**  
**("Le Baruffe Chiozzotte")**  
**Dirección: Juli Leal. (1991).**  
**En la foto: Juanjo Prats**  
**y Lola Moltó. C.D.G.V.**  
**(Foto: V. A. Jiménez)**

# UNA VITA PER IL TEATRO

Por Lluís Pasqual

**U**n día en *La Joie de Lire*, la librería del Barrio Latino en la que los españoles podíamos escapar del siniestro y sórdido ayuno al que el Generalísimo nos tenía sometidos, descubrí las *Memorias* de Goldoni. En ese momento ignoraba - y lo sigo ignorando aún- si el libro existía en traducción castellana, no conocía Italia y siendo nuestro acceso difícil a los libros en italiano, las compré y las leí en francés. Años más tarde conociendo ya Italia y su extraordinaria lengua aprendí a leer a Goldoni en "dialetto" e "in lingua" como dicen los italianos; es decir, básicamente en veneciano y en esa invención literaria que conocemos por "italiano".

Goldoni es un buen compañero de viaje y uno de los tomos de sus obras completas me acompañó en el primer viaje a Buenos Aires con el Centro Dramático Nacional cuando fuimos a representar *Eduardo II*. Fue en el avión cuando caí absolutamente rendido ante la que es para mí una de las obras maestras de la historia del teatro *Une delle ultime sere di carnevale* (*Una de las últimas tardes (!) de carnaval*). El "ataque" de amor por la obra escrita en un entrañable y musicalísimo veneciano, hizo que el sueño de llevarla al escenario se convirtiera en una urgencia emotiva casi inexplicable para mí mismo. Siempre he pensado que hay obras que uno elige y obras que le eligen a uno. La sonoridad del catalán, muy parecido a la

cadencia veneciana, la riqueza de matices de todos los personajes, la profundidad y al mismo tiempo la solaridad y liviandad de personajes y la riqueza de las situaciones aparentemente simples, llenó de alegría, de bienestar y de creencia en el ser humano a los componentes del Lliure en los ensayos y las representaciones.

Las situaciones más cotidianas (la llegada a una casa de un pequeño artesano-tejedor en el primer acto, una partida de cartas en el segundo y una cena en el tercero con una historia de amor como hilo conductor) forman una trama de sentimientos cuya perfección sólo he podido intuir en algunas páginas de Mozart o de Chejov, tal es el conocimiento de Goldoni de la vida y del teatro. Los actores fueron felices y el público con ellos.

El espectáculo desde su creación en 1.984 ha sido repuesto varias veces. Hemos hecho gira por Catalunya, por España, por Europa. La última reposición fue durante la Guerra del Golfo: tres meses más en cartel a teatro lleno con la sensación de que Goldoni nos llegaba como un bálsamo, no que nos alejara del hombre y sus contradicciones sino que hacía posible aún creer en el ser humano como alguien capaz de producir algo más que horror y más horror. El espectáculo me hizo y me hace tan feliz cada vez que lo volvemos a ensayar para representarlo que me he desviado mucho de mi intención al empezar a escribir. Voy a intentarlo. Hay en *Une delle ultime sere di carnevale*, una

"Un dels últims vespres de Carnaval".  
Direcció: Lluís Pasqual.  
(1991).  
Teatre Lliure.  
(Foto: Ros Ribas)







contrafigura de Goldoni, Anzoletto, que parte de Venecia, su patria para irse lejos, al extranjero a "aprender y ejercer su oficio como siempre lo he hecho". La obra la escribió Goldoni para despedirse de su compañía en Venecia antes a partir de París donde colaboró con el *Théâtre des Italiens* y con la *Comédie Française*.

Buscando un pasaje de las *Memorias* que pudiera iluminar el estado de ánimo de Goldoni, motor para mí de una puesta en escena, descubrí, primero, con sorpresa que las había escrito directamente en francés.

Había sido su último texto, luminoso, simplísimo, profundo, toda una vida dedicada al teatro. Después mi curiosidad aumentó y comencé a seguir todas las pistas posibles de sus biógrafos y de sus contemporáneos. Goldoni que había creado y dado la vuelta al gran teatro italiano del siglo XVIII recreando la tradición de *Commedia dell'Arte* y elevándola a categoría literaria y poética, que escribía para los actores y para el público, el mismo que había huído de su casa y de sus padres medianamente acaudalados para integrarse en una compañía ambulante, el hombre que lleno de amor y de sabiduría había llenado durante años y años los teatros de risas y lágrimas, de humanidad y ternura, había sido totalmente olvidado por su compatriotas.

Rechazado en Francia por italianizante en una ola de "chauvinismo" parecida a la derechización que nos invade ahora, enmascarada, más o menos por esa palabra, en el fondo repugnante, que se llama tolerancia, había sido sin embargo "contratado" por la Corte como profesor de italiano.

Cuando llegó la Revolución, ésta lo olvidó y murió en la más absoluta miseria en un piso oscuro del Barrio Latino, muy cerca de esa librería donde yo compré sus *Memorias*. El hombre absolutamente genuino y con esa gran intuición europea capaz de recrear los distintos "dialettos" italianos y de reinventar como Dante una "lingua bellissima", fue enterrado, ignorado por su compatriotas, gracias a la colecta de unos actores casi tan pobres como él y probablemente -no lo sé muy bien- no en tierra sagrada.

Hace unos años en un momento bastante amargo, una gran actriz amiga mía me dijo: "del teatro puedes esperar momentos felices pero también esto que voy a contarte: En Madrid tal día como hoy hace unos años, aparecía en el periódico la noticia de que una gran actriz padecía una enfermedad incurable. Esa misma noche la actriz debutaba en el Teatro de la Comedia, tuvo un blanco (es decir un olvido en el texto) y la abucharon". Y en la página 37 de sus *Memorias* Goldoni escribe, en aparente tono menor: "¡Ay del país que olvida a sus artistas!" como una intuición terrible. Y todo eso, además, con la elegancia de la que sólo son capaces los grandes del iluminismo, siempre con una sonrisa nostálgica y solar.

Lean a Goldoni. Leer teatro es, para mucha gente, aburrido. Lo comprendo perfectamente. ¡Goldoni no! Vayan a verlo, si tienen la oportunidad de que figure en nuestra exigua cartelera. Pero si no es así, léanlo. De verdad, me lo agradecerán.

"Un dels últims vespres de Carnaval".  
Direcció: Lluís Pasqual.  
(1991).  
Teatre Lliure.  
(Foto: Ros Ribas)

Febrero 1993



"Un dels últims vespres de Carnaval".  
 Direcció: Lluís Pasqual.  
 (1991).  
 Teatre Lliure.  
 (Foto: Ros Ribas)

# TOLERANCIA E IRONIA

(EXTRACTOS)

Conversación entre  
 Georges Banu y  
 Lluís Pasqual

**GEORGES BANU.-** Lo inacabado tiene a menudo trazos de muerte. Sobre todo en las obras últimas en que la ambigüedad y la inquietud se confunden.

**LLUIS PASQUAL.-** En torno a eso se puede volver a la eterna cuestión que se planteó en el siglo XVII español, la de la predestinación humana. ¿Es que hay algo de predestinado en el destino de los humanos que hace que *La Tempestad* o *El Réquiem* de Mozart estén impregnados del espíritu de la muerte sin querer sin embargo mostrarla? Lorca en sus últimas obras, se enfrenta con preguntas fundamentales: busca pero al mismo tiempo rehúsa todo juicio, se pone en peligro siendo al mismo tiempo muy tolerante. En general las obras últimas son más tolerantes... La tolerancia, creo, les es propia. Me atraen, me gustaría montarlas mucho más, pero sin plantearlas sin embargo como mis últimas puestas en escena. ¿Pero quién sabe? Siempre la predestinación... (...)

**GEORGES BANU.-** Este tipo de obra última muestra una guerra interior, una atomización del yo.

**LLUIS PASQUAL.-** De la no-armonía. En *La Tempestad*, la no-armonía sirve de punto de partida para llegar a la armonía. ¿Es verdadera? ¿No dice también Shakespeare que todo lo chiflado es teatro?

**GEORGES BANU.-** Peter Brook invita a evitar la postura solemne y la seriedad de los trajes negros cuando se aborda una obra última.

**LLUIS PASQUAL.-** Estoy completamente de acuerdo. Acabo de remontar *Uns dels últims vespres de carnaval*... es mi espectáculo más divertido. En él se reencuentra la nostalgia, la tristeza, las despedidas pero sin sacrificar nunca la ironía, el placer. Esta ambivalencia preserva la ambigüedad del final.

Por primera vez reflexioné sobre esta cuestión de las obras últimas inacabadas. Cuando las acercamos, debe evitarse concluir las, fijarlas, pues de este modo se las mata. Aquí más que en otros casos, hay que confrontarse con lo que me parece lo propio de los grandes poetas: ellos no afirman nunca nada, y eso es indisoluble de las grandes obras postreras. Lo que deseo modestamente, es estar a la altura de dicha

ambigüedad. Tener el valor de enfrentarme al caos sin pretender ordenarlo. Aquí el artista se asume totalmente; es por lo que yo hablo de aliento vital que lo abraza todo. Ya no es un escritor que se expresa, sino un ser. Y la libertad de los sentimientos refleja la libertad de expresión. (...)

**GEORGES BANU.-** En oposición a las obras postreras inacabadas, se encuentra la obra testamentaria, totalizante, conclusiva, dominada.

**LLUIS PASQUAL.-** Por el momento me gustan las obras que explotan, como el *Guernica*, de Picasso en la que todo es al mismo tiempo artístico y real. El conjunto termina por provocarnos la imagen del horror; *El público* de Lorca, se organiza en cierto modo según los mismos principios.

En situación opuesta, ciertamente, se encuentra *Uns dels últims vespres de carnaval* en la que más allá de las despedidas, Goldoni habla del amor por esos tejedores, de su alegría de vivir. Es ligero y cómico y lo que cuenta para el director de escena es admitir que todo está reglado y buscar en el escenario que se realice la división de los sentimientos perfectamente dibujada.

**GEORGES BANU.-** Parafraseando a Brook, podríamos hablar de despedidas lúdicas. Las *últims vespres* parecen responder a esa disposición del ser, lo mismo que *La flauta mágica*.

**LLUIS PASQUAL.-** Sí, pero la alegría no afecta en nada al misterio. Las obras postreras, acabadas o no, son misteriosas. Es como si el hombre reconociera que no se puede explicar la vida por el lenguaje... Se puede explicar por el palpito del corazón. Y este palpito es muy irregular. Quizá eso permite comprender porqué en las obras postreras la estructura se relaja, la arquitectura se cuarteja, porque no hay respuesta. (...)

Al final de *Uns dels últims vespres de carnaval*, uno de los personajes reconoce que sobre la marcha de Anzoletto no hay nada más que decir pues "el propio Anzoletto lo ha explicado tan bien". Y cuando sabemos que Anzoletto es el alter-ego de Goldoni, se reconoce la ironía con la que se juzga a sí mismo. (...) Tolerancia e ironía son las dos cuestiones que yo encuentro por encima de todo en las obras postreras.

# ESTO ES BUENO

por Lluís Pasqual (\*)  
Traducción: Inmaculada Alvear

**L**a imagen de la felicidad quizás sería esta: en primer plano, ligeramente sobre la derecha, un hombre alegre, visto de frente, embargado en el movimiento que le hará dentro de poco salir del marco del objetivo, va vestido de negro, pantalón y jersey, las prendas son como las que se llevan actualmente.

El reloj de pulsera confirma la hipótesis de la contemporaneidad: el hombre ha deslizado una mano sobre su pecho, como para comprobar mejor, al contacto con el cuerpo radiante, la alegría que expresa su rostro, la risa larga, los ojos casi cerrados. Detrás, una construcción simétrica delimita el espacio; a derecha y a izquierda, un pequeño muro no muy elevado sobre el que se apoyan tres columnas cilíndricas sosteniendo el travesaño del techo; entre las dos columnatas, un espacio abierto, una salida, sin duda sería conveniente la palabra "puerta", por más que se acuerde el significado un poco extraño que él sueña en las obras de ciencia ficción, sí, un espacio abriéndose al vacío, sobre un agujero negro. Del grupo de personajes que se introducen, algunos en efecto han desaparecido ya, otros, en el límite exacto de franquearla, se difuminan, no se distingue más que la silueta definida del traje de un hombre visto de espaldas, el trapecio blanco del cuello de su camisa, los vestidos de dos mujeres que le rodean, la cinta en el pelo de una de ellas. Todavía en la distancia, pero dirigiéndose también hacia la penumbra, un tercer grupo, un hombre y una mujer en el centro y formando como una doble hilera, entre la que avanzan tres personas que vemos de perfil, con ricos vestidos recargados de la burguesía comerciante del siglo XVIII, peluca empolvada.

Todo, ropajes y direcciones en los que se inscriben (unos incorporando el presente, los otros absorbidos por el pasado), separa al hombre del primer plano de los personajes que ocupan el fondo de la imagen; un nexo por lo tanto les une, la hilaridad compartida, asida antes de que ellos se

vuelvan sobre los rostros que se distinguen de perfil. Entre el hombre y los visitantes, un espacio blanco, como testimonio luminoso de un improbable encuentro.

Imagen de felicidad. El ensayo ha terminado. Los actores de *Una de las últimas noches de carnaval* salen del fondo; yo me incorporo a la sala.

Cuando evoco a Goldoni, es casi siempre esta fotografía repetitiva lo que surge con fuerza en la memoria, emblemática de un estado de felicidad en la que se bañan todas las cosas: por otra parte los rostros radiantes y la sonrisa de los ojos, incluso los objetos; estando ahí, me parecen modificados, los muros del teatro difunden un calor dulce, es como una gracia. *Una de las últimas noches de Carnaval*, será de alguna manera el rostro claro, el reflejo luminoso en oposición a la oscura mitología de *Macbeth*, texto funesto que genera alrededor de sí desastres y catástrofes.

Goldoni representa para mí esta capacidad indefinidamente renovadora de hacer nacer la felicidad, de convocarla.

Y si los personajes de la fotografía parecen discretamente desvanecerse en un pasado ausente, nada se diferenciará más de una aparición de fantasmas que lo que tiene lugar cada tarde sobre el escenario: aquí nada de evocación nostálgica de un paraíso perdido, ni la sombra de una añoranza de la Arcadia. La sincera hilaridad que deforma mi rostro y parece casi entrenar mi cuerpo en la danza bastará para probarlo.

Esto, nosotros lo supimos cuando decidimos reponer, en enero de 1990, en el teatro Lliure, *Una de las últimas noches de Carnaval*, que habíamos creado en 1985.

El espectáculo respondía a la increíble necesidad del dulzor surgido en el corazón de una actualidad siniestra: estábamos en plena crisis del Golfo.

(\*) Lluís Pasqual es director de escena y director del Teatro de Europa



"Un dels últims vespres de Carnaval".  
Direcció: Lluís Pasqual.  
(1991).  
Teatre Lliure.  
(Foto: Ros Ribas)

# A PROPOSITO DE LA SERVA AMOROSA

(Extractos)\*

Traducción: Antonio López-Dávila

**GINETTE HERRY.-** Si te parece, Luca, podríamos dedicar nuestra conversación a *La serva amorosa* y a Goldoni.

**LUCA RONCONI.-** Muy bien: comencemos por *La serva amorosa*.

**G.H.-** Y por unas cuestiones técnicas, pues no he tenido la posibilidad de ver tu espectáculo.

**L.R.-** Poca gente lo ha visto: fue estrenado en Gubbio en 5 de octubre del año pasado y sólo ha estado en Umbría.

**G.H.-** ¿Y qué versión has elegido?

**L.R.-** ¿De *La serva amorosa*? (*Ríe*) Pero... la única: la que está publicada en Mondadori por Ortolani...

**G.H.-** El daba en notas la primera versión -la que la compañía de Medebach hizo en Bolonia en 1.752- cada vez que hay una diferencia.

**L.R.-** Raramente, y unas diferencias mínimas.

**G.H.-** Sí, bastante. Están, no obstante, los cuatro versos que Coralina -es decir la actriz Maddalena Marliani, que creó el personaje- dirigía a los espectadores al final del espectáculo.

**L.R.-** Sí, ¡el "adiós" a los espectadores! La costumbre del soneto o el cuarteto final...

**G.H.-** Goldoni los suprimió, casi siempre, en la segunda edición de sus obras. ¿Tú has hecho como él: no has utilizado esos versos?

**L.R.-** No, aquí no. (...) Aquí, no solamente no he utilizado el cuarteto final de Coralina, ¡sino que no he conservado entera su última réplica! (*Risas*).

**G.H.-** ¿Por qué?

**L.R.-** Dios mío... sabes... Al final de mi espectáculo, salen todos los personajes: Coralina queda sola en escena, las últimas frases del texto la hacían decir...

**G.H.-** ¿Las de la alabanza de las mujeres?

**L.R.-** Sí. (*Ríe*): sólo habrían tenido sentido si los otros personajes hubieran permanecido allí para oírlos, ¿no? (*Risas*).

**G.H.-** ¿Quién sabe!... ¿Y has hecho otros cortes?

**L.R.-** Muy pocos, como suelo: intento no cortar nunca nada. Pero para París, pienso hacerlo en algunos monólogos, o en el cuerpo de algunas escenas: para un texto del que el público no comprende la lengua, me parece necesario. (...)

**G.H.-** ¿Has cambiado de lugar alguna escena?

**L.R.-** Sí. Y eso es muy importante: un único cambio, de hecho, y sin tocar una réplica. Las tres primeras escenas del acto II, que inician en el texto el cuadro de la calle: el de Florindo y Coralina, después Coralina sola y finalmente aquella en que Pantalón dice a Coralina que no quiere que ella ponga más los pies en su casa; en el espectáculo transcurren en la habitación donde Florindo y Coralina han encontrado refugio después que Florindo ha sido expulsado por su padre. (...) En lo que concierne a Pantalón, si encontrara a Coralina en la calle como está escrito, se podría pensar que sólo el azar les hubiera hecho encontrarse. Pero si la escena tiene lugar en casa de Coralina, quiere decir que Pantalón ha decidido ir a casa de Cora-

lina para decirle unas cosas desagradables; y quizá también para ver con sus propios ojos a qué se debe esa rara cohabitación entre la viuda y su joven amo, que da que hablar al vecindario y a propósito de la cual Béatrice ha sido muy dura en el acto I: ¿el rumor y Béatrice han sido la razón de ver ahí algo sospechoso? Si es sí, no hay verdaderamente caso de que Coralina pretenda de nuevo volver a casa de él y pida ver a Rosaura, su hija.

**G.H.-** ¡La cual, a su vez, en el último cuadro del acto II, decide dirigirse a casa de Coralina! ¡Esta simetría hace de tal palo, tal astilla!

**L.R.-** ¡Sí! si quieres. Pero las intenciones son muy diferentes.

**G.H.-** ¿Y para Florindo y Coralina?

**L.R.-** ¿Para la primera escena? Hay dos cosas. Primero el desorden... la desolada apatía de Florindo que acaba de enterarse, en ausencia de Coralina, de que Béatrice quiere hacerla desheredar por su padre: yo la veía mejor en un interior; espera a Coralina y con ella la salvación, espera que vuelva, no va a buscarla fuera: es incapaz de eso; y cuando vuelve efectivamente con el famoso cequí que le han proporcionado las medias que había tejido para sí pero que ha debido resignarse a vender, la escena que provoca este cequí entre ellos se desarrollaba en mi opinión mucho mejor en el marco de la vida de los dos, de su intimidad...

**G.H.-** Así, en el primer cuadro que transcurre en "casa de Florindo", Coralina espera a Florindo y al momento es Florindo quien espera a Coralina.

**L.R.-** Sí. En el tercer cuadro, los dos están allí, y es Rosaura quien llega para ver a Coralina sin saber que Florindo está ahí... Por otra parte el hecho de que a causa de este desplazamiento de lugar, Coralina sea vista sólo en su casa -o en casa de Rosaura para intentar venderle sus medias, o en casa de su viejo amo Ottavio en el último acto- acentúa su aislamiento, su falta de vida social: después de que Florindo es expulsado por su padre y que ella lo ha seguido voluntariamente, no sale más, no ve más a nadie, vive entre cuatro paredes, o más bien entre las de la pobre morada que ha encontrado y que intenta volver habitable, con todo su corazón. ¿Comprendes?

**G.H.-** Ese desplazamiento de la calle hacia la casa permite pues comprender los personajes por otros signos más que por sus palabras: por esos signos teatrales de los que tú hablabas y que permiten anticipar...

**L.R.-** Exactamente (*Risas*). Por otra parte la morada de Coralina, en cada uno de los tres cuadros que le dedico, está vista cada vez bajo un nuevo ángulo, y los diferentes puntos de vista bajo los que aparece hacen que el decorado fijo parezca ser un decorado giratorio y en acordeón: como si los muebles que lo constituyen esencialmente hubiesen girado con el escenario 90 grados al menos, de izquierda a derecha después de derecha a izquierda, y también, se hubiesen alejado, después aproximado al espectador, mientras que su

distancia relativa variaba igualmente. Para que la misteriosa intimidad de los dos habitantes del lugar esté como sometida a la investigación del espectador: te darás cuenta cuando veas el espectáculo.

**G.H.-** ¿Y eso por medio de telones?

**L.R.-** De telones, de agrupamientos cada vez diferentes.

**G.H.-** ¿Y para la calle, tienes un decorado especial? ¿Cómo has hecho para mostrar que Pantalón sale de casa de Coralina y para por la calle donde encuentra a Lelio?

**L.R.-** ¡Oh! es muy simple: tengo un telón corto que cae en medio del escenario y que disimula el anterior decorado; más algunos cubos de basura, unos desperdicios... Pero eso no son decorados, son unos dispositivos: muebles de verdad, objetos de verdad dispuestos cada vez de forma diferente.

**G.H.-** Sí... ¿Pero por qué de pronto Goldoni en 1.986, cuando lo habías abandonado hace tantos años?

**L.R.-** Desde hace años, sí; pero "abandonado", no creo. Mi primerísima puesta en escena, un fracaso resonante (*Ríe*), fue sobre un texto, sobre dos textos más bien, ¡de Goldoni!

**G.H.-** ¿En 1.963?

**L.R.-** En 1.963. Era, con el título único de *La buena esposa*, el dúptico del que hemos hablado ahora mismo: *La jovencita honesta* y *La buena esposa*, con los mismos personajes que giran alrededor de *Bettina* antes de su matrimonio y dos años después las dos *Bettinas*, como tú dices. Evidentemente, *La serva amorosa* me recuerda estos dos textos en muchos aspectos. Es un Goldoni -¿cómo decir?- que tiene algo de "novela popular": numerosos personajes, una historia reactualizada que pone en juego diversos medios sociales, la risa, las lágrimas... Es un texto más "hablado" también: los personajes hablan mucho más que en algunas comedias de Goldoni más célebres, y quizá más bellas, como *La Locandiera*.

**G.H.-** ¿Hablan más? Habitualmente es más bien un defecto...

**L.R.-** ¿Sí? (*Ríe*)... Pero si tomas, por ejemplo, el momento en que Coralina declara... -Ella se habla a sí misma: es un monólogo-

**G.H.-** ¿De final de escena?

**L.R.-** ¡Sí! (*Risas*) Ella dice: he venido a vivir con Florindo por amistad, por compasión y por abnegación. ¡Afirma con ello tres cosas diferentes, incluso contradictorias! Y para dar cuenta teatralmente de esta contradicción -pues es la que se trata de poner en escena en ese momento, no otras es preciso separar los tres enunciados, desarticlar lo que parece ser sólo una banal enumeración retórica, desaglutinarle los términos... Los textos de Goldoni considerados como los más "parlanchines", están llenos de esta especie de trampas; si no caes inocentemente cada vez en ellas, si las descubres y aprendes a servirte de ellas, puedes devolver a estos textos su verdadera riqueza.

**G.H.-** ¿Has podido hacerlo con *La serva amorosa*?

**L.R.-** ¡Por lo menos lo he intentado! (*Risas*) Y como por otra parte no se encuentra en esta obra el ritmo "musical" que parece imponerse en las "hermosas" comedias de Goldoni, -aquí, el ritmo es mucho más distendido- el trabajo de observación y de análisis de los personajes puede ser conducido mucho más lejos y más a fondo. Es sobre este tipo de trabajo que está fundamentada la dramaturgia del espectáculo. (...) Goldoni, sabes, incluso si sólo le he puesto en escena dos veces -y eso por razones circunstanciales- ¡es un autor que me gusta, un autor al que amo!



**G.H.-** ¡No por la "poesía nostálgica" que se desprendería de él, ni por el "brillo" artificial con el que se le colma todavía a veces, supongo!

**L.R.-** No claro... El Goldoni que conocí en el teatro en mi infancia era un Goldoni... digamos que melindroso y afectado, no me gustaba. Se hicieron después grandes espectáculos, fundamentales y memorables, que han hecho cambiar las cosas. No me parece por tanto que Goldoni sea un autor idílico, ni "crepuscular", ni "poético". ¡Le encuentro frecuentemente muy áspero! Más amargo, o más acerbo, si quieres.

**G.H.-** Más herido en su narcisismo a menudo, en la fragilidad de la imagen interior que tiene de sí mismo.

**L.R.-** Más abandonado a sus humores, que son muy diversos.

**G.H.-** Y frecuentemente negros: sus "vapores negros" como él confiesa a veces...

**L.R.-** ¡Y más previsible, más vengativo, más acre, más vivo en todo caso que como se le representa ¡y no se le representa habitualmente!

