

RELACIÓN ENTRE LOS TEATROS
ESPAÑOL E ITALIANO: SIGLOS XVI-XX.

COLECCIÓN PARNASEO

5

Colección dirigida por

José Luis Canet

Coordinación

Julio Alonso Asenjo

Rafael Beltrán

Marta Haro Cortés

Nel Diago Moncholí

Evangelina Rodríguez

Josep Lluís Sirera

RELACIÓN ENTRE LOS TEATROS
ESPAÑOL E ITALIANO: SIGLOS XVI-XX.

ACTAS DEL SIMPOSIO INTERNACIONAL
CELEBRADO EN VALENCIA
(21-22 NOVIEMBRE 2005)

Editores:
Irene Romera Pintor
Josep Lluís Sirera

VNIVERSITAT  VALÈNCIA

2006

©

De esta edición:
Publicacions de la Universitat de València
y los autores

Enero de 2007
I.S.B.N: 978-84-370-6668-4
Depósito Legal: SE-890-2007 Unión Europea

Diseño de la cubierta:
Celso Hernández de la Figuera y J. L. Canet

Maquetación:
Héctor H. Gassó y Diego Romero

Publicacions de la Universitat de València
<http://puv.uv.es>
publicacions@uv.es

Parnaseo
<http://parnaseo.uv.es>

Esta edición se incluye dentro del Proyecto de Investigación del Ministerio de Educación y Ciencia, referencia HUM2005-01334, y la Acción complementaria del MEC: HUM2005-23860-E

Printed by Publidisa

Relación entre los teatros español e italiano : siglos XVI-XX : actas del simposio internacional celebrado en Valencia (21-22 noviembre 2005) / editores: Irene Romera Pintor, Josep Lluís Sirera

Valencia : Publicacions de la Universitat de València, 2006

180 p. ; 17 × 23,5 cm. — (Parnaseo ; 5)

Índice

ISBN: 978-84-370-6668-4

1. Teatro castellano - Congresos

Teatro Italiano - Congresos

821.134.2-2.09(063)

España - Relaciones - Italia

Italia - Relaciones - España

821.131.1-2.09(063)

2. Romera Pintor, Irene, ed. lit. y Sirera, Josep Lluís (1954-), ed. lit.

ÍNDICE

PRESENTACIÓN	9
PREMESSA	11
S. XVI	13
JOSÉ LUIS CANET. <i>El humanismo cristiano: trasfondo de las primitivas comedias</i>	15
RENZO CREMANTE. <i>Esperienze di un commentatore di testi tragici italiani del Cinquecento</i>	29
IRENE ROMERA PINTOR. <i>Dos heroínas giraldianas frente a frente: Euphimia y Epitia</i>	39
S. XVII	55
MARÍA BAYARRI ROSELLÓ. <i>Escenarios piamonteses: El teatro barroco en la Corte de los Saboya</i>	57
GIUSEPPE MAZZOCCHI. <i>Italia y España. La cuestión de la lengua de las tablas</i>	71
S. XVIII	79
RINALDO FROLDI. <i>Apuntes en torno a algunos intercambios teatrales entre España e Italia en el siglo XVIII</i>	81
JULI LEAL. <i>Goldoni, Francia y España: Una «villeggiatura» de ida y vuelta</i>	91
RICARDO RODRIGO. <i>Apuntaciones teatrales de Moratín en el viaje a Italia</i>	105
S. XIX	127
ISABEL PASCUAL LAVILLA. <i>El repertorio de las actrices españolas en la segunda mitad del siglo XIX. Rienzi El Tribuno de Rosario de Acuña</i>	129
JOSEP LLUÍS SIRERA. <i>Otro teatro europeo sobre los escenarios españoles: Marco Praga y Roberto Bracco</i>	139
S. XX	153
JOAQUÍN ESPINOSA CARBONELL. <i>La transposición al cine de textos pirandellianos en «Questa è la vita»</i>	155
MANUEL GIL ESTEVE. <i>La alienación va al teatro y se hace cine: un personaje en busca de autor</i>	167
FERNANDO MELGOSA RODRÍGUEZ. <i>Un nuevo lenguaje escénico: «El teatro-Canzone»</i>	175

Presentación

Los historiadores del teatro español se han mostrado tradicionalmente poco proclives a estudiar la historia teatral hispana en su contexto europeo y, cuando lo han hecho, se han dejado llevar por las relaciones más evidentes (con el teatro francés, por ejemplo), dejando en un segundo plano otras igualmente significativas. Es verdad que la situación ha experimentado cambios importantes en las últimas décadas, pero aún así es mucho el camino que todavía hay que recorrer para llegar a un conocimiento cabal de nuestro teatro en ese marco europeo en el que siempre se movió desde sus mismos orígenes.

Un buen ejemplo de esto, es lo que sucede en el campo de las relaciones entre los teatros español e italiano: el interés que despiertan épocas muy concretas (como el siglo XVI o el primer tercio del XX), contrasta con lo poco que se ha avanzado en los últimos años en el conocimiento de esas relaciones en muchas otras: el siglo XVII, el XIX o, incluso, en la actual.

Por fortuna, el mutuo desconocimiento que reflejan esas carencias se está tratando de superar mediante iniciativas como el presente Simposio, o mediante la inclusión, en los congresos dedicados a estudiar una de las dos historias teatrales implicadas, de especialistas en la otra. Quiero destacar, a este respecto, el ejemplo de treinta congresos organizados por el *Centro Studi sul Teatro Medioevale e Rinascimentale*; en efecto, desde el primer momento su director, el doctor Federico Doglio, se preocupó por confeccionar programas en los que tuviesen cabida no solo especialistas en teatro clásico e italiano, sino también en historia del arte, en musicología y, significativamente, en otros teatros: el inglés, el francés y el español muy en especial.

El Simposio, cuyas *Actas* ahora editamos, nació precisamente con una voluntad de avanzar en ese camino de mutuo conocimiento que encontramos en los *Convegni* del CSTMR, no ciñéndose —eso sí— a las épocas más transitadas y a los autores más evidentes, sino abriendo las puertas a nuevas líneas investigadoras y buscando motivos comunes de reflexión.

Tanto la Doctora Romera Pintor como yo mismo, en cuanto organizadores del Simposio y editores de las *Actas*, confiamos en que la iniciativa no caerá en saco roto (ni en nuestra península ni en la vecina), para poder así avanzar en el estudio conjunto de dos patrimonios teatrales (el español y el italiano) de extraordinaria riqueza, menos conocidos de lo que se merecen y con unas conexiones mayores de lo que se piensa.

Es de justicia indicar aquí, para concluir, que este Simposio, y la publicación de las correspondientes *Actas*, ha sido posible gracias a la ayudas recibidas del Vicerrectorado de Política Científica de la Universitat de València, de la Facultat de Filologia de dicha universidad, de sus Departamentos de Filología Española y de Filología Francesa e Italiana y de la Secretaría de Estado de Universidades e Investigación del Ministerio de Educación y Ciencia.

Josep Lluís Sirera
Universitat de València

Premessa

Per prima cosa sento il dovere di ringraziare il mio esimio collega, Professor Josep Lluís Sirera Turó, Cattedratico di Letteratura Spagnola presso l'Università di Valencia, per la squisita disponibilità e, soprattutto, per avermi dato l'opportunità di 'co-dirigere' questo Convegno Internazionale, il cui tema —tanto ambizioso come entusiasta— abbraccia non meno di cinque secoli di rapporti ed interscambi teatrali tra Italia e Spagna. Il Convegno ha permesso di offrire ai nostri studenti —ai quali era in particolar modo destinato, soprattutto a coloro che approfondiranno la conoscenza dell'appassionante mondo del teatro— la possibilità di essere accompagnati per mano in questo viaggio panoramico da specialisti di primo ordine.

Desidero altresì far presente che, aldilà di un grande motivo di soddisfazione personale, è stato per me un vero piacere poter collaborare con il Professor Sirera. Il risultato di tale collaborazione è che questo Convegno internazionale costituisce un ulteriore passo avanti nel porre in relazione questa ampia ed ancestrale tradizione, che lega la Spagna all'Italia, con il coinvolgimento di due dipartimenti dell'Università di Valencia.

È stato un grande privilegio poter riunire, presso la nostra Facoltà, Professori ed eminenti studiosi di diverse Università, di elevata rinomanza all'interno che all'esterno dei rispettivi paesi. Il Convegno era articolato in cinque sessioni di lavoro, ognuna delle quali dedicata ad un secolo. Ad ogni seduta hanno partecipato tre specialisti del settore: di cui uno proveniente da una Università straniera, e gli altri dal Dipartimento di Filologia Spagnola e da quello di Filologia Francese ed Italiana dell'Università di Valencia.

Il Professor Renzo Cremante, Cattedratico di Filologia Italiana presso l'Università di Pavia e Direttore del *Centro di Ricerca sulla tradizione manoscritta di autori moderni e contemporanei* di Pavia, ha aperto brillantemente i lavori del Convegno con un'esposizione molto erudita, e per questo apprezzata, e talvolta amena su «Esperienze di un commentatore di testi tragici italiani del Cinquecento».

Successivamente il Preside della nostra Facoltà, Professor José Luís Canet, ci ha intrattenuto con il suo ingegnoso studio sugli intrecci su «El humanismo cristiano: trasfondo de las primitivas Comedias». La mattinata di lavori è terminata con la mia relazione «Heroínas giraldianas frente a frente».

Nella sessione dedicata alla prima metà del XVII secolo, i Professori Giuseppe Mazocchi e María Bayarri, hanno illustrato, ognuno, dalla propria ottica, i diversi aspetti di questo secolo così ricco di innovazioni e proposte teatrali. Nella seconda parte del pomeriggio, i professori Isabel Pascual e Fernando Melgosa hanno analizzato le varie forme del teatro spagnolo ed italiano del XIX e XX secolo: la prima soffermandosi sulla presenza di un tema italiano nella scrittura di una drammaturga spagnola del XIX secolo: Rosario de Acuña; ed il secondo trattando del *teatro-canzone* italiano della seconda metà del XX secolo.

La giornata si è conclusa con una suggestiva Tavola rotonda, che verteva sul tema: «Estado actual de las publicaciones sobre teatro español e italiano en Italia y España. Perspectivas de futuro» (Stato attuale delle pubblicazioni sul teatro spagnolo ed italiano in Italia e Spagna. Prospettive per il futuro). La Professoressa Myriam Chiabò, Direttrice del *Centro di Studi sul Teatro Medioevale e Rinascimentale*, è intervenuta, parlando consapevolmente della situazione italiana per la sua ampia esperienza come responsabile dei prestigiosi convegni —che sono stati organizzati e realizzati in diverse città italiane, tutte emblematiche, come: Viterbo, Vicenza, Agnani e Roma, dal *Centro di studi sul Teatro Medioevale e Rinascimentale*, del quale è Presidente il Professor Federico Doglio—.

La seduta del secondo giorno è iniziata con i precisi e documentati interventi dei Professori Ricardo Rodrigo e Juli Leal, che hanno disquisito sui continui contatti tra Francia, Spagna ed Italia per tutto l'arco del XVIII secolo, concentrandosi principalmente sulle figure di Moratín e Goldoni.

Il Professor Rinaldo Frolidi, per il quale non serve alcuna presentazione, né in Spagna né in Italia, ha messo al servizio di tutti la sua profonda conoscenza del teatro spagnolo svelando alcuni aspetti poco conosciuti degli interscambi teatrali tra Spagna ed Italia nel XVIII secolo: «Apuntes en torno a algunos intercambios teatrales entre España e Italia en el siglo XVIII».

Il Professor Josep Lluís Sirera con la relazione su «Otro teatro europeo sobre los escenarios españoles: Marco Praga y Roberto Bracco», due autori italiani di teatro dell'Ottocento e del Novecento, ha dato una visione completa e precisa delle attività teatrali di entrambi in Spagna.

Il Convegno si è concluso con gli interventi del Professor Manuel Gil Esteve, che ha fatto un'attenta ed intelligente disamina su «La alienación va al teatro y se hace cine: un personaje en busca de autor»; del Professor Manuel Diago, che ha presentato una divertente prospettiva dei «Gringos, tangos, cocoliches, el inmigrante italiano en el teatro argentino», e del Professor Joaquín Espinosa, che ha analizzato con arguta sottigliezza «La transposición al cine de textos pirandelianos en *Questa è la vita*».

Il Convegno, inoltre, è stato arricchito da vivaci dibattiti che si sono aperti sulle singole conferenze, ai quali hanno partecipato attivamente i vari specialisti presenti, sviluppando così un interessante, ma soprattutto importante, Lavoro d'insieme.

Irene Romera Pintor
Università di València

S. XVI

Humanismo cristiano, trasfondo de las primitivas comedias*

José Luis Canet
Universitat de València

Muchos son los críticos que han difundido la idea de que las primitivas comedias (me refiero a las comedias humanísticas latinas y las primeras comedias en vulgar del Cuatrocientos e inicios del Quinientos) poseen un alto contenido erótico y licencioso, lo que para ellos es síntoma de una clara relajación de costumbres, de ahí que las incluyan en el saco de un humanismo que abandona la idea de Dios para centrar su interés en el hombre.

Y, claro está, si analizamos superficialmente los temas y argumentos de dichas comedias, no es descabellado pensar que efectivamente sea así. Algunas describen el ambiente estudiantil de las grandes ciudades universitarias, en donde los criados urden argucias para engañar y conquistar meretrices para sus amos (*Paulus*); otras, a las que se las relaciona con las farsas goliardescas y la novelística, describen los engaños y burlas a los que son sometidos ciertos frailes y clérigos homosexuales (*Janus sacerdos*, *De Falso Hypocrita*); pero la inmensa mayoría trata el tema del amor, bien escenificando la malcasada que se lamenta de sus desdichas conyugales e intenta remediarlas con amores extraconyugales (*Cauteraria*, *De Cavichiolo*, *Fraudiphila*, etc.), bien mostrando la conquista de una joven muchacha mediante argucias de criados y alcahuetas (*Poliscena*, *Philogenia*, *Dolos*, *Poliodurus*, etc.). Otro grupo posterior, correspondiente a la segunda mitad del xv, enlaza mucho más con las comedias plautinas, mostrándonos los amores de muchachos y muchachas que terminan en anagnórisis final y la consecuente realización de bodas (*Epirota*, *Stephanium*, *Dolotechne*, *Annularia*, etc.).

Pero vayamos por partes. De todos es sabido la utilización de las comedias de Terencio y Plauto en la enseñanza escolar y universitaria y su gran influjo en la literatura del Cuatrocientos y Quinientos a partir del descubrimiento del códice que contiene el comentario de Donato a Terencio hecha por Giovanni Aurispa en 1433,¹ y la puesta en circulación del códice con nueve comedias de Plauto por Nicolò Cusan hacia al final del tercer decenio del Cuatrocientos. No es de extrañar que la mayoría de las comedias humanísticas latinas incluyan en su interior citas de estos autores romanos, llegando muchas veces a emular la fórmula compositiva con la inclusión de sentencias, personajes, temática, etc. Por ejemplo, en la comedia *Chrysis* de Eneas Silvio, hay sesenta citas de Plauto y Terencio. Pero lo mismo encontramos en la *Poliscena*, las siete comedias de Frulovisi, etc.

* Este trabajo se inscribe dentro del Proyecto de Investigación HUM2005-01334: *Parnaseo: Servidor web de Literatura Española*.

1. Sin olvidar que Boccaccio ya había hecho una trascripción de las comedias terencianas en el códice que se ha descubierto en el Louvre. También es importante la biografía de Terencio escrita por Siccone Polenton.

Por tanto, gran parte de la comedia humanística latina nace y se desarrolla en el ambiente escolar–universitario. Algunas son meros ejercicios escolares realizados por estudiantes en los últimos años de su licenciatura; otras escritas para festividades o regocijos del propio ambiente estudiantil. Pero el grupo mayoritario está pensado y escrito para la actividad docente, como reglas de composición y aprendizaje de la lengua latina, así como modelos de conducta ética. De ahí que la mayoría de los autores indiquen en sus prólogos que las escribieron *corrigendo mores*. Además, muchos de los profesores las utilizan en sus clases y crean modelos diferenciados según se van descubriendo y estudiando las retóricas. Se llega, incluso, a utilizarlas, como hará Pietro Domizi, en la enseñanza religiosa y como modelo de educación de la nobleza (fue preceptor de las familias más nobles de Firenze). Para ello, Domizi modificará sustancialmente la temática e incluso la estructura a causa de su finalidad moralizante y didáctica.²

Podríamos pensar que los autores en sus prólogos mienten descaradamente e introducen la argumentación moralizante y de corrección de costumbres para justificarse ante las autoridades civiles y religiosas (como han insistido innumerables críticos), o que realmente la educación dejaba mucho que desear en dicho periodo histórico, pues se inducía a los jóvenes a realizar el acto venéreo con muchachas inocentes y vírgenes o con mujeres casadas. Y finalmente, si estos profesores, que utilizaban las comedias latinas y humanísticas en la función docente, tenían una doble vida: por un lado escribían tratados morales y religiosos, y por otro incitaban a la juventud a contravenir todas las normativas civiles y religiosas.

Algunas de estas cuestiones intentaré responderlas en este trabajo, y para ello me centraré en dos comedias latinas: *Poliscena* y *Poliódorus*, y en *La Celestina* y algunas de sus continuaciones, como modelos de la evolución de la comedia humanística latina a la lengua vulgar, sin perder por ello algunas de las características que hemos venido desgranando.

La *Poliscena*, atribuida durante cierto tiempo a Leonardo Bruni, sin embargo pertenece a Leonardo de la Serrata y fue escrita en 1433.³ Es la comedia humanística que se nos ha transmitido con más testimonios: además de la decena de ediciones impresas a fines del siglo xv y comienzos del xvi, disponemos hoy de 34 códices.⁴ La comedia se inicia con el clásico argumento de la obra:

Un joven de nombre Graco —hijo de un viejo llamado Macario, que se sacrificaba trabajando en su finca—, un día que iba al templo de los dioses, vio a Poliscena, muchacha de hermosa apariencia, hija de Calpurnia, y en cuanto puso en ella sus ojos, se encendió de una súbita pasión. Pronto estaba revelándole su amor a su muy fiel sirviente

2. Vid. CANET, J. L., *De la comedia humanística al teatro representable*. Valencia, UNED, Univ. de Sevilla y Univ. de València, col. Textos Teatrales Hispánicos del siglo xvi, 1993, p. 13.

3. Pruebas concluyentes para la identificación de su autor proporcionan ENZO CECCHINI, Introducción a la *Chrysis* de E. S. Piccolomini. Firenze, 1968, nota 13, pp. xvi-xvii, como asimismo G. NONNI, «Contributi allo studio della commedia umanistica: la *Poliscena*», en *Atti e Memorie. Arcadia*, 6 (1975-1976), pp. 393-451.

4. Vid. la Introducción a *Poliscena* de Leonardo della Serrata, Comedia Humanística Latina. Introducción, texto y traducción de Antonio ARBEA, Chile, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Chile, Colección de Libros Electrónicos ©1996-2000. <<http://csociales.uchile.cl/publicaciones/poliscena.pdf>>. Las citas proceden de esta edición. Existe otra edición en castellano realizada por Josep GANDIA ESTEVE en *Anejos de la Revista Lemir*: <<http://parnaseo.uv.es/Lemir/Textos/Poliscena/Polisce.html>>, donde se pueden ver las influencias terencianas en notas.

Gurgulión, con cuya intervención creía que iba a poder disfrutar de los encantos de Poliscena. Pero dado que Gurgulión no obtuvo ningún resultado, Graco se acercó a una vieja a la que mantenía en su casa, llamada Taratántara, prometiéndole muchas cosas, con el propósito de que ella prestara ayuda y asistencia a su amor. Esta se dirige primero a Calpurnia y después a Poliscena, y con admirable astucia consigue llevar al fin deseado aquello que le había sido encomendado. Este es el resumen de la comedia, pero el poeta lo expande de manera admirable.⁵

Sin embargo, en la edición de 1478 junto a las obras de Terencio, se incluye un Prólogo moralizante:

Acuso a las madres: que no lleven a sus hijas a mirar el esplendor de los santos varones o grandiosos espectáculos, a las cuales la extravagancia y el lujo intriga para corromper.

Corrijo los hábitos de sirvientes y alcahuetas inútiles: que no permitan a los amos extraviarse tras asuntos deshonestos, o engañándoles malvadamente con palabras falsas les induzcan a vender su patrimonio para pagar a alcahuetes.

Me gustaría advertir a los padres: que no den oportunidad de que se perviertan los hijos, para que la vejez no les oprima al final, a causa de no haber sabido dirigir a sus vástagos.

Continúa leyendo. Aunque me complace ser un poeta cómico, no desdenes creer las cosas que mi musa señala, oh lector!

A simple vista, trata sobre los amores del joven Graco por Poliscena, a quien apenas ve oculta por el velo en el templo se enciende de pasión. A partir de este momento, el galán se comporta como cualquier enamorado de las comedias, intentando convencer a su criado para que le ayude a conseguirla:

GRACO.— Acabo de encontrar, en verdad, una nueva ave que cazar, siempre que me ayudes tú, que sé que tienes una gran astucia natural para estas cosas. (...) Ayer, al salir el sol, me dirigía —como lo manda la religión— a presenciar el sagrado sacrificio; allí casualmente veo a una muchacha... ¡ah! (...) Aunque debido al velo que la cubre no puedo observarla muy bien, he aquí que, mientras la miro una y otra vez, por una abertura que por un lado deja su velo brillan a la vista de todos sus resplandecientes mejillas. (...) ¿Para qué decir más? Quiero que se me la dé como esposa, o si no tenerla por otro medio.

Como se puede comprobar, algo similar le ocurrirá a Calisto con su súbito enamoramiento por la simple visión de Melibea, e incluso con la idea de la conquista de la joven comparándola con la caza de las aves. Recordar simplemente la frase que le dedica a Melibea cuando la desnuda en el huerto: «quien quiere comer el ave, quita primero las plumas», o el primer encuentro con la joven cuando estaba cazando e iba «empos de un falcón suyo».

5. Se narra una historia muy simple, que recuerda en parte a *Pamphilus*.

Pero el criado Gurgulión ve el peligro de dicha relación e intenta por todos los medios apartar a su amo de ella, puesto que:

GURGULIÓN.— [...] hay muchas trabas para llegar a poseerla: en primer lugar, tu severo padre; luego, la muchacha, que no tiene experiencia meretricia y a la que es peligroso seducir con palabras engañosas; por último, su dominante madre. Y si esto no se hace con astucia y llega a ocurrir que tu padre se entera, ¡ay!, qué de castigos caerán sobre nosotros. Por otra parte, no tienes nada que darle a la muchacha, excepto promesas de montañas de oro.

Pero también porque, como indica el propio criado:

¿Crees, en realidad, que es justo deshonrar con el estigma del *estupro* a una muchacha que no está unida en matrimonio con uno?

Ya tenemos definido el acto que intenta cometer el galán enamorado, el «estupro», contraviniendo así las normativas civiles y religiosas, y sin poder poner como atenuante desconocimiento de causa, lo que podía acarrearle la pena capital, según expone la madre de Poliscena:

CALPURNIA.— Le comunicaré que la ley establece que quien ha violado a una muchacha debe casarse con ella sin recibir dote; de lo contrario, como usurpador de su virginidad, es castigado con la pena capital.

