

# INTRODUCCION A "EL TEATRO COMICO"

Por Guido Davico Bonino

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

**L**a *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 libretto; 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" goldiana, 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.