**G.H.-** ¿Hay pues un punto de polémica en tu espectáculo?

**L.R.-** ¿De polémica?... Pues... ¡no! No, no creo.

**G.H.-** Contra la tradición goldoniana, quiero decir.

"La serva amorosa".  
Dirección: Luca Ronconi.  
(1986).  
En la foto: Annamaria Guarnieri y Virgilio Zernitz.  
(Foto: Marcello Norbert).

**L.R.-** Contra las tradiciones. Porque, en Italia, para oponerse al Goldoni dulzón de los chichisbeos y de los... -al Goldoni con cajitas de rapé que estaba todavía muy vivo entre nosotros en los años cincuenta-, se ha constituido una contra-tradición.

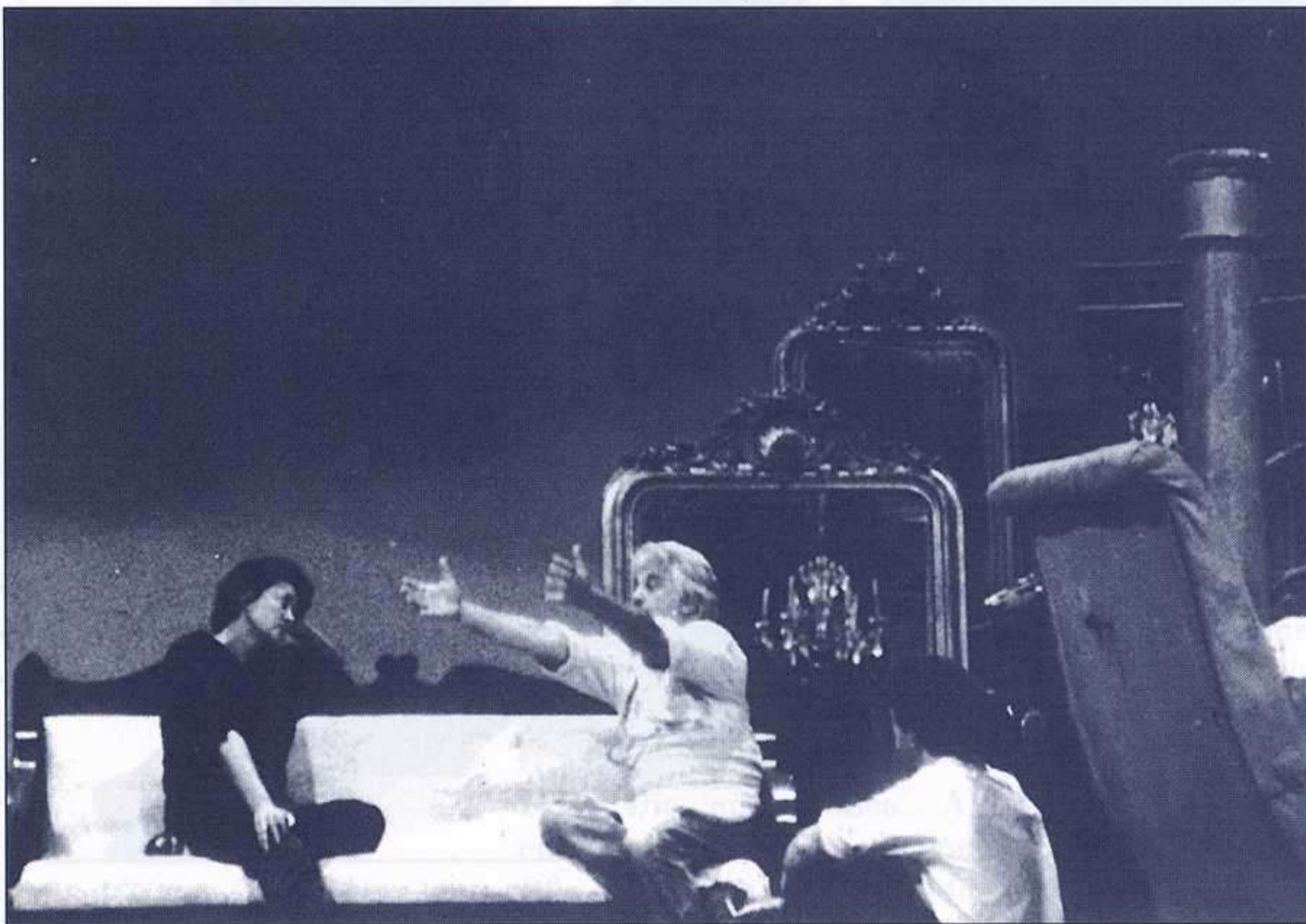
**G.H.-** ¿A lo Chejov?

**L.R.-** A lo Chejov, idílico... Y que por otra parte, a mi parecer, no tiene la fuerza necesaria para llegar a ser una tradición: sólo puede ser una interpretación. Como no creo que puede llegar a ser una tradición el Goldoni "realista" que intento hacer. Me parece que en adelante Goldoni es un autor abierto; incluso que necesita ser considerado desde varios puntos de vista a la vez. Para mí es equivocado partir de la idea de que porque haya habido un espectáculo fundamental como fue *La Locandiera* de Visconti, ¡se haya encontrado la manera adecuada de leer a Goldoni! O que, por que haya habido a continuación otro espectáculo fundamental como *La Trilogía del veraneo* montada por Strehler, su manera de hacer debe ser el solo y único par de gafas que permite ver a Goldoni. Tales gafas no existen. Y habrá aún muchas otras... (*Risas*).

**G.H.-** ¿Y tú has puesto las tuyas a su vez?

**L.R.-** Yo, por el momento, no he puesto nada...

Foto de ensayo de  
"La serva amorosa".  
Dirección: Luca Ronconi.  
(1986).  
(Foto: Marcello Norbert).



quizá porque, gracias al cielo... (*Ríe*) ¡los Goldoni que he hecho no se han convertido en modelos! (...)

**G.H.-** Hay otra característica de *La serva amorosa* que ha debido interesarte -como por otra parte también de las dos *Bettinas*: Se trata de la ficción entre las máscaras y otros personajes.

**L.R.-** Los personajes "reales". Sí. Pero, sabes, no soy un fanático de la *commedia dell'arte*. No creo que haya todavía, ni en Italia ni en otros lugares, una tradición viva de la *commedia dell'arte*, pienso que no sabemos ya lo que era y que no tenemos ningún medio de saberlo: ha desaparecido el cuerpo de los actores; sólo tenemos un conocimiento libresco y sólo podemos hacer una reconstrucción artificial. Entonces, yo, leo el texto y no busco producir una ilustración más o menos "de época": miro cuidadosamente lo que dicen los personajes, sus relaciones... y si advierte que Arlequín puede funcionar sin su máscara -o incluso que él funciona mejor sin su máscara y sin los atributos de su papel- (*Ríe*) ¡entonces me digo que tengo el derecho de quitárselos! No quiero sugerir con esto que los actores que interpretan a Pantalón, a Brighella y a Arlequín son más expresivos para mí si se ven

sus caras desnudas; quiero decir que lo que cuenta para mí, es ver desnuda la cara del personaje, y hacer que todas sus acciones en escena estén justificadas. En el espectáculo, lo verás, su antiguo estatuto de máscaras está indicado aquí y allá por algunos signos muy leves... Que dicen más bien, por otra parte, que se alejan de la *commedia dell'arte*, que han roto con la tradición. (...)

En el cuadro de la calle, por ejemplo, Arlequín es Arlequín -¡no lleva evidentemente ni el traje a rimbos, ni la gorra, ni la porra, ni las posturas, ni la articulación gutural!- es Arlequín porque vuelca uno de los cubos de basura (*Ríe*) y saca de él un viejo sombrero que se pone en la cabeza, después unos jirones de tela con los cuales intenta camuflar los desgarrones que ha hecho en su traje en el transcurso de las escenas precedentes: ¡reminencia realmente sus verdaderos desgarrones con unos imperdibles! Se las ingenia con gravedad para rehacerse una elegancia a la medida de sus medios. Y eso dice bastante más sobre el personaje que es en la obra que si hubiese guardado los atributos de la máscara... Así es cómo intento tratar la máscara: nunca fabricando ilustraciones; no me gusta eso. (...)

**G.H.-** Hablemos un poco, si te parece, del espacio escénico de tu *Serva amorosa*. ¿Dices que no hay decorados?

**L.R.-** No. Ningún decorado. Parte porque no teníamos los medios de hacerlo, parte porque unos decorados, en este caso, no habrían seguramente servido para gran cosa. Lo que necesitábamos para la actuación, en Gubbio, lo hemos tomado del chamarilero cuya tienda se encuentra en la calle del teatro y lo hemos trasladado al escenario. Nuestro espectáculo no podía permitirse -y no tiene por consiguiente- ninguno de los atractivos de lo espectacular. Ninguno. Ni siquiera un telón de fondo. Donde debamos actuar, tomamos el teatro y su caja de escena tal como están y disponemos ahí el escaso mobiliario y accesorios que tenemos desde Gubbio y que nos son necesarios... ¡Hemos querido en la dramaturgia del espectáculo, no tener en cuenta el espacio que contendría nuestros tres o cuatro trastos viejos!

**G.H.-** ¿Trastos viejos?... Que sin embargo se han convertido en una opción estética, ¿no?

**L.R.-** Una opción, sí, después, en las distribuciones. Pocas cosas, algunos muebles, pero dispuestos de manera diferente para cada cuadro ofrecidos a la vista bajo ángulos diferentes, con una disposición diferente. No por estética, Ginnette, sino por que es un principio habitual en mí y que mantengo.

**G.H.-** ¿Son los mismos muebles y los mismos objetos para los diferentes interiores?

**L.R.-** ¡No, no, nos hemos regalado ese lujo! (*Risas*) Hemos diferenciado el interior de Ottavio del de Coralina.

**G.H.-** ¿Y del de Pantalón?

**L.R.-** Sí. Unos armarios de líneas austeras, en su casa, y dos o tres cosas más, cuya disposición es limpia, cuadrada, impone unos recorridos geométricos; espejos antiguos, divanes que pierden su pelo y algunos trastos esparcidos para la casa de Ottavio, sobre todo en el primer cuadro, aquél en que se refugia en una especie de trastero para hablar con Pantalón sin que Béatrice les oiga; y dos camas, una al lado de la otra, una grande y una pequeña, separadas por una cortina, con una pequeña almohada, en casa de Coralina...

**G.H.-** ¿Y estos muebles son sacados a la vista?

**L.R.-** No. Hay un tul en la embocadura: se hace el oscuro para cambiar los muebles detrás. Es un espectáculo muy...- no quiero decir que no está

cuidado; evidentemente está cuidado, ni que exhibe su pobreza como una coquetería porque está desprovisto de toda coquetería; pero ha nacido... frugal, y continúa así, ¡eso es todo! (*Risas*).

**G.H.-** ¿Los muebles son del siglo XIX?

**L.R.-** ¡Los muebles son los que hemos encontrado! (*Risas*) ¡Sí! ¡de verdad! Los hemos encontrado. Sucede que son, efectivamente, grosso modo, del siglo XIX. Pero no por razones estilísticas, no porque me haya dicho ¡vas a ser original y vas a inventar un Goldoni que transcurra en el siglo XIX! He elegido pura y simplemente entre las existencias del chamarilero que sólo tenía este tipo de cosas como es frecuentemente el caso... Pero pienso, después que lo he hecho (*Risas*) que el sabor que adquiere al estar situada un centenar de años después del momento en que fue escrita, ¡no le va tan mal a *La serva amorosa*! ¡Se mantiene en vigor! Creo, por otra parte, que se mantendría también en vigor si fuera en 1.910-1.920. Es una historia, son unas relaciones típicamente italianas.

**G.H.-** ¿La Italia profunda?

**L.R.-** Sí. La discreta belleza de esta obra está sin duda ligada al hecho de que más allá de sus rasgos de época que resultan superficiales: *las máscaras*, etc., pone en juego unos sentimientos y unos comportamientos que se encuentran en los usos, las costumbres, las relaciones que puedes ver todavía en una ciudad de provincia, o en cualquier ciudad italiana.

**G.H.-** ¿Y en cuanto a las luces, cómo has hecho? ¿Son realistas también: la mañana... la tarde?

**L.R.-** Sí: de la mañana hasta la noche. ¿Cómo hemos procedido? En Gubbio el teatro es de estilo neoclásico, con una caja de escena enorme en relación a la sala. En el escenario, en el muro derecho, hay unas ventanas que dan a una callejuela, ¡y la luz entraba de verdad por la ventana! (*Ríe*) Evidentemente, no se puede volver a hacer en otra parte, ni conservar exactamente el mismo principio. En el último cuadro alrededor de la cama de Ottavio, sólo había una lámpara de bujías. Siempre la misma regla: nada aparatoso, ninguna técnica sofisticada.

**G.H.-** ¿El vestuario?

**L.R.-** La mayor parte originales y algunos hechos expresamente cuando no se encontraba un traje original de la talla del actor.

**G.H.-** ¿Qué entiendes por "original"?

**L.R.-** Son viejos trajes de teatro de estilo siglo XVIII, pero hechos a principios del siglo XX.

**G.H.-** ¿Comprados dónde?

**L.R.-** Comprados, alquilados, en casas de viejos sastres, de los fondos de almacén...

**G.H.-** ¿De estilo siglo XVIII?

**L.R.-** Sí, sí, pero tratados según el gusto de 1.900. Como si dentro de cien años se fueran a buscar unos trajes del siglo XVIII cortados y cosidos hoy: tendríamos un no sé qué... diferente.

**G.H.-** Y darían en cualquier caso la impresión de haber sido llevados, de haber vivido.

**L.R.-** ¡Por supuesto! ¡Algunos de los nuestros también han vivido hasta tal punto que están cerca de caerse a trozos! (*Risas*) No sé cómo los vamos a hacer durar.

**G.H.-** ¿Y los que han sido rehechos, los habéis envejecido artificialmente?

**L.R.-** Sí... Es decir que en eso hemos tenido suerte, hemos podido comprar telas a la antigua: cotonadas, telas pobres, que se parecían a las de los trajes originales.

**G.H.-** ¿La gama de colores?

**L.R.-** Bastante apagada, azul muy pálido, un poco de rojo, unos beige, verde... unos colores que pueden llegar a ser otoñales, al final.

**G.H.-** ¿Y para Pantalón y Brighella, has colocado también en su traje algunos de esos ligeros signos que recuerdan que son unas máscaras?

**L.R.-** Sí. El traje de Pantalón juega directamente con el rojo y el negro, y Brighella tiene una librea un poco verdosa.

**G.H.-** ¿Les has inventado igualmente esas microacciones que muestran que ellos se alejan de la tradición aunque se refieran a ella?

**L.R.-** No. Únicamente con Arlequín.

**G.H.-** Que Goldoni nunca pudo "reformular", contrariamente a los otros dos. No encontró nunca los actores para ello. Sus Arlequines eran ineptos... o se resistían y decían en verso: El triple don de los locos me honra a mí también: ¡Soy pintor y músico y poeta! ¡Por lo menos es lo que hace decir al Arlequín del *Teatro cómico*! (...) Justamente a este respecto, quisiera preguntarte: ¿en el trabajo que has hecho con los actores, has rebuscado, a veces, una disparidad entre lo que están obligados a decir y lo que hacen?

**L.R.-** Es decir que... en general estoy más bien inclinado a imaginar que la mayor parte de los personajes no saben... -¡Todos los personajes no saben después de todo en cada instante lo que están a punto de hacer, o decir, y por qué lo hacen!

**G.H.-** ¡No te enfades! Es de eso de lo que hablaba.

**L.R.-** Escucha, un director de escena puede producir una disparidad entre lo que el actor dice y lo que hace; de dos maneras al menos. O la disparidad reside entre lo que el personaje dice y lo que piensa, lo que manifiesta y lo que queda oculto, incluso para sí mismo: eso forma entonces parte del personaje, de su naturaleza propia. O la disparidad es un puro procedimiento de estilo, está destinado al público, apunta el "distanciamiento".

**G.H.-** ¡No! Yo...

**L.R.-** La primera manera de hacer (*Ríe*) me es bastante habitual. La segunda no me gusta nada (*Ríe*): detesto que se pongan comillas a las cosas, o a tal o cual situación... Pero que un personaje no sea totalmente dueño de su expresión, de las palabras que dice pero también de sus gestos, de sus movimientos: eso al contrario, es lo que busco, es una de las indicaciones que doy más frecuentemente a los actores. Que no hagan un uso controlado del lenguaje. Que la réplica que dicen no es toda la verdad de su personaje en el momento en que la dice, que no es más que una parte, y una parte muchas veces "colateral". Que las palabras deben poder también escapárseles, puesto que el pensamiento del personaje obedece a unos mecanismos que están fuera de control, la asociación de ideas por ejemplo, la irrupción continuada de imágenes mentales, etc. En este caso, hago efectivamente que exista una disparidad entre lo que se dice y lo que el espectador ve, pero no es una "cita", un entrecomillado, ¡una manera de subrayar a la sala que se le está mostrando algo diferente a lo que esperaba!

**G.H.-** ¿O que se es más listo que el personaje: que se le coge con pinzas?

**L.R.-** En lugar de estar atentos a los procesos mentales que le atraviesan y de tomar el riesgo necesario de que os atraviesen también. Son esos procesos mentales los que constituyen la "psicología" del personaje, y no un repertorio de sentimientos, de estados de ánimo o estados del espíritu expresados sólo por los discursos, por otra parte, también tipificados a causa de ello.

\* Este diálogo aparecerá íntegramente reproducido en el libro C. Goldoni: *La Guerra y La criada amorosa*; Pub. ADE, Lit. dramática, nº 30, Madrid, 1993.

# LA TRILOGIA DEL ADIOS A VENECIA Y "EL ABANICO"

Por Luigi Squarzina

Traducción de Manuel Lagos y Alejandro Alonso

**M**e basaré sobre todo en las imágenes; e indudablemente una rememoración ayuda a una memoria de contenidos, de intenciones: especialmente si se mantiene, como intento hacer yo, en los límites de un discurso subjetivo cual es por su natural el discurso escénico (por lo demás, cualquier discurso crítico). En el origen de mi trabajo está, como en Goldoni, el problema del instinto y la razón. ¿El director trabaja por instinto, y el estudioso se mueve por la razón o bien alguna vez el estudioso sigue el instinto y el director la razón? En Goldoni instinto y razón, como quería demostrar a través de estas imágenes que interpretan un período entero de su actividad, se mezclan y se contradicen en modo evidente y fascinante. Por lo tanto, antes del excursus visual, no puedo menos que darle un poco de importancia a la cuestión de mi trabajo central sobre Goldoni. La trilogía del Adiós a Venecia (*I rusteghi*, 1770; *La Casa Nova*, 1760; *Una delle ultime sere di Carnovale*, 1762) realizada en Génova con el teatro Estable en el transcurso de cinco temporadas, entre el 68 y el 73, no nació por casualidad, pero tampoco había sido premeditada en y por todo por mí y por Ivo Chiesa; y la idea de que *Il ventaglio* podía constituir la continuación y conclusión necesaria (aunque son posibles otros

insertos: basta pensar en *Sior Todero Brontolon*) dormía dentro de mí hasta ahora y ha salido a la luz sólo a fines de estos años 70.

Debíamos comenzar con *I rusteghi* en el 68 en Venecia, a petición del Festival de Teatro entonces dirigido por Vladimiro Dorigo. Pero por un lado teníamos dificultades con la distribución, y por otro yo, que me aproximaba no sin mucho miedo al dialecto de Goldoni, pensaba que el 68 era el año más adecuado para *Una delle ultime sere di Carnovale*. En el mayo 68 estábamos de gira por Nueva York -con nuestro primer Goldoni, *I due gemelli veneziani* con Lionello, puesto en escena en 1963, espectáculo de un período totalmente distinto, tanto por el autor como por el director- y leíamos las noticias de París, que a mí no hacían más que confirmarme lo que yo creía que ocurría en Italia; y bastante antes había ocurrido en Berkeley. Aparte el encanto de la comedia, a través del adiós alegórico de Goldoni a sus actores y a Italia, se proyectaba en metáfora en el *Carnovale* el balance de una generación de directores, la de quien os habla, también ocupada como Goldoni, salvando las debidas distancias, en un trabajo de reforma total de la escena italiana de la posguerra, y también demasiado atormentada, contestataria, no muy joven, entre autocrítica y orgullosa de sus propios resultados, entre las tentaciones de plantarlo todo y la

"Il Ventaglio".

Dirección: Luigi Squarzina. (1980).

En la foto: Viviani, Piazza, Bellerio y Foschi. (Cívico Museo Biblioteca dell'Attore - Génova)





testarudez de resistir y avanzar. Pero no sirve hablar, no a quienes no recuerdan el estado de ánimo de aquellos que se definieron como intelectuales de izquierdas en el 68. El *Carnovale*, puesto en escena en septiembre de aquel año en la Fenice, dado el resultado positivo, fue seguido rápidamente (septiembre del 69, también en el Festival veneciano) por *I rusteghi* que, por primera vez en decenios, fueron interpretados no por actores ancianos o viejos, como se ha recordado aquí, sino por cuatro actores que no pasaban de los cuarenta años. En este punto, no antes, nace el proyecto de completar la trilogía con *La Casa nova*, que sólo pudimos realizar algunos años después, en la temporada 72-73 (se puso en escena en Génova, en el Teatro Duse, a primeros de Febrero del 73).

En la gira de nuestra compañía -y es justo hablar de la compañía porque Goldoni, precisamente, se explaya mucho con sus actores, con los problemas de reparto, de papeles, de prioridad, de empleo, al igual que nuestro trabajo- en la gira del Estable de Génova eran ya bastantes, cuando pensamos en el *Carnovale*, los actores de dialecto veneciano: desde Antonutti a Zanetti, desde Fenzi a Guzzinati y a Ruspoli. Pagni, ligur, y Milli y la Morlacchi, milaneses, hablaban de forma natural aquel dialecto; e incluso lo conocía la Volonghi, milanese, que en aquella temporada venía con nosotros con la idea de hacer *Madre Coraje*. A otros venecianos les llamamos a propósito para el *Carnovale*, como a la Vazzoler, la Spina y la Benedetti, como a Battain y Barpi. Para *La Casa nova* vino después la Brignone (con la idea de *Rosa Luxemburgo*, que no se hizo) y para una reposición del *Carnovale*, Galavotti.

Todos los de aquella compañía tenían bien asimilado, (especialmente Fenzi, Antonutti, la Spina) el "veneciano", que por lo demás es la segunda lengua de los actores italianos, y que recordaban de la escuela de declamación. Echando la vista atrás podemos decir que nuestro "Ensemble", a través de un trabajo de años, era quizá el único en Italia que podía llevar a cabo una empresa de este género. Y no porque se tratase de especialistas en Goldoni, comenzando por mí cuando en el 68 me acerqué al *Carnovale* con todas las dudas y complejos del mundo, sino más bien porque se trataba de un grupo que había trabajado a Pirandello, a Brecht, el teatro político, las dos partes de la *Danza de la muerte*, *Las Bacantes*, una parte de Shakespeare. Ciertamente, ya lo he recordado, habíamos hecho un primer Goldoni en Génova 62-63, y había sido un Goldoni ligado, digamos, "all'improvviso", a lo commedia dell'arte, aunque ahora esta expresión nos queme los labios desde que Zorzi ha explicado que deberíamos llamarlo "Teatro de actores"; fue *I due gemelli veneziani*, donde junto a Lionello ya trabajaban en grandes papeles Pagni, Antonutti, Milli, Fenzi, la Morlacchi. El escenógrafo y figurinista era, hasta entonces y hasta el inicio (1962/63) de mi codirección en Génova, Gianfranco Padovani, a quien llamé porque lo había conocido y apreciado en Trieste cuando aquel Teatro Stabile ponía en escena mi *Tre quarti di luna*. *I due gemelli* fue un éxito clamoroso que dio la vuelta al mundo (con esa esperanza lo habíamos hecho), un tipo de espectáculo abierto, con canciones, lleno de chistes, con escenas reescritas e insertadas, como aquella de la garita por la que Lionello entraba y salía como un torbellino usándola como urinario, una vez como un gemelo y otra como el otro. Un trabajo de grupo, una experiencia significativa, ya supone un

fin en sí mismo. Los tres textos "del adiós", el adiós a Venecia se entiende, constituyeron en cambio un cuerpo homogéneo y en ellos el texto se respetó hasta la última coma, aunque en el *Carnovale* hubiese un gran inserto de las *Memorias* de Goldoni y de sus prefacios, como recordará quien lo haya visto (y fue en aquel otoño del 68, el primer ejemplo de incorporación escénica del autor a la obra, operación que he vuelto a usar en el *Molière-Bulgakov* y en *Il Ventaglio*, y que no pocos han repetido). Los tres espectáculos son muy distintos, pero también tienen muchos aspectos comunes, como la continuidad de la compañía, o el trabajo de Gianfranco Padovani sobre el espacio escénico y sus figurines, o la experiencia so-



bre el dialecto entendido como fuente de gesto escénico completo y de diversificación social entre los personajes. Recuperé a Padovani para *Il Ventaglio*, creado en Roma en la actual temporada 79/80, seis años después.