El parecido con la *Celestina* es bastante obvio y hay muchas similitudes temáticas que podemos resumir en: amor apasionado a primera vista; justificación por parte de galán del deseo imperioso de conseguir a la dama; petición de ayuda a sus criados, los cuales arguyen en su contra mostrándoles los peligros de dicha relación; ante la obstinación del galán por seguir en su empeño, buscan una medianera que allane el camino; y finalmente, la consecución de las jóvenes muchachas porque ellas tienen tanto o más deseo que los hombres en gozar del placer y se quejan de su condición.⁶ Pero también son similares los debates entre criados y amos y entre muchachas y medianeras, en donde se muestra claramente que el amor descrito es puramente sexual, así como otras argumentaciones al uso sobre como nace dicha pasión (como los temas clásicos ovidianos en

6. POLISCENA.— Si una pudorosa reserva y el respeto heredado de mis padres no me lo impidieran, ciertamente lanzaría sin tapujos contra ellos una filípica y les haría sentir mi enojo como se lo merecen. No sé en virtud de qué nos encierran entre las paredes de la casa a nosotras las muchachas más que a los muchachos, a menos que esto lo hayan transformado en costumbre —o, más bien, en corrupción por el hecho de considerarnos pusilánimes. Exhaustas por las tareas domésticas y encerradas en casa, nos han condenado a muerte, y así nuestra herencia nos es despojada poco a poco por engaño de los abogados. Después afirman que hacen esto para preservar nuestra castidad, pero estoy consciente de cuán lejos está eso de la verdad. Algunas veces, sin embargo, con mucho cuidado nos llevan a visitar los templos de los dioses y a escuchar los sermones de los frailes que proclaman en el púlpito los milagros del cielo y el infierno. Pero en realidad hay otra cosa más importante que nos atormenta interiormente y que detesto cada vez más: cuando vamos caminando pudorosamente por la calle, con nuestra cabeza enteramente oculta por un velo, una turba de muchachos pone todo su esfuerzo en fijar sus ojos en nosotras, pero como eso no es posible, nos llaman en voz baja y se ríen a carcajadas, más que los mimos del carnaval. Por esta razón, considero que sería preferible, para nosotras, morir que llevar esta penosa e infeliz vida, ya que no nos está permitido disfrutar de los placeres que trae consigo una edad alegre y rebosante de vida como es esta. Pero juro por Pólux que de aquí en adelante me entregaré a mis penas y que no trabajaré en nada —ni hilaré, ni haré las camas, ni limpiaré el polvo de los muebles, ni remendaré las ropas—, hasta no volver a ver a ese joven que, de puro amor, me dejó hoy sin aliento.

boca de Taratántara, la medianera: «...lo que ocurre es que con el ocio y la comida suntuosa se enciende la pasión y aumenta el deseo»). Pero sobre todo, estas comedias incluyen una serie de sentencias clásicas en boca de todos los personajes, sean de la condición que sean; se entrelazan citas terencianas y morales en boca de amos, criados de baja alcurnia, medianeras, etc., muchas veces utilizadas como argumento *in contrario* para satisfacer las más bajas pasiones. También se incluyen en los parlamentos críticas más o menos veladas a ciertas costumbres de los padres, causantes indirectamente de estos amores clandestinos. Se insiste, sobre todo, en que «la autoridad absoluta es a menudo la mayor imprudencia», y se critica que las madres estén continuamente fuera de casa, como dice la medianera refiriéndose a Calpurnia, madre de Poliscena, haciendo continuamente las beatas: «Sí, porque esa marimacho inútil debe de estar corriendo de acá para allá, como acostumbra, para visitar los templos de los dioses». Algo similar sucede con Melibea, cuya madre la deja sola al visitar los templos o realizar obras de caridad, lo que permite que Celestina entre en la casa y la conwenza para dar el paso definitivo a la realización del deseo amoroso.

El *Poliodorus* de Juan de Vallata⁷ fue compuesta alrededor de 1445, cuyo único manuscrito conservado se encuentra en la Biblioteca Colombina de Sevilla, en donde también se hallan las únicas ediciones conservadas de Hércules Floro, otro humanista y profesor de Perpiñán, quien escribió la tragedia *Galathea* y una comedia, *Zaphira*, utilizadas en la docencia.⁸

La comedia se inicia con «La carta dedicatoria», que cumple la función de prólogo, dirigida a Tomás, protector suyo, quien le habría incitado a componer la obra. En esta carta, Juan de Vallata declara que su comedia no merece tal nombre por su falta de méritos literarios, incluyendo así la usual *captatio benevolentiae*. Como indica Antonio Arbea: «Otras piezas del género ofrecen también este motivo en sus prólogos. Antonio Barzizza, por ejemplo, en el prólogo de su *Cauteraria*, pide excusas por los yerros de su obra, advirtiendo que ha debido escribirla muy apresuradamente (*quanta potui celeritate rem ipsam descripsi*), porque debía atender a los estudios jurídicos, por los que había ido a Bolonia». Algo parecido justifica Rojas en el «Autor a su amigo», en donde nos informa que encontró unos papeles que decidió continuar por ser «dulce en su principal ystoria o ficción toda junta, pero aun de algunas sus particularidades salían delectables fontezicas de filosofía; de otras, agradables donayres; de otras, avisos y consejos contra lisonjeros y malos sirvientes y falsas mugeres hechizeras...» y justifica el «fin baxo que le pongo, no espresare el mío —mayormente que, siendo jurista yo, aunque obra discreta, es agena de mi facultad (...) antes, distraydo de los derechos, en esta nueva labor me entremetiese. Así mismo pensarían que no quinze días de unas vacaciones (...) en acabar lo me detoviesse, como es lo cierto...»

El argumento de la obra trata de los amores de Poliodoro, joven noble y adinerado, con Climestra, una muchacha de origen humilde y pobre. Consigue el galán los servicios de Calímaca, medianera astuta, que intenta convencer a Glauca, la madre de la joven, para que acceda a dichos amores prometiéndole muchos beneficios y dineros; la

7. Se sigue la edición de Antonio ARBEA, *Pares cum Paribus* n° 5. Revista electrónica de la Universidad de Chile. <<http://csociales.uchile.cl/rehuehome/facultad/publicaciones/Pares/pares5/introduc.htm>>.

8. Vid. ALONSO ASENJO, J., «El teatro del humanista Hércules Floro». En *Quaderns de Filologia, Estudis Literaris, Homenaje a Amalia García-Valdecasas*, ed. de Ferrán Carbó, J. V. Martínez, E. Miñano y C. Morenilla. Valencia, Universitat de València, 1995, Vo. I, pp. 31-51.

madre, al fin, da su consentimiento movida por su afán de lucro y tiene lugar el encuentro de los enamorados en la propia casa de Climestra. En acción paralela, Corinto, tío paterno de la muchacha, la ha prometido en matrimonio a su cuñado, el campesino Liburno. Al enterarse la madre de Climestra, informa de ello a su hija, y piden consejo a la medianera, la cual junto con Poliodoro deciden casar a la joven con el labrador, a quien el galán le pone a trabajar en una hacienda suya y así podrá gozar de la muchacha sin problemas una vez desposados. Climestra, para aceptar casarse con el labriego, impone un plazo de ocho días para poder gozar a sus anchas con Poliodoro, terminando la obra con la celebración de las bodas. Esta temática, de las bodas de la muchacha deshonrada con un labriego, generando la figura del cornudo contento, fue también el tema central de la *Philogenia* de Ugolino Pisani.⁹

La comedia se inicia con un soliloquio de Poliodoro en el que comenta la nueva pasión amorosa que le aqueja:

POLIODORO.— Yo creía que eran patrañas esas cosas que se dicen acerca del amor, pero ahora sé muy bien, por experiencia propia, cuán agudos son los dardos de Cupido. Ayer, después de la cena, mientras paseaba, como se acostumbra, por este barrio, me topé con una muchacha que sobresalía por su belleza, pero harapienta y desaliñada. Su visión me dejó pasmado de un modo enteramente extraño a mi naturaleza, y quedé cautivo del amor. Antes yo solía reírme de los que recibían las heridas del amor, sin saber qué cosa era amar; ahora sufro una severa herida que, me temo, ha penetrado también hasta mis huesos. ¡Oh, rostro delicioso!, ¡oh, dardos inmerecidos! Soy ya hombre muerto si no veo con estos ojos a la que ayer me salió al paso.

E incluye inmediatamente las características de su estado: desidia, sufrimiento, pérdida de la razón, etc., pero todo ello no es óbice para que encuentre por la calle a Calímaca, la alcahueta, a quien decide llamar y hacer como los demás galanes:

ya que yo también estoy sufriendo las vicisitudes del amor y he padecido sus heridas, haré lo que hacen los otros enamorados. En caso de que me pregunte, le voy a contar a esta vieja —que a todas luces ofrece buenas expectativas de alcahueta— que tengo un amor en este barrio; tal vez ella le pondrá remedio a mis aflicciones. Primero la voy a saludar.

Este recurso da las claves de su enamoramiento, pues inmediatamente sabe lo que necesita, conseguir a la joven que ha divisado harapienta pero hermosa. La alcahueta escucha la propuesta del galán, sus cuitas y deseos, por lo que decide inmediatamente ayudarle:

9. *Philogenia*, después de muchas reticencias se deja inducir de su enamorado Epiphebus a huir de su casa y seguirlo. La noticia del rapto se expande rápidamente; Epiphebus esconde a *Philogenia* en casa de diversos amigos y finalmente combina un matrimonio con un campesino primitivo, *Gonius*, a quien se la describe como una casta muchacha inexperta. Gracias a su nueva condición de casada, *Philogenia* está fuera de las malas lenguas y puede continuar viéndose con Epiphebus sin que el marido sospeche nada. Los escrúpulos que le acechan son vencidos mediante la intervención del confesor *Prodigius*, que de acuerdo con Epiphebus la convence de que su actuación no es desacertada. El tema recuerda un poco la *Casina* de Plauto.

CALÍMACA.— Ya sé quién es, y tengo al alcance de mi mano el objeto de tu pasión. No es censurable el amor al que *te has sometido*: amas a la más hermosa no solo, por cierto, de este barrio, sino de la ciudad; ella es la flor y la gloria de las muchachas, *ella es la red en que caen presos todos los galanes*. Su nombre es Climestra (...) Sé bien, por una larga experiencia práctica, cómo es el *carácter de las muchachas*: *mientras más estrechamente vigiladas se saben, tanto más tratan de desobedecer*. Tú sólo encárgate de que ella se entere de que la amas y procura ganarte su afecto. Yo me haré cargo de neutralizar cualquier acción de la madre. Es muy difícil controlar con las riendas a un caballo enloquecido y que va al galope. ¿Quién ha podido, en realidad, atajar al amor?

Resaltan en este parlamento una serie de conceptos que se repetirán hasta la saciedad en la mayoría de estas comedias: el sometimiento del hombre a la mujer, la belleza como una red con que se vale el amor para hacer prisioneros a los hombres y, finalmente, como ya habíamos comentado antes en la *Poliscena*, que el mantener a las muchachas constantemente vigiladas y encerradas en contra de su voluntad es caldo de cultivo para su rebeldía y para querer gozar de lo prohibido. Aspectos que podemos rastrear perfectamente en la *Celestina* y otras comedias españolas.

Posteriormente da Calímaca una serie de consejos ovidianos para conseguir su amor: darle regalos a ella y a su madre (Ovidio hablaba de ganarse a las criadas):

¿Qué mujer hay, en efecto, a la que no seduzcan los regalos? Pero primero, si eres listo, debes ganarte a la madre. Llénala de regalos, porque si logramos granjearnos de algún modo su simpatía, tendremos fácilmente conseguidas las demás cosas.

Otro aspecto que clarifica la postura de muchas de las heroínas enamoradas posteriores que actúan con desdén frente a sus galanes y enamorados la explicita perfectamente la joven dama:

CLIMESTRA.— ¡Qué intensamente estoy sufriendo en este momento, desdichada de mí! Amo perdidamente a ese muchacho, y como temo que *mi amor quede al descubierto*, me muestro *severa y dura*, más allá de lo que corresponde. De ese modo, no solo quedo descontenta conmigo misma, sino que también le hago pasar un mal rato a mi madre, y provoco que Poliodoro con toda razón me odie. He vivido, además, aterrorizada de mi madre, que siempre ha tenido la costumbre de vigilar y criticar todos mis actos, pero que ahora me parece que, de dura e inflexible que era, se ha vuelto condescendiente y razonable. ¡Oh, cuánto lamento no haber escuchado antes estas advertencias! (...) Hay una sola cosa que atormenta profundamente mi corazón: temo que, por culpa de mis tonterías, Poliodoro haya desestimado la posibilidad de enamorarse de mí, y considere que soy demasiado tosca e indigna de él. En parte, sin embargo, me consuela y me hace alentar alguna esperanza respecto a él la idea de que haya pensado que yo hice todo eso no por rudeza, sino por una *costumbre natural de las muchachas*, según la cual *suelen actuar como si no amaran a aquellos de los que están enamo-*

radas, especialmente cuando puede surgir alguna sospecha de ello, o sea cuando están delante de sus padres y parientes (...) Si él vuelve otra vez, por supuesto que voy a enmendar todo mi error anterior, es decir, mi rudeza, y seré con él afectuosa, amable, graciosa, complaciente, y, si es posible, lo abrazaré, lo besaré y saciaré todo mi amor.

Y ese amor, del que hablan los galanes, no es otra cosa que el deseo sexual, como perfectamente explicita la madre de Climestra:

GLAUCA.— Pero ¿en qué buena decisión podemos pensar, si él está pidiendo una cosa descomedida e injusta, sin preocuparse en absoluto de nuestros intereses? *Lo único que quiere es gozar de la muchacha*; porque si quisiera casarse con ella —lo que no creo que vaya a suceder—, yo consideraría concluido este asunto y les daría gracias a los dioses por este amor, del que se seguiría un matrimonio tan honesto. Pero ¿por qué yo, que la he educado hasta hoy en los más honestos principios, de modo que en ella resplandeciera mi honor, se la voy a entregar, ahora que está crecida, para que la *prostituya*? Porque es un hecho que él la va a tener para su desenfrenado placer por un tiempo, y que luego, víctima del hastío, seguramente la va a arrojar a un prostíbulo, sin posibilidad ya de que sea desposada.

Aún así, la madre entregará a su hija por una vida más holgada económicamente, como he comentado *supra*. La joven muchacha es conciente de lo que se desea de ella, pues ha estado oculta oyendo el parlamento entre su madre y la alcahueta y de los bienes que podría proporcionar a la casa dicha relación con Poliodoro, y aunque disputa con la alcahueta sobre el amor, aceptará sin ningún asomo de duda la relación con Poliodoro:

CLIMESTRA.— ¿Pretenderás que yo esté tan loca como para creer que esa cosa que llamas *amor es igual para nosotros y para los animales*, y como para no pensar que es incorrecto tener relaciones amorosas indiscriminadamente, sino solo con quienes las nupcias y el debido contrato nos hayan unido?

CALÍMACA.— No es usual que estemos enamorados de quienes ya están unidos a nosotros por el matrimonio, a estos los apreciamos; *los que se aman son aquellos que están separados*; de allí viene el nombre del amor, como lo prueba el uso de nuestra lengua.

Queda clara así la definición del amor juvenil como pasión y deseo. Deseo de aquello que no se posee, con lo que el matrimonio no puede formar parte inicial de los intereses de los galanes y damas (como así ocurre entre Calisto y Melibea); y pasión que hace desviar todos los sentidos hacia la consecución del objeto amado, aniquilando la razón y haciendo intervenir la voluntad en una única dirección. Aspecto que retomaremos posteriormente cuando hablemos de ese cristianismo que subyace en estas comedias.

Para finalizar con esta comedia, quisiera resaltar la evolución del personaje femenino, el cual una vez ha probado los deleites y el placer del acto amoroso, siendo consciente de que ha pecado y ha perdido su honra y su castidad, se lamenta, como lo hará Melibea, de no haberlo gozado más:

CLIMESTRA.— Esta casa estará abierta día y noche para ti, mi Poliodoro, pero a ti te corresponderá guardar discreción y velar por mi honra lo mejor que puedas. Cúidate cuanto sea posible de que alguien del vecindario te vea cuando entres y cuando salgas. —Ya se fue, y yo me quedo sola aquí dentro. Jamás habría creído que los *frutos del amor eran tan dulces: casi no podía soltarme de sus brazos, casi no pude dejar que partiera de mi lado. Si yo hubiera sabido esto antes, por cierto que no habría sido tan lenta en asuntos de amor*, y no habría pasado ninguna parte de mi juventud sin darle cabida a los placeres de Venus. Me he puesto de acuerdo para que en un rato más Poliodoro me estreche nuevamente entre sus brazos, y me parece que es un año el tiempo durante el que estará ausente hasta las ocho de la noche. Además, no tengo palabras para expresar mi sorpresa por la generosidad que ha tenido de darme ya tanto dinero; cuando se lo entregue a mi madre, no me cabe duda de que ella se va a poner muy a favor de nuestra relación.

Otros temas formarán parte de las disputas entre amos y criados, muchachas y sus madres y alcahuetas, resaltando el de la constitución de la mujer más débil e inestable que la de los hombres, el honor familiar, la castidad como principal virtud de la mujer, la fortuna como motora de la pasión, los regalos de los enamorados a sus criados y alcahuetas como recompensa a la ayuda recibida, lo que puede llevar a la pérdida de su patrimonio, etc.

Veamos qué ocurre con la *Celestina*, la obra que marcó uno de los mayores éxitos editoriales del siglo XVI en España, y que fue fuente de inspiración en toda Europa. Calisto, joven galán que se enamora a primera vista de Melibea, arguye frente a sus criados que está enfermo de amor, y la única posibilidad para su cura es la consecución de su amada. Aparecen los clásicos debates de sus criados intentando convencerle de la dificultad de conseguir ese amor, y ante la imposibilidad de hacerle cambiar de opinión deciden buscar la ayuda de la alcahueta y hechicera Celestina; gracias a su intervención conseguirá que Melibea (quien actúa como muchas de las muchachas de la comedia humanística, es decir, con una aparente dureza y menosprecio del galán pero que denota a los ojos avezados de las alcahuetas su enamoramiento interno) ceda ante las pretensiones de Calisto concertando la primera cita y realizándose el estupro. Tanto Melibea como Poliscena y Climestra están guardadas bajo la autoridad de sus madres, dejándolas solas demasiadas veces y sin inculcarles una educación de acorde a su estado, es decir convenciéndolas para saber guiar sus vidas mediante su entendimiento y no por autoridad u obligación. También en la *Celestina* aparecen los clásicos debates sobre la inferioridad de la mujer, su inconstancia, la Fortuna y hados, la excesiva generosidad del galán para con sus criados y alcahueta, la envidia, etc.

Sobre alguna de estas cuestiones es muy explícito el comentarista de la *Celestina* en la segunda mitad de siglo XVI,¹⁰ aduciendo textos del código civil y religioso que penalizan la conducta de Calisto, sus criados, la alcahueta e incluso Melibea. Por ejemplo, insistirá mucho en la herejía de Calisto al confundir su amada con Dios; en el uso de alcahuetas para conseguir sus fines amorosos; en la realización del pecado del estupro y

10. Vid, *Celestina comentada*, ed. de Louise Fothergill-Payne, Enrique Fernández Rivera y Peter Fothergill-Payne, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2002.

que encima se haga delante de los criados, etc., lo que le convierten en casi un personaje marginal de la sociedad. Como ya apunté en otros trabajos:¹¹

Podríamos decir, que la comedia primitiva nos presenta a unos amadores que transgreden casi todos los preceptos y cánones religiosos, continuando así la sátira y corrección de costumbres que había iniciado la comedia elegiaca y humanística. El enamorado no sólo suele cometer el estupro o el adulterio, sino que además lo realiza con todos los agravantes de los penitenciales: a) son cultos y han tenido una educación esmerada (Calisto, Berinto, etc.), con lo que no pueden argumentar desconocimiento de causa, como los simples del primitivo teatro, cuyo comportamiento está justificado por su escasa razón, moviéndose tan sólo por los sentidos corporales, como los brutos animales; b) el pecado cometido suele ser público, delante de sus criados, amigos, damas de compañía, etc.; c) en muchas de las comedias, dicho pecado se realiza en la iglesia, o ermita (caso de la *Comedia Thebayda*), es decir dentro de un lugar sagrado (posiblemente en la primitiva *Celestina* el primer encuentro entre los enamorados se dé en la iglesia);¹² d) para la consecución de la amada todos los enamorados utilizan medianeros o alcahuetas, «ca todos los tales son culpados en el pecado, e él es atenuado por los pecados de todos ellos»; e) una vez conseguida a la amada, se insiste en la repetición del mismo pecado, «ca, segund dize sant Agostin, la llaga doblada peor es de sanar», y lo mismo ocurre con las damas, las cuales una vez han probado el placer difícilmente se pueden apartar de él.

Pero cuando hablo de humanismo cristiano en estas comedias me refiero más a los planteamientos del libre albedrío del hombre como responsable de sus acciones que a otros aspectos morales, pues muchas veces se han interpretado estos textos como una reivindicación de un cierto epicureísmo y que las intenciones moralizantes definidas por sus autores en los prólogos son únicamente para justificarse ante las autoridades civiles y religiosas (como si las autoridades de aquellos tiempos no supieran leer o solo investigaran los prólogos).

Uno de los principios estructurales de la filosofía cristiana lo constituye el libre albedrío del hombre, puesto que sin él no existe posibilidad de enjuiciamiento de los actos humanos. En el siglo xv se volvió a poner sobre la palestra el tema espinoso del libre albedrío del hombre, alcanzando una amplísima repercusión entre los humanistas europeos. Inicia la disputa Lorenzo Valla en su *De libero arbitrio*, quien invita a los teólogos a rechazar la filosofía, perniciosa para la religión, y para ello nos pone el mal ejemplo de Boecio al tratar el libre albedrío. Frente a Lorenzo se Valla se colocaron infinidad de teólogos, la práctica totalidad de los escolásticos y muchísima gente de iglesia, quienes

11. CANET, J. L., «Los penitenciales: posible fuente de las primitivas comedias en vulgar». En *Celestinesca*, vol 20.1-2, 1996, pp. 13-14.

12. Martí de RIQUER en su artículo «Fernando de Rojas y el primer acto de *La Celestina*». *RFE*, xli, (1957), pp. 378-388, cree que este primer acto no transcurre en el huerto de Melibea, sino en una Iglesia, con lo que coincidiría con el planteamiento de la *Thebayda* de que los enamorados, además de volverse como «brutos arnadores» o como los rufianes o alcahuetas, utilizan los lugares sagrados para sus entrevistas amorosas. Un nuevo elemento más de estas *reprobatio amoris*, como confirmación de la herejía amorosa.

utilizaban la *Consolación* de Boecio como el texto básico para la enseñanza de la filosofía moral. Una de las figuras del humanismo italiano, Poggio Bracciolini, escribió una serie de *Invectivas* contra Valla, llegando a acusarlo de hereje por ingerirse en materias teológicas, siendo juzgado finalmente por el Santo Tribunal. Junto a Poggio se aliaron Antonio Beccadelli, Bartolomeo Fazio y los españoles Fernando de Córdoba y Juan de Lucena. La obra de Lucena *De vita beata* es una adaptación del *De vitae felicitate* de Fazio, un intento de refutación del *De vero bono* de Valla, por tanto una defensa de la *Consolación* de Boecio para quien el *summum bonum* o la felicidad sólo es posible alcanzarla en la vida futura.¹³

Lorenzo Valla, tanto en su *De libero arbitrio* como en su *De vero bono* acusa a Boecio de seguir demasiado fielmente la filosofía, dejando de lado los textos sagrados, sobre todo los Evangelios. Es la vuelta a los textos paulinos y a los de los Santos Padres, pero sobre todo de San Jerónimo y San Agustín. No nos debe extrañar, pues, que a fines del xv y principios del xvi exista un aumento sustancial de las ediciones de los textos de dichos autores patristicos, así como traducciones y anotaciones al Nuevo Testamento.

Veamos lo que dice S. Agustín en su *De libero arbitrio*, por si nos puede ayudar para una mejor comprensión de estos textos. El texto aparece bajo la forma de diálogo entre Agustín y Evorio, fórmula apreciada por los humanistas para sus textos y tratados por su mejor comprensión. Después de un pequeño debate, la primera conclusión que se llega es:

AG.— Tal vez la malicia del adulterio proceda de la *pasión*.... (p. 222)

EV.— Es evidente que la *pasión* es el origen único de toda suerte de pecados.

AG.— ¿Sabes que a esta *pasión* se la llama también por otro nombre *concupiscencia*? (p. 223)

AG.— ... Convenimos ambos en que toda acción mala no es mala por otra causa sino porque se realiza bajo el influjo de la *pasión*, o sea, de un *deseo reprobable* (pág 225).¹⁴

Posteriormente se reflexiona si la pasión es más poderosa que la mente, a la que por ley eterna le ha sido dado el dominio sobre todas las pasiones, y la respuesta de Agustín es tajante: «... Ninguna otra cosa hace a la mente cómplice de las pasiones sino la propia voluntad y libre albedrío». Por tanto, las pasiones y los bajos instintos no pueden dominar la mente, aunque pueden ejercer sobre ella su cruel y tiránico intento de dominio.¹⁵ Para combatir las bajas pasiones propone la *prudencia* (conocimiento de las cosas que debemos apetecer y las que debemos evitar) y *templanza* (virtud que modera y aparta el apetito de las cosas que se apetecen desordenadamente). Aspectos de los que no gozan ninguno de los jóvenes amadores de las comedias. Al final del primer libro, Agustín llega a la siguiente conclusión:

13. Vid CANET, J. L., «Hechicería versus Libre albedrío en la *Celestina*». En *El jardín de Melibea*, Burgos, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000, pp. 201-227.

14. Todas las citas proceden de: *El libre albedrío*, en *Obras de San Agustín*, t. III: *Obras Filosóficas*, Introducciones y notas de Victorino Capanaga. Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1982 (5 ed.).

15. De estos dos imperios de la sabiduría y de las pasiones nacen las dos ciudades agustinianas. En la *Ciudad de Dios* (5:20) hace también una descripción dramática del hombre terrestre dominado por el imperio del placer.