Quiero recordar el aspecto más marcado que a mis ojos se encuentra en estas comedias y este período goldoniano. Hay una cierta locura que asalta a los personajes, nervios al borde de una ruptura: expresiones que nadie debe leer al pie de la letra, sino más bien en el sentido de una reacción aguda del Goldoni hombre, y también como espejo de la incertidumbre general de la vida veneciana que roe desde dentro, en el punto sensibilísimo de la vida familiar, la sociedad burguesa en avanzado proceso de formación; pero también algo irreduc-

"Il Ventaglio".  
Dirección: Luigi Squarzina.  
(1980).  
En la foto: Roberto Herlitzka y  
Massimo Foschi.  
(Civico Museo Biblioteca  
dell'Attore - Génova)

tiblemente distinto, un abismo extrahistórico, una atracción y un terror a las contradicciones de fondo de la existencia en las que Goldoni, se diría que con deleite parejo a la angustia, sumerge a sus personajes intentando retratarlos antes de que la crisis, o mejor las crisis, los hagan irreparables. Es un abismo que en *Il Ventaglio*, ya no cuadrado por las condiciones concretas de la polis veneciana, tomará el aspecto absoluto de la tentación dionisíaca. Pero, de igual modo que quizá no se puede trabajar la guerra de los sexos y las generaciones en *I rustegui*, si antes no se ha trabajado a Strindberg (las dos partes de *La Danza de la muerte*, hasta hoy nunca repuestas juntas en la escena italiana), tampoco se puede pensar en hacer del abanico un objeto chamánico para revelar el elemento dionisíaco que subyace en Goldoni si no se ha puesto en escena al Eurípides de *Las Bacantes*. Por doquier, indudablemente, la lucha entre la desesperación y el equilibrio en las cuatro comedias es resuelta por Goldoni con medios inconfundiblemente goldonianos, sobre todo la sonrisa y el raciocinio. Pero precisamente por esto los conflictos irreconciliables que las comedias revelan en el autor permiten a la dirección crítica un rico campo de acción. Y querría sacar el problema del transformismo goldoniano, de sus auténticas mentiras sobre las propias intenciones, de sus apriorizaciones de los a posteriori, de su moralismo adosado, del mecanismo de reinterpretación de sus mismos sentimientos. No sólo las *Mémoires* sino también los prefacios son casi siempre contrarios al pensamiento que se expresa en las comedias, y lo contradicen. Esto último es para mí un tema de estudio en el que sería necesario profundizar, entre lo que Goldoni cree haber escrito o finge haber escrito, y lo que ha descrito o recordado. De cualquier modo, no deja uno de sorprenderse cuando se encuentra frente a afirmaciones suyas insostenibles como, por ejemplo, la negatividad absoluta del personaje de Mirandolina definida, en el prefacio, como un tipo de mujer pésima de quien hay que poner en guardia a la juventud, y cosas así. Hay casi siempre una contradicción, a veces muy fuerte como en *La Locandiera* (y de ello me serví en una edición radiofónica) y como veremos en el *Carnovale*, y a veces difuminada. O Goldoni no mantenía la enunciación de sus propios contenidos apenas salía de la forma dramática para acceder a la forma autobiográfica o de prefacio; o era una cuestión de gusto, de "understatement", sólo le importaba si las comedias marchaban bien o mal, si eran fatigosas, si tenían partes lucidas para los actores, y mostraba así su satisfacción. No es una cuestión, repito, que se pueda profundizar aquí.

El golpe de locura, la manifestación de una manía, constituye pues una característica indefectible en las comedias goldonianas de los últimos tres años en Venecia, desde el 1760 al 62, incluida naturalmente la *Villeggiature*, dejando aparte, pero sin excluir, *Le Baruffe* por obvios motivos de ambiente no burgués. La neurosis que tres años después en París dominará la placita lombarda de *Il Ventaglio* es la "cosa en sí" de la que se nos ofrece en el texto la educada manifestación fenoménica, es la "voluntad del mundo" que acción y personajes traducen en "representación". Toda la obra de Goldoni, se me dirá, es un mundo de neuróticos, donde el control y la sublimación finales se obtienen a costa de renuncias instintivas y que después de todo no son más que provisionales. ¿Quién creará jamás que los cuatro rústicos dejen

de ser rústicos, o que ciertos matrimonios, como el de la *Casa nova*, arriesguen su propia tranquilidad? Alguna vez el desastre es manifiesto, como en el caso de la *Famiglia dell'antiquario*; muchas otras veces nos avisa, mirad que mis "finales felices" no se hacen sólo porque necesite concluir así la comedia en cuanto al género, sino porque indudablemente es la vida la que pasa a través de esta recomposición y después se descompone de nuevo, la tijera se abre. Pero en estas comedias que yo examino, y he ahí lo importante, se pasa del momento individual, subjetivo de locura a una insemianción colectiva por la cual la locura, por así decirlo, se objetiviza.

Es singular, y creo no se ha señalado hasta



"Il Ventaglio".

Dirección: Luigi Squarzina. (1980).  
En la foto: Lescovelli, Piazza, Sammataro y Foschi.  
(Cívico Museo Biblioteca dell'Attore - Génova)

ahora, que la neurosis más llamativa, expuesta en la señora Alba del *Carnovale*, nos remita al trabajo de Goldoni para *La Locandiera*, como resulta del capítulo XVI de la segunda parte de las *Mémoires*; y por otra parte sabemos que en la misma *Locandiera* no faltan verdaderamente los momentos subjetivos de locura (recuerdo la contradicción del prefacio). La misma composición de la comedia estaba en parte ocasionada por las manifestaciones neuróticas de una de aquellas mujeres medio locas y medio pelmas de las que muchos de

nosotros hemos conocido, por desgracia, algún ejemplar. Cuenta Goldoni sobre su primera actriz de entonces, mujer del empresario Medebac: "Madame Medebac estaba siempre enferma, sus vapores se hacían cada vez más molestos y ridículos; reía y lloraba a un tiempo; daba gritos, hacía muecas y contorsiones... Viendo a la primera Actriz fuera de sí presentándose en la escena, hice para la apertura del Carnaval, una Comedia para la "criadita". Madame Medebac se dejó ver en pie y con buena salud el día de Navidad, pero cuando vio que se había anunciado para el día siguiente *La Locandiera*, obra nueva escrita para Coralina, volvió a meterse en su cama, con convulsiones de nueva invención que hacían echar pestes a su ma-

dre, a su marido, a sus parientes y a sus criados". Así, la tarde de San Esteban de 1752, salía a escena triunfalmente la *Locandiera*. Y "según los celos que los progresos de Coralina producían en el alma de Madame Medebac, esta última obra hubiera debido enterrarla; pero como sus vapores eran de una especie singular, ella dejó la cama dos días después y pidió que se interrumpiesen las representaciones de *La Locandiera* y que se repusiera en el Teatro, *Pamela*", un trabajo del cual era protagonista. En suma, la Medebac era insoportable por su característica de sentirse mal a expensas del prójimo, disfrutando de su condición de mujer del primer actor: cuando no se divertía, cuando los papeles no le gustaban, cuando

no le prestaban suficiente atención, cuando el marido y los otros no hacían lo que ella quería, caía enferma; después de que se había divertido, o si alguna cosa ponía en peligro sus intereses, sanaba inesperadamente. Parece ser, según las *Mémoires*, que Goldoni se aprovechó de esta situación para escribir un gran papel para la actriz que cubría el papel de la *soubrette*, y nació Mirandolina.

Si frente al triunfo de una actriz rival la Medebac sanó inmediatamente e hizo suspender las representaciones de la *Locandiera* (que sin embargo después fue rápida, y perennemente, repuesta, porque el éxito era, y es, irresistible), este es exactamente el comportamiento de la señora Alba en el *Carnovale*, actriz-víctima del marido; pero mientras que estamos convencidísimos de esto, me pregunto cómo en la misma compañía Medebac le fue posible a Goldoni, aunque fuese a diez años de distancia, crear desde el interior semejante caricatura de la mujer del primer actor. En el mundo del teatro, en la profesión, tenemos licencias amistosas, y evidentemente habrá podido hacerlo. De cualquier modo, ya en la *Locandiera* anidaba el germen de este tipo de neurosis, y debo decir que entre las más características, estaba la enfermedad fingida en defensa de los propios intereses y de la atención que se quiere reclamar. Esto es un "topos" que ya habíamos visto en el teatro anterior a Goldoni y en el mismo Goldoni (véase *La finta ammalata*, que se programó en el Teatro de Roma en 1978/79, con dirección de Angelo Corti), pero de otra forma; desde el *Carnovale* lo usa como un elemento desencadenante, como veremos. En nuestras tres comedias del 60-62 y en la cuarta del 64, la locura asalta el cuerpo social estudiado en la microsociedad a la que se refiere la acción. Típicos, ejemplares, son el juego de la "meneghella" y la comedia del *Carnovale*, mesas agitadísimas llenas de maniacodepresivos, de adorables paranoicos reactivos, de almas escindidas al límite de la esquizofrenia, de terapeutas implicados. Esta presencia de eso que llamo "el terapeuta implicado" es una característica común a las cuatro comedias, donde cada vez de forma distinta el autor se enmascara tras un personaje, no de forma pero sí de concepto, al que da vida con plena autonomía psicológica y escénica. Y también el grado de enmascaramiento es diverso: obvio en el caso de la señora Felice de *I rusteghi*; es más difícil descubrir a Goldoni en la tímida Rosina enamorada del amor que hace de espectadora del eros en *La Casa nova*, o en la bella viuda del *Ventaglio*. En el *Carnovale* es directamente, como sabéis, un artista exilado voluntariamente; pero es también la última aparición del "cortesano" que jugando da a cada uno lo que se merece, y también a sí mismo; aquel Momolo, diciendo el más bello y breve golpe de la comedia, "¡Abridme! que empiezo a tener juicio", indica realmente el fin de una parte de la vida de Goldoni. En cuanto a la visualización de la locura, ahí están en *I rusteghi* las luchas uxoricidas entre maridos y mujeres, y el delirar desesperado y autoabastecido de los tres maridos que no tienen los pies sobre la tierra. Y de esto se deriva, tanto como de la irregularidad y pendiente de los pavimentos venecianos, el pavimento fuertemente ondulado del decorado de Padovani. De estos desencadenamientos, *La Casa nova* nos ofrece dos ejemplos extraordinarios, aunque cifrados en páginas sólo aparentemente vibrátiles. En aquella casa con dos planos, en la planta baja el perpetuo hacer y deshacer en la habitación de Anzoleto y Cecilia, el remolino de muebles y enseres que son transportados de una estancia a otra

por los continuos cambios de idea, este perpetuo trasiego, este irresistible *hin und zurück*, ¿qué es sino un propagarse a los objetos, a los ambientes, al espacio, de las neurosis complementarias de los dos cónyuges, sobre los que juegan, por sus intereses de parásitos, el falso amigo y el conde chichisbeo?; y rezumando a través del techo, pasando al primer plano, donde vive la señora Checca con su hermana soltera Rosina, ¿no vemos desencadenarse este impulso, aparentemente sólo cifrado en cucuicheos, pero liberando tensiones reprimidas y sublimadas, la carga de agresividad de las dos hermanas, que se valen de la criada Lucietta y de su bla bla bla para abandonar el propio autocontrol y subvertir el orden y el aburrimiento de sus días? Es un impulso a tres, en el plano de arriba, que me pareció lícito representar con una serie de furiosos traslados de sillas, de taburetes y sillones, una zarabanda que al fin transformaba el salón en un apelonamiento irreconocible, el espacio y el decorado de un mobiliario símbolo de un tranquilo asentamiento burgués en las vueltas azarosas de un laberinto. Con el mismo método de contagiar visiblemente el ambiente, Padovani y yo también hicimos moverse después las casas de la placita durante la persecución que corona el segundo acto del *Ventaglio*, invirtiendo la plaza, volcando de dentro a fuera la tienda y la habitación de la señora Geltruda. Pensemos en momentos análogos de desorden total como la riña general de *I Rusteghi*, cuando se descubre al chico oculto y vestido de mujer; y también allí cambiamos todo colocando al espectador en el exterior de las ventanas, en los balcones, donde hicimos esconderse al muchacho enamorado y al conde. O como el "no" que todos dicen a todos durante el juego de la "meneghella" en el *Carnovale*, y el caos recurrente suscitado por la "fumane" de la señora Alba. Goldoni sugiere así, por decirlo con excesiva simplicidad, la irrupción del inconsciente, el miedo a la destrucción y la anulación, dando por un instante una dimensión extra-histórica a la que Baratto llama insuficiencia histórica de la burguesía véneta. En las tres comedias, escritas y ambientadas en Venecia, se saca a la luz en efecto la consciencia de la imparable decadencia del microcosmos veneciano.

Bien entendido que esta consciencia, los personajes de Goldoni, Goldoni mismo y los espectadores para los que se hacía -esto tendría que decirlo y mostrarlo-, la soportan por no más de un instante, aceptan ver la caída de la casa, de la clase, de la familia y del yo a la luz de un relámpago, a condición de que después todo finja restaurarse en la iridiscencia melancólica de un crepúsculo aparentemente sereno. Donde el manido término "melancolía" equivale, para mí a reconocer la terrible afección del alma de los isabelinos, el humor negro de Ben Jonson. Si Goldoni, rebasados los cincuenta, se camufla en el treintañero *designer* de telas del *Carnovale*, que parte a Rusia, y es tanto como decir a Francia, llamado a trabajar allá, es para vencer lo incómodo de una constatación muy amarga: su reforma ha fracasado, el teatro en Venecia ya no acepta el nuevo sistema de comunicación teatral y latamente cultural que él ha impuesto con la fuerza persuasiva del éxito pero sin ninguna seguridad institucional. Crisis de un sistema de vida y de autoridad en *I rustegui*; crisis en la *Casa nova* de la misma dialéctica entre conservación e innovación desde el interior de la burguesía, donde ambas salen derrotadas, mientras los artesanos sólo acaban imponiéndose por tener lo que aquellos esperan. El conflicto entre Cecilia y Cristofolo es por

eso un contraste entre un deseo veleidoso de trepar en la joven, esto es, en un cierto estrato de la burguesía, y un repliegue arcaico sobre el sistema consolidado pero esclerotizado de una cierta clase mercantil; y el joven Filipetto se asoma a la inserción social deseando sólo un empleo seguro. No es en suma importante saber quién tiene razón, sino hacer ver un tipo de choque no dinámico, sin perspectivas, en el interior de una clase. Es esta la verdadera crisis nacida de la burguesía veneciana de entonces, su falta de elasticidad, su incapacidad para definirse, para expresar una cultura y una civilización que tuviesen un mínimo de capacidad totalizante y remolcadora. De aquí la soledad del hombre Goldoni, auténtico animal social, y la reducción de su certeza, hasta el punto -como decía- de la ruptura. Se decide, en torno al 60-61, a pedir a la República una pensión, una subvención que reconozca y sancione su papel cultural. Le dicen que no, el poder no es sensible, sus amigos no acaban, diríamos hoy, de constituir una mayoría que apruebe el asunto Goldoni. Tiene una oferta de París, se va. El epílogo veneciano, existencial y cultural, de toda una poética y de todo un sentido de pertenencia en el *Carnovale*, se volverá en París, después un par de años poco fructuosos, crisis de cualquier certeza en las propias convicciones, y en el mismo conocimiento de la realidad en el *Ventaglio*, aunque sin perder nada de la bien conocida cordialidad y llaneza de estilo.

Aquella de *I rusteghi* era una comedia sobre la libertad, sobre la guerra de sexos, un teatro que emite, en el episodio de las máscaras, quizá el más intenso fluido erótico de todo Goldoni, directamente un erotismo entre cuatro. *La Casa nova* era una comedia sobre el trabajo, sobre lo intolerable del parasitismo, donde entre otras cosas aparece la primera ocupación de una obra por parte de obreros no pagados que se haya visto sobre la escena. *Il Carnovale* es una alegoría sobre la condición del gran intelectual italiano, sobre lo que se acaba y debería empezar de nuevo. *Il Ventaglio*, escrito en el ocaso del Antiguo Régimen, se lee como una gran metáfora sea de la igualdad, sea de la magia de lo cotidiano, y este segundo aspecto nos devuelve a Venecia, como para decir contra Gozzi triunfante: Goldoni dice, contra Gozzi, que hay tantas fábulas en la realidad que se pueden extraer y mostrar sin reyes, ni príncipes, ni animales prodigiosos, que bastan los caracteres, las pasiones, un contenedor en ebullición como la placita, para que un objeto de por sí carente de ambigüedad como el abanico asuma fuerza dionisiaca. Todos los cuentos de Gozzi, según Goldoni -que no por casualidad en *Il Ventaglio* habla largamente de la fábula-, pueden ser negados y recreados extrayendo de lo cotidiano el elemento mágico, que es la llave del concepto de igualdad; porque todos son iguales en cuanto que cada uno, en el momento en que posee el abanico se siente más fuerte que todos; y a todos igualmente -dirá Giannina al final, cuando cada uno descubre dentro de sí el misterio del eros y del estupor al reconstruir los incomprensibles pasos de mano en mano del objeto chamánico-, el abanico "le ha hecho perder la cabeza". Y especifica "del primero al último". Pero el que es el primero socialmente hablando, queda el primero, y el último, último, es otro el discurso igualitario que interesa a Goldoni. *Il Ventaglio* es también y sobre todo la comedia del ideal e imposible retorno a la patria, un retorno que en el recorrido París-Venecia se queda a la mitad, en Lombardía.

# UN VENENO EN EL CAFE

Por Claudio Marchese

Traducción: Loredana Benedet

**R**e leer a Goldoni hoy podría constituir una eficaz operación de "revival", una de tantas que se consumen en los circuitos consolidados de lo clásico. El comediógrafo veneciano es con Pirandello y Eduardo, uno de los autores más representados en todo el mundo. Nuestro teatro lo incluye entre los nombres míticos: lo exporta sin cesar, lo confía a las lecturas académicas o bien lo inserta en las tramas de lo post-moderno.

En la época de las citas, lo clásico no existe ya como texto definitivo y concluido. Es sólo un "canovaccio" abierto a la intertextualidad, una especie de cinta que corre entre el presente y el pasado. Goldoni setecentesto, Goldoni contemporáneo: un comediógrafo "para todos y para ninguno", al límite entre la arqueología y lo imaginario de masas.

Fassbinder, bávaro, profeta del "antitheater", cineasta transgresor, autor de filmes provocativos e irreverentes como *Verónica Voss* y *Querelle*, ha releído *La Bottega del caffè* (El café) en el lejano 1969, para el Theater der Freien Hansestadt de Bremen, manteniendo intacta la trama de la comedia goldoniana. A diez años de la muerte de Fassbinder, el texto ha vuelto a la escena con la complicidad de Elio de Capitani, en el milanés teatro del Elfo. La traducción del alemán es de Ferdinando Bruni: los intérpretes principales son el propio Ferdinando Bruni, Ida Martinelli, Claudio Pozzi, Cristina Cripa y Elio de Capitani. Explorando el tema de lo útil y el dinero que está en la base del texto goldoniano, Fassbinder compone el fresco de un mundo, el nuestro, en que el interés es la única razón de vida, en que las relaciones entre los hombres se fundamentan en la explota-

ción. Un Fassbinder que se apiada, que mira a Goldoni "científico como nunca cuando señala en los pequeños males de una minúscula comunidad los grandes de la sociedad contemporánea". Son estas las palabras con que Elio De Capitani justifica la puesta en escena de la comedia goldoniana *El café*, diez años después de la muerte de aquel que fue el "ángel del mal" de una generación que dudaba de los padres y por extensión de sus hijos implacables y crueles.

Nadie mejor que Fassbinder podía acercarse a Goldoni con una óptica tan deformante, porque Fassbinder, cineasta "teatral" y dramaturgo "cinematográfico", ha recorrido la ambigüedad del medio expresivo, en una época en que los mensajes espectaculares de la televisión y del cine proporcionan olografías y contornos de lo clásico, modificando de forma inconsciente el imaginario del público. He ahí por qué Goldoni fascina a un cineasta inquieto como Fassbinder, discípulo de los maestros, como Bataille y Genet. La transgresión devora un texto destinado por otra parte a la tranquila lectura académica, insinúa el halo de la "decadencia" allí donde todo aparece resuelto en el juego de los personajes, bajo la enseña de la ironía setecentista.

Representada en Mantua el 2 de mayo de 1750, *La bottega del Caffé* es un mosaico de la vida veneciana, un cortejo enmascarado de falsos condes, ladrones, jugadores y calumniadores que hacen su aparición en el teatro de una sociedad empapada por la obsesión de lo útil y del interés. La trama de la comedia se devana entre Rodolfo, propietario del establecimiento, que explota a Trappolo, el criado que ha hecho fortuna en América pero vive de forma masoquista una vida penosa, y los parroquianos del local, el viscoso Don

"Le Café".

Dirección: Jean-Louis Jacopin.

(1990).

Comédie Française.

(Foto: Bellamy)



Marzio dispuesto a insinuar suposiciones malignas también para obtener un provecho. El cuadro aparece como un desfile de personajes que reúnen en sí mismos los vicios del mundo: el jugador Eugenio quiere prostituir a su mujer Vittoria, para seguir perdiendo en la casa de juego de Pandolfo, donde lo estafa el falso conde Leandro, prometido de Lisaura, bailarina y ex-prostituta, así como marido de Plácida, mujer virago.

## VUELCO CRITICO DE LA REALIDAD

¿Cómo ha podido Fassbinder penetrar en este mundo? Los diálogos entre calle y balcón, la puesta en escena de la "comedia humana" en sus giros irónicos y crueles contribuyen a formular un juicio negativo sobre la humanidad. Hasta aquí llega Goldoni. Pero Fassbinder, discípulo de Genet, lleva a sus extremas consecuencias la ironía Goldoniana y la impulsa hacia el grotesco. Goldoni es releído en una trama de simulacros que pertenecen a otro mundo, el de Sade y Freud, donde las relaciones humanas son definidas según el dinamismo de la "libido" y los personajes son máscaras que oscilan entre el sadismo y el masoquismo.

En esta clave de lectura aparece el genio transgresor de Fassbinder que ve en el teatro la simulación cinematográfica, la capacidad de construir mundos hiperreales donde todo aparece como ni verdadero ni falso. Así la plazuela goldoniana se transforma en balsa lamida por un agua fangosa sobre la que flotan pasarelas inestables. Es un espacio mefítico, metáfora de un mundo decadente en que la vida se hunde. Sobre el fondo del paisaje un muro desconchado que se abre y hace aparecer el garito de juego, el café y la casa de la bailarina. Este mundo no tiene edad: puede ser el setecientos pero también nuestro tiempo, traspirador de veneno y angustia, corroído por las pulsiones de seres que intentan satisfacer su propia "libido", indiferente a las leyes morales.

La transgresión, el viaje del yo que se anonada para conquistarse a sí mismo, es el tema que domina a través de atrevidas metáforas la cinematografía Fassbinderiana. "Para llegar a ser todo", dice el autor de *Querelle*, "intentad no ser nada de nada".

Como en un espejo, Fassbinder ha conseguido reflejar nuestros excesos, ha sacado a flote al "otro" nacido tras el "yo". Su ambigüedad se presta a atravesar el universo goldoniano, a subrayar la máscara y la otra cara de sus personajes. ¿Quién ha sentido explotar el carnaval dentro de la envoltura del mundo aburguesado, más que Goldoni? El comediógrafo veneciano no se puede encerrar en la imagen aséptica del autor que vuelve la espalda al torbellino de las máscaras, para sugerir el camino del personaje psicológicamente definido.

Goldoni aparece dentro de un prisma que no refleja toda la complejidad. Hace unos años el Teatro Filodramático de Milán puso en escena *L'apatista*, una de las obras goldonianas menos conocidas pero, ciertamente, una de las más modernas. En esta comedia el director Silvano Piccardi subrayaba un aspecto dramático poco utilizado en las lecturas filológicas de Goldoni: el teatro "visto no como reflejo, sino como vuelco crítico de la realidad". De este modo se quedaba en descampado la imagen canónica que durante mucho tiempo había logrado hacer de Goldoni un autor conciliante, amable, adaptado de vez en cuando a la prudencia política del Palacio; Goldoni sacaba a la luz "un material incandescente" que, disolviéndose en comedia, hacía de la risa una forma irreverente de profanación.

En la puesta en escena del Teatro Filodramático, *L'apatista* subrayaba "la incapacidad de la sociedad para resolver las propias contradicciones": un Goldoni pues, en la estela de Brecht. La risa no como evasión sino como fuerza corrosiva que saca a flote al "otro", sin neutralizarlo en las tranquilizadoras certidumbres del "yo".

**Suscripción a  
la Revista ADE**

D. ....

DIRECCION .....

CIUDAD .....

TELEFONO .....

C. P. .... PAIS .....

### SUSCRIPCION PARA ESPAÑA Y LATINOAMERICA

5 números (1.500 pts. - 17 \$)

10 números (3.000 pts. - 32 \$)

### RESTO DEL MUNDO

5 números (20 \$)

10 números (37 \$)

### FORMA DE PAGO

Talón nominal

Giro Postal

A partir del número .....

# HACIA UN TEATRO DE LA SOCIALIDAD

## O CRONICA DE GOLDONI EN FRANCIA

Por Bernard Dort

Traducción: Pau Eguizábal

**S**i Goldoni es sin duda el más francés de los autores dramáticos extranjeros, es también uno de los más desconocidos. Su teatro en Francia ha sido objeto de numerosos malentendidos. El primero y más grave fue el no haber sido representado. Una vez *Le bourru bienfaisant*, desaparecido del cartel de la Comedia Francesa donde figuró de 1771 a 1849; fue preciso esperar un siglo y medio para verlo programado de nuevo, con *La Locandiera* realizada por Jacques Lassalle (1981). Por otra parte, Goldoni se benefició muy poco, como por chamba, de la renovación del interés manifestado por los directores de escena modernos hacia los clásicos: ni Jouvet, ni Planchon, ni Chèreau, ni Vitez lo montaron.

Fue sólo hacia finales de los años cincuenta, en el marco de la descentralización, que encontró una nueva audiencia: su *Locandiera* al frente (en 1957-58, Maurice Sarrazin la presentó en el Grenier de Toulouse), seguida de *Arlequín servidor de dos amos*, *Los rústicos*, *Le baruffe chiozzotte* e incluso *La trilogía del verano...* En 1972, ocupó el lugar dieciocho entre los autores de la descentralización, equiparado con Giraudoux y Anouilh: diez de sus obras fueron representadas en dieciocho escenificaciones. Añadamos además algunas comedias dadas en pequeños teatros parisinos o presentadas en la televisión de la época, como *La viuda astuta*, adaptada (¡y cómo!) por Denise Lemaesquier, en 1958...

### DOS ROSTROS DIFERENTES

Este primer balance es bastante escaso y no está carente de malentendidos. Fue el éxito de *Arlecchino servitore di due padrone* reinventado por Strehler y presentado en el Teatro de París en 1952, lo que reanimó el interés por Goldoni. Ahora bien, desde el primer viaje de la compañía milanesa a París, tres años antes, al Teatro des Champs-Élysées, con *Il corvo* de Gozzi, se identificó Piccolo Teatro y "commedia dell'arte". Las máscaras, los "lazzi", el brío de *Arlecchino* confirmaban dicha imagen. Se olvidaba que en su programa figuraban obras que proceden de una dramaturgia muy distinta (*La muerte de Danton* de Büchner o las obras de Ibsen). Paradójicamente, el *Arlecchino* de Strehler, que era un ensayo deliberado por reconstruir un cierto estilo de tratar una obra particular de Goldoni (un *canevas* del que hizo una comedia escrita...) y de evocar un determinado momento de la práctica teatral, pasó por un modelo goldoniano, es decir por la expresión en sí misma de una Italia eterna.

Desde entonces, lo que el teatro francés retiene de Goldoni es menos el texto que este mito: precisamente lo que Roland Barthes llamó la *italianidad*, sea, como escribió a propósito de *La Lo-*

*candiera* realizada por Bernard Jenny en 1955, "un estilo que tiene todos los signos espectaculares de la vivacidad, si no la vivacidad misma, de los colores ácidos (como si lo ácido fuera fatalmente el mundo coloreado de la vivacidad), de los criados diligentes que no pueden llevar una fuente (siempre vacía por otra parte) sin hacer cabriolas"(1). Estilo que se encuentra en *La Locandiera* del Grenier de Toulouse, como en los otros Goldonis de la descentralización en aquellos años. En una palabra, el Arlecchino de Strehler enmascara por así decir a Goldoni. Y el teatro francés ignoró las otras realizaciones goldonianas del Piccolo Teatro, entre otras la memorable *Trilogía della villeggiatura* de la temporada 1954-55.

Así mismo, cuando Luchino Visconti presentó, en 1956, su *Locandiera* en el Teatro de las Naciones, una buena parte de la crítica y del público parisino refunfuñó: este Goldoni no es italiano, no tiene nada que ver con la "commedia dell'arte". Se deploró la "pesadez" o la "lentitud" del espectáculo; se le tachó bien de esteticismo, bien de realismo abusivo. Solamente o casi, Barthes reconoció allí a Goldoni (2). Hizo falta algún tiempo y la obstinación de la revista *Théâtre Populaire*, para que dicha lección fuera comprendida en oposición a la mitología goldoniana imperante.

Otro malentendido acosa a Goldoni. Como éste admiró a Molière, ¿por qué entonces no tratarlo del mismo modo, es decir como un sub-Molière? ¿No decía Catulo Mendes a propósito de *La Locandiera* interpretada por La Duse (París, 1897), que era "una insoportable antigualla clásica de Carlo Goldoni que es a Molière lo que Bobèche es a Aristófanes"? Más seriamente, se quería ver en él, como una cierta tradición lo enseñaba respecto a Molière un pintor de caracteres. *Los rústicos* montados por Roger Mollien y Jean Vilar en el T.N.P., en 1962, rehusan el espejo de la "commedia dell'arte"; no evitan el esquematismo psicológico. Los tipos reemplazan a las máscaras. Como señalaba Mario Baratto, "el criterio cómico de Michel Galabru, su presencia y su verbo que le llevaban a *sobreactuar* el papel fundamental de Lunardo", amenazaban con hacer "inclinarse a veces la obra arrastrando al resto del reparto en ligero afán de emulación" (3). Los Rústicos se convierten en buenos tiparracos gruñones. Ello supone olvidar la ambivalencia de los personajes goldonianos: sus rústicos son a la vez verdugos y víctimas. Se definen menos por su carácter que por su situación. No se les puede interpretar como de una pieza. Repuesta en varias ocasiones la obra fuera del T.N.P. y hasta en la televisión, en una puesta en escena de Claude Santelli, Michel Galabru forzó cada vez más su Lunardo hacia el tirano doméstico, atrabiliario y por sus propios excesos, burlesco. Otros comediantes han hecho lo mismo. Recuerdo una *Viuda astuta*, interpretada en 1958 por Geneviève Brunet: su Rosaura que pone a



**"Fin d'été 'a la campagne".**  
**Dirección: Claudia Morin.**  
**(1993).**  
**En la foto: Michel Touty,**  
**Marc Schapira y Patrick Simon.**  
**Théâtre Cassiopée.**  
**(Foto: Nicolas Treatt).**

prueba sus cuatro pretendientes (un francés, un inglés, un español y un italiano que encarnan, no sin esquematismo, cuatro "tipos" nacionales), conducía la acción sin esfuerzo alguno. La comedia de Goldoni se convertía en una sucesión de episodios, por otra parte alegres y divertidos, manipulada por una Rosaura quizás demasiado segura de sí misma e infalible hasta el punto de no ser incluso ya un personaje.

Goldoni se encuentra pues dividido entre dos tradiciones opuestas si no inconciliables. Sin duda le debe algo tanto a la una como a la otra. Pero precisamente su genio fue asimilar de las dos para construir una dramaturgia original. Ahora bien, lejos de mostrar lo que su teatro tiene de nuevo, la mayor parte de sus intérpretes franceses de los años cincuenta y sesenta remacharon sobre lo precedente. Multiplicaron las máscaras, los brincos y las cabriolas, situándolo bien al nivel de un autor de canevas o de un hábil fabricante de intrigas, o bien subrayando a porfía lo que sus personajes tienen de típico y fijando la obra alrededor de un carácter o de una manía. Su Goldoni era o demasiado "italiano": acumulaba incidentes y visajes en una agitación general; o era demasiado "francés": giraba "alrededor de una sola pasión bien armada" (4) y de uno o dos comediantes "vedettes". Si se intenta superponer estos dos estilos o más bien estas dos maneras, Goldoni estalla en pedazos.

Algunos espectáculos recientes testimonian

**"Les Rustres".**  
**Dirección: Jérôme Savary.**  
**(1992).**  
**Théâtre National de Chaillot.**  
**(Foto: Nicolas Treatt).**



todavía esta situación. *El café*, montado por Jean-Louis Jacopin en la Comedia Francesa en 1990, se da en un decorado prestado de los *médicos* (*El médico volante* y *El enfermo imaginario*) de Molière, realizados poco antes por Dario Fo: La "placita de Venecia", descrita minuciosamente en las acotaciones escénicas, se convierte en un lugar teatral indeterminado que pueblan los entremeses para máscaras. Por otra parte, los personajes del *café* son arrastrados hacia la caricatura: proporcionan a cada comediante, aisladamente, la ocasión de ejecutar un número de actor más o menos logrado, pero entre ellos no pasa nada, todo está interpretado con anticipación. Lo que falta a este *Café*, es la vida cotidiana de ese pequeño lugar veneciano, la evidencia de una comunidad que no se funda solamente en algunos encuentros por azar. Salvando todas las distancias -es decir, con la inspiración y el burlesco además-, sucede algo similar con *Los rústicos* remontados por Jérôme Savary en Chaillot: también en este caso el espectáculo está salpicado de pantomimas y de volteretas, como si fuera necesario hacer escapar a Goldoni del aburrimiento y la uniformidad, de incesantes golpes de teatro que vienen a sacudirlo (algunos no carecen de gracia: por ejemplo el hundimiento de algunas tablas del suelo y la invasión de la escena por las aguas de la laguna) y los comediantes interpretan a partir de tics y de efectos de voz, en un tumulto que es como un eco lejano del Grand Magic Circus...

## APERTURAS

Un Goldoni así es anacrónico. Es porque hemos aprendido a conocer mejor al apóstol de la "reforma" del teatro italiano. El primer mérito corresponde sin duda a Mario Baratto. Sus *Remarques sur Goldoni* que publicó en francés en *Théâtre Populaire* (5), establecieron las bases de una nueva comprensión de su obra. Tras denunciar "el cliché de un buen *Papá Goldoni* en el decorado convencional de una Venecia de Carnaval", Baratto señala la relación entre "el Mundo y el Teatro" como el resorte propio de la creación goldoniana: "Goldoni descubre ante todo que el Mundo es más *teatralizable*, por así decir, que el Teatro (...) Lo que interesa a Goldoni es el arte de vivir en sociedad (...) Dicho interés por la vida de sociedad es lo que determina, en mi opinión, [su] arte (...) Más que al hombre en sí, Goldoni se interesa por el encuentro cotidiano de los hombres, por las transformaciones que ello implica en los caracteres. El hombre para Goldoni, es a la vez *condicionado y condicionante*". Baratto no cesará de profundizar esta tesis inicial, convertida ahora en un lugar común pero que, en aquel momento en Francia, era absolutamente innovadora. En 1971 apareció en la editorial L'Arche su *Sur Goldoni*, que reunía alrededor de sus primeras *Remarques*, diferentes comentarios de espectáculos y un estudio más amplio que Jean Pierre Vicent tradujo del italiano: *Mundo y Teatro en la poética de Goldoni* (6). Este librito constituye nuestra "vulgata" goldoniana y, al menos tanto como sus escritos, las enseñanzas que Mario Baratto dispensó en nuestras Escuelas normales superiores, tuvieron una influencia decisiva. Una nueva generación de "goldonistas" salió de ellas -una generación que se ha preocupado siempre por unir la erudición

universitaria y el conocimiento, cuando no una práctica escénica. Porque Baratto amaba el teatro...

Los años setenta señalan un giro. El acceso a los textos de Goldoni se amplió. En 1972, la "Bibliothèque de la Pléyade" publicó un volumen que reúne dieciocho de sus comedias: es poco en relación al conjunto de su obra, es mucho teniendo en cuenta el escaso número de textos traducido, dispersos en colecciones de las editoriales más diversas o sólo legibles en bibliotecas. Es cierto que las traducciones no están exentas de reproches (...) Pero su reunión en un mismo volumen, con el prefacio de un gran italianista, Paul Renucci, y las notas breves pero bien informadas de Anna Fontes, proporcionan una visión panorámica de la obra. Goldoni encuentra en dicho volumen una amplitud y variedad de la que sólo los especialistas tenían noticia. Por otra parte, tras la huella de Mario Baratto, jóvenes investigadores exhuman y estudian lo que uno de ellos Jacques Joly, denominó "el otro Goldoni" (7). Reevalúan obras olvidadas incluso por los italianos, como la trilogía de *Ircana*, la "esposa persa", o la de *Zelinda e Lindoro* escrita en París a partir de canovas compuestos para el Teatro Italiano, o incluso *Il genio buono e il genio cattivo*, "última obra original que Goldoni hizo representar en un teatro italiano (que) es ciertamente uno de los textos más ambiciosos de la estancia del autor en París" (8) ... Sobre todo retoman la perspectiva de los "dos libros (...) el Mundo y el Teatro", precisan la parte que corresponde a uno y otro en la creación goldoniana y las modalidades de sus intercambios. Su equilibrio no tiene sentido único. Ginette Herry, cuyo aporte a nuestro conocimiento de Goldoni ha sido capital, lo dice bien: "nuestro poeta artesano no se contentó con leer el mundo de su tiempo para alimentar inteligentemente su teatro, sino que (...) los ha reescrito juntos (9)".

Paralelamente, varias giras italianas vinieron a renovar y enriquecer nuestra imaginación goldoniana. En 1964, Luigi Squarzina, el Teatro Stabile de Génova y un actor excepcional, Alberto Lionello, presentaron en el marco del Teatro de las Naciones *I due gemelli veneziani*: el espectáculo hacia referencias todavía a la "commedia dell'arte" pero de modo distinto que el *Arlecchino* del Piccolo Teatro. Según Mario Baratto, mientras que "Strehler nos hacía ver todos los tesoros técnicos que Goldoni bebió en la *commedia dell'arte*, Squarzina nos hace comprender sobre todo las razones que tenía para superarla" (10). Y las representaciones, también por el Teatro de Génova bajo la dirección de Squarzina, de *Una delle ultime sere di Carnovale*, en 1970, esta vez en el Odeón, mostraban un desenlace: ese adiós de Goldoni a Venecia es a la vez realista y alegórico, reúne la descripción y el juego. Los nuevos espectáculos goldonianos de Strehler (*Le baruffe chiozotte* en 1966 y, diez años después *Il campiello*) tuvieron todavía mayor impacto: no sólo su perfección formal deslumbró a los espectadores parisinos, sino que revelaron otro Goldoni: el pintor, utópico y nostálgico, de un medio popular. La realización en el Odeón (1978), con la compañía de Comédiens-Français, de *La trilogía del veraneo*, redescubierta por el Piccolo Teatro en 1954 y remontada después en alemán en el Burgtheater de Viena (1974), constituyó una síntesis de los estilos goldonianos de Strehler. Triunfó: Goldoni ya no es

considerado un "autor de segunda fila", como se le ha calificado durante largo tiempo; tiene un sitio en el repertorio strehleriano entre Shakespeare y Chejov. Finalmente, *La serva amorosa* puesta en escena por Luca Ronconi y presentada en Nanterre-Amandiers en el otoño de 1987, tras haber sido estrenada en 1986 en Gubbio, no sólo nos hizo descubrir una obra olvidada, nos mostró un Goldoni profundamente diferente, más complejo, más desenfocado. Es porque como señala Roberto Tessari, ella se fundamenta "en esa línea de sombra que atraviesa a la protagonista (...) todos los personajes tienen en sí mismos dos almas al menos (...) Se encuentran pues totalmente de soslayo (entre la sombra y la luz de la característica interior que los determina), inclinándose tanto hacia una como hacia otra de las vertientes de una poe-



...sía escénica que utiliza dos gamas fundamentales: la de la Risa y la de las Lágrimas" (11). Más que sobre la unidad estilística de los personajes y de su figuración, Ronconi actúa sobre sus contradicciones y sus rupturas: según sus propias palabras, "Goldoni es un autor abierto" y "requiere ser considerado desde varios puntos de vista a la vez" (12).

## UN DOBLE GIRO

Las realizaciones francesas se multiplican y diversifican (13). Se pasa de un Goldoni oscilante entre la italianidad y la comedia de carácter neomoliéresca, a un Goldoni múltiple y "singular" -el adjetivo es de Ginette Herry: apunta tanto a la situación de Goldoni en el teatro y la sociedad italiana de su tiempo como a su complejidad personal y a las características psíquicas muy alejadas de la leyenda del "buen papá Goldoni" que él mismo, en sus *Memorias*, contribuyó a acreditar.

En 1981, dos espectáculos reafirmaron la dualidad de Goldoni en la escena francesa, pero lo hi-

"La serva amorosa".  
Dirección: Jacques Lassalle.  
(1992).  
En la foto: Catherine Hiégel.  
(Foto: Nicolas Treatt).



cieron de tal manera que dicha dualidad aparecía bajo otra luz y, a fin de cuentas, se disolvió.

En el Teatro Gerard Philipe de Saint-Denis, Alfredo Arias y el TSE presentaron *Los dos gemelos venecianos*. El espectáculo se vinculaba a la "commedia dell'arte", insistía incluso sobre ella. Interpretado por una actriz y no por un actor, Arlequín aparece doblemente enmascarado; el decorado muestra la tela pintada y el espectáculo exhibe con delectación sus propios artificios. Arias introducía un personaje emblemático de su invención: una Veneciana, "especie de viajera que atraviesa la obra trayendo a escena situaciones, personajes, música, luces: el signo, desde el comienzo, de que no estamos ya en absoluto en la *commedia dell'arte* -¡la Ilusión teatral *in person!* (14)" En estos *dos gemelos*, todo es, ostensiblemente, teatro. Desde entonces la italianidad no puede ser tomada por el producto de un pretendido goldonismo natural: es un estilo, una elección de sentido. Arias impulsa la ilusión hasta el vértigo: la muerte merodea. Zanetto la roza, el hipócrita Pancrazio no retrocede ante el crimen (da el veneno) y en el viraje final, sucumbe el mismo. En cuanto a Zanetto, el "gemelo idiota", y Tonino, el "gemelo espiritual", interpretados según la costumbre por un solo actor (Facundo Bo), aparecen no sólo como dobles sino como las dos partes de un mismo individuo. Siendo siempre el motor de la intriga, esta división alcanza lo trágico: la ilusión labra sobre la desposesión, sobre la alienación. A fuerza de exagerar sobre la condición goldoniana, el juego del TSE suscita el malestar. Aquí no hay más Mundo, no



"Les Amoureux".  
Dirección: Anne-Marie Lazarini.  
(1985).  
En la foto: Monique Fabre y  
Serge Maggiani.  
Théâtre Artistic Athévains.  
(Foto: Claude Lê-Anh).

más que Teatro y sus falsos rostros se denuncian por ellos mismos. Queda el vacío o la muerte: estos Dos gemelos son desencantadores.

En *La Locandiera*, montada ese mismo año en la Comedia Francesa, Jacques Lassalle eligió el partido inverso. No es el Teatro lo que celebra, es el Mundo. Lassalle toma el relevo de Visconti. Ante todo es la vida cotidiana de la posada lo que evoca. Los objetos son numerosos, esenciales, verdaderos. Se les manipula y pasan de mano en mano: Mirandolina cambia la funda de la almohada, el frasquito de oro del Marqués es verdaderamente lo que está en juego, el florero se rompe... Mil y un accidentes concretos jalonan el itinerario de los personajes: "mediatizan", como decía Barthes, sus relaciones. Es "a través" de ellos que los personajes cambian, que el Caballero se convierte al amor de las mujeres (de Mirandolina en todo caso) y que Mirandolina vuelve a Fabrizio. No obstante, Lassalle no hace sino repetir a Visconti. Más todavía que a los objetos, se vincula al espacio de la posada. Con su escenógrafo, Yannis Kokkos, explora, utilizando el escenario en todas sus dimensiones, tanto en profundidad de campo como en primer plano, en el proscenio (el desarrollo del es-

pectáculo, su división misma, tiene algo de cinematográfico), la varía, la contrae o la dilata. Los personajes no están colocados allí de una vez por todas. De un lugar a otro, de un interlocutor a otro, de un cuadro a otro, de un plano a otro, cada uno efectúa todo un recorrido y es modificado por el, incluso si ese recorrido le reconduce a la situación inicial. En cuanto a nosotros, espectadores, los percibimos de este modo bajo ángulos diversos, en los diferentes momentos de sus decisiones o de sus incertidumbres, de sus mentiras o de su sinceridad (habría que escribir sinceridades en plural, pues aquí como en Marivaux, la sinceridad es múltiple, dividida). Todo se resuelve al término de un largo recorrido a través de la posada, en una terraza nocturna florentina donde la ropa blanca que se seca compone un laberinto, a menos que no sea un decorado de farsa: el alba pone fin al juego, restableciendo al Mundo en su prosaísmo.

## INTERCAMBIOS

El espacio goldoniano se amplía y entra en movimiento. No era más que un trampolín o un decorado: tableros o cuadros de género. Hélo aquí convertido en dimensión -y no la menor- de la acción. En *La buena madre* que Lassalle monta en el TNS en 1988, el espectáculo reposa todavía en el cambio de un lugar a otro y la escenografía de Claire Chavanne se moviliza y metamorfosea a la vista: aparece la estancia de Bárbara y la de Ludovica, las casa y la calle, la intimidad y el teatro... Lo que Lassalle comenta a modo de charada: "Lo primero para mí fue en su detalle sucesivo el apartamento abuhardillado de Bárbara. Lo segundo el camarín de teatro-*budoir* en el entresuelo de Ludovica. Lo tercero fue Venecia, canales, laguna y cielo confundidos. La totalidad es un conjunto de telas pintadas, reencontradas dos siglos después en los desvanes de Teatro San Luca" (15). En *La serva amorosa* (*La criada amorosa*) que acaba de montar en la Comedia Francesa (decorado y figurines de Rudy Sabounghi), retoma esa multiplicidad y continuidad de lugares: todo es en este caso cuestión de metamorfosis y de recorridos -nada más fiel a la letra de la obra en la que la expulsión de Florindo de la casa paterna fundamenta la acción. En este caso, el movimiento lateral cuenta menos que un desvelamiento progresivo en profundidad: cada casa contiene y esconde a la otra, y la acción gana, parte por parte, toda la escena, aunque, como una cita irónica del Goldoni de antes, los muebles suben y bajan del telar a la vista. Ya en su puesta en escena de *La serva amorosa*, Ronconi prefirió mostrar el cuartito de Corallina y Florindo "desde un ángulo nuevo cada vez", de manera que "el decorado fijo asemeja a un decorado giratorio y en acordeón" (era precisamente éste el caso de *La buena madre*) y que "la misteriosa intimidad de los dos habitantes del lugar esté como sometida a la investigación del espectador" (16).

La oposición entre el Teatro y el Mundo que regía los espectáculos goldonianos, se halla si no eliminada al menos transformada. Ya no se trata de privilegiar éste a expensas de aquél o viceversa. Incluso quizás no se trata de realizar entre ellos una síntesis armónica, como hizo Strehler en sus *Baruffe*. Es a su imbricación, a sus intercam-

bios que nuestros directores de escena son cada vez más sensibles. Danièle Aron lo señalaba a propósito de *La Locandiera* de Lassalle (ella hizo también la traducción): "Que sea Mirandolina quien afirma con una serenidad no exenta de melancolía, la supremacía del Mundo sobre el Teatro, tras haber encarnado de ese Teatro el poder de ilusión pero también de iluminación, de ficción pero también de verdad, es altamente significativo. Triunfo y fracaso a la vez, su aventura es también la de Goldoni, una cuestión que el Teatro, obstinadamente, sigue planteando al Mundo" (17). Las investigaciones históricas y biográficas de Ginette Herry (que ha traducido también para Jacques Lassalle *La buena madre* y *La serva amorosa*) vienen a confirmarlo: Por realistas que sean, las obras de Goldoni fueron escritas en función de las compañías de las que fue el proveedor habitual: es posible leerlas bajo esta perspectiva, descifrando en ellas la vida de los comediantes y, sobre todo, de las comediantas, sus relaciones entre ellas y Goldoni -hasta el punto de poder distinguir verdaderos ciclos fundamentados en tal o cual intérprete (por ejemplo el de Maddalena Marliani, la protagonista de *La serva amorosa* y de *La Locandiera*, que Ginette Herry reconstruye en "Le poète et la soubrette ou l'impossible roman de Coralline" (18)): "Las compañías con las que hizo su teatro fueron interpretadas en sus ficciones como emblemáticas, por su funcionamiento, de ese vasto mundo".

## VARIACIONES

La estructura de las comedias de Goldoni no se organiza alrededor de un personaje principal y de comparsas: es una dramaturgia a partes iguales. Es conocida la profesión de fe de Orazio, el director de la compañía de comediantes en *El teatro cómico*: "Una comedia francesa se sostiene con un solo personaje. Alrededor de una sola pasión, bien llevada, por supuesto, se mueve toda una serie de reflexiones que gracias a la brillantez de su expresión, parece que no están hablando de cosas nuevas y diferentes. Pero nosotros los italianos exigimos mucho más del teatro. Queremos que el protagonista sea fuerte, original y que, además, sea conocido; que los demás personajes necesarios para la acción sean caracteres claramente dibujados; que el argumento sea entretenido y que sea original. Que la idea vaya mezclada con ingeniosidades y con situaciones graciosas. Y queremos un desenlace inesperado pero lógico, acorde con el desarrollo de toda la comedia. En una palabra, queremos tantos elementos que sería largo enumerarlos y sólo con el uso, con la práctica y con el tiempo se puede llegar a conocerlos todos y realizarlos" (19). Las representaciones goldonianas deben salvaguardar esta variedad y esta polifonía. La existencia de la compañía servía para ello. Actualmente hay que encontrar una práctica colectiva en que el conjunto cuente más que las individualidades. *Los rústicos* no se titulan *El Rústico*, sino claramente *Los Rústicos*. Su protagonista masculino no es Lunardo, incluso si es él quien mueve la acción; es, como escribe Goldoni en sus *Mémoires*, el grupo de esos "cuatro Burgueses de la ciudad de Venecia, del mismo estado, de la misma fortuna, y los cuatro del mismo carácter, hombres difíciles, ariscos, que siguen las costum-



bres antiguas y detestan las modas, los placeres y las sociedades del siglo", y añade: "esta similitud de carácter, en lugar de favorecer la monotonía en la Obra, configura un cuadro completamente nuevo y muy divertido; pues cada uno de ellos se muestra con matices particulares, y yo he probado con esta experiencia que los caracteres son inagotables". Todo eso era perceptible en la puesta en escena de Mollien y de Vilar en el TNP; después, el Lunardo de Michel Galabru tomó abusivamente la delantera y hoy, en la realización de Savary, el grupo se ha disgregado: cada Rústico actúa para sí y con exceso, su propia parte.

"Arlequin serviteur de deux maîtres".  
Dirección: Jean Louis Thamin.  
(1992).  
En la foto: Thierry Belnet.  
Centre Dramatique National  
Bordeaux-Aquitaine.  
(Foto: Elisabeth de Carecchio).