DEFINICIÓN Y ORIGEN DEL MAL MORAL

AG.— Nos habíamos propuesto en qué consiste obrar mal, y a esto se refiere cuanto hemos dicho. En consecuencia, conviene ahora considerar con atención si el obrar mal no consiste en otra cosa que en despreciar los bienes eternos... y en procurar por el contrario, como cosa grande y admirable, los bienes temporales, que se gozan por el cuerpo, la parte más vil de hombre, y que nunca podemos tener como seguros... (260)

Si comparamos este fragmento, por ejemplo, con el parlamento entre Calisto y Pármeneo en la primera cena, en donde el criado (el cual actúa como sermoneador en dicha escena) le insinúa que tiene «la voluntad en un solo lugar cativa» y que «somete la dignidad del hombre a la imperfección de la flaca muger», junto a la respuesta de Calisto: «Por Dios la creo, por Dios la confieso, y no creo que ay otro soberano en el cielo, aunque entre nosotros mora», estamos ante el mejor ejemplo del origen del mal moral, según la teoría agustiniana. Algo que el propio autor quiere resaltar en el incipit anterior al Argumento, donde se nos plantea inmediatamente la finalidad de la obra: «en reprehensión de los locos enamorados que, vencidos de su desordenado apetito, *a sus amigas llaman y dizen ser su dios*».

Para Agustín únicamente con la libertad de la voluntad podemos pecar, y sería injusto el castigo y el premio si actuaran otras fuerzas superiores o inferiores en el acto deliberativo. Pero podría argüirse en contra de estos planteamientos del obispo de Hipona que no hay voluntad cuando la razón se pierde a causa de la pasión, como aducen los enamorados sintiéndose enfermos de amor. San Agustín es tajante en el III libro:

... ninguna cosa puede hacer al alma esclava de la pasión sino su propia voluntad; porque no puede ser obligada, decíamos, ni por una voluntad superior ni por una igual a ella —esto sería injusto—, ni por una inferior, porque es impotente para ello. No resta, por tanto, sino que sea propio de la mente aquel movimiento por el que ella aparta del Creador su voluntad de disfrute para tomarla a las criaturas....

El único atenuante es obrar por ignorancia, que aunque se repruebe la acción cometida y se le juzgue para ser corregida, el hombre en dicho caso no peca por propia voluntad. Y Agustín pone como ejemplos textos de las Sagradas Escrituras en boca del Apóstol: *He obtenido misericordia, porque obré por ignorancia*, y del Profeta: *De los pecados de mi juventud y de los procedentes de mi ignorancia, no te acuerdes, Señor*. Ignorancia que no pueden aducir ninguno de los personajes de las comedias, pues son conscientes de sus deseos y sus pasiones, de ahí la infinitud de debates en pro y contra de si el amor es una pasión que aniquila la razón y la voluntad, sobre las virtudes que deben acompañar a los jóvenes enamorados (prudencia, templanza, castidad, etc.) y que incumplen sistemáticamente, del amor como fuerza que todo lo vence (*omnia vincit amor*), del sometimiento y esclavitud del hombre a la mujer, convirtiéndose en esclavo de sus pasiones y de un ser inferior, etc. Todo ello acompañado de un principio clave: la única opción para que las muchachas no se dejen seducir es enseñarles la capacidad de discernir el bien y el mal, pues de nada sirven prisiones ni autoridades maternas/paternas ni maritales si hay predisposición a transgredir las normas, o simplemente para frenar la rebeldía de los jóvenes a experimentar los placeres de la carne mediante la templanza y la prudencia.

Para finalizar, los estudios más recientes sobre el humanismo italiano y español relacionan este movimiento con un hondo espíritu cristiano, e incluso como una reacción religiosa frente a ciertas tendencias filosóficas de la Edad Media. Dice Paul O. Kristeller: «Los elementos más importantes en el enfoque humanista de la religión y la teología fueron el ataque el método escolástico y la insistencia en la vuelta a los clásicos, que en este caso significaba los clásicos cristianos o, en otras palabras, la Biblia y los Padres de la Iglesia».¹⁶ Lorenzo Valla, como hemos visto anteriormente, critica duramente la influencia de la lógica y la filosofía en la teología y propone una alianza entre la fe y la elocuencia. Erasmo (además de estar a favor de la literatura y traducir las obras de Eurípides: *Ecuba* en Lovania en 1503/4 e *Ifigenia in Aulide* en la primavera del 1506 en Inglaterra) ataca una y otra vez a los teólogos escolásticos, siendo una de sus figuras predilectas Agustín, postura que siguen Lutero y otros reformistas cristianos. La relectura de los Padres de la Iglesia tuvo repercusiones en la evolución de la filosofía y la teología, y por supuesto en la evolución del catolicismo a través de las diferentes reformas.

Quizás a causa de esta evolución del cristianismo en su primera reforma esté la clave para la interpretación de la *Celestina*, aunque podríamos pensar que no hay excesivas diferencias (exceptuando la intervención de la hechicera y sus conjuros) con otras comedias humanísticas, tanto italianas como españolas, y algunas posteriores en vulgar, caso de la *Comedia Thebayda*, *Comedia Serafina*, etc., en donde también se representa un caso de estupro y/o de adulterio, o incluso con otras comedias en donde se aireaban casos más graves (sodomía, por ejemplo). La gran innovación de la *Comedia o Tragicomedia de Calisto y Melibea* ha sido, bajo mi punto de vista, la de poner en escena unas relaciones amorosas ilícitas, pero con una definición mucho mejor de los personajes, atacando duramente unos comportamientos más sofisticados de lo que había sido hasta entonces la tradición, lo que conlleva en sí un cambio de perspectiva moral. Intentaré explicarme. En las comedias anteriores los galanes no intentaban esconderse tras argumentaciones sofisticadas. Desde los inicios tenían claro que deseaban poseer a una muchacha, soltera o casada, y para ello ponían los mecanismos adecuados para conseguir su fin (a través del *servus fallax*, medianeros, *vetullae*, etc.), mientras que Calisto se esconde bajo la falsa retórica de los amantes cortesés, literatura en boga a fines del siglo xv. Quizás sea por esta razón, o por otras más demostrativas de una finalidad moral, caso de la *tragedia morata*, por lo que el autor de la *Celestina* dio un cambio a la estructura cómica, dando un final trágico a todos sus personajes, claro ejemplo del castigo merecido por sus actuaciones.

Vistas así las comedias humanísticas latinas y en vulgar, con final feliz o trágico, como obras de enseñanza tanto del latín como en las clases de retórica (no se trataba sólo de formar buenos rétores —*memoria, elocutio, actio*—, sino también gente con principios de vida al estilo de la Antigüedad grecolatina, de ahí que para los humanistas esta formación iba íntimamente ligada a la moral), estas comedias eran desgranadas en clase, entresacando las innumerables sentencias, analizando los debates y actitudes en relación con la nueva religiosidad, pero sobre todo insistiendo en que los jóvenes aprendices vieran la pasión amorosa como pasión desmedida y origen de todos los males, dándoles la posibilidad de alcanzar la sabiduría, única potencia capaz de hacerles superar el deseo sexual que arraiga mucho más fuerte en dicha edad.

16. KRISTELLER, P. O., *El pensamiento renacentista y sus fuentes*. Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1993, p. 97.

Bajo esta hipótesis de trabajo puede entenderse la ligazón del humanista y lulista Alonso de Proaza a la comedia rojana,¹⁷ apareciendo éste como el corrector y/o editor de un texto que fue portaestandarte de un nuevo modelo educativo y al mismo tiempo mostrador de la crisis de la enseñanza medieval (como también lo fueron las comedias de grandes humanistas en la enseñanza universitaria europea), siendo apreciado por todos aquellos que estaban intentando una nueva religiosidad, no basada en el miedo al Padre vigilante y justiciero de todos nuestros actos, sino en el del Padre criador que ama a su hijo ante todas las cosas, como dirá Vives en el *Tratado del alma*: «Dádiva de Dios muy grande es la libertad de la voluntad por la cual nos constituyó en *hijos suyos*, no *siervos*, y puso en nuestra mano formarnos como quisiéramos con auxilio de su favor...»¹⁸ Para estos reformadores sólo el hombre puede llegar a Dios a través de su entendimiento, que le muestra la verdad, y una voluntad que le mueve hacia el bien; y, por supuesto, porque el ser humano no está determinado por su naturaleza, ya que no está obligado por los instintos, como acontece con los animales. En sus manos está, por tanto, el ser libre o no, y el escoger una camino u otro en esta vida, pero el castigo que da Rojas a sus personajes no da lugar a ninguna duda por cual se decanta.¹⁹

17. Vid. CANET, J. L.: «Alonso de Proaza». En *Tragicomedia de Calisto y Melibea (Valencia, Juan Joffre, 1514)*, ed. facsimilar y estudios, dir. Nicasio Salvador Miguel. Valencia, Institució Alfons el Magnànim, 1999, pp. 31-38.

18. VIVES, Luis: *Obras completas*. Ed. de Lorenzo Riber. Valencia, Aguilar y Generalitat Valenciana, 1992, II, pp. 1216-17.

19. CANET, J. L.: «La *Celestina* y el mundo intelectual de su época». En *Cinco Siglos de Celestina: Aportaciones interpretativas*, ed. de Rafael Beltrán y José L. Canet. Valencia, Universitat de València, 1997, pp. 57-58.

Esperienze di un editore (e commentatore) di testi tragici italiani del Cinquecento

Renzo Cremante
Università di Pavia

Sono particolarmente grato agli amici Josep Lluís Sirera e Irene Romera Pintor per avermi offerto, in questa circostanza, la possibilità di sottoporre all'attenzione e alla competenza di autorevoli specialisti, sia spagnoli sia italiani, alcune riflessioni nate in margine ad una ricerca tuttora *in progress* ma avviata in anni oramai lontani e in parte confluita in un volume di testi commentati del teatro tragico italiano del Cinquecento, pubblicato nel 1988 e poi ancora riproposto, in una nuova edizione riveduta e corretta, nel 1997.¹ A quell'esperienza, dunque, di editore e di commentatore, farò soprattutto riferimento nel corso di questa relazione.

Quando, agli inizi degli anni ottanta del secolo scorso, cominciai a dedicarmi allo studio della tragedia italiana cinquecentesca, il campo degli studi, se si escludono numerate eccezioni, si presentava ancora in gran parte vergine o da gran tempo abbandonato, soprattutto sotto il profilo testuale ed esegetico: la qual cosa non è poi detto che debba sempre rappresentare uno svantaggio per il ricercatore e per le stesse linee di sviluppo della ricerca. Da un punto di vista generale rimaneva e per me continua a rimanere imprescindibile sull'argomento, anzi pressoché insuperata, a mio giudizio, per ricchezza di informazioni sempre di prima mano, latitudine di orizzonti, finezza di analisi storiche e critiche, la *summa*, ancorché opera giovanile risalente addirittura ai primi anni del Novecento, di uno studioso del valore e della dottrina di Ferdinando Neri, particolarmente vocato allo studio dei generi, delle strutture e delle forme teatrali e già animosamente inteso a rivolgere «l'ordine attento, e a volte soverchiante, dei fatti ad una rappresentazione d'insieme, —una vena di pensiero e d'arte fra le molte, più fiorite, del nostro Cinquecento, ed un nuovo moto, iniziale nella storia del dramma moderno».² E' bensì vero che, in accordo con le più aggiornate esperienze prodotte nella seconda metà del Novecento nel campo del teatro francese, spagnolo ed inglese, un contributo determinante al progresso degli studi, nella direzione di una rinnovata attenzione per i problemi della rappresentazione, dello «spazio scenico» e della storia dello spettacolo,

1. *Teatro del Cinquecento*. Tomo I. *La tragedia*, a cura di Renzo CREMANTE, Milano-Napoli, Riccardo Ricciardi editore, 1988 («La letteratura italiana. Storia e testi», vol. 28), pp. LII-1118; seconda edizione riveduta e corretta, 1997 («Classici Ricciardi-Mondadori»), voll. 2, pp. LII-1126. Fra le recensioni, si segnalano quelle di Cesare Segre, «Quegli intrepidi fondatori della tragedia», in *Corriere della Sera*, 24 agosto 1989, e di Andrea Battistini, in *Lingua e Stile*, XXIV, 1989, n. 4, pp. 555-559. Le citazioni si riferiranno, d'ora in avanti, alla seconda edizione.

2. NERI, Ferdinando, *La tragedia italiana del Cinquecento*. Firenze, Tipografia Galletti e Cocci, 1904.

pur da prospettive sensibilmente diverse, lo venivano offrendo in quel giro d'anni, a tacere di altre concomitanti esperienze, sia la vivace, esuberante scuola romana educata sotto il magistero di Giovanni Macchia, sia le raffinate indagini sulla scena rinascimentale italiana esemplarmente condotte da Ludovico Zorzi; eppure sembrava allora a chi vi parla che fosse da condividere in pieno, anzi da estendere, possibilmente, all'intero quadro della tragedia italiana del Cinquecento, la preoccupazione che Carlo Dionisotti aveva manifestato fin dal 1963 — a proposito dell'allora già sorprendente e in seguito sempre più rigogliosa e pressoché inarrestabile fioritura, specie fuori d'Italia, degli studi giraldiani — per il fatto che

una fitta vegetazione critica abbia messo o tentato di mettere radici su un terreno editorialmente intatto. Quasi che o le opere del Gibaldi fossero comunemente note e facilmente accessibili, o i lettori moderni dovessero trarre maggior profitto dalla descrizione e dai giudizi altrui che non dalla lettura delle opere stesse di un autore che bene o male è sopravvissuto al cimento di quattro secoli di storia;

esprimendo infine l'auspicio che si ripresentasse criticamente, «sia pur con economica discrezione», l'opera di quell' «Euripide romantico della corte d'Este» (come lo ebbe una volta a definire Giosue Carducci), e in primo luogo l'*Orbecche*, corredata non già di un apparato di varianti, ma di «un apparato storico-letterario, che dia il quadro nel quale e per il quale soltanto, un'opera così nuda di poesia e di pensiero ma indubbiamente distinta da buone intenzioni e da efficaci suggerimenti, ebbe ed ha importanza storica».³ Che è giudizio, quest'ultimo, forse tuttora applicabile a gran parte dei testi tragici del Cinquecento italiano.

La fisionomia complessiva della collezione alla quale ero chiamato a collaborare, così come essa si era venuta configurando, dopo lo spartiacque segnato dalla pubblicazione dei continiani *Poeti del Duecento* (1960), nel corso degli anni settanta sotto la vigilanza di un impareggiabile ed acerrimo *εργοδιώκτης* come Gianni Antonini,⁴ richiedeva, in primo luogo, una cura particolare nell'allestimento e nell'illustrazione dei testi. E d'altro canto, era pur lecito domandarsi: tante interpretazioni correnti, generali e particolari, della tragedia cinquecentesca, in mancanza di un adeguato sostegno filologico e degli indispensabili complementi illustrativi ed esegetici, non corrono forse il rischio di essere esposte all'azzardo di inevitabili approssimazioni o fraintendimenti, di arbitrarie, per quanto suggestive o ingegnose, forzature? Così come un'attenzione esclusiva, oltremodo concentrata e selettiva, programmaticamente rivolta alla sola prospettiva teatrale e scenica — tanto più se affidata, come tuttavia accade ancora spesso di dover riscontrare,

3. Cfr. la recensione del volume di Philip Russell HORNE, *The Tragedies of Giambattista Cinthio Giraldi*. London, Oxford University Press, 1962, in *Giornale Storico della Letteratura Italiana*, CLX (1963), pp. 114-121.

4. Cfr. ISELLA, Dante, *Per una collezione di classici: La letteratura italiana, storia e testi*. Milano-Napoli, Riccardo Ricciardi editore, 1982. TISSONI, Roberto, «Il commento ai classici italiani nel sette e nell'ottocento (Dante e Petrarca)». In *Il commento ai testi: atti del seminario di Ascona, 2-9 ottobre 1989*, a cura di Ottavio BESOMI e Carlo CARUSO, Basel-Boston-Berlin, Birkhäuser Verlag, 1992 (quindi, in forma autonoma e in edizione riveduta, Padova, Editrice Antenore, 1993, pp. 220-221); DIONISOTTI, Carlo, «Storia e testi». In *Operosa parva. Per Gianni Antonini*. Studi raccolti da Domenico DE ROBERTIS e Franco GAVAZZENI, Verona, Valdonega, 1996, pp. 369-374 (quindi in *Ricordi della scuola italiana*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1998, pp. 503-509); GAVAZZENI, Franco, *Per Gianni Antonini: in occasione del conferimento della laurea 'honoris causa' dell'Università degli Studi di Pavia*. Milano-Napoli, Riccardo Ricciardi editore, 1996.

a troppo sbrigativi e disinvolti procedimenti di natura indiziaria — non può finire per occultare, talora, prevaricare o ostacolare il riconoscimento, persino, di contrassegni storici, culturali, formali, linguistici anche di più macroscopica e significativa incidenza? Tanto più se si considera che in ambito italiano la vicenda delle rappresentazioni tragiche lungo tutto il corso del secolo XVI risulta generalmente contrastata e povera, non soltanto al paragone dei contemporanei spettacoli comici e poi anche tragicomici, ma anche della stessa circolazione e fortuna editoriale di alcune opere: basti pensare, di contro all'assoluta scarsità delle rappresentazioni, alla ventina di stampe cinquecentesche della *Sofonisba* del Trissino, senza contare le traduzioni e le imitazioni francesi, alla dozzina di stampe dell'*Orbecche* del Giraldi e del *Re Torrismondo* del Tasso, alle sei edizioni della *Rosmunda* del Rucellai e della *Canace* dello Speroni, alle cinque dell'*Ecuba* del Dolce e dell'*Adriana* del Cieco d'Adria, ecc.

Il primo compito, tuttavia, che il curatore si è trovato ad affrontare non poteva non riguardare la scelta dei testi, naturalmente condizionata, prima di tutto, dalle caratteristiche formali della collana e dalla pur non esigua mole del volume, ma anche dalla necessità di offrire, di ogni tragedia proposta, un testo rigorosamente integrale. E' stato dunque giocoforza, in questo caso, rinunciare del tutto, come alla riesumazione di testi inediti (per esempio alla tragedia anepigrafa di Daniele Barbaro, ora finalmente edita da Corinne Lucas, notevole anche per l'assunto contemporaneo della *fabula*),⁵ così al pur desiderato recupero di esperienze, per così dire, «stravaganti», bizzarre, marginali, anche quando esse fossero tali da sollecitare, per questa o per quella ragione, l'apprezzamento o la curiosità del moderno interprete (si pensi alla *Dido in Cartagine* di Alessandro Pazzi de' Medici, o al volgarizzamento bandelliano dell'*Ecuba* di Euripide, dall'insolito profilo metrico, o magari a quella sorta di «tragedia urbana» *ante litteram* quale può essere considerata *Il Soldato* di Angelo Leonico). Si è preferito insomma, per quanto possibile, compiere la pur inevitabile selezione all'interno di un canone critico precocemente riconosciuto, come si è potuto accertare, fin dalla metà del Cinquecento, nella prassi concreta ancora prima che nelle formulazioni teoriche, ed in seguito codificato e divulgato, sia pure non senza significative oscillazioni e integrazioni, nel corso del cospicuo *revival* tragico del Settecento, al quale si devono proposte editoriali e rivisitazioni storiche e critiche tuttora insostituibili: dalle fondamentali raccolte del *Teatro italiano o sia scelta di tragedie per uso della scena* (1723-1725) e di *Tutte le opere* di Giovan Giorgio Trissino (1729), frutto l'una e l'altra della soda erudizione, della militante passione teatrale e del formidabile impegno filologico e critico di Scipione Maffei, alla monumentale edizione delle *Opere* di Sperone Speroni «tratte da' mss. originali» procurata nel 1740 con scrupoloso zelo da Natale dalle Laste e Marco Forcellini, alla capitale edizione del *Teatro italiano antico* stampata a Livorno fra il 1786 e il 1789 per le cure ammirevoli di Gaetano Poggiali e magnificamente illustrata da Francesco Rosaspina. Valga anche, a questo proposito, la testimonianza di Lodovico Dolce, nel Prologo dell'*Ifigenia*, del 1551, poi sostanzialmente ribadita, una quindicina d'anni dopo, nel primo Prologo della *Marianna*.⁶ La scelta è

5. LUCAS, Corinne, «Jeu de miroirs entre Bude et Venise dans la *Tragedia* de Daniele Barbaro (1548)». In *Discours littéraires et pratiques politiques*. Etudes réunies par A. Ch. FIORATO, Paris, Publications de la Sorbonne, 1987, pp. 61-88 (segue, pp. 89-162, il testo della tragedia, sobriamente annotato); quindi Daniele BARBARO, «Tragedia», a cura di Corinne LUCAS, in *Quaderni Veneti*, 15, 1992, pp. 7-79.

6. Cfr. Ludovico Dolce, *Ifigenia*, Venezia, Gabriel Giolito de' Ferrari, 1551, c. 52r: «E come su l'Ilisso / Stetti mol't'anni, così a me non piacque / D'abitar sopra il Tebro. Or sopra l'Arno / Volger mi fece il piede assai pomposa

caduta pertanto, nell'ordine, sulle seguenti sei tragedie: *La Sofonisba* di Giovan Giorgio Trissino, *Rosmunda* di Giovanni Rucellai, *Orbecche* di Giovan Battista Giraldi, *Canace* di Sperone Speroni, *L'Orazia* di Pietro Aretino, *Marianna* di Ludovico Dolce. Una ragione di carattere pratico, vale a dire la sua presenza in altro volume della medesima collezione, giustificava l'esclusione di una tragedia della qualità e della rinomanza del *Re Torrismondo* del Tasso.

«La prima cura di chi pubblici e commenti l'opera di uno scrittore classico ha da essere intorno al testo»: così ammoniva, più di cent'anni fa, Giosue Carducci, nell'introduzione all'edizione commentata del *Canzoniere* di Francesco Petrarca destinata a quella benemerita «Biblioteca scolastica di classici italiani» che egli stesso progettò e disse per la casa editrice Sansoni.⁷ Ed è avviso luminoso che dovrebbe valere sempre e in ogni circostanza, anche quando si abbia che fare con testi drammatici, anche quando non si tratti, come appunto accade con il nostro tomo ricciardiano, di fornire edizioni rigorosamente critiche, e sicuramente da estendere, almeno nel caso dei testi tragici cinquecenteschi, ad indispensabili complementi paratestuali quali, per esempio e prima di tutto, le lettere dedicatorie delle edizioni originali. Esse, infatti, contengono quasi sempre informazioni di assoluto rilievo, per più riguardi, e sull'autore e sull'opera. E' davvero curioso, vorrei notare a questo proposito, che una fra le più accreditate, encomiabili sillogi che siano state dedicate, negli ultimi decenni, alla tragedia italiana del Cinquecento abbia trascurato di ristampare, accanto al testo della *Sofonisba* e dell'*Orazia*, le lettere di dedica sottoscritte dai rispettivi autori ed indirizzate, l'una «Al Santissimo Nostro Signore Papa Leone decimo», l'altra «A Paolo terzo gran vicario di Cristo».⁸ Eppure sono, entrambe, documenti di diversa ma ugualmente fondamentale importanza per l'intelligenza storica delle due tragedie. Oltre ad essere, a giudizio di Bernard Weinberg, «the earliest extensive exploitation», in lingua italiana, della *Poetica* aristotelica,⁹ la prima contiene indicazioni preziose circa la teoria tragica e la riforma linguistica ed ortografica elaborate dal Trissino; mentre la seconda è imprescindibile per la comprensione delle motivazioni politiche sottese alla tragedia e altrimenti ribadite nel Prologo recitato dalla Fama: dichiarando l'intenzione, espressa più scopertamente dall'Aretino in un'altra lettera indirizzata poco tempo dopo a Pier Luigi Farnese, di pronosticare «a sua santità una vittoria de i Luterani assai maggiore che il trionfo che a Roma

/ Quel che già pianse il fin di Sofonisba, / E quello che d'Antigone e di Emone / Rinovò la pietà, la fé e l'amore, / E quell'altro dappoi che estinse Orbecche, / E chi cantò lo sdegno di Rosmunda, / E chi con nuovo e non più visto esempio / Lo scelerato amor di Macareo, / Né men quell'alto ingegno che fe' degna / L'Orazia de le orecchie del gran padre / C'ha le chiavi del cielo e de l'inferno / E l'anime di noi sopra la terra, / Sì come piace a lui, lega e discioglie»; *Marianna*, 40-44 (in *Teatro del Cinquecento*, cit., vol. II, p. 750): «Non ch'io fossi però tanto arrogante / Ch'io volessi aguagliarmi di bellezza / Ad alcune onorate mie compagne, / Sì come a Sofonisba et a Canace, / Ad Orbecche, a Rosmonda e ad altre tali» (la riduzione del canone e l'espunzione dell'*Antigone* e dell'*Orazia* sono da mettere forse in relazione con la morte dell'Alamanni e dell'Aretino, sopravvenuta per entrambi nel 1556).