## LA CONJUNCION Y LA DISTANCIA

Con toda la razón Lassalle habla de "composición concertante" (20). El éxito de *Una de las últimas tardes de carnaval* puesta en escena por Jaen-Claude Penchenat con el Teatro du Campagnol (1990), tiende precisamente a una cualidad de conjunción. La obra es al mismo tiempo la pintura de una familia (según el modelo de *El padre de familia* de Diderot), una alegoría del teatro y una reflexión de Goldoni sobre su situación personal

(está en las vísperas de abandonar Venecia por París). El *Campagnol* ha sabido actual sobre ese triple registro y la velada en casa del tapicero Zamaría, en honor de la marcha de Anzoletto para Rusia, culmina en dos "números" que reúnen y confrontan todos los personajes de la comedia: la partida de cartas, la "meneghella" y la cena de despedida; es decir, de nuevo el juego y la satisfacción material de las necesidades, la gratuidad y la necesidad. Penchenat recupera en este caso al Goldoni originario: "inventa teatro con un elenco". Lo que no es tan frecuente en Francia hoy en día.

Pero esta cualidad de conjunción no es exclusiva de una atención sostenida minuciosamente, ni esta práctica colectiva de un verdadero *arte de la diferencia*. Ronconi es particularmente sensible a "la distancia" que existe entre lo que los personajes goldonianos dicen y lo que hacen, entre lo que expresan y lo que queda oculto, incluidos ellos mismos. Como más tarde en Chejov, el subtexto es al menos tan importante con el texto. Ronconi constata que cuando Corallina dice: "He venido a vivir con Florindo por amistad, por compasión y por afecto" afirma tres cosas diferentes, ¡es decir contradictorias! Y para dar cuenta teatralmente de dicha contradicción -pues es eso lo que se trata de escenificar en ese momento y no otra cosa-, hay que separar los tres enunciados, desarticular lo que parece no ser sino una banal enunciación retórica, desaglutinar los términos... Los textos de Goldoni considerados como con más *palabrería*, están llenos de esta especie de trampas; si no te enredas inocentemente los pies a cada momento en la trampa, si la descubres y aprendes a servirte de ella, puedes devolver a esos textos su auténtica riqueza" (21). Y precisa además: "lo que es muy hermoso en esos personajes es que no son complicados: son personajes complejos sí pero siguen siendo personajes simples" (22).

Es sobre tal *ambivalencia* que Lassalle construye sus espectáculos. El no "ennegrece" a Goldoni. Expone la complejidad de la que hace motivo de gozo -doloroso para el personaje, alegre para el espectador. No enmascara ni descubre las contradicciones goldonianas: nutre con ellas sus puestas en escena y las conserva en filigrana, hasta en los "happy end". Cuando Mirandolina acepta (o más exactamente, exige) la mano de Fabrizio y cuando todo en la posada queda aparentemente en orden ("¡He aquí resuelto un negocio más!"), esta "locandiera" no guarda por ello menos, en su propia mano, el frasquito de oro del Marqués que le había ofrecido el Caballero... Y aunque triunfante, la Corallina de su *serva amorosa* no resulta tampoco totalmente indemne de la comedia que ella ha conducido con mano maestra y en la que ella ha estado a punto de dejarse coger (entendamos: desposar a Florindo). No es por casualidad de Ginette Herry y Jacques Lassalle la han calificado de "amante" y no de "amorosa" o de "generosa" (en sus *Mémoires*, Goldoni traduce *La serva amorosa* por *La suivante généreuse -La doncella generosa*). Nos curamos de un amor, la generosidad puede ser una manera de vivir, pero seguir siendo "amante" es una condición más difícil: se arriesga todo. Nada está nunca definitivamente regulado. El equilibrio entre el Teatro y el Mundo es inestable. Hace preguntas sin cesar y, a fin de cuentas, interroga al espectador.

Nuestro Goldoni de los años cincuenta era truncado, redundante y paródico. Dividido entre la italianidad y un pseudonaturalismo. Hoy, emerge otro Goldoni más amplio y más rico. Su teatro no es ni una exaltación del juego ni la pintura de una sociedad: es propiamente un teatro de la *socialidad*, es decir una reflexión sobre la manera y posibilidad para los hombres de vivir juntos, y una ficción en la que el acto mismo del teatro se halla puesto a prueba. Ese Goldoni está en la encrucijada entre Marivaux y Chejov. Quizás mañana ocupará en nuestra práctica escénica, un lugar comparable al que desde hace medio siglo, se les ha dado a ellos. Su bicentenario llega en el momento oportuno.

*Théâtre / Public*, n° 111.

## NOTAS:

(1) Ver el comentario a *La Locandiera*, puesta en escena por Luchino Visconti, en esta misma revista.

(2) Ver el artículo de Roland Barthes anteriormente citado.

(3) Mario Baratto, *Sur Goldoni*, L'Arche, París, 1961, p. 149.

(4) Cfr. el monólogo de Orazio en *El Teatro Cómico* (II-3, publicada en esta revista)

(5) Número 27, noviembre 1957, pp. 59-66.

(6) Este ensayo se incluirá en el libro *Goldoni: Mundo y Teatro*, que aparecerá próximamente en la colección *Debate* de las Publicaciones de la ADE.

Procedente de la Universidad Italiana, Mario Baratto prosiguió sus trabajos sobre Goldoni que dieron lugar a la publicación, desgraciadamente póstuma, de la obra: *La letteratura teatrale del Settecento in Italia (Studi e Letture su Carlo Goldoni)*, Neri Pozza Editore, Vicenza, 1985.

(7) Joly, Jacques; *L'Altro Goldoni*. "Saggi di letteratura italiana" ETS Editrice, Pisa, 1989.

(8) Joly, J.; *Le désir et l'utopie. Etudes sur le théâtre d'Alfieri et de Goldoni*. Publications de la Faculté des Lettres et Sciences humaines de l'Université de Clermont-Ferrand, II, Nueva Serie, fascículo IV, 1978, p. 232.

(9) Herry, Ginette; *Goldoni 1987 ou Le théâtre et le monde du théâtre*. Traducido en esta misma revista con el título *Goldoni hoy o el teatro y el mundo del teatro*.

(10) Cfr. Obra citada *Sur Goldoni*, p. 155

(11) Cfr. *L'ombre d'une chose de plus*, de Roberto Tessari, en "Goldoni-Ronconi: La serva amorosa", Editions Dramaturgie, París, 1987, pp. 224-225.

(12) Ver en esta misma revista el *Diálogo de Luca Ronconi con Ginette Herry*.

(13) No puedo dar aquí la lista completa. De todos modos hay que recordar el trabajo de Hélène Lestrade y de Attilio Maggiulli que desde 1974, en su Comedia Italiana de la calle de la Gaîté, han hecho sitio a Goldoni y presentado, además de *La Locandiera*, comedias inéditas como *La criada amorosa*, *La enferma por amor*, *La esposa prudente*, y mencionar las realizaciones goldonianas de la compañía Morin-Timmerman... Lamento también citar tan solo dos espectáculos notables tanto por la elección de la obra como por su tratamiento: *El señor feudal o El Marqués de Montefosco*, por la compañía Vincent-Jourdheuil con el Grenier de Toulouse (1970), y *El adulador del Teatro du Huitième* en Lyon, bajo la dirección de Robert Gironès (1977).

(14) Cfr. "Le TSE tombe la masque", declaraciones de Alfredo Arias recogidas por Martine Spangaro, en el dossier de prensa de *Los dos gemelos venecianos*.

(15) Cfr. "Pauses IV", TNS 88-89, revista del Teatro Nacional de Estrasburgo, n° 18, enero 1989, p.10.

(16) Cfr. Ver el diálogo con Ginette Herry citado en la nota 12.

(17) Cfr. "L'Auberge de Mirandoline (2)" por Danièle Aron, *Comédie - Française*, n° 98, abril 1981, p. 13.

(18) En la obra consagra a *La serva amorosa*, ver nota 11. Se incluirá en el n° 30 de la serie Literatura dramática de las Publicaciones de la ADE.

(19) *El teatro cómico* (II-3), publicado en esta misma revista.

(20) Cfr. "Pauses IV", cit. p.11.

(21) Diálogo de Ronconi con Ginette Herry, ver nota 12.

(22) *Ibid.*

# 5

## Goldoni y la música

por Jacques Joly (\*)

Traducción: Inmaculada Alvear

**C**arlo Goldoni no sólo fue el reformador del teatro italiano, sino también un artesano esencial de la evolución de la ópera en el siglo XVIII. Su actividad como libretista no debe ser separada de su actividad como dramaturgo: sus libretos le sirvieron de terreno de experimentación para sus comedias que tratan a menudo los mismos temas, pero también piensa que el autor sistematiza en sus libretos una sátira social que no podía tratar tan abiertamente en el teatro.

Al igual que en sus comedias, Goldoni no sigue, en la composición de sus libretos, una trayectoria rectilínea: innova, pero no duda en retomar métodos que ha probado anteriormente. En total compuso aproximadamente 80 libretos (sin hablar de cantatas y serenatas) y tiene al menos otras tantas óperas adaptadas de sus obras por otros libretistas, desde el siglo XVIII hasta nuestros días. El número de partituras reunido por EL INSTITUTO PARA LA MUSICA de la FUNDACION CINI de Venecia sobrepasa en estos momentos las ciento cincuenta, y el coloquio sobre "Músicos goldonianos", previsto por la Universidad de París VIII para la primavera de 1993, permitirá puntualizar esta producción.

Goldoni se ejerció en *le dramma per musica serioux*, pero sobre todo en los *intermèdes* y los *drammi giocosi* en los que destacó, principalmente, en los libretos escritos entre 1740 y 1760 para Baltasar Galuppi: *L'Arcadia in Brenta*, *Il mondo*

*della luna*, *Il paese della cuccagna*, *Il filosofo di campagna*, *La calamita die cuori*, *Le nozze*, *La cantarina*, etc...

Hay que considerar aparte los tres libretos escritos por Niccolò Piccini e inspirados de la *Pamela* de Richardson, y las adaptaciones que Goldoni hizo: *La buona figliuola*, *La buona figliuola maritata*, *Vittorina*, que marcan en Italia el nacimiento de obras de semi-carácter, del género *semi-miserio*.

Igualmente Pasiello, Sarti, Traetta, Cimarosa, sin olvidar a Haydn y Mozart han puesto música a numerosos libretos de Goldoni (en versiones a menudo arregladas). Pero ha habido también numerosas partituras compuestas sobre textos adaptados de sus comedias (como *La locandiera* de Salieri)

Este interés de los músicos por la obra goldoniana, después de un cierto eclipse en el siglo XIX, se ha mantenido hasta nuestros días; como testimonio las cinco óperas de Wolf Ferrari(1): *Le donne curiose*, *I quattro rusteghi*, *Gli amanti sposi*, *La vedova scaltra*, *Il campiello*, y las tres comedias goldonianas con música de Malpiero (2): *La bottega del caffè*, *Sior Todero Brontolon*, *Le baruffe chiozzotte*.

(1) Ermano Wolf Ferrari (Venecia 1876-1948)

(2) Gian Francesco Malpiero (Venecia 1882-Treviso 1973)

\*Jacques Joly, era profesor en la Universidad de París VIII.

# VIVALDI Y GOLDONI, FRENTE A FRENTE

por Víctor Pagán

**E**n el repaso que la crítica musical ha dado de Vivaldi en los últimos años no ha faltado la referencia a los renglones que su amigo y compatriota Goldoni le dedicó en sus escritos autobiográficos. Pero lo cierto es que siempre se ha optado por una de las fuentes y se ha olvidado la otra, la primera y original, donde la imagen del abate está trazada con más fuertes y contrastados matices, llegando a lo caricaturesco; una imagen animada por un diálogo auténticamente teatral que representa al músico como un hombre religioso y a la vez mundano. Goldoni narra este encuentro primero en el prefacio del tomo XIII de sus *Commedie* (Venecia, Pasquali, hacia 1.772). La segunda versión del mismo pasaje aparece algo modificada y abreviada en el capítulo 36 de la primera parte de sus *Mémoires* (París, Vd<sup>a</sup>. de Duchesnes, hacia 1.784-1.785).

El citado encuentro entre el viejo abate de los cabellos rojos, Antonio Lucio Vivaldi (1.678-

1.741), y el joven libretista, Carlo Osvaldo Goldoni (1.707-1.793), significó el comienzo de una profunda relación amistosa y profesional. Una relación desconocida en su verdadera dimensión por haber dado, aparentemente, pocos frutos, pero que, en realidad, afirmó un modelo artístico y mercantil (el veneciano) en todo el mundo teatral dieciochesco.

Era el año de 1.735, y al "señor abate *Vivaldi*, llamado el *Prete Rosso* por el color de sus cabellos, y erróneamente llamado por algunos *Rossi*, creyéndolo el apellido de su familia", le fue encargada la composición de una ópera que debía representarse en el teatro *San Samuele*, en Venecia, con ocasión de la festividad de la Asunción: día 15 de agosto. Vivaldi venía estrenando con gran éxito varias óperas cada año en los mejores teatros de Italia, y es lógico suponer que el propietario y empresario del *San Samuele*, el aristócrata Michele Grimani, viera que "este famosísimo intérprete del violín, este hombre célebre por sus *Sonatas*, especialmente por aquellas tituladas las *Quattro Stagioni*", se podía convertir en un filón de oro en la temporada 1.735-1.736. Vivaldi fue elegido porque "componía también *Operas*, y a pesar de lo que decían los verdaderos entendidos, que fallaba en el contrapunto y no ponía los bajos en su sitio, componía bien los papeles, y la mayoría de las veces sus *Operas* tenían éxito".

El encuentro, que tuvo lugar la primavera de aquel año, responde a las prácticas habituales de la producción del teatro cantado en Italia: el músico escogía el libreto que más le gustaba e inmediatamente exigía que el libretista lo cambiara para que se adaptara a su estilo musical y al gusto de su *Prima Donna* favorita. Un procedimiento que en el peor de los casos podía llegar a ser una auténtica batalla campal. Vivaldi, en esta ocasión, había escogido el libreto de su ilustre compatriota Apostolo Zeno (1.668-1.750), la famosa *Griselda* (1.701), no importándole demasiado que contara ya con una docena de versiones musicales -entre las que destacaban las de Scarlatti (1.721), Caldara (1.725) y Albinoni (1.728)-. Tampoco se ocupó de buscar el libretista, pues contaba con la habitual colaboración del napolitano Domenico Lalli (1.679-1.741). Sin embargo, el empresario se apresuró a escogerlo, dándole la oportunidad al novel Goldoni. El joven tuvo que presentarse en casa del abate para tales menesteres, y la escena que se produjo no podía comenzar mejor, teatralmente hablando:

"Me recibió muy fríamente. Me tomó por un novato, y no se equivocó. Y no encontrándome ducho en la ciencia de los refundidores de dramas, se veía que tenía muchas ganas de echarme".

"Pero con un poco de astucia el joven se las arregló para que el abate lo mirara "con una sonrisa compasiva" y se explicara: si bien era cierto que la parte de la *Prima Donna* no podía ser mejor y toda la ópera era bellísima, él quería que se efectuaran algunos cambios para la "señora Anni-

"Il Campiello".  
Dirección: Giorgio Strehler.  
(1993).  
En la foto: Giulia Lazzarini  
y Gianni Mantesi.  
Piccolo Teatro de Milán.  
(Foto: Luigi Ciminaghi).



na Giró o Giraud, hija de un peluquero de origen francés, que siendo discípula de Vivaldi era comúnmente llamada la *Annina del Prete Rosso*. No tenía una hermosa voz, tampoco era una gran cantante, pero era bella y graciosa; actuaba bien (algo raro en aquellos tiempos) y tenía sus *protectores*". Vivaldi, llevándola de un lugar para otro en sus muchos viajes y haciendo que cantara en los estrenos de sus óperas, se había convertido en el principal de ellos: "No era necesario nada más para merecer el puesto de *Prima Donna*".

Con ansiedad primero y posteriormente con determinación, Goldoni sabía que debía demostrarle al abate de lo que era capaz. Así que sin perder tiempo pidió un pedazo de papel y un tintero; Vivaldi le dijo que no era lo mismo escribir arias para intermedios que escribirlas para óperas, y ante tal observación el joven se molestó y arrancó una hoja de la carta que llevaba en el bolsillo, cuando el músico añade: <<"No se enfade - me dijo modestamente-; pase usted, siéntese aquí en esta mesita; aquí tiene el papel, el tintero y el libreto; proceda como guste. Y regresó a su escritorio y se puso a recitar el breviario>>. En el momento que Goldoni acaba de escribir la nueva aria interrumpe la lectura del abate (el autor desarrolla una graciosa escena propia de uno de sus *dramas jocosos*: "Se la llevé, se la hice ver; tiene en la mano derecha el breviario, en la izquierda mi hoja (he aquí el aspecto religioso y mundano del personaje), lee despacio; y una vez acabado de leer tira a un lado el breviario, se levanta, me abraza, corre a la puerta, llama a la señora Annina. Viene la señora Annina y su hermana, la señora Paolina, les lee la *arietta* gritando con fuerza: "*La ha hecho aquí, aquí la ha hecho, la ha hecho aquí*"; de nuevo me abraza y me dice que muy bien, y desde entonces me convierto en su *Querido Amigo*, en su *Poeta*, en su *Confidente*, y no me abandonó nunca más".

Lo que había conseguido Goldoni era permiso

para "asesinar" el *Drama de Zeno* cuanto y como quiso Vivaldi pensando en Annina al incluir para el personaje de Griselda algunas "arie di baule" que provenían de otras óperas vivaldianas de aquel mismo año: *Tamerlano* y *Adelaide*. Finalmente la ópera fue un éxito, y los dos caballeros, ahora amigos, quizás por voluntad propia o conducidos por el sagaz empresario, colaboraron en la temporada en un breve drama heroico-cómico titulado *Aristide*, y probablemente en cuatro intermedios: *Il Filosofo*, *Monsieur Petiton*, *La Bottega del Caffè* y *L'Amante Cabala*, que la compañía de Imer estrenó en el San Samuele, aunque lamentablemente la música no ha llegado hasta nuestros días.

Como conclusión se podría resaltar el paralelismo entre los dos venecianos y sus prácticas artísticas y mercantiles. Por un lado, el abate, en el mundo de los conciertos, y por el otro, el libretista, en el del teatro, llevaron a cabo, respectivamente, sus particularísimas reformas de la interpretación musical uno y dramática el otro en el ámbito veneciano, italiano y europeo del siglo XVIII. El medio empleado para ello fue una ingente producción que obedecía a la creciente demanda del mercado cultural de la época. Esta fue satisfecha con la constante publicación de copias de sus obras (sonatas por un lado y comedias por el otro).

Vivaldi y Goldoni elaboraron un producto con fórmulas sencillas y fáciles que resultaban agradables y de buen gusto; pero, como buenos viajeros y mercaderes (hijos de su patria y de su tiempo), también se encargaron de llevar por todo el mundo su mercancía, difundiendo su arte y buscando fortuna. Recuérdese que ambos acabaron sus días lejos de Venecia, solos y enfermos, y, sin embargo, alcanzaron, como dos de los más importantes representantes de la reforma clasicista en Italia, una excepcional armonía entre el arte y su mercado en Europa.

## "LA FINTA SEMPLICE"

# UNA COLABORACION EXCEPCIONAL

Por Víctor Pagán

## EL POETA Y LA OPERA SERIA

Pietro Trapassi (1.698-1.782), mejor conocido como Metastasio, fue el más grande poeta de ópera seria de la primera mitad del siglo XVIII en toda Europa, hasta el punto de que aún hoy se habla más de los textos de sus dramas líricos -más de sesenta- que de la música que se compuso para los mismos. Este raro fenómeno se debe a que también fue el más grande enemigo de los compositores; él que se definió como "musico se non quanto basta ad un poeta", no permitió nunca que sus obras se sometieran servilmente a los caprichos de los músicos o de los cantantes de entonces. Y como demuestra la ingente producción metastasiana -exclusivamente de dramas de temas heroicos o trágicos- su poderío fue tal que deter-

minó la relación entre poeta y músico tanto en la ópera seria como en el nuevo género del teatro cantado -una especie de hermana menor: la ópera cómica. Durante toda la primera mitad del siglo, la ópera seria gozó de una fortuna verdaderamente ostentosa, gracias a que todos los compositores del género lírico elaboraron, una y otra vez, sus partituras para los mismos dramas del afamado poeta italiano, pero poco a poco esa supremacía artística, en todos los escenarios y ante todos los públicos cortesanos, se fue diluyendo en favor del nuevo género cómico que aparecía como algo inferior y casi popular; este aspecto desembocó en una auténtica *parábola* de la concepción creativa dentro del marco del siglo XVIII.

Los clásicos libretos de un poeta como Zeno o las dramáticas historias de Metastasio sirvieron

por Víctor Espinosa

## EL TEATRO

por Víctor Espinosa

El Teatro Storchi

Dirección: Gianfranco Bosio

1991

Foto: Teatr Storch

Nombre: Teatro Storch

Dirección: Gianfranco Bosio



"I due gemelli veneziani".  
Dirección: Gianfranco  
de Bosio. (1991).  
(Foto: Teatro Storchi).

para embellecer las grandes festividades cortesanas más barrocas, mientras el recreo veraniego de los aristócratas, y muy pronto las temporadas de teatro cantado de la burguesía ilustrada, se pobló de textos cómicos.

### EL POETA Y LA OPERA COMICA

Con el cambio fueron apareciendo algunas figuras que contribuyeron a su vez a fomentarlo; una de éstas fue la del comediógrafo y abogado Carlo Goldoni (1.701-1.793) que se encargó de la reforma, según el racionalismo de la Ilustración, del teatro en Italia. Nuestro autor fue también un reconocido libretista que, como Metastasio, creó un número elevado de textos para el teatro cantado (15 intermedios, 6 dramas serios, 55 *dramas jocosos* y numerosas obras sueltas). Y también como Metastasio -véase en esto la auténtica tradición italiana- defendió la primacía de la palabra ante la música. Obras teatrales como *Il Teatro Comico*, de 1.750, o *L'Impresario delle Smirne*, de 1.760, revelan desde muy diversos puntos de vista las distintas polémicas y los múltiples entresijos del teatro dieciochesco, tanto declamado como cantado.

Pero en lo que respecta a los libretos, el *poeta*, lejos de la actividad metastasiana, supo colaborar de grado y entrelazar con las suyas las exigencias del compositor con lo que consigue un buen equilibrio entre la palabra y la música, entre lo cómico y lo serio, alcanzando una *unidad* -muy distinta

de las mal llamadas *unidades* aristotélicas- que no había tenido nunca la comedia musical.

Entre las aportaciones goldonianas al género destaca la creación de personajes más vivos y atmosféricas próximas a la realidad, el uso de nuevos temas y la propuesta de innovadoras soluciones en el espectáculo. Goldoni supo romper -aunque sólo parcialmente- con la disposición convencional de recitativos y arias, creando coros, dúos, tercetos, etc., y en particular finales divertidos y eficazmente teatrales. Estos finales se apartan del concertado obligado para crear un momento escénico con unidad propia, una *commediolada sè*, pero que no siempre supieron aprovechar de la mejor manera sus colaboradores músicos.

En el contenido de estos libretos, así como de sus conocidísimas comedias, logró mostrar la sociedad de su momento, y no dudó en atacar, con buen humor, las prácticas que consideró negativas para la felicidad y el correcto proceder del hombre ilustrado como pudieron ser la avaricia, la coquetería o el cortejo. Goldoni, como pocos hombres de teatro, supo y logró ofrecer una excelente colección de cuadros de la vida y de las costumbres del siglo XVIII.

### LA OBRA DE TEATRO Y EL DRAMA JOCOSO

La ópera cómica que desde sus orígenes scarlattianos recurrió a temas cotidianos de la vida privada y pública de la burguesía y de los perso-

najes populares de cada lugar, encontró en Goldoni el mejor promotor, no sólo del elemento cómico -en lo que fue único-, sino de temas plenamente burgueses que llegaron con la natural evolución del género y que huían de la solemnidad y de la tragedia histórica o mitológica barroca. Si bien es cierto que el autor siguió un camino trazado, también lo es que supo hacerlo de forma magistral. Y como Metastasio, que en esto también se parece, dominó con su nueva concepción del teatro cómico la otra mitad del siglo.

Goldoni escribió durante toda su vida *dramas jocosos* para los teatros de Venecia y aun cuando se fue a la corte de París, en 1.762, siguió enviándolos para que se presentaran durante las temporadas de Carnaval. Dos años más tarde, en 1.764, envió al empresario Vendramin -con el cual mantenía aún un contrato, pese a la distancia- un nuevo libreto titulado *La Finta Semplice* que se estre-

*La Finta Semplice* (1.764). En este último caso el libretista bien pudo conocer la obra original por su contacto directo con la vida teatral parisina, pero parece más probable que Goldoni prefiriera manejar la traducción italiana *Il Poeta Di Villa* que hicieron algunos años antes Pietro Verri y la duquesa Maria Vittoria Serbelloni.<sup>1</sup> Y es muy posible también que llevara un ejemplar a París en su equipaje.

Esto debió de ser así porque Verri cita a Goldoni en el prólogo de su traducción, llamándolo el "Terenzio d'Italia", alabándolo como modelo del teatro ilustrado y consgrándolo con los más elevados elogios como una gloria europea; por lo que es muy probable que nuestro autor nunca se separara de un texto para él tan querido y que conociera bien su contenido.

La relación entre la obra de Néricault Destouches y la de Goldoni es evidente con la sola lectu-



nó en el *Teatro Giustiniani di San Moisè* con música del compositor napolitano Salvatore Perillo (1.731-?). Entonces -y como era frecuente en la época- el texto impreso apareció como anónimo, aunque todos los venecianos sabían muy bien quién era su autor. El supuesto anonimato se conservó hasta 1.794 cuando apareció por vez primera en el séptimo tomo de las obras teatrales, del autor (Venecia: Antonio Zatta, 1.788-1.795, 44 tomos).