7. Francesco Petrarca, *Le rime* di su gli originali, commentate da Giosue Carducci e Severino Ferrari, Firenze, G. C. Sansoni editore, 1899 («Biblioteca scolastica di classici italiani» secondo i programmi ufficiali, diretta da Giosue Carducci). Cfr. *Severino Ferrari e il sogno della poesia*. Mostra documentaria, a cura di Simonetta Santucci e Carlotta Sgubbi, Molinella, Biblioteca Comunale S. Ferrari, 1999, pp. 75-83. L'introduzione è datata 2 febbraio 1899.

8. *Il teatro italiano*. II. *La tragedia del Cinquecento*. Tomo primo, a cura di Marco ARIANI, Torino, Einaudi, 1977. La *princeps* della *Sofonisba* è stampata a Roma, «per Lodovico Vicentino Scrittore e Lautitio Perugino Intagliatore», nel mese di luglio del 1524, quella dell'*Orazia* a Venezia, presso Gabriele Giolito de' Ferrari, nel 1546.

9. WEINBERG, Bernard, *A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance*. Chicago, The University of Chicago Press, 1961, vol. I, p. 369.

riportò Orazio de gli Albani».¹⁰ Allo stesso modo, la lettera di dedica della *Marianna* (Venezia, Giolito, 1565), indirizzata dal Dolce «Al magnifico e virtuosissimo M. Antonio Molino», ragguaglia sul contesto teatrale veneziano e sulle due rappresentazioni, promosse dallo stesso Burchiella, che precedono la pubblicazione della tragedia.¹¹

Per quanto concerne i problemi di ordine più strettamente testuale ed ecdotico, la necessità di rinunciare all'allestimento di edizioni critiche non ha tuttavia impedito al curatore di esercitare con vantaggio, caso per caso, un doveroso controllo sulla storia della tradizione dei testi e di avanzare, eventualmente, proposte editoriali inedite o innovative.

In attesa, per esempio, di un'auspicata edizione critica della *Sofonisba*, che tenga finalmente conto dell'intera tradizione manoscritta e a stampa, l'edizione da me procurata ha assunto come base la stampa vicentina del 1529, per Tolomeo Ianiculo, che registra lo sviluppo pressoché completo della seconda e definitiva maniera dell'ardimentosa riforma ortografica trissiniana. E' sembrato opportuno, pertanto, conservarne la compiuta fisionomia grafica: e si noti che la nuova foggia di lettere, definitivamente abbandonata nelle successive ristampe cinquecentesche della tragedia a partire dalla veneziana del 1530, non era mai più stata reintrodotta da nessuno dei moderni editori. Ma se è vero che la *Sofonisba* può vantare il titolo di prima tragedia di espressa imitazione classica, in idioma volgare, delle moderne letterature europee, se è altresì vero che l'esibita novità e l'assunto grecizzante dell'esperimento rispondono, in primo luogo, a fondamentali ragioni di ordine teorico e formale, come disgiungere la parte della riforma teatrale da quella, di più clamorosa evidenza anche per l'occhio, della riforma ortografica, linguistica, metrica? Se «lo zelo grafico», ha osservato Gianfranco Contini nel suo *Breviario di ecdotica*, «non è separabile da un certo tipo di stile», ciò «vale al massimo per i riformatori [...], ad esempio il Trissino con le sue nuove lettere».¹² La riproduzione del testo non poteva tuttavia essere di tipo semplicemente meccanico. Oltre alla correzione di errori e refusi, del resto non sempre facilmente individuabili, capillari interventi, in particolare per quanto concerne la disciplina dei segni diacritici, si sono resi di volta in volta necessari per soddisfare l'esigenza di conciliare la salvaguardia delle novità qualificanti e delle fondamentali istanze teoriche della proposta ortografica con una irrinunciabile agibilità del testo.

Allo stesso modo, particolare attenzione è stata dedicata ad una quanto più possibile perspicua rappresentazione grafica della peculiare fisionomia metrica delle distinte parti liriche e corali, di solito riprodotte dai testimoni manoscritti e a stampa in maniera disordinata e confusa (ma le ragioni metriche rivestono un ruolo di fondamentale importanza nell'elaborazione e nella codificazione della grammatica tragica cinquecentesca). Dal restauro si possono, oltre tutto, ricavare utili indicazioni anche di ordine esegetico. Mi limiterò a produrre un solo esempio. Nel dialogo lirico fra Sofonisba ed Erminia che precede la morte della protagonista (*Sofonisba* 1723-1744), la varietà me-

10. Si veda la lettera indirizzata a Pier Luigi Farnese, duca di Piacenza, da Venezia il 12 ottobre 1546 (in Pietro Aretino, *Il quarto libro de le Lettere*, Venezia, Al segno del pozzo, 1550, c. 57v; ma si veda ora l'edizione curata da Paolo Procaccioli, Roma, Salerno, 2000). L'intenzione è confermata in una successiva lettera a Paolo III del gennaio 1547 (ivi, c. 71rv). La connessione della tragedia aretiniana al dedicatario è esplicitamente sottolineata dal Dolce nel Prologo dell'*Ifigenia* citato nella nota 5.

11. Sulla messe di informazioni che le lettere di dedica delle stampe cinquecentesche offrono per la conoscenza del teatro del Dolce mi permetto di rinviare ai miei «Appunti sulla grammatica tragica di Ludovico Dolce». In *Cuadernos de Filología Italiana*, 5 (1998), pp. 279-290.

12. CONTINI, Gianfranco, *Filologia*. In *Breviario di Ecdotica*, Milano-Napoli, Riccardo Ricciardi editore, 1986, pp. 16-17.

trica dei due madrigali —con schema, rispettivamente, AbCD.AbCD.eE e AbC.BaC.DD— sembra riprodurre almeno per l'occhio, e sia pure con qualche approssimazione, quella del dialogo fra Alceste ed Admeto nell'*Alceste* di Euripide (vv. 244-279), formato da due coppie di strofi logaediche, la prima, appunto, tetrastica, in cui a ciascuna strofe cantata da Alceste segue un distico giambico di Admeto, e l'altra di dattilotrochei conclusa da un periodo anapestico: a conferma non soltanto dell'oltranza ellenizzante del Trissino, ma anche della puntigliosa fedeltà alla fonte e dell'incidenza, anche strutturale, dell'*Alceste* euripidea sulla rappresentazione della morte dell'eroina cartaginese. E' parso pertanto opportuno corredare il volume di una Tavola metrica, relativa appunto alle forme e agli schemi metrici variamente sperimentati nei dialoghi lirici e nei cori delle tragedie: dalla ballata, alla canzone, alla canzone di foggia greca (usata dal solo Trissino, ad imitazione della *συζυγία* del coro greco, nella parodo, nel primo e nel terzo stasimo, come pure in un commo della *Sofonisba*), al madrigale, alla sestina (assente nella *Sofonisba*, ma largamente usata nei cori tragici cinquecenteschi e collaudata, fra gli altri, dal Rucellai, dal Giraldi e dal Dolce), ecc.¹³

Analoga cura è stata riservata al computo dei versi, agevolato dall'accorgimento grafico dello scalino —che le stampe cinquecentesche di solito non contemplano— ogniqualvolta le battute del dialogo spezzino l'unità metrica dell'endecasillabo scomponendolo in due, eccezionalmente in più frammenti stichici. Si trattava, in questo caso, di sottolineare alcuni aspetti non trascurabili della tecnica dialogica della tragedia cinquecentesca, per poterne meglio analizzare le eventuali valenze espressive, anche sotto il profilo diacronico. Può essere interessante notare, a questo proposito, come tale tecnica, nonché sconosciuta al Rucellai e, *pour cause*, allo Speroni,¹⁴ appaia del tutto eccezionale nel Trissino,¹⁵ come pure nel Dolce della *Marianna*,¹⁶ mentre è utilizzata ampiamente e con piena consapevolezza delle sue potenzialità drammaturgiche sia dal Giraldi dell'*Orbecche*, sia dall'Aretino. Nell'*Orbecche* la ritroviamo, per esempio, nella scena seconda del terzo atto, là dove Sulmone rivela al suo consigliere Malecche il tradimento di Oronte e di Orbecche;¹⁷ oppure nella scena prima (ed unica) del quarto atto, nei passaggi più intensi e commossi del racconto che il Messo declama al Coro della morte orrorosa di Oronte e dei figli;¹⁸ infine, con più alta frequenza, nel concitato *crescendo* della capitale scena seconda del quinto atto, quando Sulmone, come recita l'Argomento della tragedia, «colla testa e colle mani del marito, ne fa dono alla figliuola la quale, vinta dallo sdegno e dal dolore, uccide il padre, e dopo se stessa».¹⁹

13. *Teatro del Cinquecento*, cit., vol. II, pp. 1021-1023. Cfr. MARTIGNONE, Vercingetorige, «Modelli metrici della tragedia cinquecentesca in rapporto con il *Torrismondo* tassiano». In *Studi Tassiani*, 37 (1990), pp. 7-36.

14. Una sola attestazione, se non abbiamo visto male: *Canace* (in *Teatro del Cinquecento*, cit.), 1585.

15. Cfr. *Sofonisba* (in *Teatro del Cinquecento*, cit.), 229-231 (a rappresentare con notevole efficacia la concitazione del dialogo fra il Famiglio, che sopraggiunge trafelato dal campo di battaglia per annunciare l'imminente arrivo dei Romani vincitori, ed il Coro), 384, 1554-1555, 1903-1904.

16. Cfr. *Marianna* (in *Teatro del Cinquecento*, cit.), 872, 2663.

17. Cfr. *Orbecche* (in *Teatro del Cinquecento*, cit.), 116 e 1120.

18. Cfr. *Orbecche* (in *Teatro del Cinquecento*, cit.), 2096, 2248 e 2313. Il rilievo che nella tragedia giraldiana assume il racconto del Messo (che occupa per intero, inframmezzato dagli interventi del Coro, il IV atto, in perfetta corrispondenza, anche strutturale, con quello del *Nuntius* dell'archetipo, il *Thyestes* di Seneca), è confermato dal fatto che nella rappresentazione ferrarese del 1541 la parte del Messo fu affidata al primo degli attori, a Sebastiano Clarignano da Montefalco.

19. Cfr. *Orbecche* (in *Teatro del Cinquecento*, cit.), 2744-2766. Si noti, in particolare, la serie fitta e serrata di interiezioni dolorose pronunciate da Orbecche: «Oimè, ch'è questo?» (2744, che ripete il v. 408), «Ai trista me, ai

Anche più potenti ed energici gli effetti brachilogici dello spezzamento dei versi operato dall'Aretino nell'*Orazia*, proprio negli episodi di massima concentrazione e tensione drammatica. Si vedano per esempio, nel secondo atto, le battute che Celia scambia col padre, Publio, allorché essi s'incontrano per la prima volta dopo la vittoria di Orazio che è costata la vita del Curiazio promesso sposo di Clelia: «C. Padre, o padre! P. Figlia cara, o figlia! / E perché questo? C. Amor legge non have»;²⁰ oppure, nel terzo atto, il fulmineo, convulso dialogo fra i due fratelli che precede l'uccisione di Celia da parte di Orazio, alla presenza della Nutrice;²¹ o infine, nel quinto atto, le esclamazioni di Publio che contrappuntano le parole con cui il Popolo Romano pronuncia il verdetto di assoluzione di Orazio.²² Ma può accadere, almeno una volta, che il verso sia eccezionalmente frantumato in quattro battute, con esiti che sembrano precludere alla peculiare trama di pause, di sospensioni, di «non detto» che contrassegnerà la versificazione alfieriana (siamo nel terzo atto, il dialogo si svolge fra Publio e Spurio): «P. Che parli tu? S. Niente. P. Va' via. S. Vado».²³ Nessuno, come è noto, fra gli autori di tragedie, nel Rinascimento italiano, nemmeno Torquato Tasso, sarebbe riuscito nell'impresa di inventare un moderno linguaggio drammatico, di elaborare una declamazione teatrale in grado di soddisfare a due esigenze inevitabilmente contraddittorie e che pure apparivano conciliabili in maniera insuperabile nello specchio degli esemplari greci, l'altezza dello stile, da una parte, il sermone, la dialogicità, la colloquialità dall'altra. Non è forse senza significato che fra i più vicini a superare tale *impasse* sia stato uno scrittore anomalo e irregolare come Pietro Aretino, animato dall'ambizioso proposito — misurandosi col genere più elevato, più selettivo, più classicamente autorizzato — di provare «Se più mertano in sé lode di gloria / De la natura i discepoli, ovvero / Gli scolari dell'arte»,²⁴ a proclamare attraverso le trombe della Fama il proprio «naturale» primato linguistico.

Per indugiare ancora un momento sugli aspetti metrici, vorrei accennare ad una scelta tipografica che si è voluto adottare per il testo della *Canace*, pur già stabilito criticamente in una recente, eccellente edizione.²⁵ Attraverso l'impiego convenzionale dello spazio bianco tipografico si è dunque inteso sottolineare, anche per l'occhio, la presenza della rimamezzo che, seppure quantitativamente circoscritta (se ne contano, complessivamente, poco più di un centinaio, su un totale di 2069 versi: l'indicazione del fenomeno è stata per altro estesa anche ai casi in cui la rima interna non cada in cesura), e disseminata con grande libertà all'interno di una struttura metrica deliberatamente «aperta», madrigalesca, rappresenta sicuramente un indice non trascurabile della controversa sperimentazione formale e delle innovazioni metriche speroniane, destinate ad esercitare una determinante influenza sugli sviluppi del linguaggio poetico, nella

meschina» (2747), «Oimè dolente!» (2748), «Ai, di ch'aspro coltello ora trafissa / M'avete, oimè» (2752-2753), «Oimè, pur devezate a' figli almeno / Usar pietà» (2754-2755), «Oimè, più tosto / Morta foss'io, che veder cosa tale» (2756-2757), «Quant' oimè lassa / Lagrimevol mi s'offre questo dono / Ond'io credeva esser contenta al mondo!» (2759-2761), «Ai padre, ai caro padre!» (2762), «Ai spettacol crudele!» (2766).

20. Cfr. *L'Orazia* (in *Teatro del Cinquecento*, cit.), 1146-1147.

21. Cfr. *L'Orazia* (in *Teatro del Cinquecento*, cit.), 1560-1573.

22. Cfr. *L'Orazia* (in *Teatro del Cinquecento*, cit.), 2604-2610.

23. Cfr. *L'Orazia* (in *Teatro del Cinquecento*, cit.), 1687.

24. Cfr. *L'Orazia* (in *Teatro del Cinquecento*, cit.), 82-84.

25. Sperone SPERONI, *Canace e Scritti in sua difesa*. Giambattista GIRALDI CINZIO, *Scritti contro la Canace, Giudizio ed Epistola latina*, a cura di Christina ROAF. Bologna, Commissione per i Testi di Lingua, 1982 («Collezione di opere inedite o rare pubblicate dalla Commissione per i Testi di Lingua», 138). Per alcuni emendamenti al testo allestito dalla Signora ROAF, cfr. *Teatro del Cinquecento*, cit., vol. II, pp. 979-981.

fattispecie teatrale, fra Cinque e Seicento e in cui germinano i segni dell'imminente decodificazione del genere tragico, nei termini delle istituzioni meliche della favola pastorale, dall'*Aminta* al *Pastor fido*.²⁶

Un altro aspetto, infine, che non può non richiamare l'attenzione dell'editore di opere teatrali cinquecentesche, riguarda l'eventuale divisione dei testi in atti e in scene. L'ossequio alla morfologia della tragedia greca non comporta, com'è noto, la divisione in atti e in scene della *Sofonisba*. Ma già la tradizione testuale della *Rosmunda*, nata pressoché ad un parto con la tragedia trissiniana e nella quale forse per la prima volta nella storia della tragedia cinquecentesca è documentata la divisione in atti, presenta sensibili oscillazioni ed incertezze circa la divisione in scene, che sembra realizzarsi compiutamente soltanto con la *princeps* postuma apparsa a Siena, per i tipi di Michelagnolo di Bartolomeo e ad istanza del libraio Giovanni di Alessandro, con la data del 27 aprile 1525. Tale articolata divisione sarà naturalmente ripresa nella stampa dell'*Orbecche* (Venezia, in casa de' figliuoli d'Aldo, 1543), la prima tragedia che sia stata messa in scena, a Ferrara, nel 1541. Ma la tradizione testuale dell'incompiuta *Canace* di Sperone Speroni, composta nei primi mesi del 1542, ad un solo anno dunque di distanza dalla prima rappresentazione della tragedia giraldiana, presenta ancora notevoli incertezze al riguardo: la divisione in atti e in scene non è, per esempio, presente nell'autografo vaticano nella quale la Roaf ha identificato l'ultima redazione della tragedia poi confluita nella stampa valgrisiana del 1546 curata da Antonio Giovanni Clario. Ed ancora, le due stampe giolittine dell'*Orazia* dell'Aretino (1546 e 1549), registrano la divisione in atti, ma non quella in scene, mentre la *princeps* della *Marianna* del Dolce (Venezia, Gabriel Giolito de' Ferrari, 1565) presenta sì la divisione in atti, ma distingue le scene, senza specificarne l'ordine progressivo all'interno dell'atto, con la sola indicazione dei personaggi.

Cure particolari richiedeva, naturalmente, il commento di opere per le quali non si disponeva, in linea di massima, di alcuna tradizione esegetica. Pur non trascurando, s'intende, le questioni di ordine teatrale o scenico, gli accenni relativi alla ὄψις, per servirci delle categorie aristoteliche, il commento ha preferito appuntarsi sugli aspetti letterari, linguistici, metrici, retorici dei testi, oltreché sull'abbondantissima messe dei riferimenti intertestuali e intratestuali (fondamentale è apparsa, per esempio, l'intratestualità nel caso dell'opera aretiniana). Proprio l'intensa dinamica dei riferimenti intertestuali e interdiscorsivi, per servirci di un'opportuna distinzione di Cesare Segre,²⁷ nella tragedia cinquecentesca sembra trovare, se non m'inganno, un campo di applicazione particolarmente fertile e ed altamente privilegiato: se è vero che il principio d'imitazione contempla una gamma vastissima di realizzazioni che va dall'*imitatio* all'*aemulatio*, dalla traduzione al rifacimento, dal calco alla parodia. Si trattava, insomma, di provare a riconoscere, all'interno dei singoli testi, la rete fittissima delle contaminazioni e delle

26. Cfr. ARIANI, Marco, «Il puro artificio. Scrittura tragica e dissoluzione melica nella *Canace* di Sperone Speroni». In *Il contesto*, 3 (1977), pp. 79-140; ROAF, Christina, «Retorica e poetica nella *Canace*». In *Filologia veneta*, II (1989) (= Sperone Speroni), pp. 169-191; CREMANTE, Renzo «La memoria della *Canace* di Sperone Speroni nell'esperienza poetica di Torquato Tasso». In *Sul Tasso. Studi di filologia e letteratura italiana offerti a Luigi Poma*, a cura di Franco Gavazzeni. Roma-Padova, Editrice Antenore, 2003, pp. 123-159; e «Appunti sulla presenza della *Canace* di Sperone Speroni nell'*Aminta* di Torquato Tasso». In *Criticón*, 87-88-89 (2003) (= Estaba el jardín en flor... Homenaje a Stefano Arata), pp. 201-213.

27. SEGRE, Cesare, «Intertestualità e interdiscorsività nel romanzo e nella poesia». In *Teatro e romanzo*, Torino, Einaudi, 1984 (il saggio era apparso originariamente nel volume *La parola ritrovata. Fonti e analisi letteraria*, a cura di Costanzo Di Girolamo e Ivano Paccagnella, Palermo, Sellerio, 1982, pp. 15-28).

interferenze, la complessa stratificazione delle fonti tematiche e fabulistiche, nonché il loro scarto, il loro attrito nei confronti delle fonti linguistiche e formali. Il panorama degli studi intertestuali, in verità, continua a registrare una notevole sproporzione fra l'abbondanza e la varietà delle proposte teoriche e la relativa indigenza di analisi concrete e puntuali. Il discorso potrebbe riguardare, da un punto di vista più generale, l'intera tipologia del commento: un «genere» al quale oggi si guarda, in sede critica storica e teorica, con interesse crescente, ma che la prassi vigente non sempre riconosce come complemento necessario, anzi come momento indispensabile di qualsivoglia operazione filologica. Per parte mia non credo che l'accresciuta disponibilità di strumenti informatici, di banche dati, di concordanze, possa da sola contribuire a ridurre sufficientemente l'accennato squilibrio. Tanto più —per citare ancora una volta una pagina di Gianfranco Contini immeritevole, a mio giudizio, di essere troppo frettolosamente accantonata— che «l'inondazione di concordanze e di calcolatori, se prolunga gigantesca la memoria, si accompagna a un disuso e a una mortificazione della memoria media (sradicata infatti dal costume scolastico)». ²⁸ Si potrebbe magari aggiungere, un po' scherzosamente, che la memoria elettronica, quanto si voglia moltiplicata e onnipotenziale, è però di necessità priva di quell'indispensabile strumento di giudizio che è l'orecchio, inadeguata a misurarsi con le strutture ritmico-sintattiche, con l'«*hésitation entre le son et le sens*» propria del discorso poetico, con le norme statutarie che regolano l'antigrammatica della poesia.

28. CONTINI, Gianfranco, *Pagine ticinesi*, a cura di Renata Broggin, Bellinzona, Salvioni, 1986, seconda edizione, p. 248.

Dos heroínas giraldianas frente a frente: Euphimia y Epitia.

Irene Romera Pintor
Universitat de València

...porque fuiste la que espera siempre, la que perdona
siempre como una madre, como una santa, como algo
que está sobre todo, como el cielo de nuestra vida...
Rosas de otoño, Jacinto Benavente

Je ne veux pas comprendre (...) Je suis là pour dire non.
Antigone, Jean Anouilh

Resulta tópico decirlo pero no por eso es menos cierto que el s. XVI abarca uno de los momentos de mayor esplendor de la cultura occidental en todos los ámbitos, tanto en las artes como en las letras, y que, dentro de ella, Italia despliega una fecundidad precursora indiscutible. El ducado de Ferrara, a principios de siglo, es un exponente admirable de esta explosión. Alejado de los más tumultuosos vaivenes políticos, se convierte en templado refugio de escritores, humanistas y artistas en general, gracias a la hábil política de sus gobernantes, los príncipes de Este, duques de Ferrara.

En el segundo tercio del siglo, bajo el reinado del cuarto duque, Hércules II, el ducado gozó, además, de un período políticamente estable y por lo tanto particularmente propicio al florecimiento de las artes y de las letras. Son éstos los años en los que Giambattista Giraldi Cinzio, contemporáneo de Hércules II, elabora su obra literaria y preceptiva. Cinzio, por su formación cultural y actividades (fue hasta la muerte del duque, en 1559, su hombre de confianza y su secretario particular, cargo éste que incluía misiones diplomáticas representando a su señor), personifica como nadie el retrato, idealizado sin duda, del perfecto cortesano, tal y como lo describe Baldassar di Castiglione. Lo pone de manifiesto su cultura humanística, su creación literaria, la sincera amistad y lealtad que profesa hacia su señor, así como su intervención en cuantos actos podían prestar fastuosidad y encanto a la vida cortesana del ducado, actos que en Ferrara se desarrollaban en los magníficos escenarios que ofrecían el Castello Vecchio, el Palazzo Ducale, el Palazzo de Schifanoia y las villas y jardines de Belfiore, del Barco, del Belriguardo. Corte fastuosa y al mismo tiempo teatral, con sus ceremonias, sus fiestas, banquetes, partidas de caza, y donde cada elemento se aliaba para que el conjunto brillase como modelo de vida, espejo en el que mirarse y ejemplo digno de imitar...

Dentro de la producción de Giambattista Giraldi Cinzio —dejando de lado las *Novelle* y los escritos teóricos, recogidos en sus *Discorsi*—, destacan nueve obras de teatro, que nacen por un lado de la voluntad de ilustrar su concepción teatral y por otro de la de complacer los deseos del duque escribiendo y representando obras, ya sea para entretenimiento y deleite de la Corte, ya para festejar dignamente grandes acontecimientos, como la visita del Papa Pablo III en 1543, en cuyo honor estaba destinada *Altile*, o el brillante matrimonio de la hija de Hércules II, Ana de Este, con el futuro duque de Lorena, que fue la ocasión propicia para la representación, en 1548, de esa deliciosa comedia de enredos, *Gli Antivalomeni*.