Como era costumbre entre los autores de teatro, Goldoni aprovechó el argumento de algunas obras teatrales para escribir sus textos cantados; por ejemplo durante su estancia en la corte francesa recurrió a obras como *Le Roi et Le Meunier de Sedain* (1.719-1.797) y *La Partie De Chasse D'Enri IV* de Collé (1.709-1.783) para *Il Re Alla Caccia* (1.763) o *Le Fausse Agnès Ou Le Poete Campagnard* de Néricault Destouches (1.680-1.754) para

ra de los textos. Sin embargo, y aunque los personajes y el argumento de la obra original estaban bastante bien trazados, el libretista prefiere aprovechar sólo una parte del material con el que elabora una auténtica obra cómica con mejor ritmo teatral y cambia buena parte del resto. El resultado es, por una parte, una colección de personajes cómicos italianos: una falsa ingenua, un tonto enamorado, un avaro severo o un soldado fanfarrón, entre otros; todos ellos fabricados de buena pasta goldoniana. Y, por otro lado, un argumento sencillo y entretenido que centra su eficacia en múltiples recursos teatrales -como la escena del borracho (II,6) o el juego de pantomimas (II,7)- y en los finales de cada acto. El primero de ellos, *Dove avete la creanza* (nº 11) y el tercero, *Se le pupile io giro* (nº 26) responden a los típicos desenlaces del género con una serie de momentos divertidos como el billete amoroso, el regalito de la

"Une des dernières soirées de Carnaval".  
Dirección: Jean-Claude Penchenat. (1990).  
Théâtre du Campagnol.  
(Foto: A. Fonteray).



bolsa de oro, la petición del anillo o la invitación habitual a comer, en el primer caso, o la declaración habitual a comer, en el primer caso, o la declaración amorosa y de principios de la fingida ingenua y el arreglo de su boda con el hermano avaro, así como la de la criada con el sargento, en el segundo. En ambos casos el conjunto es gracioso, pero de efectividad teatral bastante menos lograda que la del segundo acto. Con éste, *T'ho detto buffone* (nº 21) el libretista hace intervenir a sus personajes en el desarrollo de la pelea de los dos hermanos rivales en amores, en el desmayo de la baronesa y en la repentina huida de la triste muchacha enamorada para construir con gran vitalidad un desenlace rápido y efectista.

La obra que, al parecer, no gustó especialmente al público veneciano el día de su estreno en el Carnaval de 1.764, pues no volvió a representarse hasta algunos años después, subió al escenario el pequeño *Residenztheater* de Salzburgo, el 1º de mayo de 1.769, pero esta vez con un texto retocado por el poeta Coltellini y con música del niño Mozart.

## EL MUSICO Y EL POETA

La creación musical de Mozart para el teatro estuvo siempre más cerca del espíritu goldoniano que del solemne drama metastasiano, aunque es cierto que de este último empleó varios libretos: "una acción sacra", *La Betulia Liberata* (1.771), y tres óperas completas: *Il Sogno di Scipione* (1.772), *Il Rè Pastore* (1.775) y *La Clemenza di Tito* (1.791), amén de numerosos textos para sus arias sueltas que compuso en distintas épocas creativas.

Sin embargo, al comienzo de su carrera como compositor de ópera, el niño se estrenó curiosamente con un *drama jocoso* goldoniano que compuso y estrenó entre 1.768 y 1.769 -apenas dos años después de su primera partitura para el teatro, el intermedio latino *Apollo et Hyacinthus* (1.767). Y es todavía más curioso apuntar que Mozart volvería, al final de su carrera, a este autor; es decir, a su espíritu teatral en la *archifamosa* Trilogía con textos de Da Ponte, particularmente en *Così fan tutte* que, por ejemplo, ya se encuentra rápidamente esbozada en las últimas escenas del *drama jocoso* *Le Pescatrice* (1.752), con música de Galuppi, o en una de las citas musicales del ma-

cabro banquete de *Don Giovanni* con la partitura de Sarti y el libreto de Goldoni *Fra I Due Litiganti* (basado en *Le Nozze*)<sup>2</sup>.

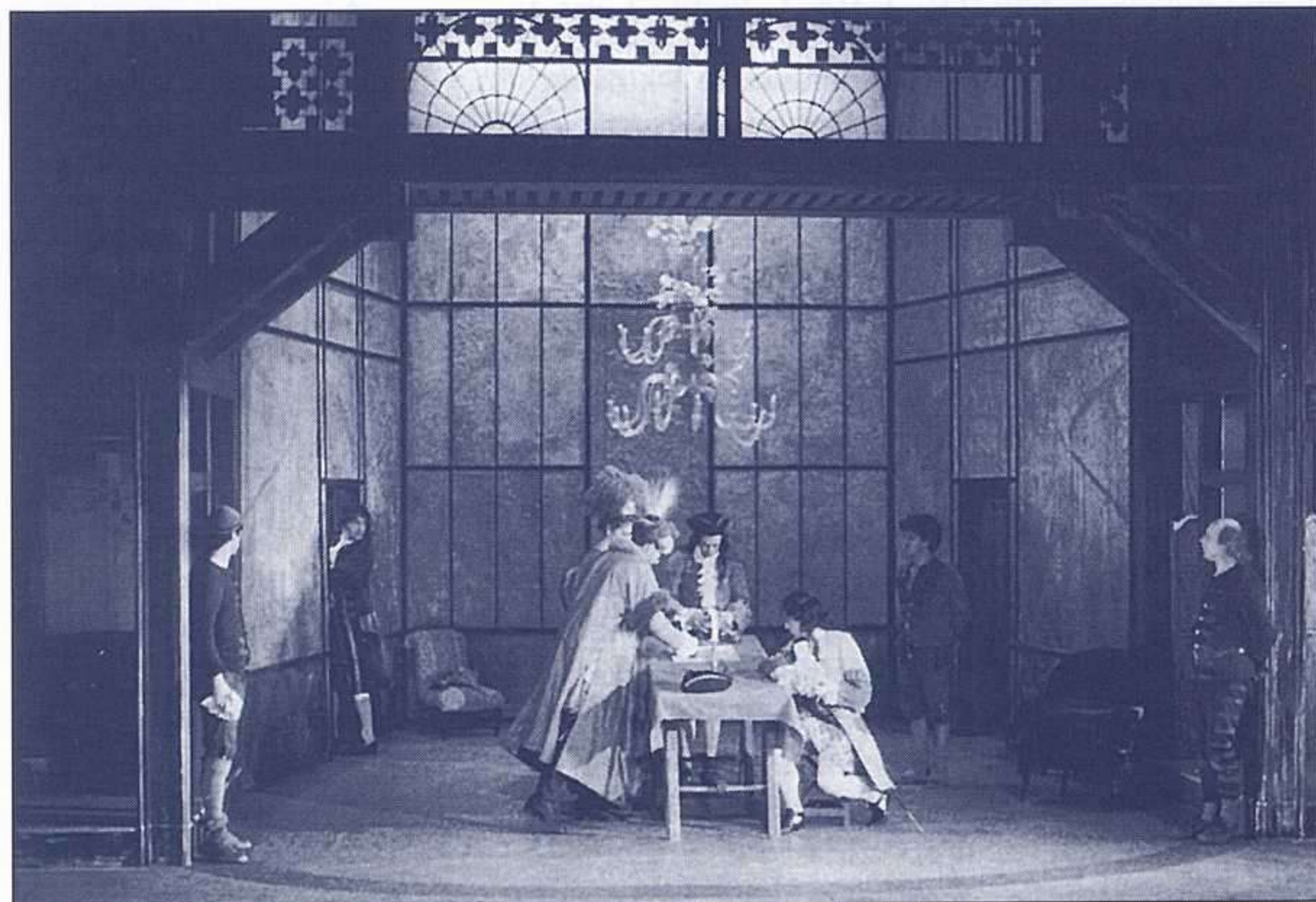
Mozart, anteriormente, tuvo oportunidad de incorporar en la reposición que se hizo en el *Burgtheater* de Viena, el 9 de noviembre de 1.789, dos arias para la soprano Louis Villeneuve que en la obra de Martín y Soler y Da Ponte, *Il burbero di buon cuore*, hacía el papel de Madame Lucilla<sup>3</sup>. Sólo seis años antes el compositor, que se acababa de establecer en Viena, quiso componer un nuevo *singspiel* basado en las mil peripecias arlequinescas de una popular comedia goldoniana; y el 5 de febrero de 1.783 le escribe al padre: "compongo una ópera alemana para mí, por esto he escogido una comedia de Goldoni, *Il servitore di due padroni*, y el primer acto está completamente traducido. El traductor es el Barón Binder, pero es todavía un secreto, hasta que todo esté terminado". Mozart que como lector prefirió siempre la geometría a la literatura contó entre sus lecturas italianas sólo con obras de Metastasio, Goldoni, una traducción de *Las mil y una noches* y posteriormente de Da Ponte. Lamentablemente de este proyecto goldoniano apenas se conservan dos fragmentos sueltos que pueden pertenecer a *Die Zweier Herren* o que pueden ser números compuestos para intercalar en alguna otra obra, ajena o propia, representada en la época: el aria para tenor *Müsst'ich auch durch tausend Drachen* (K416b/435) y el aria para bajo *Männer suchen stets zu naschen* (K416c/433)<sup>4</sup>.

Con el estreno, el 26 de octubre de 1.775, de *Le Nozze di Dorina* (o *Le Nozze*) en el teatro de la corte, con música de Galuppi, Mozart volvió a tener otra oportunidad para incluir una de sus arias para la soprano Caterina Ristorini, *Voi che avete un cor fedele* (K.217) en la obra goldoniana, pero cambiando la situación, algo de la letra y la tonalidad original.

Pero el primer y más significativo acercamiento de Mozart a la ópera cómica y al famoso comediógrafo, abogado y libretista Goldoni fue, indiscutiblemente, el más importante, pues el jovencísimo músico fue capaz de crear para *La finta semplice* (K46a/51) 558 páginas de una partitura vivaz y ligera como bien lo demuestra en la juguetona aria con eco de Giacinta, *Marito io vorrei* (nº 23) o en la bella intervención de la fingida ingenua, Rosina, *Amoretti che ascosi* (nº 15); otro ejemplo relevante de la obra se encuentra en el aria de armonía imitativa de Casandro en la que el niño se divierte recordando, musicalmente, los golpes de un bastón o los ladridos de un perro.<sup>5</sup> Se puede afirmar que este *drama jocoso* es uno de los primeros y mejores del período porque demuestra que el compositor había asimilado ya todas las convenciones del teatro cómico cantado de tradición italiana.

La producción musical mozartiana que es inmensa y abarca todos los géneros musicales de su época, en la parte teatral -veinte óperas entre el género serio y el cómico- es más reducida; con todo está claro que el compositor supo aprovechar en cada una de sus obras el medio de desarrollar, poco a poco, sus ideas sobre el teatro cantado, entrando en la polémica del momento; "no sé, pero creo que en una ópera la poesía debe ser por completo la hija devota de la música"<sup>6</sup>. Sin embargo, el trabajo con el texto de Goldoni, más de diez años antes de esta declaración, y el buen hacer del poeta florentino Coltellini permitieron que el

"Le Joueur".  
Dirección: Jean-Claude Penchenat. (1993).  
Escenografía: Françoise Tournafond.  
Théâtre du Campagnol.  
(Foto: A. Fonteray).



niño Mozart entrara con buen pie al mundo de la ópera cómica italiana.

## EL EMPRESARIO Y EL PADRE

Aún hoy no se puede afirmar con seguridad quién escogió el libreto; sin embargo, se admite generalmente que fue el audaz empresario de los *Teatros Imperiales*, Giuseppe Afflisio (1.722-1.788) -una especie de administrador con privilegios extraordinarios y mano hábil que sabía sacar provecho de todo, pero incapaz de gustar del arte-, quien pudo proponer la obra al poeta, supuestamente cesáreo, Marco Coltellini (h.1.719-1.777) y al niño compositor<sup>7</sup>.

Pero sí se sabe que fue el propio emperador José II, quien encargó un *drama jocoso* al músico de doce años para que lo dirigiera desde el clave, y que éste trabajó en su composición entre los meses de abril y junio de 1.768, creando una extensa partitura con 26 números. La euforia del padre -la fuente por excelencia de la vida de su hijo- por este pedido imperial queda manifiesta en su carta fechada en Salzburgo, el 21 de septiembre de 1.768, cuando cuenta qué decían el empresario y los cantantes: "y siempre con gran emoción gritaban: cosa?... come? questo è un portento! questo opera andera alle stelle! è una meraviglia! -non dubiti, che scrivi avanti!..."<sup>8</sup>.

También se sabe que Afflisio aceptó la petición del monarca para comienzos de Pascua y que tuvo mucho que ver con los nueve meses de angustias y obstáculos que sufrieron los Mozart -sobre todo el padre- durante esta infausta estancia. Curiosamente Coltellini fue el primero que puso obstáculos al retrasar la entrega del libreto hasta Pentecostés, porque tuvo que hacer "múltiples cambios" en el texto. Después surgieron problemas con los otros compositores de la corte, luego con los cantantes y, por último, con la orquesta. Todo esto nos lo cuenta Leopold Mozart -de la forma más viva y sentida- en estos términos: "se argumentó que la música quizás no había podido ser acabada, que la había escrito el padre y no el hijo, que el niño no sabía suficiente italiano o que la calidad de la partitura no estaba a la altura del libreto" con el fin de herirlos en lo más profundo de su honor.

Para el padre de Mozart todo estaba bastante claro, "no se presentó porque no respondía al interés personal del empresario Afflisio, quien no contrató a los cantantes franceses que debieron cantarla"; éste alegó, por su parte, que los cantantes no podían ni querían cantar una ópera incomprensible y tan poco teatral como aquella. Los cantantes acusaban al empresario de que era él quien hablaba de las dificultades de la obra y no ellos y a todo eso se sumó que dos de las cantantes previstas para el estreno -la Bagliolo y la Bernasconi- enfermaron durante largo tiempo.

Con esta historia se dijeron tantas cosas que pasaron de boca en boca por Viena que el padre, armándose de valor y fuerza de voluntad resistió todos los ataques, demostró la genialidad como músico de su pequeño hijo ante Metastasio y Hasse, entre otros, y escribió una querrela contra Afflisio que hizo llegar al emperador el 21 de septiembre de 1.768, después de tantos meses de espera, en la que acusaba al empresario, en términos bastante duros, de ser el intrigante de esta enrevesada y vil historia que tanto les había afectado.



Al final el emperador resolvió compensar a los Mozart permitiendo que el niño dirigiera su *Missa Solemnis* (K47a/139), en noviembre de 1.768, durante la consagración de la nueva iglesia del orfanato, la *Waisenhauskirche*. De esta forma se salvó el honor familiar con los tan anhelados aplausos. Sin embargo, *La finta semplice* todavía tuvo que esperar otros seis meses antes de ser representada por primera vez en un teatro.

Por fin, en la carta del príncipe arzobispo Schaatenbach, se estrenó en 1.769 la obra con un reparto muy distinto del que había pensado el niño Mozart durante su creación. El trabajo cuenta con un coro inicial, un dúo, 21 arias, tres finales y todo ello con sus respectivos recitativos. De esta única función se conserva un programa de mano con el reparto, el nombre del compositor, pero sin el nombre del autor del texto -costumbre muy generalizada en la época. Este detalle resulta muy importante ya que el nombre de Goldoni no sólo no aparece en el libreto, sino que está completa-

Annamaria Guarnieri en  
"La serva amorosa".  
Dirección: Luca Ronconi.  
(1986).  
(Foto: A. - P.).

mente ausente en las cartas relacionadas con *La finta semplice*, por lo que cabe suponer que el poeta Coltellini, con consentimiento del empresario, aprovechó la ausencia del texto en las ediciones goldonianas para atribuirse su autoría.

## LOS POETAS Y EL DRAMA JOCOSO

El trabajo del poeta florentino sobre el texto de Goldoni consiste en mantener el *drama jocoso* tal y como la escribió su autor en 1.764, salvo en los siguientes momentos: en la escena sexta del primer acto sustituye el aria de Cassandro *Cosa dicono tanti e tanti* por *Ella vuole ed io vorrei* (nº 8), haciéndola más larga y expresiva; crea, en la octava escena del segundo acto, en lugar del aria del testamento de este mismo personaje *Item lascio... voglio dire*, el estupendo dúo cómico entre Cassandro y Fracasso, *Cospetonaccio mi credete* (nº 19) dentro de la escena del duelo -uno de los mejores de la obra; en la décima escena del mismo acto omite el dúo de Rosaura y Fracasso y, en la primera y segunda escenas del tercer acto, añade las arias de Simone *Vieni, vieni, o mia Ninetta* (nº 22) y de Giacinta *Che scompiglio, che flagello* (nº 24). A pesar de todos los cambios no es hasta el último acto que el poeta demuestra su buen oficio como libretista. En él incorpora la arias citadas y altera el orden de los recitativos de la tercera y cuarta escenas, estableciendo así un desarrollo más lógico del argumento. Pero, sobre todo -he aquí su aportación- crea un nuevo final a partir de *Se le pupile io giro* (nº 26) en el que logra agilizar el desarrollo de la acción con una más rica y amplia articulación de la *carpintería teatral goldoniana*. Para ello, por ejemplo, recurre a las breves intervenciones de Polidoro en el dúo amoroso de la petición de mano y a la del resto de los personajes en dúos y tercetos que se alternan, así como a los dos brillantes coros *Nozze, nozze* y *É inutile adesso* que se entrelazan en un final chispeante y de gran efecto como espectáculo.

El trabajo de un poeta en la elaboración de un libreto varía de un caso a otro; Goldoni o Da Ponte, por ejemplo, supieron escoger el material de una obra como *La Fausse Agnès* o *Le Bourru Bienfaisant* para *metamorfosearlas* en dramas jocosos, mientras que Coltellini se limitó, sabiamente, a respetar lo más eficaz de la fuente original y sólo

aspiró a mejorar la conclusión de la obra, intentando equiparar la fuerza teatral de su tercer acto con la del segundo acto original y logrando establecer una colaboración especial con el gran Goldoni<sup>9</sup>.

Un compositor tan joven como Mozart tuvo que probarse, al menos una vez, poniéndole música a un libreto del viejo Goldoni. Y si como se ha visto los obstáculos en este caso fueron muchos, la obra en la que colaboraron poeta y músico por vez primera y de forma excepcional, *tutti e due del pari* -superando la parábola del cultivo del género serio o cómico para alcanzar la fama o la polémica de la primacía de la palabra o de la música en la concepción del teatro cantado italiano del siglo XVIII- para darnos una obra que, aunque sencilla y convencional, resulta todavía hermosa y teatral.

## NOTAS

(1) *Il Teatro Comico Del Sig. Destouches Dell'Accademia Francese, Novellamente in Nostra Favella Trasportato*. Milán: 1.754 (4 vols).

(2) El libreto de *Le Pescatrice* disfrutó de notable éxito entre los compositores. La obra se representó con música de Bertoni y otros (1.752), de Galuppi (1.753), de Gionaetti (1.754), de Haydn (1.770) y de Gassman (1.771)

(3) Véase: G. Gálvez "Más sobre *Il Burbero Di Buon Cuore*" SCHERZO, nº 47 (septiembre) 1.990, pp. 86-88. Reproducido en esta misma *Revista ADE*.

(4) Hacia finales del siglo F. Royer escribió la ópera cómica en un acto y en prosa *Le Valet De Deux Maitres*, con música de F. Devienne, que se estrenó en París en fecha incierta.

(5) Para el aspecto musical, sobre todo del personaje de Rosina, véase: A. Reverter "Un carácter femenino seminal" en *Programa General del IV Festival Mozart*.

(6) Esta frase aparece en la carta que escribió Mozart en Viena a su padre el 13 de octubre de 1.781 y con ella se demuestra que el compositor pensaba justo lo contrario de lo que el propio Gluck, catorce años antes en el prólogo de *Alceste* de 1.767, expresaba sobre la ópera seria, o sea "restringir la música a su verdadero oficio de servir a la poesía para su expresión", siguiendo la doctrina metastasiana o, hasta cierto punto, goldoniana.

(7) Coltellini llegó a Viena entre 1.763 y 1.764 y alcanzó, según algunos, el tan apetecible cargo de poeta cesáreo, convirtiéndose en el sucesor de Metastasio; pero según otros -y ésta parece ser la realidad- nunca logró tal puesto, dado que la longeva existencia del poeta del emperador fue proverbial; Metastasio no murió hasta 1.782 por lo que Coltellini aceptó la invitación que le hizo la corte rusa y abandonó Viena en 1.772.

(8) Las cartas escritas por Leopold Mozart en Viena a su amigo y benefactor, el Sr. Lorenz Hagenauer, en Salzburgo, entre el 23 de enero y el 6 de agosto de 1.768 dan un testimonio cabal de toda la historia del malogrado estreno de *La Finta Semplice*.

(9) Véase: V. Pagán "La afortunada metamorfosis de un texto teatral" SCHERZO, nº 47 (septiembre) 1.990, pp. 82-85. Reproducido en esta misma *Revista ADE*.

"La buona moglie".  
Dirección: Marco Sciaccaluga.  
(1986).  
En la foto: Elisabetta Pozzi  
y Ferruccio de Ceresa.  
(Foto: F.V.).



# LA AFORTUNADA "METAMORFOSIS" DE UN TEXTO TEATRAL

por Víctor Pagán

## UN ESPECTACULO DE CORTE: EL DRAMMA GIOCOLO

En la segunda mitad del siglo XVIII el eclecticismo cosmopolita de la corte imperial de José II hizo coincidir en sus teatros diferentes tradiciones del mundo de la música y del espectáculo de la época, lo cual dio a Viena una dimensión internacional y destacada en toda Europa. Coexistían, entre otros, el *drama* italiano, tanto cómico como serio, la *ópera comique* francesa y el todavía joven *Singspiel* alemán. Pero el dueño absoluto de los escenarios, de San Petersburgo a Londres, de Dresde a Nápoles, y en particular en la ciudad imperial, fue el *dramma giocoso*, tan popular entre la burguesía, y ahora convertido en noble espectáculo de corte.

En este marco suntuoso apareció la legendaria figura del *dilettissimo* abate, Lorenzo Da Ponte (1.749-1.838), famoso hoy solamente por haber escrito los libretos de la trilogía italiana de Mozart. Pero la conocida colaboración entre el poeta y el compositor y sus resultados, no fue exclusiva del ejemplo mozartiano, sino la práctica habitual del poeta con los músicos de su preferencia.

El examen de uno de los libretos de Da Ponte, para Viena o Londres, resulta sumamente útil y revelador para comprender la función del libretista en la creación del espectáculo operístico. Entre los textos vieneses del abate existen cinco que fueron escritos para el famoso músico español Vicente Martín y Soler (1.754-1.806) a quien el poeta estima y alaba como "el mejor intérprete de la gracia arcádica"; de éstos, los tres primeros fueron escritos en 1.786, cuando ambos colaboradores triunfan en Viena (*Il Burbero Di Buon Cuore*, *Una cosa Rara Ossia Belleza Ed Onestà* y *L'Abore Di Diana*), y los restantes en 1.795, cuando ya se encontraban en Londres (*La Scola De'Mariti* y *L'Isola Del Piacere*). De la trilogía vienesa de Martín y Soler hoy sólo se conocen, gracias a recientes representaciones, dos de sus obras, mientras que la primera, *Il Burbero Di Buon Cuore*, que fue la única que constituyó un hecho teatral de excepción en la época, sigue aún inédita.<sup>1</sup>

El abate, ya instalado como nuevo poeta de teatros imperiales o en libretista de dramas jocosos, comenzó su trabajo con *Il Ricco D'Un Giorno* en 1.784; pero esta primera colaboración con su amigo Salieri no le favoreció ni le aportó fama alguna. Tuvo que esperar dos años más para demostrar su calidad como poeta con un drama jocoso extraordinario, *Il Burbero Di Buon Cuore*, que al parecer, él mismo escogió por el prestigio del texto original y porque éste se correspondía perfectamente con su manera de entender el género musical cortesano. Estrenado en el *Burgtheater*, el 4 de enero de 1.786, significó su fama y su fortuna definitiva en la corte casi cinco meses antes de la representación de *Le Nozze Di Figaro* de Mozart (1 de mayo).

La obra de este gruñón de buen corazón tenía como génesis o fuente literaria, para maravilla de todos, una de las comedias de mayor éxito de aquellos años *Le Bourru Bienfaisant* de Carlo Goldoni.

## UNA FAMOSA COMEDIA DE CARACTER: LE BOURRU BIENFAISANT

En 1.762 el reconocido éxito internacional del teatro de Carlo Goldoni (1.707-1.793), comediógrafo veneciano muy de moda en los teatros de las cortes y de la burguesía de Europa, le llevó, por su parte al servicio de otro monarca ilustrado, Luis XV, a quien sirvió como autor y director de la compañía italiana de teatro. Aunque en la corte permaneció sólo hasta 1.770, vivió en París hasta su muerte en 1.793. Durante su dilatada permanencia en Francia escribe todavía algunas obras de comedia del arte, sus memorias y una docena de comedias burguesas, entre las que se encuentra una de las más conocidas, *Le Bourru Bienfaisant*, representada en el *Théâtre Française* y en la corte real (4 y 5 de noviembre de 1.771, respectivamente). Esta obra pronto se consideró uno de los ejemplos más importantes del teatro sentimental ilustrado y también una hábil elección de compromiso en la Francia prerrevolucionaria, lo que significó el triunfo definitivo, y último, del autor italiano en el teatro francés y europeo, tanto monárquico como republicano.