La extraordinaria actividad literaria realizada por Giraldi no deja de asombrar. Además de sus clases de retórica y de filosofía, y de sus obligaciones como secretario del duque, encontró tiempo para producir lo más importante de su teoría dramática, que se podría resumir en la máxima clásica de «delectare, movere et docere» (deleitar, emocionar, educar) y, lo que será su mayor aportación al teatro, para formular un nuevo concepto de tragedia, las tragedias *a lieto fine*, cuyo desenlace feliz responde a la necesidad didáctica de premiar el bien y de castigar el mal. Giraldi consigue que el castigo y la recompensa de las distintas actuaciones aparezcan ante el público como algo justo y posible, al tiempo que verosímil, a través de la responsabilidad que otorga a los personajes respecto de sus propios actos. Así cada una de sus obras se convierte en un «exemplum» del libre albedrío del hombre y, por ende, de su exclusiva responsabilidad sobre sus propios actos, rechazando enérgicamente la idea de que un destino ciego pueda regir su vida. Con ello, Giraldi apuesta decididamente por la doctrina de la Contrarreforma, cuyo principal frente de batalla es precisamente la defensa de la función decisiva de los actos en la salvación o perdición del alma, frente a las teorías de Lutero y su Reforma, que pretendían justificar la salvación eterna por medio exclusivo de la fe y de la predestinación.

E auenendoci poi qualche ñiniñtro,
La colpa diamo à la Fortuna, ò al Fato,
Ûol cagion n'è l'ignoranza noñtra, *Didone*, 625-7.

Por otra parte, Giraldi propugna un ideal social que consigue mediante la identificación de la nobleza de sangre con la nobleza del alma, con objeto de que el público/lector¹ asocie la virtud con los personajes nobles, que serán los que sufran las desdichas. De esta manera, los personajes de condición social más baja se ven favorecidos por la ausencia de tales desgracias, quedando a salvo de las traiciones, envidias y maquinaciones que suscita el poder. Se llega así a idealizar la condición de súbdito como la más segura, feliz y apacible de todas. Además, en este contexto, el preceptista ferrarés consigue despertar en el público los sentimientos de piedad y temor necesarios para ensalzar y promover la virtud, principal motor de su creación literaria.

En el corto espacio de dos años, entre 1541 y 1543,² desempeñó un enorme trabajo, además de teórico también artístico, que asentó las bases de toda su futura produc-

1. No olvidemos que Giraldi se encuentra al servicio del duque de Ferrara, por lo que no debe sorprender que, en parte para complacerlo, propugne este conformismo social, no sólo en sus *Novelle*, sino también en sus tragedias, con objeto de que el público, en su mayoría súbditos del duque, acabe identificando a éste y a su esposa con los personajes nobles de sus obras.

2. Ya antes de publicar sus *Discorsi*, en una carta dirigida a su amigo Ponzani en 1543, había elaborado, y así lo expresaba, sus principales teorías e innovaciones dramáticas, apartándose de la tragedia de horror al estilo de

ción.³ Después mantuvo un ritmo algo más sosegado al menos en lo que se refiere a su producción teatral. Sus siguientes obras, salvo el drama histórico de *Cleopatra* —encargo personal del duque—, son todas ellas tragedias a «fin lieto», que se irán escalonando hasta bien entrados los años 60, período en el que posiblemente escribió *Epítia*, antes de que nuestro autor abandonara Ferrara por Pavía, siendo ésta su última obra dramática y también la única que, por razones obvias, nunca llegó a representarse, pues Giraldi ya no gozaba del favor del nuevo Duque, Alfonso II.

Ahora bien, en todas sus obras hay un mensaje clarísimo que se repite bajo distintas formas pero que no varía en su esencia: la esposa debe mantenerse siempre fiel, perdonar y jamás separarse del marido. En esto Giraldi no hace más que recoger y proclamar el sentir de su sociedad, tal y como lo plasman los numerosos libros y manuales dedicados a fomentar la «excelencia» de la mujer, donde se les inculca desde muy temprana edad —en su formación— la virtud de la fidelidad y de la obediencia a padres y maridos cueste lo que cueste.

Estas enseñanzas recorren como un *leitmotiv* toda su obra dramática, desde su primera tragedia *Orbecche*, que acaba en una apoteosis de sangre y furia, hasta *Epítia*, su última producción. Ejemplifica así la fidelidad conyugal como símbolo del bien supremo y sostén de la estructura social. Incluso en sus dos tragedias históricas, escritas por indicación del propio duque, cuyas heroínas, Cleopatra y Dido, venían cargadas con un peso histórico negativo, Giraldi logra destacar y enfatizar el amor sincero y constante que profesan a sus esposos. Su Cleopatra no es la mujer seductora, lasciva y ambiciosa, que tradicionalmente se venía repitiendo, sino una esposa fiel y digna que exclama «viver non posso, morto il signor mio». Por su parte, el personaje giraldiano de Dido mantiene viva la llama de su amor a su difunto marido Sicheo.⁵

Esta fidelidad lleva implícita la obediencia a los padres y al marido. Estando, pues, fidelidad y obediencia íntimamente unidas, como ya señalamos, una y otra deben ser las principales virtudes de la mujer, en la medida en que esta última desempeña una función de importancia primordial: la de mantener la seguridad y la unidad de la célula familiar dentro de la sociedad.

Séneca para iniciar las de «a lieto fine», recuperando el término de «tragicomedia» que conoció en toda Europa una boga inmediata y duradera hasta bien entrado el siglo XVII.

3. La producción giraldiana a la que nos referimos está constituida por las siguientes obras: *Orbecche* (1541), tragedia de horror senequista, que obtuvo un gran éxito no sólo fuera de Ferrara, sino también de Italia, y que se editó un gran número de veces (*Orbecche* es la tragedia que más ediciones ha tenido. De hecho, ha sido la única que fue publicada en vida del autor. De ella hay, desde la *Princeps* de 1543 hasta la muerte de Giraldi en 1573, un total de nueve ediciones: en 1543, 1547, 1551, 1552, 1558, 1560, 1564, 1570 y 1572. Después de su muerte, el número de ediciones de *Orbecche* hasta nuestros días asciende a trece); *Didone*, representada en 1543 y compuesta por indicación de Hércules II, al igual que la tragedia *Cleopatra* y, por último, *Altile*, su primera tragedia «a lieto fine». El trágico y misterioso asesinato de Flaminio Ariosto, joven y prometedor actor que interpretaba el papel de la heroína, Altile, truncó desgraciadamente la representación que iba a celebrarse en honor y en presencia de Pablo III. Flaminio Ariosto ya había cosechado un éxito sin precedentes en su creación del papel de la protagonista en *Orbecche*.

4. *Cleopatra*, v. 1031. Y cf. también los vv. 995-6 y 999-1004: «E, morto lui, tu puoi vivere ancora / Cleopatra infelice? (...) E mirar puoi, / Morto il tuo Marco Antonio, ancora il sole? / Questo non fia, non fia questo giamai. / Tu, Marco Antonio eri la vita mia, / e tu la mia morte anco / Ahi lassa me, sarai, poi che sei morto».

5. *Didone*, vv. 361-9. «Ma uorrei che la Terra pria s'apriſſe, / E m'inghiottirſe nel piu baſſo centro, / E co' fulmini à l'ombre mi cacciaſſe, / A l'ombre de l'Inferno, à la profonda / Notte il gran Giove, ch'io uiolaſſi mai / L'Honeſtà, ò uer le fue ragion ſciogliſſi, / Sicheo primo hebbe il fior de l'amor mio, / E uoglio che lo ſi habbia, e lo ſi ſerbi / Seco puro, & intatto entro al ſepolchro».

Mas Giraldi tenía demasiado corazón e inteligencia como para no dejar de subrayar que esta fidelidad no podía ser de sentido único, como tranquilamente lo daban por supuesto la inmensa mayoría de sus contemporáneos varones. Así lo proclama claramente en *Euphímia* por el subterfugio de Juno, la diosa protectora del matrimonio:

E chi di fede in questa parte manca,
Et ufa crudeltà contra la donna,
Che gli fía moglie, fubito fà cofa,
Ch'offende i numi de l'eterna fede, *Euphímia*, vv. 1139-42

Esta idea matiza sensiblemente la advertencia anterior al deber de la esposa, que expone Semne en *Arrenopia*:

(...) che quella fede
Con cui mi strinsi ad Hipolipso prima,
Sincera serbat'ho, serbata ho pura,
come serbare honesta donna deve, *Arrenopia*, Acto I, 3.

Giraldi sigue haciendo gala de esta misma comprensión en lo referente a la obediencia a los padres. De hecho, si no duda en denunciar sin indulgencia las funestas consecuencias de la desobediencia filial, encarnadas en la desgraciada Euphímia:

Che il dipartirfi dal matur configlio
Di padre, e madre, è proprio un procacciarfi
Ruina estrema, e al fin morte crudele, *Euphímia*, vv. 786-8.

también recuerda, con una sensatez llena de moderación, la exhortación de San Pablo, «Padres, no exasperéis a vuestros hijos», haciéndola suya:

Egli è bene ubidire
À padri certo. Ma deono anche i padri
Non effer duri à compiacere i figli.
Et non creder, che padri ne fían, fòlo
Per far, che cofa mai non habbiam noi,
À noftra voglia, e tutti i de fìr noftri,
Fra i termini de i lor, fiano coftretti, *Gli Antivalomeni*, vv. 1149-55.

Sin lugar a dudas, más de un joven espectador debió de sentirse identificado y lleno de gratitud hacia el bondadoso autor que tan gallardamente rompía una lanza en su favor; más aún en esta deliciosa comedia, *Gli Antivalomeni*, claro antecedente de la «Comedia de los errores» de Shakespeare, celebra el triunfo del amor juvenil en contra de los prejuicios obstinados de un padre demasiado autócrata.

En las últimas décadas, la crítica empezó a realizar una nueva lectura de las tragedias de Giraldi, que estaban pasando un largo purgatorio. Se comprobó así que lejos de ser el preceptista monolítico que aplica rígidamente sus recetas en sus obras —como se le venía describiendo— Giraldi no sólo es independientemente original con relación a Aristotéles e incluso a Séneca, sino que, como auténtico hombre de teatro en todos los sentidos, se muestra particularmente sensible ante cualquier cambio producido en su entorno social y cultural, así como agudo observador de la naturaleza humana. De

hecho, como ya dijéramos, se encontraba en una situación particularmente privilegiada para estudiarla.

Pero Giraldi presenta una faceta todavía más entrañable para nosotros: su defensa a capa y espada de la mujer. En el seno de una sociedad hecha por y para el varón, él admira y valora sinceramente a la mujer, juzgándola muy superior al hombre por el mero hecho de ser mujer. Como el anónimo autor francés del medieval *Jeu d'Adam*, Giraldi podría haber escrito:

Mal cuple em fist li criator / Tu es trop tendre et il trop dur⁶

Esta sensibilidad lo capacita para matizar a sus personajes. Giraldi confiere a cada una de sus heroínas una densidad propia e irrepetible, que agrieta la superficial visión de estereotipadas apariencias de monotonía, como una crítica apresurada venía repitiendo.

Por comodidad de exposición mantendremos como base de estudio la división en personajes activos y pasivos que tradicionalmente se ha venido asignando a las heroínas giraldianas. Centraremos nuestro análisis en las dos heroínas de Giraldi que nos parecen ser el exponente más emblemático de estas dos clasificaciones de pasividad y actividad, y cuyos itinerarios y actitudes vitales son totalmente opuestos. Nos referimos a la luchadora *Epitia* y a la paciente *Eufimia*.

Si muy *grosso modo* podemos aceptar esta clasificación, conviene, no obstante, matizarla sobre manera. Con mayor acierto, Giraldi habla de personas *mezzane*,⁷ es decir de aquellas que tienen una personalidad compleja, en donde la lucha entre el bien y el mal unas veces se exterioriza y otras no.

6. CHEVAILLIER, J. R. y P. AUDIAT (1932): *Les Textes français*, París, Hachette (cf. en concreto *Jeu d'Adam*: 79, vv. 27-8).

7. A la hora de elegir a qué tipo de personas deben corresponder los héroes de sus tragedias, Giraldi se decanta por las que él mismo denomina *mezzane*, por cuanto las acciones de los buenos y de los malos nunca podrán inspirar en el público los sentimientos de compasión y de temor que consiguen las personas *mezzane*: «Le persone d'alto grado (le quali sono mezze tra i buoni e gli scellerati) destano meravigliosa compassione se loro avviene cosa orribile, e la cagione di ciò è che pare allo spettatore che ad ogni modo fosse degna di qualche pena la persona che soffre il male, ma non già di così grave. E questa giustizia, mescolata colla gravèzza del supplizio, induce quell'orrore e quella compassione, la quale è necessaria alla tragedia» (*Discorso*, p. 182).

En efecto, el público no podría conmoverse ante una desgracia completamente inmerecida, antes al contrario esta última despertaría una indignación tal que todo sentimiento de compasión quedaría ahogado, y este efecto sería nocivo por cuanto no beneficiaría al *buon costume*: «Le azioni de' buoni adunque non desteranno mai l'orrore e la compassione, quantunque siano condotte a misero fine, perché lor fier accidenti mostreranno una certa crudeltà che porterà con esso lei tanto di orrore, che rimarrà come spenta la commiserazione, né potrà ciò introdurre buon costume alcuno: perocché purgando la tragedia gli animi degli uomini per l'orrore e per la compassione che nascono dalle pene sofferte per gli errori loro, da coloro sui cadono i casi avversi, non essendo in tale azione peccato, non può avere il suo fine la tragedia» (*Discorso*, p. 181).

De igual forma, toda desgracia que el héroe mereciera sería considerada por el público como justo castigo a la maldad de aquél, con lo que tampoco se conseguiría despertar en el público el sentimiento de compasión y de temor que debiera inspirar el héroe de la tragedia: «Similmente le azioni di persone scellerate mai non produrranno tal effetto. Perché male che loro avvenga, si vede loro avvenire per giustizia e per castigo debito alla loro scelleraggine. La qual cosa desiderano di vedere degli scellerati tutti coloro che vivono bene, non che loro sia ad orrore od a compassione la pena che soffrono. Quantunque l'umanità nostra ce ne faccia sentire (per essere anco lo scellerato uomo) non so che di dispiacere» (*Discorso*, p. 181).

De esta manera, los héroes logran conmover a los espectadores, quienes, a pesar de constatar la diferencia social existente entre los personajes de la tragedia y ellos mismos, éstos llegan a sentir compasión de aquéllos por cuanto presentan sus mismas cualidades y defectos. El teatro se convierte así en una reproducción o imagen exacta de la vida real. De ahí que cuando un personaje muere a consecuencia de su culpa, la causa de dicha muerte se debe en parte a errores o debilidades humanas.

(Para toda esta nota, cf. ROMERA PINTOR, I., 1997: 59-60).

Euphimia es la única de entre todas las atribuladas heroínas de Giraldo que, aparentemente, mejor encajaría en la categoría de personajes pasivos en la línea de Griselda. En efecto, padece odiosos maltratos por parte de su marido, que llegan incluso hasta la amenaza de muerte, sin ninguna justificación aparente.

A este cruel trato sólo sabe oponer sus lágrimas y quejas, al tiempo que entona un amargo «*mea culpa*» al reconocer que ella misma es el único artífice de su desgracia por haberse enamorado de un «vil paggetto»⁸ y por haberse empeñado en casarse con él en contra de la voluntad paterna.

(...) di male in peggio
 Me ne uò d'ora in hora, per hauere
 Amato troppo, chi fù sempre indegno
 De l'amor mio, nè sò ritrouar modo,
 Ond'io pol'ja ammollir que' sto empio core,
 E mi serìa à gran gratia, che la Morte
 Mi sottrahe'ße à que' sta amara uita», vv. 333-9.

Inútiles son sus esfuerzos para intentar complacer a su brutal marido:

tutto quel, ch'io faccio, in danno
 Mi torna, che non può prego ò humiltade,
 Fede, od amor, piegar que' l'alma ingrata, vv. 355-7.

Y todo por

(...) hauere
 Amato troppo, chi fù sempre indegno
 De l'amor mio, vv. 335-6.

Aún hay más. No conforme con atormentarla, su marido, «il vile» Acaristo,⁹ quiere mandarla ejecutar. Como villano que es, disfruta con la idea de humillar y degradar a alguien que sabe muy superior a él, diciéndole que no se dignará a mancharse las manos con su «sangue vile».¹⁰ La desdichada exclama:

Così io figlia di gran Prence sono,
 Uile chiamata, da chi fù uil seruo
 Del Padre mio (...), vv. 329-31.

Teniendo que admitir con dolorosa lucidez que Acaristo

(...) s'egli è ben'hor Signore,
 Per mezzo mio, di questo eccel'lo stato, vv. 332-3.

Con estas clarividentes y desengañadas quejas resultan incomprensibles, a primera vista, su lealtad inquebrantable y su obligación a seguir amándole:

8. *Euphimia*, v. 170.

9. El nombre de Acaristo significa «ingrato» en griego. El personaje encarna así el mal que su propio nombre simboliza.

10. *Euphimia*, vv. 325-8: «Al fin detto hà, che vuol, che il manigoldo / Mi doni un di la meritata morte. / Perch'egli fì s'degnaua di macchiare / Il suo coltello nel mio sangue uile».

Ma perche tu conofca à che rie[ca
 Quel fermo amor, quella fìncera fede,
 Con la quale Achari[to hò amato, & amo, vv. 109-111.

Más adelante reafirmandose en la misma idea prosigue:

(...) ne fon di cor sì lieue
 Ch'io mi dolga e[ßer moglie di co[stui,
 Ch'ele[ffi, fin ne la mia verde etade
 Per perpetuo fignor de la mia mente.
 Ma ferma fon ne la primiera fede.
 Con modo tal, ch'anchor ch'egli mi ftratij,
 Non può mutarmi il cor (...), vv. 190-6.

Los espectadores del momento, sobre todo la parte femenina, por muy acostumbrados que estuviesen a oír repetidamente que el adorno principal de la mujer y su mayor virtud consistía en saber perdonar y ser fiel, no debieron salir de su asombro ante semejante mansedumbre.

Pero Euphimia no había sido siempre tan dócil. Ella misma reconoce que todos sus males derivan del obstinado y loco amor que la había embargado por un hombre indigno:

Mi[fera me, s'io haue[ffi al padre mio,
 Il Padre mio, ch'ogn'hor fidegnò costui,
 E cercò di[stornarmi ogn'hor d'amarlo,
 Creduto, come creder gli deuea,
 Mi[fera non farei, come fon'hora.
 Ma, oime me[china, che poteuo io fare,
 S'Amore, oime, m'hauea appannati gli occhi?, vv. 68-74.

Por lo tanto no sólo es culpable de dejarse arrastrar y cegar por una pasión nefasta, sino de haberse rebelado en contra de los deseos de su padre, desobedeciéndole gravemente al casarse con un hombre de condición tan inferior y del que con mucha razón desconfiaba. Ésta es la causa de su amargo arrepentimiento y así se autocastiga de una manera muy consciente para expiar voluntariamente su «van desio» y su pecado de desobediencia. El mismo razonamiento la lleva a rechazar la ayuda del amor desinteresado del príncipe Philone. De ahí que eligiera libremente el heroico sacrificio de mantener a toda costa su lealtad a la palabra dada a un hombre indigno.

La personalidad de Euphimia sufre, gracias a la adversidad de su fortuna, una significativa evolución espiritual. Empieza por mostrarse como un ejemplo de las terribles consecuencias que acarrear el dejarse llevar por el capricho y por el loco amor de casarse con alguien tan desigual e infame, desoyendo la voluntad de su padre y faltando a los deberes que exigían su propio rango y condición. El revés de su fortuna la transforma hasta el punto de que se convierte en modelo de excelencia. Si Euphimia es digna de ser admirada, lo es por su capacidad de autosuperación y porque sabe transformar sus debilidades y sus culpas en virtudes heroicas más allá de lo humanamente previsible.

Y es que, en su exigencia de autoexpiación, Euphimia llega hasta el extremo. Lucha por seguir amando a ese marido indigno. Aún después de muerto Acaristo y por fidelidad a éste, como corresponde a la esposa virtuosa, se resiste a casarse con el leal Philone,

que siempre la había amado. De hecho, se trataba del hombre que le correspondía por su rango y cualidades morales, razones por las cuales el padre de Euphemia lo había designado para que fuera su marido. Además, su boda con Philone hubiera supuesto un merecido premio a tanto sacrificio de expiación.

Ahi, laſa me, quantunque ingiuſtamente
Stratiata m'habbia, e condannata à morte
Coſtui, non può non eſſermi marito.
Et io non poſſo à lui non eſſer moglie,
Però a Philon direte, ch'io non poſſo
Non amar quel, che per Signore eleſſi.
Del cor, de l'alma mia, vv. 3009-15.

Los espectadores asombrados por tanta grandeza de ánimo no podrían menos que repetir con la nodriza:

Queſta mi pare
La maggior marauiglia, che ueduta
Fuſſe unqua in terra, vv. 3015-7.

En efecto, sólo ante los ruegos del Senado y para evitar una guerra, consiente Euphemia en casarse con el caballeroso Philone, ejemplo ideal de amante constante y sincero:

Io più inanzi
Paſſar non voglio, ſe non veggo eſpreſſo
Il ſuo voler, che più bramo piacerle,
Che diuenir Signor di tutto il mondo, vv. 3149-52.

En esta obra Giraldis sí que asegura un final feliz tanto para Euphemia, que por fin se autoriza a dar rienda suelta a sus anhelos de felicidad, como reconoce ante el Coro:

Et oue moglie fù d'un'huom maluagio,
Diuenir uoſtra, con ben certa speme
Di deuer eſſer tanto con uoi lieta,
Quanto ella fù con quel crudel dolente, vv. 3184-6.

como para el reino de Corinto, del cual Philone será modelo de gobernantes:

I' ui ringratio;
E prometto non pur d'eſſer Signore
Benigno, come vuol la cortesia
Voſtra ver me, ma non men ben trattarui,
Che s'à maggiori i' fuſſi stato figlio,
Et à minor di me io fuſſi padre.
Preporrò ſempre il uoſtro utile al mio,
E ſol quello à me fia mai ſempre grato,
Ch'eſſer d'utile à uoi uedrò, e d'honore,
Stimando che la uoſtra contentezza
Sia la mia propria, e il uoſtro utile il mio, vv. 3272-81.

Vemos, pues, que Euphimia dista mucho de ser una Griselda paciente, como algunos críticos la han llamado, en su connotación dual de sufrir y de aguantar. Aún tras una lectura superficial el parangón es insostenible, pues la situación de partida de Euphimia es totalmente opuesta a la de Griselda. En Giraldi, Eufimia es de regia estirpe y heredera del reino, siendo su marido, Acaristo, un «vil paggetto» de condición muy inferior a la suya. Por consiguiente más digna de admiración es su resignación. En Boccaccio, Griselda es hija de un siervo de su futuro marido, socialmente muy por debajo de él y, al igual que hiciera su propio padre Giannúcolo, nunca en su fuero interno se consideró digna de ser marquesa, de manera que los desprecios infligidos eran más comprensibles, tanto más cuanto que vivía dentro de una sociedad todavía muy feudal, con reminiscencias del duro derecho romano, en donde los padres y señores eran dueños de la vida y la muerte de hijos y siervos. Con todo, la diferencia esencial entre las dos mujeres estriba en que Griselda es totalmente inocente: ni ha sucumbido a un amor indigno, ni ha pecado en contra de su padre, como era el caso de Euphimia. Su sumisión se deriva de la conciencia del abismo que la separa de su marido, al tiempo que la sumisión de Euphimia, por el contrario, se debe a la conciencia de sus graves faltas que trata de expiar de esta manera para poder redimirse. Euphimia se convierte por lo tanto en un claro ejemplo de la mujer admirable que propugna la preceptiva giraldiana: aquella que sabe transmutar en virtudes heroicas de lealtad y de amor sus debilidades (su loca pasión por un hombre indigno) y sus grandes fallos (el desobedecer gravemente a su padre). Es una mujer que se redime por medio del sufrimiento y de la humildad, a través de un itinerario interior espiritual, de cada hora, de cada día, y no por ser invisible menos intenso y difícil:

Al Padre mio, quando ad amar coſtui
 Mi diedi, ch'è cagione hor del mio male.
 E prego l'ombra Jua, che s'io l'offeſi
 In amare Achariſto, in liberarlo
 Da la morte, che con giuſta cagione
 Adoſſo gli hauea meſſo il Padre mio,
 Mi perdoni la colpa, poi ch'io ſteſſa
 Del peccato à me dò la penitenza
 Del peccato, ch'io feci contra lui, vv. 1414-22.

En definitiva, de personalidad pasiva Euphimia tiene sólo la apariencia. Su energía espiritual bien se puede parangonar con la vitalidad activa de Epitia.

Como ya apuntamos, *Epitia* es la última tragedia escrita por Giraldi y nunca fue representada, ni en vida del escritor ni posteriormente, algo ciertamente desafortunado, pues bien merecía que se representara, como lo es habitualmente «Medida por medida» de Shakespeare, de la que aparece como un claro antecedente. De hecho, es de justicia abogar a favor de Giraldi, que ha dotado a su protagonista de una coherencia y una verdad psicológica muy superiores a la de su correspondiente inglesa, Isabella.

Epitia es totalmente distinta de las restantes obras de Giraldi. La acción no transcurre en países lejanos en el espacio y en el tiempo, como la antigua Persia, Egipto o Armenia, sino en la vecina ciudad imperial de Innsbruck, bien conocida de los ferrareses, y en un tiempo cercano: apenas dos generaciones separan los hechos narrados por Giraldi de sus contemporáneos, ya que en ellos es decisiva la figura del emperador Maximiliano I,

cuya muerte en 1519 abrió las puertas del Imperio a Carlos I de España, futuro Carlos V. El emperador actúa como príncipe justiciero y clemente para restablecer el orden perturbado por el egoísmo cobarde y el «van desio» de sus protagonistas masculinos.

Distinta también es la protagonista, Epitia. En primer lugar por su edad: todavía es una adolescente de apenas diecisiete años (como apunta en la *Novella* correspondiente). Pero lo que acentúa su carácter excepcional es que se trata de la única heroína en todo el teatro de Giraldi que no es de estirpe regia, ni siquiera de la alta nobleza, sino una «gentil donna», eso sí con una educación digna de una princesa, a juzgar por su brillante elocuencia, sedimentada en profundos conocimientos de retórica y filosofía, que la hacen digna de haber seguido, con sumo aprovechamiento, las clases del propio Giraldi. Posiblemente, como sugiere Horne,¹¹ nuestro autor tenía en mente el «curriculum» de estudios que él mismo había diseñado para beneficio de las jovencísimas princesas de Este, hijas del Duque Hércules II, que incluía no sólo el estudio de la retórica de Aristóteles, sino también los trabajos de Ptolomeo, Euclides y Erasmo. En segundo lugar, es todavía más relevante el hecho de que Epitia no luce por amor a un esposo (ni siquiera está enamorada de nadie), sino por salvar la vida de su hermano, condenado a muerte por el gobernador Iuriste, por haber violado a una joven campesina. Es pues su profundo y generoso amor fraterno lo que la impulsa a entregarse a Iuriste, confiando ingenuamente en la promesa matrimonial de éste. Giraldi no desaprovecha la ocasión de resaltar una vez más su admiración hacia la mujer, destacando su superioridad y lo equivocado de los prejuicios a favor del varón. Así lo expresa por boca del secretario de Iuriste:

Se ci nasce una femina, ci duole
 Che nata sia, ma se ci nasce un maschio
 Ne facciam festa, come che ci paia
 Che quella apporti danno e apporti questo
 La conservazion del sangue nostro
 E l'utile e l'onor de la famiglia;
 E spesso, spesso avvengon le ruine
 De le case da' maschi e i disonori,
 E gli onor da le donne e la salute, vv. 89-97.

Epitia¹² se convierte, por tanto, en la creación de Giraldi más anclada en el entorno social y cultural de la segunda mitad del s. XVI. Es una pena que sus contemporáneos no pudieran disfrutar de su representación escénica, ya que muchos espectadores hubiesen podido reconocer más de una situación vivida, y disfrutado además, de sus largos parlamentos legales y filosóficos. Pues si hubo un país y una época que sintió como nadie la fascinación de la palabra y saboreó el desarrollo de toda clase de argucias dialécticas, fue sin duda la Italia del siglo XVI, de «larga raíz» ciceroniana.

Otro rasgo de carácter que define a Epitia es su enérgica vitalidad, que la hace crecerse ante la adversidad, así como su dura e intransigente obstinación, muy propia de una despiadada juventud, que repugna cualquier concesión. Cuando Ángela, la bondadosa

11. Cf. HORNE, P.R. (1996).

12. El personaje femenino de Portia, en el *Mercader de Venecia* de Shakespeare, hace gala de una mente tan jurídica y filosófica como la de Epitia. Ambas comparten más de un rasgo común: misma juventud, misma claridad de exposición, misma intransigencia que bordea despiadadamente la crueldad. ¿Simples coincidencias o bien otra muestra de la influencia de Giraldi en Shakespeare que ningún crítico ha señalado hasta ahora?

hermana de Iuriste, viene a suplicarle piedad para su hermano, condenado a muerte por el Emperador (después de obligarlo a casarse con Epitia), ésta última le contesta duramente:

Non mi parlate di quest'uom malvagio,
 Degno di mille croci e mille morti,
 Che data mi ha cagion di odiarlo sempre.
 E s'è dannato a morte, a morte vada.
 Che, se voi meritate appo me molto,
 Merta egli che gli brami ogni gran male
 Per l'aspra tradigion ch'egli mi ha usata, vv. 2472-8.

Con la misma insensibilidad rechaza los ruegos de su propia tía, que apela en vano a la gloria que alcanzaría si se mostrase piadosa:

(...) A voi poco util fia
 Che muoia Iuriste, ma vi fia d'onore
 Il levarlo da morte e dargli vita, vv. 2480-2

Recordemos cómo, anteriormente, Epitia, ciega de dolor y ardiendo en deseos de venganza por la burla cruel de Iuriste, que había matado a su hermano después de que ella se le entregase, respondía con hosca terquedad a las llamadas a la sensatez de su tía para hacerle abandonar su proyecto de matarlo con su propia mano:

Seguane ciò che può seguir di male,
 Io ferma son di non mutar pensiero, vv. 1681-2.

Y más adelante vuelve a afirmar:

Il gran dolore onde mi avampa il core
 Di consiglio non è punto capace.
 Vinta da l'ira la ragion rimane,
 E gir mi è forza ove ella a gir m'invita, v. 1675-8.

Sólo accede a acudir al Emperador para que le haga justicia cuando su tía le recuerda que podía utilizar sus grandes dotes de retórica y elocuencia para convencerlo.

E le narriate questo caso atroce
 Con l'eloquenza che fra l'altre donne
 Vi face singolare (...), vv. 1693-5.

Con todo, se reserva todo el derecho de vengarse por sus propios medios si el Emperador se negase a hacer justicia:

Ma se questo non fa sua Maestade,
 Alfine lo farà la mano mia, vv. 1708-9.

La escena siguiente contiene un auténtico «morceau de bravoure». Se trata del largo parlamento en el que Epitia expone sus agravios al Emperador. Es una mezcla de aparente sencillez, llena de dignidad, donde subyacen los más elaborados recursos retóricos para conmover y convencer a su augusto interlocutor. En primer lugar, apela con destreza a la compasión y a la admiración por su abnegado amor fraterno:

Io, misera e infelice, ch'era tutta
 A la liberazion del mio fratello
 Intenta sì che sol questo bramava,
 Veduta la salvezza del mio onore, vv. 1797-1800.

También hace uso del halago sutil que, con tacto e inteligencia, dirige a la persona del Emperador:

Da la simplicità mia misurando
 Il core altrui e non pensando mai
 Ch'uom che rapresentava la persona
 Vostra di fede a me mancar dovesse, vv. 1802-5.

Por último, tampoco desdén a recurrir al ardid de su supuesta debilidad femenina (aún cuando Epitia había demostrado sobradamente su fortaleza), que toca irremediablemente la fibra caballerosa de cualquier hombre:

Misera donna e poco men ch'uccisa
 Sotto il mantel di fede e di giustizia,
 Che pietà in questo rio caso vi tocchi
 Di me meschina, e che dia la giustizia,
 Che tiene in voi il più onorato seggio, vv. 1862-6.

En la escena final, ante el «coup de théâtre» espectacular en donde se descubre que Vico está vivo gracias a la astuta estratagema del Capitán, encargado de ejecutarlo, lo primero que hace Epitia, «questa irata giovane»,¹³ como la llama Ángela, es pedir directamente al Emperador el perdón de su hermano, sin acordarse para nada del infortunado Iuriste:

Io prego, sacro e invito Imperatore,
 Per la bontà, per la clemenza vostra,
 Che poscia ch'è piaciuto al Padre eterno
 Che insino a qui sia vivo il mio fratello
 Per lo mezzo di questo Capitano,
 Che in questa parte ha fatto cosa degna
 D'angel del paradiso, così vivo
 Darlomi degni la Maestà vostra,
 (...)
 Io di tal don mi vi terrò tenuta
 Non altrimenti che se fosse morto
 Il mio fratello, e la Maestà vostra
 Lo mi facesse ritornare in vita, vv. 2735-42 y 2745-8.

El Emperador otorga gozosamente la gracia solicitada, ya que la joven violada había perdonado a su agresor, Vico, quien se casará con ella. Destaquemos de paso otra nota de modernidad en Giraldi, en la medida en que el culpable principal y detonante de la tragedia no aparece nunca en escena. Sólo por referencias externas de los demás personajes sabemos de sus peripecias.

13. *Epitia*, v. 2554.

Ante el despiadado olvido de Epitia, el propio Capitán le recuerda que no estaría de más que ella mostrase la misma compasión hacia Iuriste:

E voi via più di tutti gli altri mesta,
Chieder vi piaccia a la sua Maestade
Che doni vita anche al marito vostro
E menar seco in pace i giorni vostri,
Se la sua Maestà ve ne fa grazia, vv. 2774-8.

Epitia accede a regañadientes, utilizando oraciones negativas e insistiendo en el hecho de que lo hace por la obligada gratitud que debe al capitán, que había salvado la vida de su hermano.

Poi che tanto ti debbo che mi pare
Avuta aver da te la vita, al nego
Non mi vo' porre in quanto ora mi chiedi, vv. 2779-81.

De igual forma, si consiente en aceptar a Iuriste como marido, es por el mismo sentimiento del deber agradecido:

(...) perch'io gli perdono
Qualunque offesa e per marito mio
L'accetto, come la Maestà vostra
Per marito mel die', vv. 2790-4.

¿Qué se podrá augurar sobre la felicidad del futuro matrimonio? Quizá no el infierno, como profetiza Corinne Lucas,¹⁴ pero sí una gélida comunicación. Desde luego, Epitia mantendrá su palabra de fidelidad absoluta hacia Iuriste, no tanto por obediencia al Emperador, como le asegura, cuanto por cumplir con su nuevo deber de esposa:

Non farò altrimenti,
E perché il debbo e perché anche la vostra
Maestà mel commanda, vv. 2815-7.

Así, Epitia será leal y fiel, no por consideración hacia su marido, al cual desprecia demasiado, sino por lo que se debe a sí misma y a su propio honor, del cual tiene un alto concepto, tal y como había demostrado a lo largo de toda la obra. Intelectual y racional como es, no parece probable que vaya a sucumbir a un «van desio». Pero eso es el futuro. Por el momento Epitia, joven y beligerante, a la vez que enérgica e independiente, es sin lugar a dudas la figura más atractiva para un público de hoy. Su áspera respuesta a las súplicas de su tía («Io ferma son di non mutar pensiero») se convertirá en el eco —a través de los siglos— de la respuesta dada también a su tío por otra adolescente «airada», encerrada en un mismo rechazo a cualquier concesión, la *Antígona*¹⁵ de Jean Anouilh:

Je ne veux pas comprendre (...) Je suis là pour dire non¹⁶

14. Cf. LUCAS, C. (1984).

15. Las analogías entre la Epitia giraldiana y la Antígona de Anouilh no acaban aquí. Curiosamente, Antígona se alza también en defensa de un hermano y, como Epitia, ante los ruegos de su tío para hacerla entrar en razón, sólo opone su obstinado rechazo.

16. Cf. ANOUILH, 1964: 65, vv. 1170-2.

Como vemos en estas pinceladas, Giraldi no tiene nada que envidiar, ni en el planteamiento de sus intrigas, ni en agudeza psicológica, a otros dramaturgos posteriores, que la Fortuna —es decir, los críticos— han tratado con mayor benevolencia y atención.

Para terminar una sola observación: esta visión ideal de la mujer en *Euphímia*, custodia fiel del hogar, dechado de virtudes, moralmente muy superior al hombre, capaz de soportar humillaciones y dolor, perdonando siempre, en la línea de la sufrida y sumisa Griselda, tan conveniente para el hombre que encubre así cualquier abuso o infidelidad, no es exclusiva del siglo XVI, muy al contrario. Fue amorosamente cultivada y propagada por una larga línea de escritores hasta casi nuestros días. Todavía bien entrado el s. XX, un Jacinto Benavente, premio Nobel de las Letras, escribió una de sus comedias deliciosamente cursis, a la que puso el poético y crepuscular nombre de *Rosas de otoño*. En ella, sin temor a provocar sonrisas mal disimuladas entre el público, sino muy al contrario, seguro de suscitar una emocionada y aprobadora admiración, hace responder a su protagonista, Isabel, digna hermana de Selene y de Euphímia, ante la incredulidad asombrada de la pregunta de su hijastra, sabedora de las múltiples veces que fuera burlada, la siguiente réplica:

—¿Tú, tú eres feliz?

—Sí, muy feliz (...) para el amor de la esposa, para los amores santos y fieles que saben esperar, son nuestras flores, flores tardías, las Rosas de Otoño: no son las flores del amor, son las flores del deber cultivadas con lágrimas de resignación, con aroma del alma, de algo eterno ¿No es verdad, esposo mío?

Y el telón cae lentamente sobre el marido arrodillado que exclama:

—¡Mi esposa santa! De rodillas para adorarte.¹⁷

En definitiva, hemos visto cómo, al sacar a la luz la lucha interior y la progresión espiritual de Euphímia, se echa por tierra su tradicional clasificación como personaje pasivo, cuya mansedumbre se hacía inexplicable. Y es que, si se analiza la obra más allá de la apariencia y se destierra el enfoque superficial con el que la crítica la había tratado hasta la fecha, se descubre en ella una fuerza de voluntad poco común y una lucha de superación interior que permite su progresión espiritual. Todo lo contrario, pues, de la mansedumbre y de la pasividad bobalicona con la que la crítica la asociaba. Euphímia consigue alcanzar de esta manera la excelencia que simboliza su nombre («la que es digna de ser alabada»).

Frente a esta intensa lucha interior de Euphímia se encuentra la lucha exterior y tenaz de la joven Epítia, cuya energía y vitalidad había propiciado su, en este caso, evidente y acertada clasificación como personaje activo. Lo que enfrenta a estas dos figuras giraldianas, tan entrañables y atractivas para el espectador moderno, es la eterna oposición entre dos actitudes ante la vida que pueden aparecer antagónicas pero que, en definitiva, son dos realizaciones paralelas de una misma voluntad vital: la de la acción externa, visible en el mundo y la de la acción interior, invisible ante los ojos del mundo.

17. Cf. BENAVENTE, 1942: 595 (tomo II).

Bibliografía

- ANOUILH, J. (1964): *Antigone*, París, Didier.
- BENAVENTE, J. (1942): *Obras Completas*, Madrid, Aguilar.
- CANET, J. L. (1991): «La evolución del estilo trágico en el Teatro Español hasta el Concilio de Trento», en *Nascita della tragedia di poesia nei Paesi Europei*, ed. de M. CHIABÒ y F. DOGLIO, Viterbo, Union Printing, pp. 283-300.
- CREMANTE, R. (1988): *Teatro del Cinquecento. La Tragedia*. Tomo I. Milán, Ricciardi (señalamos que dicho libro se reedita por la misma editorial en 1997, en 2 tomos. En esta nueva reedición destacamos el exhaustivo y muy completo *Aggiornamento Bibliografico* llevado a cabo por Renzo Cremante en las pp. 1119-26).
- (1991): «L'elaborazione della grammatica tragica cinquecentesca: applicazioni intertestuali», en *Nascita della tragedia di poesia nei Paesi Europei*, ed. de M. CHIABÒ y F. DOGLIO. Viterbo, Union Printing, pp. 147-71.
- (1997): «Elementi di popolarità nella tragedia del Cinquecento», en *Tragedie popolari del Cinquecento Europeo*, ed. de M. CHIABÒ y F. DOGLIO, Roma, Torre d'Orfeo, pp. 57-73.
- GIRALDI, G. B. (1583) *Arrenopia*, en *Le tragedie* di M. Gio. Battista Giraldi Cinthio, Nobile Ferrarese: Cioè *Orbecche, Altile, Didone, Cleopatra, Antivalomeni, Arrenopia, Euphimia, Epitia, Selene*. Al Serenissimo Signor il Sig. D. Alfonso II d'Este, Duca di Ferrara, &. Con Priuilegi. In Venetia, Appresso Giulio Cesare Cagnacini.
- (1853): *Gli Ecatommiti ovvero cento novelle*. Turín: Pomba.
- (1973): *Scritti Critici*, ed. de Camillo GUERRIERI CROCCETTI, Milán, Marzorati.
- (1985): *Cleopatra, Tragedia*, ed. de M. MORRISON y P. OSBORN, Exeter, University.
- (1988): *Orbecche*, en *Teatro del Cinquecento*, ed. de R. CREMANTE, Milán-Nápoles, Ricciardi, 1988, Tomo I, pp. 261-448.
- (1992): *Altile: The birth of a new dramatic genre in Renaissance Ferrara*, ed. de P. OSBORN, Lewiston, Edwin Mellen Press, 1992.
- (1996): *Epizia, An Italian Renaissance tragedy*, ed. de P. R. HORNE, Lewiston, Edwin Mellen Press.
- (2004): *Selene. Edizione e commento*, ed. de I. ROMERA PINTOR, Bolonia, Clueb.
- (2006): *Euphímia*, ed. de I. ROMERA PINTOR, Madrid, Editorial Complutense.
- (2006): *Didone*, ed. de I. ROMERA PINTOR, Madrid, Editorial Complutense.
- (2006): *Gli Antivalomeni*, ed. de I. ROMERA PINTOR, Madrid, Editorial Complutense.
- HORNE, P.R. (1962): *The tragedies of G. Cinthio Giraldi*. Oxford: University Press, «Oxford modern language and literature monographs».
- LUCAS, C. (1984): *De l'horreur au «lieto fine»*. *Le contrôle du discours tragique dans le théâtre de G. Cinzio*, Roma, Bonacci.
- ROMERA PINTOR, I. (1997): *La Tragedia Renacentista. Selene de Giraldi Cinthio*, Madrid, A. Ateneísta de Estudios sobre la Mujer Clara Campoamor.
- (1998): *Giraldi Cinthio: Metodología y Bibliografía*, Madrid, A. Ateneísta de Estudios sobre la Mujer Clara Campoamor.

S. XVII

Escenarios piemonteses: el teatro barroco en la corte de los Saboya

María Bayarri Rosselló
Universitat de València

Nuestro artículo¹ se dividirá en dos partes. Por un lado ofreceremos un panorama general del balletto en Turín, el espectáculo teatral por excelencia en Piemonte. En la segunda parte hablaremos de textos teatrales del siglo XVII algunos anónimos y otros todavía inéditos que se conservan entre los fondos de la Biblioteca Real de Turín en Palazzo Madama. Dichos textos fueron inventariados por Peyron en su catálogo *Codices Italici Taurinensis Athenaei* tal y como indicaremos en la segunda parte. Asimismo señalaremos una serie de códices de los siglos XVI y XVII que pudimos consultar y que se encuentran indicados en los catálogos de los VARIA 287, 295 y 298 de la Biblioteca Real de Turín. Estos códices son un testimonio importante para conocer la actividad teatral en la Corte de los Saboya tan vinculada a la corte francesa. Ofrecemos la descripción completa de cada Varia, con la numeración oportuna de los folios numerados por nosotros en algunos casos cuando la descripción y la numeración real no coincidían. En la segunda parte y en apéndice, adjuntamos la transcripción de tres fragmentos de textos teatrales conservados en la Biblioteca Real de Turín. Dichos fragmentos de piezas teatrales se conservan en el Varia 298 y son inéditos y anónimos según nos consta. Nos referimos al *Argomento del Gran Balletto; Numero di vestiti e maniere che vano per il torneo da cavallo di Chamberi; Per la giostra da farsi a Chamberi*.

Un autor relacionado directamente con la Corte piemontesa fue el conde Ludovico d'Aglié, que junto con el dramaturgo Federico della Valle y Carlo Emanuele I crearon la fábula pastoral *Le Trasformazioni di Millefonti* representada en 1609 y de la que han quedado muchos testimonios manuscritos como puede comprobarse consultando los Varia que indicamos en estas líneas.

La Corte de Saboya era a principios del siglo XVII uno de los centros más efervescentes de la nueva cultura italiana. No es necesario recordar la presencia en Turín de Giambattista Marino y Gaspare Murtola autor de un gran poema sobre la creación del mundo, que refleja el gusto cosmológico tan difundido en el siglo XVII y especialmente en el teatro. Posteriormente a Marino y a Murtola, encontraremos en la corte piemontesa a otro de

1. Considero oportuno señalar que parte de este artículo se publicará en el número 2 de la revista *Seicento Settecento* próximamente. Agradezco sinceramente desde aquí al profesor Arnaldo Bruni de la Universidad de Florencia, director de la publicación, y a los profesores Renzo Cremante de la Universidad de Pavia y Andrea Battistini de la Universidad de Bolonia, la invitación que me ofrecieron para colaborar con este número de una nueva revista dedicada a los siglos XVII y XVIII.

los máximos representantes de la cultura barroca al autor de *Il Cannochiale Aristotelico* el conde Emanuele Tesauro.

Pero hablar de escenarios piamonteses, es pensar en el *balletto* en Turín. El *balletto* se considera un episodio en sí que no se puede comparar de ninguna manera con el resto de modalidades escénicas que se dan en los otros centros de Italia como Florencia, Mantua o Ferrara. Que el *balletto* tuviera tanta importancia en la Corte de los Saboya, no significa que se tuviera un desconocimiento de cuanto sucedía en otros teatros de las cortes italianas como ya indicaba Cesare Molinari en su obra *Le nozze degli Dèi*.² Las fábulas pastorales y *piscatorie* tuvieron una relevancia especial en la Corte de Carlo Emanuele I. Incluso a principios del XVII, concretamente en 1609 se representó un texto del mismo monarca «in rerum natura» de la misma manera que a finales del XVI se había representado en la Corte de los Este en Ferrara la *Aminta* de Torquato Tasso. El tema de esta fábula pastoral *Le trasformazioni di Millefonti*, ofrecía también la clave y era el punto de partida para realizar trucos y «maravillas» absolutamente modernas. El lugar donde se representó la fábula fue la villa de Millefonti, el mismo lugar en el que estaba ambientada. Muchos fragmentos estaban cantados siguiendo el nuevo estilo monódico aunque el resto del drama lo recitaron probablemente los cómicos de la compañía de Pier Maria Cecchini los «Accesi». Como curiosidad comentaremos que el texto de Cecchini *Discorso sopra l'arte comico* se conserva en la misma miscelánea que algunos fragmentos de *Le trasformazioni di Millefonti*. Por otra parte, ya años antes se habían escenificado verdaderos melodramas. Y el mismo año en que se representó el gran torneo farnese en Parma, para dar mayor «realidad» a la puesta en escena de una fábula, la sala donde tuvo lugar la representación se cubrió de agua y los principes asistieron al espectáculo a bordo de una nave como señalaba Mercedes Viale Ferrero.³

Sin embargo, incluso en este espectáculo se reservó un amplio espacio para el *baletto* y para otro *balletto* del que formaban parte las cuatro edades del hombre. La Esperanza, Amor, Marte y Saturno cerraban la representación de una *piscatoria* representada ya en 1603 como indicaba Rua, gran conocedor del teatro piamontés.⁴

Sin duda alguna el gusto por el *balletto* estaba ya afianzado en Piamonte, pero se convirtió casi en exclusivo después de las bodas de Vittorio Amedeo con Cristina de Francia en 1618. Este predominio durará unos sesenta años, si tenemos en cuenta que todavía en 1681 se dedicaba gran parte de la representación a las entradas «*entrée*» de bailes mientras se representaba la fábula pastoral. La presencia de Cristina de Francia evidentemente sirvió para acentuar las ya estrechas relaciones y puntos en común entre la cultura piamontesa y la francesa, y afectó también a la estructura del *balletto* cuando se realizó en Turín.

Pero también en las cortes francesas el *balletto* se había representado durante muchos años en medio de los espectadores que se pueden ver distribuidos en galerías a lo ancho de los lados de la sala del Ballet Comique de la Reine, (1581) en la misma sala y con algunos lugares preparados exclusivamente para desarrollar la coreografía. Después de

2. MOLINARI Cesare (1969), *Le nozze degli Dèi*. Bulzoni, Roma, pág. 97.

3. VIALE FERRERO Mercedes (1965), *Feste delle Madame Reali di Savoì*. Torino, pág. 26.

4. RUA Giuseppe (1903), «Le Trasformazioni di Millefonti, Favola rappresentativa di Carlo Emanuele I» in *Giornale Storico della Letteratura Italiana*, XIX, pág. 19.