En la comedia, Goldoni pinta un típico cuadro de costumbres burguesas pertenecientes al ámbito de la vida social y privada con notas de humor y moral con arreglo a las virtudes y defectos de los personajes. *Le Bourru Bienfaisant* comprende un tío malhumorado y bienhechor como cabeza de familia, un pacífico y sabio amigo como consejero, una tímida sobrina casadera y un inexperto joven como la pareja de enamorados, un sobrino derrochador y su ingenua esposa como el matrimonio con problemas de dinero, y dos criados como la típica pareja de colaboradores-lijantes; todos ellos participan en una sencilla trama de enredos y final feliz.

*Monsieur Géronte* (ahora convertido en el *Ferramondo* operístico) era el personaje principal de la comedia, una perfecta creación goldoniana del hombre de *mal genio*, aunque de *buen corazón*, que fue famoso y proverbial en Europa gracias a las numerosas adaptaciones, traducciones y representaciones que se hicieron. No era la primera vez que el compatriota de Da Ponte gozaba de tanta fama, pues durante su larga carrera teatral los éxitos de sus comedias (*Il Servitore Di Due Padroni*, 1.745; *La Pamela*, 1.750; *La Locandiera*, 1.752; o *Un Curioso Accidente*, 1.755) y de sus dramas jocosos (entre los que destaca *La buona Figliuola*, en 1.760, como el más célebre en los teatros de ópera de la época) fueron frecuentes, pero esta vez con *Le Bourru* su popularidad fue todavía mayor.



"Bettina".  
 Dirección: Jean-Claude Berutti. (1993).  
 Escenografía y Vestuario: Rudy Sabounghi.  
 Théâtre National de Strasbourg / Théâtre National de la Communauté Française de Belgique.  
 (Foto: Danièle Pierre).

Entre las numerosas traducciones que se hicieron existen dos muy interesantes en italiano, ambas de 1.772: *Il Collerico Di Buon Cuore* de Elisabetta Caminer e *Il Burbero Benefico O Sia Il Bisbetico Di Buon Cuore* de Pietro Candoni. Con estas versiones se conoció la obra en Italia, sobre todo con la de Candoni, como puede comprobarse en la ilustración de las obras completas del autor (Zatti: 1.789), ya que sustituyó desde entonces, y hasta nuestros días, al original francés en todas las ediciones italianas o francesas posteriores<sup>2</sup>.

En el panorama internacional interesa destacar que en España el autor de *Le Bourru* ya era conocido por alguna de sus comedias, pero no fue hasta 1.776, cuando se representó la obra en Madrid y en Barcelona como *Mal Genio y Buen Corazón*, que disfrutó de auténtica fama. En este caso se trata de una adaptación defectuosa e incompleta que Moratín atribuye a José Ibáñez. Existen también otras dos versiones del mismo texto teatral, pero son muy posteriores: *El No de las Niñas* de 1.819<sup>3</sup>, que puede ser de Fermín del Rey, y *El Hombre Adusto y Benéfico* de 1.830 de Agustín Pérez (Zaragoza) y Godínez. Esta última es la única de las tres que puede ser considerada una traducción del texto original francés.

En suma, con la comedia burguesa de carácter tenemos el primer elemento afortunado de esta curiosa crónica dieciochesca.

### UN FAMOSO "DRAMA JOCOSO": IL BURBERO DI BUON CUORE

En la capital imperial concluía, hacia 1.783, el intento real por crear un espectáculo operístico nacional, el *Singspiel*, y los teatros volvían a acoger los *drammi* italianos, fundamentalmente cómi-

cos, para la diversión de la corte. Fue en este período cuando se propició un desarrollo del género teatral dentro del nuevo ámbito cosmopolita.

En este momento Da Ponte trabaja en su segundo libreto y el primero de la trilogía vienesa de Martín y Soler: *Il Burbero di Buon Cuore*<sup>4</sup>. En sus memorias el abate da a entender que fue él quien eligió el texto teatral goldoniano a pesar de ser considerado por sus adversarios como poco apto para una obra cómica: pero lo cierto es que en su estreno fue muy aplaudida por todos y el propio emperador exclamó: "Bravo, Da Ponte! mi piace e la musica e le parole"<sup>5</sup>. El libretista que por su origen véneto, su profesión de poeta y su condición de hombre culto, debía sentir especial predilección por la obra de su famoso compatriota, se propuso intentar fortuna, esta vez con una gran comedia de éxito internacional. El gusto de Da Ponte por el teatro de Goldoni se confirma al haberlo contemplado en varias ocasiones; la primera vez fue con *Le Bourru*; segunda y tercera fue sólo para modificar dos de sus libretos: *Il Bertoldo* (1.787) para Piticchio e *Il Talismano* (1.788) para Salieri. Y la cuarta para escribir otro libreto *Il Consiglio Imprudente* (1.790) para Bianchi.

El teatro de Goldoni contaba con más de setenta libretos para el teatro cómico cantado, lo que permite considerar al autor como el *creador de un catálogo*, más que el *inventor de un género* en el que se antepone siempre la palabra a la música.

Para los numerosos libretistas que vinieron después, Goldoni seguía siendo una fuente de temas, situaciones personajes y vocabulario cómico que le hicieron famoso y proverbial. Es lógico pensar que entre los mejores *poetas* de finales de siglo -como pueden ser Casti, Bertati o Da Ponte- todavía se encontraba mucho del arte y del *saber hacer* teatral de Goldoni; sin embargo, ahora se

presentaba con una concepción general modificada. Esta modificación consistía fundamentalmente en que el *poeta* y el compositor trabajan desde entonces, y por primera vez, en *colaboración* para crear el *dramma*.

En el caso de *Il Burbero Di Buon Cuore* Da Ponte utilizó el texto original por el valor musical de la prosa francesa o goldoniana, pero también pudo conocer y manejar la traducción de Candoni para la concepción general de las escenas, las situaciones o los personajes de la comedia; sin embargo, el propio proceso de *reescritura dramática* o *metamorfosis* característica de este libretista impide determinar si empleó uno u otro texto en cada una de las partes del libreto. El trabajo de Da Ponte consiste, como en las conocidas obras de Shakespeare, Beaumarchais, Goldoni o Tirso, en saber escoger y crear su propia obra teatral con una homogeneidad estilística de acuerdo con el gusto y estilo del músico y las exigencias del público.

En general esto es lo que hace Da Ponte con la comedia:

*Primero:* Por requisitos de forma y equilibrio reduce la obra de tres actos a dos y altera en algún momento, el orden original de las escenas al distribuir una parte del primer y segundo acto en la primera parte del *dramma* y el resto del segundo y último acto en la segunda. También desplaza unas cuantas escenas dentro de la narración teatral, buscando un nuevo ritmo escénico.

*Segundo:* Inevitablemente la nueva disposición en dos partes exige un momento de agitación y dramatismo cómico donde no lo había, por lo que el libretista añade, de su propia cosecha, todo el primer *Finale* con el obligado *concertante*, o sea, un desenlace más amplio y espectacular con todos los cantantes en escena. Con la dilación del final se creaba "una spezie de commediola o di picciol *dramma da sé*". El comienzo de la segunda parte también se añade para que mantenga una correspondencia con el nuevo final, mientras que el segundo *Finale* mantiene el desenlace original.

*Tercero:* Aunque el libretista recurre continuamente a la fuente francesa como punto de partida del juego escénico, etc., continuamente cambia palabras, frases o parlamentos, conservando sólo las situaciones más teatrales -dinámicas o jocosas- de la comedia. De esta forma el largo monólogo de *Germónt* mientras juega al ajedrez en solitario (*Le Bourru*: I.9) se reduce a un recitado y un aria de *Ferramondo* de gran efecto teatral (*Il Burbero*: I.8 -aria nº 6 *Pian, pianin veggiam un poco*)<sup>7</sup>. En otro caso se crea una intervención cantada para darle mayor participación dramática a la sobrina *Angelica* (*Il Burbero*: II.11 -aria nº 21 *Oh, ciel, abbiám speranza!*) o se entresacan sólo las frases relevantes del dramático monólogo de *madame Delancour* (*Le Bourru*: I.12) para crear el recitativo y aria de *madama Lucilla* (*Il Burbero*: II.4 -aria nº 15 *Vado, ma dove?*).

*Cuarto:* Las arias como momentos de máxima expresión emotiva de los personajes adquieren una gama más variada que va de lo jocosos a lo serio, a diferencia del drama sentimental original; por ejemplo, el severo monólogo de *Marion* (*Le Bourru*: I.1) se convierte en la burlesca aria de *Marina* (*Il Burbero*: I.1 -aria nº 2 *Guardiam madamina*) o el moderno final del gruñón de la comedia (*Le Bourru*: III.11) es ahora un *concertante* con ocho personajes y en la línea del mejor gusto pastoril (*Il Burbero*: II, finale).

La brillante reducción de *Le Bourru Bienfai-*

*sant* demuestra que el *poeta* no traduce ni copia el texto original, sino que lo vuelve a *inventar*, conservando el ritmo, la vivacidad y, sobre todo, la correlación del lenguaje con la clase social del personaje. También intenta matizar el carácter exclusivamente sentimental de la comedia, logrando un *dramma joco-serio*.

En el caso de *Il Burbero Di Buon Cuore* ocurre lo mismo que con *Le Mariage De Figaro* de Beaumarchais o con muchos otros libretos de finales de siglo; por una parte el libretista tiene la capacidad de reducir no sólo la disposición dramática de la comedia original al concentrarla en el discurso del espectáculo operístico con arietas, arias, dúos, tercetos y demás expresiones vocales de la música, sino también, la de conservar, en la medida de lo posible, lo más característico del espíritu y la estética del libreto goldoniano sin necesidad de mantener la totalidad del argumento.

En este sentido el modelo goldoniano configura todos los aspectos del texto de Da Ponte, desde el argumento a la expresión, y demuestra la habilidad estilística del *poeta*, por lo que no resultaría una *cosa rara* afirmar que el propio comediógrafo veneciano podría figurar como *co-libretista* de este *drama jocoso* vienés de Martín y Soler.



La presencia de *Il Burbero Di Buon Cuore* en el Coliseo de los Caños del Peral, el 30 de mayo de 1.792, para celebrar la onomástica del Príncipe Fernando, confirma el éxito de la obra ya muy a finales de siglo.<sup>8</sup> En el programa se omite el nombre del poeta -costumbre habitual en la época- pero se señala que el compositor es el "maestro de capilla actual de S.M. la Emperatriz de las Rusias". El texto original va acompañado de una traducción anónima y con un título que se aproxima al de la primera versión en español de la comedia en 1.776: *El Hombre De Mal Genio y Buen*

"Bettina".  
 Dirección: Jean-Claude Berutti. (1993).  
 Escenografía y Vestuario: Rudy Sabounghi.  
 Théâtre National de Strasbourg / Théâtre National de la Communauté Française de Belgique.  
 (Foto: Danièle Pierre).

*Corazón*. En Barcelona hubo otra representación del drama jocoso en el Teatro de Santa Cruz el 14 de octubre de 1.794.<sup>9</sup>

En resumen, con la poética del libretista de *dramas jocosos* se añade el segundo elemento afortunado a la historia.

## EL LIBRETO ITALIANO O UNA POÉTICA DE OFICIO

El examen general de uno de los libretos que Da Ponte escribió para un compositor contemporáneo y amigo de Mozart, como puede ser el ilustre valenciano Martín y Soler, revela claramente la misma poética teatral de sus obras más conocidas y de la mejor tradición italiana.

La afortunada *metamorfosis* de una gran comedia burguesa de carácter en un divertido libreto es prueba suficiente para demostrar que este poeta, como muchos de sus predecesores y sucesores, supo poner en práctica los usos y costumbres del mundo teatral goldoniano, al expresar acertadamente el gusto por el lenguaje sencillo, gracioso y delicado, pero al mismo tiempo breve y directo; el tratamiento irónico y paródico de los temas; la creación de personajes burgueses o populares más naturales; la utilización de ritmos y situaciones teatrales de gran viveza y concepción general de sus obras como *vedi commedie ad intreccio* (auténticas comedias de enredo) con partes concertadas en el final feliz.

El resultado es evidente, a partir de *Il Burbero Di Buon Cuore* el poeta manejó todos los mecanismos de la mejor *carpintería teatral italiana* -la goldoniana- lo que le permitió triunfar y le dio los suficientes ánimos para escribir aún algunos excelentes libretos para sus músicos preferidos: Salieri, Mozart y, en especial, Martín y Soler.

Scherzo, sept. 1990

## NOTAS

<sup>1</sup> G. Gálvez "Un nuevo hallazgo de música escénica de Vicente Martín y Soler: *Il Burbero Di Buon Cuore*". *Revista de Musicología*, X, n° 2, 1.987, p. 623-631.

<sup>2</sup> La traducción de Candoni también sustituyó la adaptación que hiciera el propio Goldoni, en 1.789, de su comedia francesa para el teatro italiano: *Il Burbero Di Buon Cuore*. La adaptación goldoniana es posterior al estreno del *drama jocoso* de Da Ponte y Martín y Soler.

<sup>3</sup> Se trata de una clara alusión a *El St De Las Niñas*, (1.806), de Fernández de Moratín que había tenido un gran éxito teatral en Madrid (Cf. R. Andioc *Teatro y Sociedad en el Madrid del siglo XVIII*, Madrid, 1.976, p. 497-501).

<sup>4</sup> Existen dos óperas, al parecer, basadas en el mismo libreto de Da Ponte *Il Burbero Di Buon Cuore*; una con música de De Blasis (1.800) y otra con la de Carcano (1.841).

<sup>5</sup> L. Da Ponte. *Memorie. I Libretti mozartiani*. Milán, 1.981, p. 102.

<sup>6</sup> *Ibidem*, p. 92.

<sup>7</sup> Todas las partes del *drama jocoso* se citan por el texto adaptado y revisado por G. Gálvez. *Il Burbero Di Buon Cuore. Drame Gioioso Per Musica Del Sig. Vincenzo Martini (Libretto di Lorenzo Da Ponte)*. Vienna nel Teatro Di S.Maestà. L'Anno 1.786.

<sup>8</sup> E. Cotarelo y Mori. *Orígenes de la ópera en España*. Madrid, 1.917, p. 344 y L. Carmena y Millán *Crónica de la ópera italiana en Madrid*. Madrid, 1.878, p. 32.

<sup>9</sup> F. Virella y Cassañes. *La ópera en Barcelona*. Barcelona, 1.888, p. 235.

# MAS SOBRE "IL BURBERO DI BUON CUORE"

(EL GRUÑÓN DE BUEN CORAZÓN)<sup>1</sup>

Por Genoveva Gálvez

Cuando en 1.786, Lorenzo da Ponte y Vicente Martín y Soler deciden colaborar para llevar a la escena del Teatro de Corte del Emperador José II en Viena una ópera viva, divertida y al mismo tiempo moralmente edificante, dirigen su pensamiento y su acción al comediógrafo Carlo Goldoni, veneciano como Da Ponte. La comedia sobre la que ambos van a trabajar no es otra que la escrita por Goldoni originalmente en francés *Le Bourru bienfaisant*.

Goldoni, sin dejar de estar empeñado en la transformación del teatro de su país, después de haberse instalado en Francia como autor de comedias, llegaría a ser preceptor italiano de los hijos del Rey, permaneciendo en el vecino país, por cuya cultura sentía gran admiración, los últimos 31 años de su vida, muriendo en 1.793, a los 86 años.

El 16 de marzo de 1.771 escribe a su admirado y ya anciano Voltaire, comunicándole la confección de ésta su primera comedia en lengua francesa y pidiéndole disculpas por si su intento de escribir en una lengua extranjera no resultara lo suficientemente exitoso. Goldoni había dedicado su *Bourru* a la princesa Marie Adelaïde, hija

de Luis XV y su alumna durante bastantes años. En el otoño del mismo 1.771 tuvo lugar la representación ante los Soberanos, en Fontainebleau, obteniendo un clamoroso éxito; durante el último cuarto del siglo XVIII y el XIX, *Le Bourru* habría de ser traducida a casi todos los idiomas europeos y representada en los más importantes escenarios. Incluido Goldoni quien, independientemente de que su obra fuera traducida a su idioma natal al año siguiente de aparecer ésta, realizó su propia traducción en 1.789, con el título más familiar a nosotros de *Il Burbero di buon cuore*.

En la general aceptación de esta comedia influyeron algunos factores: en primer lugar, con ella Goldoni había logrado crear para el teatro un personaje nuevo, el *bufo caricato*, individuo grotesco y de un conservadurismo despótico que, con sus rasgos de carácter ridículo, hacía reír a los espectadores. Otro factor relevante de la obra era la presentación de aspectos sociales de actualidad (es significativa la postura de la protagonista que reivindica el derecho a escoger libremente a su esposo en detrimento de costumbres ya superadas, encuadrándose todo ello en una problemática social de amplia resonancia que debatía el derecho

de toda mujer a decidir su destino). Y finalmente, la comedia era del agrado del público, por el sentimentalismo encantador que la recorre, de máxima actualidad en aquel momento.

*Le Bourru* fue escrita por Goldoni ateniéndose a las reglas de la unidad dramática de origen aristotélico, de tan rigurosa observancia en el teatro francés, esto es, unidad de acción, de tiempo y de lugar. En un solo día, y en un solo punto, París, las situaciones van adquiriendo su clímax ascendente hasta llegar a la máxima complicación al finalizar el primer acto, y se van resolviendo paulatinamente hasta acabar el segundo. (Da Ponte condensa en su libreto los 3 actos, originales de la comedia en 2, para acomodarlos a lo comúnmente establecido en la ópera bufa).

El genio cómico de Goldoni había experimentado a lo largo de su vida una gran evolución, liberándose poco a poco de los esquemas típicos del cañamazo de la *Comedia del Arte* vigente en su país desde el siglo XVI y se había decantado hacia la comedia de carácter, pero conservando

La escena transcurre en un salón en casa de los sres. Ferramondo y Giocondo. Hay 3 puertas, una conduce al apartamento del sr. Ferramondo, la otra, enfrente, al del sr. Giocondo, y la tercera, al fondo, sirve de entrada y salida de todos los personajes. Habrá sillas, sillones y una mesa con un tablero de ajedrez. El argumento, resumido, es el siguiente: Ferramondo, hombre anciano, rico y sencillo de costumbres es un gruñón incorregible y dominante, pero tiene un corazón excelente. Con él habitan sus sobrinos Angelica y Giocondo. Éste, por acceder en exceso a los caprichos de su algo frívola mujer, Lucilla, sin saberlo ella, en cuatro años de matrimonio ha gastado la fortuna heredada de su difunto padre e incluso la dote de su hermana Angelica, encontrándose al borde de la quiebra. Ferramondo que vive con su criado Castagna y su ama de llaves Marina, censura enérgicamente la conducta de su sobrino, con el que evita hablar (sin aceptar ni una leve alusión de él), a pesar de que sus habitaciones se encuentran frente a frente. Giocondo está a punto de ser



los aspectos más atractivos de vivacidad, movimiento e ingenio que caracterizaban a aquella. Los tiempos nuevos del siglo de las Luces o de la Razón llevaban consigo una vuelta del individuo a las leyes naturales y al realismo cotidiano; las rígidas estructuras de separación de las clases sociales se rompían, la mujer se afirmaba en su papel social y en el arte, la *Affektenlehre* o doctrina científica de los sentimientos había adquirido gran predicamento; en Francia, Rousseau auspiciaba el sentimentalismo y la *comédie larmoyante* de había puesto de moda.

En opinión de Da Ponte, el favor del público estaba asegurado si, además se aunaba a su libreto la música sencilla expresiva y melódica de Martín.

Los personajes que intervienen en ella son 8: Angelica, soprano; Mme. Lucilla, soprano; Marina, soprano (mezzo); Valerio, tenor; Giocondo, tenor; Dorval, bajo (barítono); y dos bajos (bufos), Ferramondo y Castaña.

llevado a la cárcel debido a sus deudas y, angustiado, se dirige a Dorval, amigo íntimo común, para que interceda a su favor, delante de su tío.

También Angelica pasa por un mal trago. Ella ama a Valerio y es correspondida por él, pero es tímida y no se atreve a comunicar a su destemplado tío que desea casarse; además ella cree tener por enemigos a su cuñada y hermano, el cual parece tener la intención de meterla en un convento para evitar problemas con la dote matrimonial el día que haya que casarla. Ferramondo, enterado de semejante dislate, habla con su sobrina, quien al fin le dice que lo que ella quiere es casarse, pero no habla para nada de que su corazón está ya ocupado por Valerio.

Así están las cosas cuando el tranquilo Dorval,<sup>2</sup> en el transcurso de una de sus habituales partidas de ajedrez con Ferramondo, intenta hablar a éste, sin éxito, en favor de Giocondo. En la conversación surge el nombre de Angelica. El tío inesperadamente le hace a Dorval la proposición

**"La serva amorosa".**  
**Dirección: Jacques Lassalle. (1992).**  
**Escenografía y Vestuario: Rudy Sabounghi. Comédie Française. (Foto: Nicolas Treatt).**



de que sea él quien se case con su sobrina; si accede a ello, le ofrecerá de dote 100.000 cequíes. El amigo queda enormemente sorprendido: con sus 45 años auestas, no le parece lo más indicado casarse con una jovencita de 16. Sin embargo, halagado, acepta la proposición, siempre que Angelica esté de acuerdo.

Encantado de cómo van transcurriendo las cosas, Ferramondo se apresura a ir a casa del notario para que prepare el contrato, dejando a Dorval que se entienda con la joven. En el diálogo con ella, Dorval comprende que Angelica está ya enamorada, por lo que accede, en cambio, a ser su valedor ante Ferramondo para que los dos jóvenes puedan casarse.

La desesperación de Giocondo, entretanto, ha llegado a su límite, ya no puede ocultar más su situación a su esposa; ésta, al conocer la gravísima verdad y también sus errores, decide presentarse sola ante Ferramondo, sin conseguir nada. Pero, al intervenir más tarde en la conversación de éste con su marido, no pudiendo superar tantas emociones, se desmaya. Arrepentido el tío de su tosca actitud, acude en su ayuda, dispuesto a reparar todos los males.

Entretanto Valerio, enterado del desastre financiero de su futuro cuñado, se presenta para ofrecer a éste sus haberes.<sup>3</sup>

El gruñón bienhechor se enternece finalmente y, ofreciendo a Giocondo la ayuda necesaria, accede también al matrimonio de Angelica con Valerio, entre el agradecimiento y el beneplácito de todos.

La coda final expresa la moraleja de la obra.

La primera condición que salta a la vista del magnífico libreto de Da Ponte es su teatralidad. Al igual que hiciera Goldoni en la comedia original, Da Ponte amalgama partes serias y partes bufas. Las dos parejas del drama sentimental, Angelica-Valerio, y Giocondo-Lucilla serán los destinatarios de las arias de sentimiento, las de más altura musical, mientras las arias cómicas se reservan a los personajes bufos, que por el contrario tienen las intervenciones de mayor efecto teatral. Marina y Dorval son personajes más difuminados y se les puede considerar como de *mezzo carattere*.

El *Burbero* no es simplemente una ópera para reír, aunque sin duda lo sea, sino para aleccionar. Cuando el influyente Casti, que como todo hombre culto de sus días conocía la comedia de Goldoni, intentaba prevenir a la opinión pública de Viena, en contra del proyecto de colaboración entre Da Ponte y Martín, el Emperador dirigiéndose al Abate, comentó: "Su amigo Casti dice que el *Burbero* no hará reír al público". "Majestad", respondió Da Ponte: "Hay que esperar y ver. Será igualmente bueno para mí si le hace llorar". A lo que el Emperador contestó: "Espero que sea así". Como es sabido, la ópera obtendría un éxito extraordinario en su estreno, en 1.786.

*Il Burbero* se divide en 2 actos con un total de 34 escenas (19+15), la acción es rapidísima y se desarrolla a través de los recitativos seccos, que deben ser muy libres, la entrada o salida de cada personaje -en el escenario único en que la obra tiene lugar- implica el comienzo de una nueva escena. Comienza con una Obertura de tipo italiano, sigue la Introducción (nº 1) que es un Terzetto, la numeración de los fragmentos con voz llega al último Final (nº 42), pasando por arias para cada personaje, duettos, otros terzettos y los 2 concertantes con los que se concluye tanto el 1º como el

2º acto. Hay 2 recitativos *accompagnatos* ("segue con stromenti" dice la partitura) que no conducen la acción, sino que son propiamente ariosos que preparan el ambiente al Aria que sigue.

W.A. Mozart escribió para esta ópera 2 arias que están destinadas a Lucilla (*Chi sà, chi sà qual sia*, nº 9/I y *Vado, ma dove?*, nº 15/II) en 1.789; ni qué decir tiene que enriquecen enormemente la partitura. También L. Cherubini escribió un aria para *Il Burbero*<sup>4</sup> que el *New Grove's* da por perdida, para ser cantada por Valerio (*Penso, rifletto*) que, eventualmente podría ser colocada en lugar de la original de Martín *Hò i fini lavori* (14/I)

Los nº 7 (Aria de Giocondo) y 12 (Aria de Angelica) pueden ser tomados como arias Da Capo, bien que incompletas, con su habitual estructura temaria y parte central diferente, rectificando lo que escribí en mi anterior artículo, citado previamente. En las distintas versiones que he podido manejar hay arias alternativas, cosa común en la época, y ante la duda de escoger una u otra, me pareció lo más indicado que figurara para la edición, aquélla que fuera musicalmente más interesante, formando una versión arquitectónica.

La orquesta empleada, característica del estilo de la Escuela de Mannheim, consta de parejas de flautas, oboes, clarinetes, fagotes, trompas, trompetas (sólo en la Obertura), timbal (únicamente en el 1º y último número), y la cuerda; naturalmente añadiendo el clavicémbalo para los recitativos.

Dentro de la simplicidad general de escritura, señalaremos su aspecto descriptivo; los pasajes cómicos, son irónicamente resaltados con numerosos figuralismos, véase como ejemplo la línea cromática ascendente con las palabras "crescer sento il mio martir",

o los saltos interválicos de la melodía, con las palabras "qui nasce un precipizio", verdaderamente abismal para la voz: y otros muchos.

Es de advertir que, en este momento, ni los "f" ni los "sf", tan profusamente empleados, son tan exagerados como llegarían a serlo más tarde.

La ornamentación en la época pre-clásica no se reservaba exclusivamente para las cadencias, sino para todos aquellos pasajes que lo requerían por su debilidad o reiteración en el desarrollo musical: frases que se repiten cuatro veces, no deberán serlo nunca de la misma manera, y se hará bien en variarlas, con los conocimientos requeridos y el mejor gusto posible.

Y para terminar, quisiera destacar que Martín emplea frecuentemente formas de danzas (minuets, *passepieds*), característicos de la época galante, pero todavía en mayor número, melodías que recuerdan mucho a la tradición folclórica catalano-aragonesa y valenciana, como sardanas o siguidillas; lo que demuestra que, a pesar de componer en la línea italiana, acudía con frecuencia a elementos de la tradición española.

Scherzo, sept. 1990.

## NOTAS

<sup>1</sup> Este trabajo puede considerarse como material complementario de un artículo previo de la autora: *Un nuevo hallazgo de música escénica de Vicente Martín y Soler. "Il Burbero di buon cuore"*, en *Revista de Musicología*, vol X, nº 2, 1.987, pp. 623-631.

<sup>2</sup> Este personaje es la antítesis flemática del irascible Ferramondo.

<sup>3</sup> Nótese la importancia de los valores económico-sociales como la reputación y el buen nombre y la elevada postura de Valerio, quien, pagando las deudas de Giocondo, quiere salvar la buena fama de la familia.

<sup>4</sup> v. *New Grove's*, 1.980, val. IV, pág 212. Agradezco a Víctor Pagán la aportación de este dato.

6

# Libros



**Giambattista Piazzetta:**  
*Retrato de Carlo Goldoni,*  
grabado.

En este número monográfico de la *Revista ADE* dedicado a Goldoni, dedicamos la mayor parte de esta sección a establecer un balance bibliográfico de las publicaciones de sus obras o estudios sobre las mismas en Italia, Francia y España.

## I. OBRAS DE GOLDONI EN ITALIA

Además de los repertorios generales de la literatura italiana, hay que tener en cuenta los cuatro volúmenes que recogen, ininterrumpidamente, toda la historia de la crítica goldoniana: A. G. SPINELLI, *Bibliografía goldoniana*, Milano Dumolard, 1884 (el ensayo contempla las obras editadas desde 1726 hasta 1793); A. DELLA TORRE, *Saggio d'una bibliografía delle opere intorno a Carlo Goldoni* (1793-1907), Firenze, Alfani e Venturi, 1908 (el volumen está dividido en secciones razonadas y proporciona también un amplio catálogo de obras autobiográficas); C. LEVI, *Contributo alla bibliografía della critica goldoniana*, Firenze, Ufficio della "Rassegna Nazionale", 1907; N. MANGINI, *Bibliografía goldoniana* (1908-1957), Venezia-Roma, Istituto per collaborazione culturale, 1961 (que cataloga ediciones, traducciones, obras críticas y espectáculos).

En el período siguiente existe una actualización por N. MANGINI, *Bibliografía goldoniana* (1958-1967), en los primeros dos cuadernos de los *Studi goldoniani*, publicados en 1968 y en 1970 respectivamente, por iniciativa de la "Casa di Goldoni" (el primero está dedicado a la *Critica*, el segundo a los *Spettacoli*).

Durante los años siguientes se puede recurrir a la bibliografía del *Settecento* en "La Rassegna della Letteratura Italiana" y además, desde 1971, al fichero anual publicado en la revista "Italianística".

## II. EDICIONES Y COMENTARIOS

Debido a razones objetivas, como el método de trabajo de Goldoni, no fue posible una edición filológica completa de sus obras. Esto se puede observar en el caso de los "canovacci" y los "scenari" del exordio, que el escritor tuvo que reelaborar varias veces, en base a las sugerencias de la escena, antes de lograr un texto definitivo. De esos "apunti" no queda huella. De las comedias escritas por completo, corregidas en varias ocasiones, sólo conocemos la versión final. El desconocimiento de toda la prehistoria goldoniana priva nuestra lectura de la necesaria articulación histórica y el autor resulta datado y achatado: ha nacido en 1750, año de la primera edición de sus obras.

Las impresiones del '700, no siempre autorizadas por el autor, son los únicos documentos en los que se basan las ediciones modernas del teatro goldoniano. Son distintas colecciones que se ampliaron en el transcurso de los años. La tarea de los filólogos modernos ha sido distinguir las variantes de autor de los frecuentes errores de impresión y de las modificaciones de grafía no siempre debidas a Goldoni.

La primera edición es de 1750, año en que aparece el primer tomo de una colección que debía comprender todas las comedias escritas hasta aquel momento, para el teatro Sant'Angelo y San Samuele (en Venecia): *Le Commedie del Dott. Carlo Goldoni Avv. Veneto*, etc., Venezia, Bettinelli, 1750-1755, vol. 8. Ya en la primavera del 1751, de esta primera edición "convenne farne una seconda edizione, prima che fosse terminata la stampa del tomo secondo", como se deduce de una noticia en el periódico "Le Novelle della Repubblica Letteraria", n. 34, 1751. Después de la salida del segundo tomo en 1752, fue puesta en marcha una tercera edición. En 1753 con el tercer tomo sale además una cuarta edición a cargo del

ex-capocomico Medebach, quien controló el texto directamente en los guiones. Medebach reclamó al mismo Goldoni el derecho de propiedad sobre las comedias que fueron escritas por él, después que el autor cambió del teatro Sant'Angelo al teatro San Luca.

El mismo año Goldoni fue a Toscana y puso en marcha otra edición cuidada personalmente y que incluye trece textos más: *Le Commedie del Dott. C. Goldoni Avv. Veneto*, Firenze, Paperini, 1753-1757, vol. 10. Hay que tener en cuenta que la edición tuvo distintas reimpresiones no autorizadas (Pesaro, Torino, Venezia), y que fue prohibida en la República Veneta, como consecuencia de la iniciativa del editor Bettinelli y de Medebach, que se consideraban los únicos y legítimos dueños de los textos.

Al mismo tiempo fueron publicados los cuatro volúmenes de las *Opere drammatiche giocose di Polisseno Fegejo*, Venezia, Tevernin, 1753 (que comprenden "drammi giocosi e intermezzi"). Además siguieron otras ediciones más completas: *Nuovo Teatro Comico dell'Avv. C. Goldoni etc.*, Venezia, Pitteri, 1757-1763, vol. 10 (contiene también las comedias escritas para el teatro San Luca); *Delle Commedie di C. Goldoni Avv. Veneto*, Venezia, Pasquali, 1761-1778, vol. 17 (algunos capítulos autobiográficos, en el prólogo de cada tomo, cubren el período (1707-1743); el mismo editor había publicado otros dos volúmenes, en 1764 y 1768 respectivamente, *Delli Componimenti diversi*. Finalmente, en Francia, aparecieron las *Mémoires de M. Goldoni pour servir à l'histoire de sa vie et à celle de son théâtre*, París, chez la veuve Duchesne, 1787, vol. 3. La edición del '700 más completa es *Opere Teatrali del Sig. Avv. C. Goldoni Veneziano*, Venezia, Zatta, 1788-1795, vol. 44; y tres volúmenes que incluían una traducción italiana de las *Mémoires*.

En el '800 surgió una sola edición de interés: *Opere complete di C. Goldoni*, Prato, Giachetti, Prato, Giachetti, 1819-1827, vol. 50. Es de notable importancia la reimpresión de las *Mémoires*, a cargo de ERMANNO VON LOEHNER, Venezia, Visentini, 1883, que contiene abundantes notas y datos informativos y que fue conducida según una particular atención filológica restableciendo el texto originario deteriorado en las anteriores ediciones de Olmi y de Zatta. El trabajo se interrumpió con el primer tomo pero fue reanudado y completado por Guido Mazzoni: C. GOLDONI *Memorie riprodotte integralmente dalla edizione francese*, con introducción y notas de G. MAZZONI, Firenze, Barbera, 1907, vol. 2. Igualmente importantes son las publicaciones de obras menores: *Lettere di C. Goldoni* a cargo de E. MASI, Bologna, Zanichelli, 1880; *C. Goldoni e il teatro di San Luca a Venezia. Carteggio inedito (1755-1765)*, a cargo de A.G. SPINELLI, Milano, Dumolard, 1885.

Hay que llegar al '900, mejor dicho al segundo centenario del nacimiento de Goldoni, para emprender una nueva y cuidada edición de la *Opera Omnia*. No hay que olvidar la monumental recopilación de las *Opere complete di C. Goldoni edite dal Municipio di Venezia nel II centenario della nascita*, Venezia, Tip. già Zanetti, Tip. La Commerciale, 1907-1960, voll. 40; edición dirigida por G. ORTOLANI, con la colaboración de C. MUSATTI e E. MADDALENA. Comprende: voll. I-XXII: *Commedie*; voll. XXIII-XXV: *Tragicommedie*; voll. XXVI-XXXII: *Drammi giocosi per musica*; vol. XXXIII: *Componimenti teatrali diversi*; voll. XXXIV-XXXV: *Componimenti poetici diversi*; vol. XXXVI-XXXVII: *Mémoires*; voll. XXX-

VIII-XXXIX: *Lettere varie e Prefazioni* de las ediciones de el '700; vol. XL: *Istoria di Miss Jenny*. La duración de este trabajo (más de medio siglo) ha perjudicado a la organicidad de la obra.

Más manejable y más moderna es otra edición dirigida por el mismo autor: *Tutte le Opere di Carlo Goldoni*, cuidado por G. ORTOLANI, Milano, Mondadori, 1936-1956, voll. 14 repartidos de este modo: vol. I-VIII: *Memoires e Commedie*; vol. IX: *Tragicommedie*; vol. X: *Melodrami giocosi*; vol. XI: *Drammi giocosi per musica*; vol. XII: *Componimenti teatrali vari*; vol. XIII: *Componimenti poetici*; vol. XIV: *Lettere, suppliche, prefazioni e manifesti*.

De las antologías y de las ediciones comentadas sugerimos sólo las más modernas: C.G., *Le opere*, escogidas y ilustradas para la escuela por A. MOMIGLIANO, Napoli, Perrella, 1914 (reimpresión: Torino, Loescher, 1967, a cargo de E. BONORA); *Commedie scelte di C.G.*, a cargo de G. ORTOLANI, Torino, Utet, 1948-1949, voll. 2: C.G., *Commedie*, a cargo de E. VITTORINI, Torino, Einaudi, 1952, voll. 4; C.G. *Opere*, con *Appendice del teatro comico nel Settecento*, a cargo de F. ZAMPIERI, Milano-Napoli, Ricciardi, 1954; C.G., *Commedie*, a cargo de G. PETRONIO, Milano, Rizzoli, 1958, voll. 2; C.G. *Commedie*, a cura de M. DAZZI, Bari, Laterza, 1961; C.G., *Opere*, a cargo de G. FOLENA y N. MANGINI, Milano, Mursia, 1969 (comprende además *Prefazioni e Manifesti*, que constituyen una buena selección de cartas goldonianas); C.G., *Commedie*, a cargo de N. MANGINI, Torino, Utet, 1971, voll. 3; C.G., *Commedie scelte*, introducción y notas de F. DEL BECCARO, Milano, Bietti, 1971, voll. 3; C.G., *Commedie*, a cura de K. RINGGER, Torino, Einaudi, 1972, voll. 4. Por su minuciosa realización, son dignos de mencionar los cuatro volúmenes de la colección "Oscar" Mondadori: *I capolavori di C.G.*, a cargo de P. GIBELLINI, Milano, Mondadori, 1970.

Una edición de bolsillo de las *Mémoires*, traducida en italiano, es la de "Biblioteca Universale Rizzoli", a cargo de P. BIANCONI, Milano, Rizzoli, 1961, voll. 2. Sobre todo es aconsejable leer: C.G., *Memorie*, prólogo y traducción de E. LEVI, Torino, Einaudi, 1967. Los famosos prólogos de la edición Pasquali han sido reimpresos bajo el título *Memorie italiane*, a cargo de F. DEL BECCARO, Milano, Mondadori, 1965.

### III. ENSAYOS Y BUSQUEDAS

Sobre la ideología y la poética se ha trabajado mucho, también en nuestros días, con apreciables resultados. Sobre la ideología se pueden leer: N. VALERI, *Intorno a Goldoni*, en "Civiltà Moderna", n. 5, 15 ottobre 1931, más tarde con el título *L'Illuminismo popolano del Goldoni*, en AA.VV., *La cultura illuministica in Italia*, a cargo de M. FUBINI, Torino, Eri, 1964; M. FUBINI, *Il Settecento*, en los *Classici italiani*, dirigidos por L. RUSSO, Firenze, Sansoni, 1939, vol. II pp. 705-10; A.K. GIVELEGOV, *C. Goldoni e le sue commedie*, en "Rassegna soviética", n. 9, settembre 1953, pp. 9-32 (de dos ensayos previos, contenidos en: K. GOLDONI, *Komedii*, traducción y introducción de A.K. GIVELEGOV, Moscú-Leningrado, Accademia, 1933-36; K. GOLDONI, *Komedii*, a cargo de A. GIVELEGOV, Moscú, Gihl, 1949); F. FLORA, *"Il feudatario" e gli ordini sociali nel teatro del Goldoni*, en "Letterature moderne", n. 6, 1957; M. MARCAZZAN, *C. Gol-*



*doni fra illuminismo e tradizione*, en *Studi goldoniani. Atti del Convegno Internazionale di studi goldoniani*, cit., vol. I; así como M. DAZZI, *C. Goldoni e la sua poetica sociale*, cit.

Se ha de comparar también L. RUSSO, *Il teatro di C. Goldoni*, en "Belfagor" n. 3, 1960, ahora en *Ritratti e disegni storici*, Serie II, Firenze, Sansoni, 1961, y W. BINNI, *La misura umana di Goldoni*, en *Classicismo e neoclassicismo nella letteratura del Settecento*, Firenze, La Nuova Italia, 1963.

Sobre la poética y la cultura goldoniana, dos viejos artículos de M. ORTIZ son todavía aprovechables: *Il canone principale della poetica goldoniana*, en "Atti dell'Accademia di Archeologia, Lettere e Belle Arti", Napoli, vol. XXIV, 1905, y *La cultura del Goldoni*, en "Giornale storico della letteratura italiana", vol. XLVIII, 1906. La síntesis más precisa de los problemas ideológicos, poéticos y culturales se encuentran en M. BARATTO, *"Mondo" e "Teatro" nella poetica di C. Goldoni*, Venezia, Stamperia di Venezia, 1957, después en *Tre studi di teatro*, Venezia, Neri-pozza, 1964. Sobre el argumento de la reforma tratan también L. FERRANTE, *La questione goldoniana*, en "Società", n. 6, 1959, y G. PETRONIO, *Introduzione a Goldoni*, en *Dall'illuminismo al verismo. Saggi e proposte*, Palermo, Manfredi, 1962.

Siempre sobre la reforma con particular interés para la categoría artística del "carattere", han escrito: E. LEVI, *Classicità del carattere. Saggi goldoniani*, en *Il comico di carattere da Teofrasto a Pirandello*, Torino, Einaudi, 1959; E. CACIA, *Carattere e caratteri della commedia del Goldoni*, Venezia-Roma, Istituto per la collaborazione culturale, 1959 (2ª ediz.: Firenze, Olschki, 1967).

Entre las lecturas de los textos goldonianos, una particular mención merecen aquellas contenidas en A. MOMIGLIANO, *Saggi goldoniani*, a

Casa natal de Carlo Goldoni en Venecia.

cargo de V. BRANCA, Venezia-Roma, Istituto per la collaborazione culturale, 1959 (el volumen contiene los *Primi studi goldoniani* de 1922, con análisis de el *Bugiardo*, de el *Servitore*, de el *Campielo*, y otros ensayos estilísticos y estéticos). También recordamos lecturas más modernas: R. BARTHES, "*La locandiera*", en "*Théâtre populaire*", n. 20, 1 settembre 1956; C. CRISTOFANINI, *Vita e giuoco. Studio strutturale delle commedie goldoniane*, Varese, Varesina gráfica, 1960; M. BARATTO, "*Arlequin, valet de deux maîtres*", en "*Théâtre populaire*", n. 45, I trimestres 1962; M. DAZZI, *Goldoni e le "Baruffe chiozzotte"*, en "*Nuova Antologia*", n. 1969, 1965.

Sobre las *Mémoires*, además de los prólogos de dichas ediciones, véanse: E. VON LOEHNER, *C. Goldoni e le sue memorie. Frammenti*, en "*Archivio Veneto*", XXIII (1812) y XXIV (1882); G. ZICCARDI, *I "Mémoires" di Goldoni*, en "*Rassegna Critica della Letteratura Italiana*", nn. 4-6, 1914, después en *Forme di vita e d'arte nel Settecento dei "Mémoires" di C. Goldoni*, en "*Ateneo Veneto*", CXLVIII (1957). En general sobre la temporada francesa se debe consultar el volumen de misceláneas *Goldoni in Francia*, Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 1972, que recoge las aportaciones surgidas durante la reunión desarrollada el 29-30 de mayo 1970. Sobre las reacciones francesas a la estancia de Goldoni, comparar N. JONARD, *La fortune de Goldoni en France au XVIII siècle*, en "*Revue de littérature comparée*", n. 2, 1962.

Sobre las producciones teatrales y literarias menores, la crítica goldoniana ha insistido muy poco, sin embargo recordamos: G. ORTOLANI, *Appunti sui melodrammi giocosi del Goldoni*, en AA.VV., *Mélanges Hauvette*, Parigi, Les Presses Françaises, 1934, ahora en *La riforma del teatro nel Settecento*, cit. m; W. BINNI, *Goldoni rimatore*, en *Classicismo e neoclassicismo nella letteratura del Settecento*, cit.; D. DE PAOLI, *Studi goldoniani. Attil del Convegno etc.*, cit. II.

Los estudios sobre el idioma italiano de Goldoni proceden de I. DEL LUNGO, *Lingua e dialetto nelle commedie del Goldoni*, en "*Atti dell'Accademia della Crusca*", 1910-1911", Firenze, 1912, ahora en *Per la lingua italiana...*, Bologna, Zanichelli, 1925. Pero las contribuciones más importantes son debidas a G. FOLENA, autor de cuatro estudios: *Il linguaggio del Goldoni: dall'improvviso al concertato*, en "*Paragone*", n. 94, 1957; *L'esperienza linguistica del Goldoni*, en "*Lettere italiane*", n. 1, 1958; *Per un vocabolario del veneziano del Goldoni*, en "*Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti*", tomo CXVII (1958-59); *Francese di Goldoni*, en AA.VV., *Goldoni in Francia*, cit. Pueden verse también: A. SCARPA, *Il "chiozzotto" del Goldoni fra realtà e convenzione*, en "*Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti*", tomo CXVII (1958-59); N. BERLANDA, *Il linguaggio del Goldoni dagli Intermezzi al "Campiello"*, *ivi*, tomo CXVII (1959-60) y tomo CXIX (1960-61); L. ROSSATO, *Il Linguaggio dei "Rusteghi" e il veneziano "civile" del Goldoni*, *ivi*, tomo CXX (1961-62).

En fin las publicaciones de los últimos quince años: F. FIDO, *Guida a Goldoni. Teatro e società nel Settecento*, Torino, Einaudi, 1977; también, del mismo autor, *Da Venezia all'Europa prospettive sull'ultimo Goldoni*, Bulzoni, 1984; Bartolo Anglani, *Goldoni, il mercato, la scena, l'utopia*, Liguori, 1983; G. NICASTRO, *Goldoni e il teatro del secondo Settecento*, en "*Letteratura Italiana Laterza*" n. 37, Roma-Bari, Laterza, 1986.

Con el intento de divulgación de las obras de Goldoni llegamos a la última publicación, editada por el Ministerio de Turismo y Espectáculo Italiano, en ocasión de la celebración del 2º Centenario de la muerte de Goldoni: *Carlo Goldoni. Vita, Opere, Attualità*, a cargo de NUCCIO MESSINAL, Roma, Viviani, 1993.

#### IV. BIBLIOGRAFIA GOLDONIANA EN FRANCES

Hasta 1992, además de las obras de Goldoni originariamente escritas en francés por el autor, había unas veinticinco obras traducidas a dicha lengua. Hay que recordar las ediciones de Editions Sociales, 1957; La Pléiade 1972 y 1984; Garnier Flammarion, 1980; Aubier, 1968; Perret-Gentil, 1972; Avan-Scène du théâtre, 1978 y 1990 Actes Sud/Papiers, 1990; L'Arche, 1988, 1989, 1990, 1991; Imprimerie Nationale, 1964, 1981, 1983, 1985; etc. Es necesario destacar la edición de *Le Théâtre Comique*, realizada por Ginette Herry, Imprimerie Nationale, 1989.

Por lo que respecta a las *Memorias*, reseñaremos la facsímil realizada por Slatkine, 1968; la fragmentaria de Mercure de France, 1965; y la de Aubier, 1992, íntegra y con prólogo de Norbert Jonard.

Con ocasión del Bicentenario Goldoni, se ha articulado un programa de publicaciones que incluye la traducción y edición de más de cuarenta títulos con prólogos y documentos de apoyo. Entre los estudios señalaremos los de M. Baratto, *Sur Goldoni*, Arche, 1971; Jacques Joly, *Le Désir et l'utopie*, Publications de la Université de Clermont-Ferrand, 1979; Gerard Luciani, *Carlo Goldoni ou l'homme aventurier*, Preses universitaires de Grenoble, 1992; *Arlequin et ses masques*, Editions universitaires de Dijon, 1992.

#### V. OBRAS DE GOLDONI EN CASTELLANO, CATALAN Y GALLEGO

##### En castellano:

- *Mirandolina (La locandiera)*  
Traducción: Cristóbal Castro  
"La novela teatral", nº 41, Madrid 1917  
(En realidad se trata de una versión)
- *El abanico*  
*Los enamorados*  
*Un curioso accidente*  
Traducción: José Hernández Peralta y María Marine  
Aguilar, Madrid, 1947
- *La hostería de la posta*  
(no consta el traductor)  
En Antología de piezas cortas de teatro  
Labor, Barcelona, 1965
- *La posadera*  
Versión José Mendez Herrera  
Escélicer, Madrid, 1971
- *La posadera*  
*El regañón benéfico*  
*La familia del anticuario*  
(No consta el traductor)  
Introducción y bibliografía: Teresa Suero  
Bruguera, Barcelona, 1971
- *Los chismes de las mujeres*  
*Los rústicos*  
*La buena esposa*

*Los batifondos de Chioggia*  
Traducción e introducción: Tulio Carella  
Ed. Kraft, Buenos Aires, 1967

• *El abanico*  
*La Posadera*  
*Los afanes del veraneo*  
Edición de Manuel Carrera  
Cátedra, Madrid, 1985

• *Mirandolina*  
*La viuda astuta*  
*Pamela núbil*  
Traducción de Donato Chiacchio  
Buenos Aires, Losada, 1970

• *La Locandiera*  
Edición de María Hernández  
Barcelona, Planeta, 1991

#### **En gallego:**

• *A Pousadeira*  
Traducción de Cándido Pazó  
Centro Dramático Galego, Vigo, 1987

#### **En catalán:**

• *El vano*  
Traducción de N. Ollé  
Barcelona, L'Avenc, 1908

• *L'Avar*  
Traducción de N. Ollé  
Barcelona, L'Avenc, 1909

• *La dispesera*  
Traducción de J. Casas Carbó  
Barcelona, L'Avenc, 1906

• *El sorrut benefactor*  
Traducción de N. Ollé  
Barcelona, L'Avenc, 1909

• *La vídua desitjada*  
Traducción de A. Carrión  
En *La novela teatral catalana*, nº 15  
Barcelona, 1915

• *Els enamorats*  
Traducción de Ferran Mayoral  
En *La Revista*, año 16  
Barcelona, 1931

• *La Malalta fingida*  
Traducción de Ll. A. Puiggari  
Barcelona, Baxarias, 1911

• *Un dels últims vespres de Carnaval*  
Traducción de Carlota Soldevila y Lluís Pasqual  
Barcelona, Diputació de Barcelona, 1985

• *Mirandolina*  
Adaptación de Jordi Teixidor  
Colección El Galliner nº 126  
Barcelona, Edicions 62, 1989

• *L'autentic amic*  
Adaptación de Jordi Teixidor  
Colección El Galliner nº 106  
Barcelona, Edicions 62, 1988

• *El criat de dos amos*  
Traducción de Joan Oliver  
Publicado dentro del volumen  
*Versions de Teatre de Joan Oliver*  
Barcelona, Proa, 1989

Jacopo de Barbari: Plano de Venecia.  
(Fragmento) Venecia, 1500. (Museo Correr)





## **TEATRO~CINE~TELEVISION**

- ▶ Lámparas.
- ▶ Filtros de Color.
- ▶ Proyectores y Regulación.
- ▶ Accesorios.
- ▶ Fibra Optica.

### **SERVICIO 24 HORAS**

BARCELONA 93- 427 11 21  
MADRID 91-405 06 94  
SEVILLA 95- 422 37 85