1620 en Francia ya prevalecía el balletto con entrées muy similar al que se representaba en Turín.⁵

Las escenografías eran aproximadamente como la de los entremeses y la del melodramma. Pero los escenógrafos piamonteses no demostraron excesiva originalidad al escenificar temas tópicos. Los cambios escénicos eran normalmente pocos —dos o tres por balletto, con frecuencia ninguno. En *L'Unione per la peregrina Margherita Reale, Gran balletto per le nozze di Madama Margherita 1660*, conservado manuscrito en la Biblioteca Nacional de Turín, y documentado en el álbum de miniaturas de Tommaso Boregonio, son sólo siete pero se trata de un balletto rio con más de cuarenta entradas. Estamos hablando de 1660.

Una mera excusa narrativa era el pretexto para hacer aparecer en el escenario piamontés a una serie de personajes mitológicos, fantásticos, exóticos; personificaciones de pasiones, de países, de ideas, representaciones de artes, oficios, profesiones... Todos estos personajes entran en escena en grupos de dos, tres o cuatro para continuar con una breve danza que en algunos casos puede tener un carácter pantomímico. Cada grupo constituye precisamente una entréa. Al final todas las entrées se reúnen para el gran baile.

Será interesante indicar que en el melodrama, en el balletto florentino y en la ópera-torneo, tales personificaciones aparecen sólo ocasionalmente mientras que son un elemento constante de la fiesta de corte y también del torneo propiamente dicho. Como por ejemplo en un torneo que tuvo lugar en Bologna en 1628 titulado *Amor prigionero in Delo*, si bien el caso más interesante es *Il falso amor bandito. Gran Balletto rappresentato davanti Sua Altezza febbraio 1667*. Pero el tema no carecía nunca de importancia como ya demostró (Viale Ferrero: 1965) y como indicaba Cesare Molinari. En él los elementos de exaltación del poder, se entretajan con delicadas alegorías políticas y personales que reflejan con frecuencia sobre un mismo terreno las crisis políticas y el juego de afectos de la corte de Saboya.

En definitiva estos espectáculos eran verdaderas fiestas de corte y mientras la alegoría servía para exponer desde un determinado punto de vista una situación, las entrées servían para exaltar a los personajes que eran los protagonistas de tal situación. Todo era representado por los mismos protagonistas los cuales la mayoría de las veces efectivamente aparecían en el balletto en el papel de la alegoría que hacía referencia a ellos.

También esta especie de alegoría-realidad era incontrable en los balletti franceses. Recordemos sólo a modo de anécdota como Luis XIV pasó a llamarse Rey Sol porque había personificado al personaje de Apolo en uno de estos bailes.

Sin embargo el fenómeno era frecuente en Turín pero no se daba siempre. Sí que se repetía el tema alegórico aunque con distinta intensidad y muy variada. Por ejemplo *Il Gridelino*, el balletto representado el día de Carnaval de 1663, es una Alegoría de la exaltación del color preferido por Madama Cristina. La más compleja alegoría histórica exaltativa fue *La Fenice Rinnovata*, balletto en el que se celebraba la pacificación interna de Saboya con las simbólicas entradas de los Tiempos pasados, presentes y futuros. Se exalta en *La Fenice Rinnovata* la sabiduría política de Cristina mientras que en seis suce-

5. Como indicaba Cesare MOLINARI (1968), *Le nozze degli Dèi, un saggio sul grande spettacolo italiano nel Seicento*. Bulzoni, Roma, según Henry Prunières *Le Ballet de Cour en France avant Benserade et Lulli*, Parigi, 1914, pág.21, «il balletto melodrammatico era scomparso verso il 1621 ed era stato sostituito dal balletto a entrées».

sivas entradas los pueblos de Arabia tenían que adorar al Sol que sujetaba el pequeño Carlo Emanuele de Saboya.

Desde este punto de vista el espectáculo más interesante a parte de los torneos, fue sin duda alguna *Il Dono del Re degli Alpi* de 1645 donde encontramos reafirmada la idea que hoy podría entenderse como «integridad territorial de los estados piamonteses», siempre atrapados en los enfrentamientos entre tropas francesas y españolas y en una serie de cuatro entradas en las que aparecían Beroldo y Amedeo II, Tommaso, Amedeo VI etc. Un pequeño compendio de historia patria.

La influencia de dos escenógrafos relacionados con la Corte Toscana, Giulio Parigi y Torelli no puede negarse en *Il Tabacco, Balletto alle Dame l'ultimo giorno di Carnevale primo di Marzo 1650 ballato in Torino*.

Para intentar demostrar que la cultura teatral italiana estaba presente no mucho menos que la francesa en estos espectáculos, hará falta recordar el frecuente uso de máquinas espectaculares para insertar no solamente en el contexto de la representación apariciones de divinidades, o simular fenómenos naturales como la gran tempestad de nieve en *La Primavera Trionfante dell'Inverno*.

Respecto a la coreografía, se trata sólo de relieves sustancialmente negativos puesto que no se puede hablar de una verdadera y propia coreografía para estos espectáculos según afirmaba Cesare Molinari, opinión que compartía también Solerti⁶ ya a principios del siglo XX. Precisamente por su carácter de fiestas cortesanas, o tal vez porque los danzarines no eran profesionales de la danza sino cortesanos, estos balletti permanecieron sobre un plano de extrema simplificación. Los pasos eran los que se bailaban en bailes de sociedad, mientras que los movimientos pantomímicos quedaban indicados sin convertirse casi nunca en verdaderas figuras. Habrá habido seguramente excepciones como el balletto del gioco del volano en *L'Educazione d'Achille*⁷ donde los vivaces movimientos de la competición deportiva, eran encuadrados en un ritmo de danza. Según Molinari (1969: 103) en el fondo estos bailes eran meros pretextos para presentar a unos extraños personajes y unos trajes variopintos. Así era el teatro que se representaba en Turín.

El Catálogo Peyron Codices Italici Turinenses Athenae

Si en la primera parte hemos hablado del balletto, el espectáculo teatral por excelencia en la corte de los Saboya, en la segunda ofrecemos una relación de textos teatrales de los siglos XVI y XVII que aparecen inventariados en el catálogo Peyron *Codices Italici Turinenses Athenaei* y la signatura correspondiente. Algunos son de autores conocidos y relacionados directa o indirectamente con Carlo Emanuele y Vittorio Emanuele, autores que aparecen citados en los manuales de historia de la literatura italiana aunque sólo sea en el índice. Pero muchos son anónimos y otros fueron escritos por autores menores vinculados al círculo cultural de los Saboya que posiblemente trabajaron en ambiente teatral piamontés.

6. SOLERTI Angelo (1905), *Gli albori del melodramma*. Bulzoni, Roma.

7. *L'Educazione d'Achille/ e delle Nereidi sue Sorelle/ nell'isola d'oro/ Gran Balletto per le Reali Nozze della Serenissima/Principessa Adelaide di Savoia e del Serenissimo Principe Ferdinando Maria/ Primogenito dell'alt.Elettorale di Baviera/ Ballato in Torino li 22 de / Dicembre, MDCL.*

Textos anónimos

Alfesibeo Favola boschereccia DCLVI,O,V
 Amaranta Favola pastorale DCCLXVU,OVII,24
 Angelica in Ebuda Tragedia DCLXI
 Argia Dramma CCCLXVIII,N,VII,15
 Gli impegni nati per desgratia. La Barriera rappresentazione militare CXLVIII,N,IV
 La Clemenza di Salomone. Dramma de G.FR CCXCVIII,N,VI

Textos no anónimos

Giovan Antonio Ansaldo Zenobia Tragedia CCCXX,N,VI,45
 Ludovico d'Aglié Alvida favola pastorale CCCXIX,N,VI,44
 Federico Asinari *Tancredi* tragedia en cod. IX pero indica que se conserva en cinco códices más.
 Guidobaldo Bonarelli *Filli di Sciro, favola pastorale* CCCLXXX,VIII,N,VIII,35.
 Pier Maria Cecchini *Discorso sopra l'arte comica* CCXC,N,VI,15
 Gabriello Chiabrera *Ippodamia tragedia autógrafa* CCCCXVII,N,VII,64
 Durante Duranti *Attilio Regolo tragedia* DCXXXII
 Federico della Valle *Hester tragedia* CLXVII,IV,21; *Iudith* LXIV,N,II,23 .
Ordine della Mascherata dei 4 elementi in versi. Tal vez de Federico della Valle CCLII,V,41 indica Peyron.⁸
 Gavuzzi *L'Adramiteno y Le favole di Esofago*.
 Marco Antonio Gorena *La Margarita tragicommedia* CCCCXIX,66,N,VII.
 Raffaele Gualterotti *Della Verginia, rappresentazione amorosa*.⁹
 Francesco Guanzi *La Cherofila, ossia l'amante del Lotto*. Commedia in versi CCCXC,N,VII,37
 Marcello Madaro *Tragedia in Mascherate* CCCXLVIII,N,VI,78.
 Ciro dei Cerroni Spontone *Lethea, favola boschereccia* CCCXV,N,VI,41. Hasta aquí los textos indicados por Peyron.

Los Varia 287, 295 y 298 de la Biblioteca Real de Turín

En la Biblioteca Real de Turín se conservan tres *Varia di Miscel.lanea patria* que consideramos un testimonio importante para conocer cómo fue la actividad teatral en la Corte de los Saboya. Se trata de los Varia 287, 295 y 298 que contienen poesías y fragmentos de textos teatrales de los siglos XVI y XVII anónimos algunos y otros de autores conocidos como Ludovico d'Aglié y Federico della Valle, y vinculados estrechamente a la corte de Carlo Emanuele y Vittorio Emanuele.

8. A nuestro juicio este texto podría estar relacionado con las noticias que ofrece Cesare Molinari en *Le nozze degli dèi* sobre una de estas mascherate, concretamente *l'età dell'uomo*.

9. Hemos llevado a cabo una investigación sobre *Della Verginia* y otras obras de Raffaele Gualterotti (1546-1639) autor toscano que trabajó al servicio de los Medici, investigación que está en prensa.

Varia 287

Poesie Varie ai Reali di Savoia. Se trata de una miscelánea de los siglos XVI y XVII con un total de 237 folios no numerados, 3 en blanco más la hoja de guardia. En el folio 1r dice: «Poesie scartate». ¹⁰ Lleva el exlibris de Vittorio Emanuele.

Aquí se conservan algunas poesías de Chiabrera, Guarini, Marino y Ludovico d'Aglié que ya citaba. ¹¹

En los ff 91r-93v —según nuestra numeración— hay un fragmento de *La Smeralda* ¹² obra de Ludovico d'Aglié. En este Varia se conservan distintas versiones de una misma escena. El fragmento de los ff 91-93 aquí se presenta anónimo mientras que en el Varia 298 existe otra versión de *La Smeralda* en los ff 10, 36 y 62 y se indica el nombre del autor. Queremos indicar que si bien quien realizó el catálogo indicaba la existencia de ambos fragmentos conservados en códices distintos, no nos consta que hayan sido objeto de estudio hasta la fecha. ¹³

El otro fragmento conservado en el ff 93r mm 285x 215 Inc: «vivrò qual vivo, et arderò qual ardo»; expl: ...il mio parlar trasporta». En concreto se conserva: el prólogo recitado por La Envidia; el acto primero; acto segundo escena segunda y tercera; el esquema del tercer acto; el prólogo de la obra *Le Trasformazioni di Mille Fonti* acto I escena I, acto tercero. Otra copia de los primeros fragmentos (prólogo, Acto I, II y III; en los ff 72 el esquema de *Le Trasformazioni di Millefonti*.

En los ff 77-83 hay unos fragmentos del «Intermedi della Sirene» de Federico della Valle que formaban parte de *Le Trasformazioni*. Los fragmentos de los «Entremeses» de este códice y del códice 287 presentan muchas variantes respecto a la obra editada por Cazzani en el XVII.

En el folio 101v se conserva un fragmento de un balletto ¹⁴ o dramma pastorale. Mm 298 x190 escrito por Ludovico d'Aglié.

En el f. 127 hay un fragmento de un balletto con el título «Nettuno introduciendo i fiumi» atribuido a Ludovico d'Aglié. ¹⁵

Otro fragmento de drama pastoral conservado en el varia 287 es «Aminta e Dafni Pastori; Licori e Cintia Ninfe». Se trata de un texto del siglo XVII anónimo conservado en los ff. 105 r-106 v. ¹⁶

10. Quien hizo la descripción del Varia indicaba «ma non è chiaro a quante di quelle contenute nel volume la scritta si riferisca».

11. RUA Giuseppe (1930), *Poeti della Corte di Carlo Emanuele*. Roma.

12. En el varia 286 se conservan las correcciones autógrafas que Carlo Emanuele hizo a esta obra teatral atribuida también a él.

13. Considero oportuno señalar que tuve la oportunidad de conocer al profesor Michel Plaisance de la Universidad de la Sorbona, experto en literatura italiana y francesa del siglo XVI y compartí con él información sobre el contenido de los Varia conservados en Turín hace algunos años cuando consulté los fondos torineses. Compartir mi experiencia, era contribuir a que estos autores menores algún día salieran del anonimato de las bibliotecas. Desconozco si ha llevado a cabo alguna publicación en Italia o en Francia sobre alguno de ellos, y deseo que este artículo pueda servir para recuperar tal vez no a todos, pero si a alguno.

14. En el varia 287 se dice: Sono 3 strofe di 6 vv; poi si legge l'avvertimento. La ripresa al fine di ciascuna stanza expl: Pescatrici dei cori.

15. f.1, mm 290x170 inc: «Voi che l'onde inargentate» expl: a man regiee e peregrine». En este Varia se conservan también composiciones de Ludovico d'Aglié en los ff 115-117v y 129-131v dedicadas a la familia de los Saboya.

16. Varia 287 inc: «Lasso ben fui sotto destino amaro»; expl: «...e sol quant'ama un cor, tanto respiri».

En los ff. 113 r-114v hay unos fragmentos atribuidos a Federico della Valle pero aquí aparecen como anónimos: «Intermedi delle Sireni». En el varia 298 hay otro fragmento¹⁷ junto con sonetos de Federico della Valle.¹⁸

Varia 295

Miscellanea Patria (en el dorso) miscel. papel, siglos XVI-XVIII, misc.varie, ff.187 incluidas las hojas en blanco. Sin numerar. Exlibris de Vittorio Emmanuele. En el f 1: «Raccolta di poesie in gran parte dedicate a principi di Casa Savoia». Aquí se conservan dos fragmentos de textos recitados por Flaminia Cecchini una de las Comicas de la Comedia dell'Arte emparentada con Pier Maria Cecchini. Un primer testimonio es «Al serenissimo Sig. Duca di Savoia F.C Comica. Indirizzo e versi di questa comica del Duca C.E.,I recitati dalla medesima in abiti da Pace.¹⁹ Además se ha conservado un fragmento del Prologo Primo Recitato da Flaminia Cecchini al Serenissimo Signore Duca dei Savoia.²⁰

Un último testimonio de representación teatral en escenario piamontés que aparece en el 295 es una obra de Ottavio Valente «Scherzo Pastorale».²¹ Interlocutori Cintio, Aristo, Bromillo, Farino, Arcino. Se presenta anónima pero el nombre del autor se sabe al indicarlo el mismo Valente²² en una carta fechada en Virle el 26 de febrero de 1605 y conservada también en este Varia. «Lettera al Benso con la quale accompagna la copia da quello richiesta dello Scherzo Pastorale e due sonetti precedenti».

VARIA 298

Es probablemente el más interesante de todos los Varia que hemos señalado.

Poesie varie ai Reali di Savoia. Raccolta di poesia italiane, francesi e spagnole quasi tutte dedicate a Principi di Casa Savoia e per essi scritte. Se tratta de una miscelanea de los siglos XVI y XVII que lleva el exlibris del Rey Vittorio Emanuele. Son 306 folios sin numerar.

Ff. 1r-4v Fragmentos de la comedia *Le Amazone*. Amadeo de Saboya participó en la representación: «Reina delle Amazone guerriera» Versi recitati dalla squadriglia di S.A. pigliando il soggetto sopra la commedia delle Amazone ...contra Amore;²³ Siguen «Versi recitati per la squadriglia di Don Amedeo conducendo li sei cavaglieri incatenati come schiavi: Amore de le mie pene carchi»; «Tu degna herede del nome celeste... » versi per la squadriglia del Marchese d'Este». El personaje de Neptuno recita estos versos mientras va encima de un monstruo marino acompañado de sirenas que lo conducen

17. Siglo XVII, ff.,2, mm285x192 inc: «Una lepore in un cesto: «accetta questa fiera...» expl: «Senti la nostra voce il che si replicherà al fine di caascuna offerta di ciascun satiro. En varia 298/10 ff 78-83 existe otro fragmento.

18. Las composiciones se conservan en los ff 156 v.

19. Varia 295 sec. XVII, ff.5, mm.202 x 140. inc: «Comprendo. Ser.mo Signore che più agevolamente» expl: «Chi mi turba il riposo e chi nemico».

20. Varia 295 sec. XVII, ff 3+1 en blanco al final; mm 202x140. inc: «invitissimo Carlo a la cui destra...».

21. Varia 295 siglo. XVII pp.15 nn.290x198 inc: «Non vel'diss'io Pastori...»

22. Varia 295, ff. 2, mm 290x 205 ver 59.

23. Anónimo. Sin fecha pero del siglo XVII, f.1. mm 322x220.

ante otros monstruos marinos. Se trata de un texto de la misma mano que el de la comedia *Le Amazone* indicado anteriormente.²⁴ Otro documento teatral o parte de él conservado aquí es: «Per la giostra da farsi a Chamberi (trama della rappresentazione con l'indicazione dei personaggi, del loro abbigliamento, dei movimenti).²⁵

Uno más: Trama e appunti per le comparse di un balletto.²⁶

Hay también un documento que es una relación del vestuario: «Numero di vestiti e maniere che vano per il torneo da cavallo, di Chamberi tanto per li penachi de Cavalieri e Girelli Capparrazzoni come per la deità et accompnamenti di essi». ²⁷ Consideramos oportuno indicar que este manuscrito es de la misma mano que los fragmentos conservados de la comedia *Le Amazone* en el varia 298.

—Argomento del Gran Balletto.²⁸

—Relatione della festa fatta da S.A di Savoia la sera di Carnevale nel gran salone del Castello di Torino. La relación está en prosa pero también hay algunas de las canciones que se cantaron. De hecho la tercera «L'età virile» es obra de Ludovico d'Aglié y se conserva entre sus rimas como ya indicó (Rua: 1930).

—Fragmento *Dorilla* o tal vez de *La Bellonda* de Ludovico d'Aglié pero que no se incluyó en el texto editado según consta en una anotación en el catálogo Peyron. Son tres folios y aparece como anónimo.

—Acto III escena II de *La Bellonda* o *Le Trasformazioni di Mille Fonti* de Ludovico D'Aglié. El fragmento consta de 84 ff aparece como anónimo y sin ningún tipo de indicación. Posiblemente se trate de una de las distintas redacciones del drama que hizo D'Aglié. Hablan los personajes de Clorinda, Dolo, el Nuntio etc.

—Prólogo dell'Invidia que pertenece al drama en tres actos *La Smeralda*. Son 84 numerados que contienen un folio con el orden de los personajes y de las escenas. El texto que sigue está manejado puesto que la escena cuarta del primer acto se convierte en la primera; la quinta escena es la primera del segundo acto; la primera del acto tercero será la quinta del segundo acto etc. También hay intercalados algunos folios que no pertenecen a *La Smeralda* ni a ninguna de las obras de D'Aglié. Hay además fragmentos de *La Bellonda* o *Le Trasformazioni di Millefonti*. A todo debemos añadir unos folios con correcciones y fragmentos añadidos.²⁹

En este Varia 298 cabe señalar que concretamente en los ff 74-75 se conserva el tercer acto y la primera escena del drama *Zalizura* de Ludovico d'Aglié.

Por último indicaremos dos textos más conservados aquí y a nuestro juicio muy interesantes. Uno sería una comedia escrita en castellano y titulada *La Ginebresa y descendencia de los serenissimos duques de Savoya*. Este texto del siglo xvii de 52 ff escenifica el matrimonio de Tommaso I Conde de Savoia con Beatrice de Ginevra alrededor de

24. Son tres folios y el último en blanco, mm 288 x 200; sigue otro folio con anotaciones mm 325 x 225.

25. Sin fecha. ff.2, mm 299 x 215 inc: «Reggeva pacificamente con la scorta...»

26. Anónimo, sin fecha pero del xvii f.1, mm 286 x 190; inc: «La Notte canta- Allo sparire della tela...»

27. Son 22 ff más uno en blanco, mm 330x 225; inc: «Si farnanno per sedici cavaglieri».

28. Anónimo, sin fecha, siglo xvii, ff.2,mm 295 x 2000. inc: «La gioia è frale»; expl: «scenderano nel salone per il Gran Ballo di Madama S.ma».

29. Respecto a los fragmentos de Federico della Valle conservados entre los ff hasta 84 ver Fassa Gli intermedi dell'Adelonda di Federico della Valle en Rendiconto dell'Istituto Lombardo, letter vol. LXXXVIII, 2955. El artículo también cita estudios anteriores sobre el tema que van de Filosa a Cazzani quien editó la obra.

1196.³⁰ Es en tres actos; anónimo siglo XVII, mm297x210. Empieza con la relación de Interlocutores.

Como último documento interesante relacionado con el balletto en Turín diremos que se conserva un fragmento del Balet de Madame habillé en Diane menant l'amour prisonnier et le presentant au Roy. Es un texto anónimo del siglo XVII, 2 folios, mm395x325.

La mayoría de los textos conservados en este Varia están en francés y en castellano pero son en su mayor parte poesías.

Como ya señalamos previamente el Varia 298 es el más interesante a nuestro juicio. Consideramos oportuno pues ofrecer en apéndice la transcripción de tres de los textos que según nos consta permanecen inéditos aún en los Varia de la Biblioteca Real de Turín que hemos indicado anteriormente. Si bien los tres fragmentos que transcribimos en apéndice final a este artículo son anónimos, y son un proyecto de un balletto que no sabemos si se llegó a representar en la corte de los Saboya *Argomento del Gran Balletto*-descrito oportunamente en el Varia 298; los otros dos *Numero di vestiti e maniere che vano per il torneo da cavallo di Chiamberi* y *Per la giostra da farsi a Chiamberi* también en el Varia 298, ambos son sin duda alguna un interesante testimonio para conocer algo más las fiestas de una corte francesa como Chambery tan vinculada a la Corte de Saboya.

Silvia Carandini³¹ señalaba acertadamente que Turín era un caso aparte en la geografía política italiana del XVII; Estado en vía de desarrollo y de dinámica expansión en territorio italiano pero proyectado aún hacia Francia por la lengua, cultura y relaciones privilegiadas mantenidas por alianzas matrimoniales. Un estado libre e independiente sin embargo que trata de mantener su autonomía de Francia y de España. Los espectáculos de los duques de Saboya, las fiestas, los bailes, los torneos que se desarrollaron alrededor del siglo XVII bajo la regencia de Cristina de Francia fueron eventos reservados al estrecho ambiente de corte y estrechamente ligados a los rituales de la existencia cotidiana de la política de los Saboya. La Corte de Turín es un caso aparte si la comparamos con el resto de cortes italianas. Sin duda alguna se le ha prestado atención a Carlo Emanuele, a Vittorio Emanuele y a los autores vinculados estrechamente con ellos como Ludovico San Martino d'Aglié y a sus *Favole pastorali inedite* publicadas gracias a la profesora Masoero³² quien también publicó sus cartas inéditas.³³ Pero si *Alvida* fue representada en 1606, una de las primeras obras representadas en el Teatro de Turín, tal vez un cuarto centenario sería excusa suficiente para acercarse a D'Aglié y a otros autores barrocos menores a quienes ni siquiera se les dedica un par de líneas en las historias y antologías de la literatura italiana. Continúan olvidados entre alguna miscelánea varia de la Biblioteca Real de Turín, o de cualquier otra biblioteca del Piemonte donde tal vez queda otra fábula pastoral de Ottavio Valente, que sin duda no podría competir con Guarini pero merecería salir de Turín, aunque nunca se representara en Ferrara o en ninguna otra ciudad italiana. Un cuarto centenario de una obra de

30. Este texto será publicado en España por la Universitat de València. Agradezco sinceramente a los profesores Josep Lluís Sirera y Josep Lluís Canet del Departamento de Filología Española que se comprometieron en hacer una edición de *La Ginebresa* a raíz de este Simposio Internacional *Relaciones entre el Teatro Español e Italiano: siglos XVI a XX*.

31. *Teatro e spettacolo nel Seicento*. Laterza Roma, 1999.

32. D'AGLIÉ Ludovico San Martino (1977), *Alvida, La caccia, Favole pastorali inedite*. Firenze, Olschki.

33. MASOERO María Rosa (1976), «Lettere inedite di un poeta cortigiano del XVII secolo: Ludovico San Martino d'Aglié», en *Studi Piemontesi*, V, 2.

D'Aglié sería también la ocasión para acercarse a cómicos de la Comedia del Arte que representaron su papel delante del Duca, pero el papel donde estaba escrito su texto permanece aún en algún lugar de la biblioteca de Vittorio Emanuele con su exlibris, esperando a que alguien recite los versos de Flaminia Cecchini conservados en otro Varia y no en el 295 únicamente. Esperemos que alguno de estos autores menores, desconocidos, anónimos o simplemente olvidados e ignorados incluso cuando vivían, autores que hemos señalado en estas páginas, aparezcan en un futuro al menos en el índice de una publicación sobre el teatro barroco. Posiblemente el título de mi artículo tendría que haber sido *El Teatro en la Corte de los Saboya o sobre textos no representados en escenarios piemonteses*. El título sería extenso como muchos de los títulos de obras del Barroco. Nuestra intención era que los olvidados autores menores y anónimos que ambientaron sus obras en la Corte de los Saboya, no fueran meros expectadores de uno de sus balletti o de sus torneos. Y que «il mondo della Corte che comincia in cortesia e finisce in morte» como definió el mundo cortesano un anónimo autor del XVII, les permitiera ser los grandes protagonistas de estos escenarios piemonteses reales o ficticios ubicados en estas páginas. No cabe duda que los fragmentos de textos que ofrecemos a continuación, merecerían ir transcritos junto con un estudio lingüístico que obviamente no ofrecemos por la extensión de estas páginas. Será motivo de estudio en otro momento. Ahora sólo pretendemos ofrecer unos testimonios teatrales que permitan conocer más el balletto y el resto de espectáculos de la Corte de Saboya.

Apéndice

Varia 298

f.1r ARGOMENTO DEL GRAN BALLETO

Gara dell'Incostanza (...) ³⁴ che venendo di mare con un carro tutti tempestati a lume di argento di lame con penachi colore di mare bianco e incarnato.

Gara della Frode di verde a leo nato coperti di mascarron d'oro penachio verde leonato e gialdo in paglia tutte le loro armi seran conferenti a questi colori.

Poi Amore l'uno vestito di una giuppa curta di tella d'argento con l'alli, archo e faretra ma senza benda alli ochi.

L'altro ignudo con calze e guipone stretti di color di carne che paia unido con l'alli, benda alli occhi, archo e faretro.

La Fedeltà vestita da donna con manto coronato di fiori di gillio come ninfa tutta di tocha d'argento con alcune rose e laci (e cintura) incarnati tenendo un cor in mano ³⁵ qual drappa o caparrazione del cavallo del medesimo accompagnata da quattro Amadeiade vestite di tocha d'argento ³⁶ d'or del medesimo con girlande di frondi. ³⁷

34. Ilegible en el original.

35. En el original tachado «la cintura incarnata».

36. En el original tachado «costanza serà vestita di nero e bianco».

37. En el original tachado «di foglie».

La Confidenza serà vestita d'amaranto (con argento) pur da dona con i capelli sparsi coronata di stelle con una stella in mano et il manto di concerto.//

<p><i>f. 1v</i> La Notte canta I sogni ballano</p> <p>Hore notturne escono, cantano i musici del Radesca.</p> <p>La Luna canta, scende la città, cantano le tre donne. Madama balla al canto</p> <p>Armonia canta. Le sette armonie scendono a ballare Si muta la scena</p> <p>L'Aurora canta S'illumina la stanza e mettono gli ucceli</p> <p>S'apre la fuga Suonano le trombe Vene la nave del Sole. Il sole canta I cavalieri ballano S'apre la montagna Canta la Virtù. Vengon la Serenissime Infante. Torna la città. Il gran balletto Pallade canta</p>	<p>Allo sparir della tela restarà in vista la notte ai piedi della cui nuvola saranno i sette Sogni i quali nel finire del canto di lei, cominceranno il loro balletto. Subito che i Sogni haveranno finito di ballare escano dalle sei strade le Hore notturne sonando le chitarre, il suono delle quali dopo una cadanza sarà ripigliato dal concerto fatto dal Radesca Sulle parte, hor che l'ombrosa notte et (...) ³⁸ Al balletto delle Hore notturne succede la Luna, la quale nel dire: «Ond'io del ciel notturna Diva», farà scender la città sulla quale sarà Madama Serenissima con le tre donne che cominceranno la canzonetta «O dell'argentea luna» calata la città su Madama non haverà potuto fare in aria. La sua entrata la farà sul palco a terra finendo il ballo in maniera che si ritirino nelle strade d'essa.</p> <p>Ritirata la città comparirà l'armonia dopo il cui canto scenderanno le sette Armonie e giunte a terra farano il loro baetto al far del quale si trasmutarà la scena in boscareccia.</p> <p>Finito il ballo delle Armonie, viene l'Aurora all'aparire della quale comincia a illuminarsi la stanza e finito il canto di lei, dai lati della sala si mettono uccelli e conigli che possino occupare gli occhi de spettatori.</p> <p>Intanto s'apre la fuga del Mare et al suono di trombe e di tamburi comincia a comparire la nave del Sole.</p> <p>Giunto la nave più vicina che potrà al proscenio, canta il Sole et nel replicar che farà dei due ultimi versi, scendono per fare il loro balletto i cavalieri.</p> <p>Nel finire del Balletto dei cavalieri, s'apre la montagna e dal giardino canta la virtù, indi sulla nuvola scendono le Serenissime Infante.</p> <p>Fatta la loro entrata, torna ad apparire la città dalla quale comincia Madama il gran balletto.</p> <p>Finito il balletto, Pallade canta dal Giardino delle Virtù.//</p>
---	---

38. Ilegible en el original.

*Varia 298***f.1r NUMERO DI VESTITI E MANIERE CHE VANO PER IL TORNEO DA CAVALLO DI CHIAMBERI.**

Tanto per li penachi di cavallieri e girelli che comporrà queste deità et accompagnamenti di essi, si farano per sedici cavallieri penachi, girelli e sedici caparrazoni nella seguente maniera di due in due simili.

Poi per li cavallieri della Fedeltà di abiti, lama e tella d'argento tempestati di Fedeltà in questa maniera³⁹ fatta di cordoncini d'argento incarnato, penachi di simili colori incarnati bianchi.

Poi della Confidenza di color amaranta tempestato di stelle di lame d'argento penachi e simili, bianchi e amaranta.

Poi della Constanza tutto di nero tempestato di ferresse d'oro, penacchi pur nero, ma tutto carighato di lama d'oro.

Poi della Lealtà di monello seminati tutti di soli d'oro fatti di lama d'oro, penacchio morello e giallo.

Poi delle Infedeltà di ranzato seminato a comette d'argento, penacchi ranzati e bianchi.

Poi della Gelosia di turchino tutti coperti a piume di occhi di pavone con penachi simili di piume di pavone.//

*Varia 298***f.1r PER LA GIOSTRA DA FARSI A CHIAMBERI⁴⁰**

Reggeva pacificamente con la scorta di quattro nobili guerrere, cioè La Fedeltà, la Giusta Confidenza, la Costanza e la Lealtà.

L'imperio dei cori amanti, Amor Celeste, quando Amor Terreno di lui fratelli nato d'illegitimo pare suscitandoli contro altre quattro quanto men nobili, tanto più pertinaci guerrere, cioè:

L'Infedeltà, la Gelosia, l'Incostanza e la Frode. Tutta del regno d'Amore la Quiete infestava, onde entrandone perciò in contesa per introduzione della festa disposto che sarà il teatro in forma ovata atterniato da otto grotte, d'esse possano sortire tre cavalieri a fronte armati a cavallo con i cimieri. Sull'elmo si lascerà vedere dalla più alta parte che sarà possibile Amor Celeste vestito con l'ali, la face e l'arco che in vista minacciosa volendosi come dare dei fraterni tradimenti, chiama al bando et instuggimento di questi del suo regno invasori. Le accennate guerriere in questo uscendo dal teatro, e come dalla terra nel mondo che meglio si potrà invisibile Amor Terreno leggiermente di color di carne vestito sichè rappresenti l'ignudo bendato gli occhi con la face e l'arco contro il⁴¹ fratello insorgendo d'ira, doversi per ogni dritto a lui, ancora parte del regno

39. En el original hay unos dibujos de pequeñas formas geométricas que indican cómo tenía que ser el bordado de la tela.

40. Estos folios estan bastante deteriorados y roto el papel.

41. En el original tachado «un».

d'Amore non già com'ei s'usurpa ma degli Amori dovendosi alla comunanza del sangue comunanza d'Imperio. E così tra loro come in dialogo contrastando il⁴² al cimento dell'//

f. 1v armi rimbo(nbanti) in questo ingombrando cosa lampi di fochi artificiali usciranno dalle otto grotte le quali conforme ai personaggi che da essi si mostreranno col⁴³ quei segni che avrà proprio il cavaliere i seguenti animali cioè dalla grotta dell'Idra preceduta da quattro satiri, la quale combattendo il rinoceronte ch'uscirà dalla grotta della Gelosia preceduto da quattro furie a cui fronte verrà la grotta della Confidenza l'unicorno preceduto Amadiade⁴⁴ che si giudicherà più bella e vistosa. L'entrate delle quattro grotte dei difetti saranno fatte con pietre affumicate, essendo l'altre intessute d'allori e di pianti ch'additino l'entrata piuttosto di delizioso giardino che d'horrida caverna. Ciò fatto ritirandosi gli animali e disgombrando il teatro, avanzandosi fuori delle grotte in un medesimo tempo a fronte ogniuna di queste virtù e difetti in me⁴⁵ cavallieri c'haveranno a destra et a sinistra, con pochi versi accenneranno l'una dopo l'altra virtù devolmente meno il proprio nome che il giusto titolo col quale trionfa⁴⁶ me (...) governo e l'uno ch'alza Amore.

Finito di cantare, ritirandosi esse al loro primo posto sulla bocca della grotta, s'avanzaranno nel teatro i cavallieri dando quindi principio al loro abbattimento et farsi in quella maniera che S.A dimandarà. La Fedeltà si vestirà di bianco e incarnato con un core in mano, la capelliera lunga corona di gigli e'l manto dell'istesso colore coll'arme dei cavallieri di concerto et i caparazzoni fatti a Fedeltà che pur saranno intessute nel penacchio .

La Confidenza sarà vestita d'amaranta con argento, con i capelli sparsi coronata a stelle et una stella in mano. Col manto portarano i cavallieri l'arme et i penacchi della divisa col caparazzone fatto a stelle d'argento.

La Costanza sarà vestita di nero e oro con una corona fatta a colonne in capo, la chio-ma disciolta e una colonna in mano e'l manto. Di questo concerto saranno l'arme et i penacchi dei suoi cavallieri.; i caparazzoni saranno fatti a fermezze.

La Lealtà si vestirà di morella e giallo con una corona fatta a soli, capelliera di lila d'oro, un solo in mano e'l manto saranno l'armi de cavallieri co' i penacchi della divisa e i caparazzoni lavorati a soli.

La Frode sarà vestita di verde et anello con oro una maschera in mano e questa con le altre che seguono saranno senza manto. Porterà in mano una maschera in capo una corona di spine vestendo armi e penacchi dell'istesso colore i suoi cavallieri con i caparazzoni fatti a varie fraggie di mascheroni.

La Gelosia sarà vestita di turchino con argento tutta sparsa a occhi di pavone con un eliotropio in mano, in capo una corona fatta a occhi di pavone. I suoi cavalieri haveranno arme della divisa con un pennacchio fatto a piume di pavone e'l caparazzone fatto a occhi di pavone.//

42. Ilegible una palabra por estar roto el papel en esta linea.

43. Ilegible una palabra.

44. Tachado «Silvana».

45. Ilegible

46. Ilegible por estar roto el papel.

f.2r La Incostanza sì vestita di⁴⁷ bianco e incarnato, sparso in mezzo⁴⁸ haverà⁴⁹ con una di penne dei detti colori e in mano una luna. Risponderanno ai detti colori l'armi e i penacchi dei cavallieri co'l caparazzone fatto a meze lune. L'Infedeltà sarà vestita di ranzato con argento, con ghirlande fatte a comete et una cometa in mano. Tale saranno le armi e i penacchi dei cavallieri con i caparazzoni fatti a comete. Hor per serminare quando fu tempo il contraste compariranno su'n cavallo alato nel mezo del teatro ove verrà da quella parte dove cantò Amor Celeste Mercurio vestito di tocche con i talari, il capello alato e caduceo, il quale rivolto ai quattro difetti dirà che maravigliansi grandemente i dèi come essi alla reale presenza d'una terrena deità, vero simolaro di vincer di bellezza e d'honestà osino intraprender sì ingiuste guerree perfidi invasori dell'altrui libertà e che però vinti come indegni d'albergar nel regno d'Amore, quindi ben tosto dipartire chiedendo però in prima di loro ardire humilissimo perdono a quella gran diva che'l cielo sola elesse a fortunar il regno pudi⁵⁰ d'Amore. S'avanzarono però nel mezo del teatro l'Infedeltà, l'Incostanza, la Gelosia e la Frode e con canto alquanto melanconico rivolti a Madama orano: «Siamo vinti, o gran Reina dell'Alpi ma più vinti se confessiamo dai Serenissimi lampi di vostri occhi che dai colpi delle nemiche spade. A Voi sola riverrencediamo con la vittoria il campo, indi come disperati parte(cipanti) diranno. Hor se ne sdegna Amor l'odio n'abbracci; ciò fatto i vincitori avanzandosi tutti lieti canteranno in lode di Madama una canzonetta ringratiandola d'haver in virtù di tanto numero di nemici trionfata e si darà principio ai fuochi.//

Crterios de transcripción

1. Los criterios seguidos para realizar la transcripción, están basados en la máxima fidelidad al texto.
2. Hemos desarrollado todas las abreviaturas.
3. Hemos normalizado la puntuación según las normas actuales, hecho que nos ha obligado a regularizar también el uso de mayúsculas y minúsculas.
4. Hemos normalizado la utilización del apóstrofo.
5. Hemos optado por utilizar la modalidad de acentuación actual.
6. Hemos normalizado el uso de las preposiciones.
7. Hemos regularizado el uso de *u* y *v*.
8. Hemos optado por regularizar el uso de la *i lunga* (*j*), substituyéndola por una *i* latina, excepto en los casos que indican plural en -io átono en los que aparece la grafía -*ij* que hemos remplazado por -*î*.
9. Hemos mantenido intactas las numerosas oscilaciones gráficas.

47. Ilegible

48. Ilegible

49. Ilegible

50. Ilegible

Italia y España: la cuestión de la lengua en las tablas

Giuseppe Mazzocchi
Università di Pavia

En el teatro, con la lengua no se bromea. Las palabras que el actor pronuncia, su misma fonética, el control pleno de la lengua que el público se espera de él (o a la que él piensa educarle) son fundamentales. No estoy diciendo, por supuesto, que todo es lengua; pero me cuesta aceptar una visión de lo teatral donde la palabra se contraponga a lo corporal, pasando a un segundo plano; es más, considero que el control de la lengua, es un aspecto del saber estar del actor, o sea de ese control difícil de definir pero imprescindible que debe tener de la escena.¹ No quiero decir, con esto, que no funcione un teatro sin lengua (o con una lengua meramente teatral, hasta el extremo de la lengua inventada); ni que el público no disfrute, en principio, de un espectáculo recitado en una lengua que no comprende (lengua que, por otra parte, es semántica para el actor, y le ayuda por tanto enormemente en su labor), aunque en este caso guardo mis dudas (fundadas en una mera consideración histórica) sobre la posibilidad del teatro de llegar a capas amplias de espectadores. Lo que quiero sentar como principio es el que la lengua cuenta, y mucho. Recuerdo muy bien cuánto perjudicaba la fruición de un montaje extraordinario de la *Vida es sueño* el que Rosaura recitase en un italiano violentamente marcado por un acento alemán: los bellos versos de la traducción, que se había seleccionado precisamente en función de la línea de lectura del director,² quedaban destrozados por un vocalismo ajeno (y no entro en el consonantismo) que producía —frente al resto del reparto— una pérdida inaceptable, como los silbidos de buena parte del público no dejaban de marcar al final. El caso me parece elocuente, porque en el caso que acabo de indicar no estaba evidentemente en juego la posibilidad de comprender por parte del público, sino su reacción ante un uso inadecuado de las posibilidades teatrales del lenguaje, o sea del lenguaje como elemento de comunicación dramática.

Con la lengua teatral no hay broma posible, incluso cuando se trabaja con lenguas próximas, siempre que no exista, naturalmente, un terreno preparado, o la asociación de una lengua a un género dramático. Dejo de lado la tradición bien conocida de la *Comédie Italienne* en el París dieciochesco; y llamo la atención, en cambio, sobre el caso portugués.³ Aquí, en una situación de bilingüismo generalizado y antiguo (habría que

1. Me refiero al concepto de «pre-expresivo», en la línea de Eugenio Barba y su escuela.

2. V. Calderón de La Barca (1999). La traducción aludida es la de Luisa Orioli, publicada por primera vez en 1967 (Milán, Adelphi).

3. Sobre la cuestión (en contraposición con el español, en la vida teatral italiana), (MAZZOCCHI, 1999).

remontarse por lo menos al siglo xv), Lisboa se puede convertir en una plaza importante para las compañías españolas, incluso porque la comedia lopesca, que tiene la brillantez más que suficiente para dar al traste con los intentos epigonales de un teatro nacional al estilo vicentino, se asocia al español; tanto es así, que los mismos dramaturgos lusos, al escribir comedias según el modelo madrileño, lo suelen hacer en castellano. Pero otro caso interesante es el de los cómicos italianos en España. Sabemos que en ciertas ocasiones la ignorancia del español no favoreció su éxito;⁴ pero también sabemos, gracias a las investigaciones de María del Valle Ojeda,⁵ que con rapidez asombrosa los actores mejores fueron capaces de recitar en español.

Y es precisamente la experiencia de los cómicos del arte la que nos puede introducir a una reflexión breve, y sin duda esquemática ante la variedad del fenómeno que se analiza, sobre cuánto condiciona el hecho teatral la situación lingüística de una cultura. En suma, la cuestión de la lengua sube a las tablas. Lo que pretendo es ofrecer de forma sintética la apreciación un tanto inédita (como tal apreciación) de cómo las diferencias entre teatro áureo español e italiano se pueden explicar en lo profundo con la situación lingüística respectiva de Castilla y de Italia.

Como reflexión general de entrada quiero poner lo que comentaba Carlo Dionisotti en su reseña ejemplar de la *Storia della lingua italiana* de Migliorini (1961):

Fra il Cinque e il Settecento l'Italia diede al teatro europeo un suo contributo originale e caratteristico nelle seguenti forme: il dramma pastorale, la commedia dell'arte e il melodramma; vale a dire Tasso e Guarini, i comici di professione e le loro mestiere, Metastasio. Basta un momento di riflessione per accorgersi che nell'un caso, quel del dramma pastorale, si ha per definizione un dramma trasferito al di fuori della realtà storica, su di una scena interamente fittizia, indeterminata e perpetua, un dramma che di necessità si esprime in un linguaggio che con la sua suprema, artificiosa eleganza compensa la presunta umiltà e semplicità della materia. Nel secondo caso, nella commedia dell'arte, il dialogo è abbandonato all'improvvisazione degli attori: non resta che lo schema drammatico, il linguaggio è perduto. Nel terzo caso, nel melodramma, il linguaggio poetico, genialmente semplificato, si appoggia al linguaggio musicale ed è condizionato da questo. Mi pare lecito concludere che da questi tre casi tipici, diversi e indipendenti, risulta una costante riluttanza della lingua italiana ad accettare un dialogo drammatico aderente alla realtà storica. La lingua accetta senza riserve il dramma pastorale, perché da esso riceve una garanzia che quella realtà, come presenza necessaria e diretta, è esclusa. Nella realtà tragicomica, a volte tragica, sempre comunque nobile, del melodramma, la lingua si avventura con felice prudenza, solo in quanto la musica l'assista. Di fronte a una realtà comica, che non permette evasioni né compromessi, la lingua rifiuta la scrittura, si concede

4. En Valladolid la compañía de Milanino tiene problemas, según refiere un documento, por las dificultades de comprensión del italiano que el público tiene (ARRÓNIZ, 1969: 239).

5. OJEDA (1995). El *zibaldone* de este gran cómico recoge también muchos pasajes en español. Y no hay que olvidar tampoco la temprana presencia de actores españoles en las compañías italianas.

solo nella forma labile, parzialmente dialettale, della improvvisazione dei comici di mestiere (Dionisotti, 1971: 101-103).

Los estudios de las últimas décadas quizás permitan matizar un tanto la caracterización de la lengua de la comedia del arte, como veremos; pero de las palabras del maestro tenemos que retener el que en Italia faltaba —fuera del localismo dialectal— una lengua literaria nacional aprovechable para un registro cómico. El toscano, fuera de Toscana, ya suena a literatura, no a vida; es «la roca trombazzia d'un idioma impossibile, che nessuno parla, (sarebbe il male minore), che nessuno pensa, né rivolgendosi a sé, né alla sua ragazza, né a Dio» (Gadda 1990, 501).

Por otra parte, otro maestro, Pietro Folena, reflexionando sobre la experiencia lingüística de Goldoni ve como modelos de lengua teatral que le preceden por un lado el melodrama, y por el otro la comedia del arte; así que

Il duplice dissolversi, o evasione, della parola in musica e in azione (o «lazzo»), va visto come il risultato storico di una situazione culturale e linguistica tipicamente italiana: di una cultura di fondamento pressoché esclusivamente umanistico e letterario, di una lingua di prestigio letterario relativamente già unificata nel comune uso scritto, ma ancora lontanissima dall'unità anche più relativa del parlato: una lingua non popolare. Alla mancanza di una tradizione comune di lingua della conversazione, capace di legare oltre i confini regionali un pubblico nuovo e più largo, non più una aristocratica élite come quella che frequentava gli spettacoli del nostro Rinascimento, l'istituzione del linguaggio «improvviso» della commedia dell'arte risponde, oltre che con le sue invenzioni mimiche, extralinguistiche, con schemi linguistici, e non solo di contenuto, capaci di accogliere una informe materia espressiva mista di elementi dialettali più o meno stilizzati e di detriti aulici. Il risultato è una lingua di teatro informe ma viva e mimetica, capace di adattarsi a situazioni linguistiche e a pubblici diversi: [...] tutte le tradizioni eccentriche, tutti i residui di protesta antitoscana della nostra storia linguistica, si accumulano dentro la fertile concimaia che ci resta di una vegetazione frondosa e parassitaria, il cui carattere è l'effimero, l'estemporaneità, la inflazione verbale, la subordinazione della parola al gesto (Folena, 1983: 89-90).

Lo cómicos del arte encuentran por tanto su solución al grave problema de un teatro nuevo que carece de lengua. Entre los ingredientes de su receta destaca, en primer lugar, el plurilingüismo (los dialectos italianos, el latín, el español...), con la fácil adaptabilidad a las exigencias del público. Pero me apresuro a añadir dos aspectos más de este plurilingüismo: es decir, su funcionalidad en la creación del personaje; y su base literaria. Tenemos que rechazar con fuerza la idea de la lengua de los cómicos como fruto de la improvisación; lo que se improvisa es la utilización dramática de fragmentos textuales aprendidos, y que tienen abolengo literario. Con el trabajo de las últimas generaciones de estudiosos, por otra parte, se ha superado también la idea del cómico del arte como genial e inculto. Ante la imagen superficial que de ellos se podía tener, los mismos actores, cuando se dedican a redactar comedias *distese* (o sea con los diálogos completos) no dejan de reivindicar su cultura y su preparación, como el hecho mismo de proyectar

hacia la imprenta sus funciones sugiere.⁶ Al ser actores con una conciencia muy fuerte de sus potencialidades, los cómicos saben perfectamente cuánto cuenta la lengua; y en el perfeccionamiento progresivo de su personaje, del personaje que van representando y que a menudo se asocia con su individualidad, no dejan de perfilarlo también en lo lingüístico, echando manos de textos literarios: la lengua asume así la misma función del gesto, de ese aprovechamiento de lo físico que tradicionalmente se ha considerado como típico de este fenómeno teatral. Esto se ve claramente en un pasaje de un «prologo da fantesca» que se merece las frecuentes citas que tiene:⁷

Basta, signori cari, io sto male con loro. Ohimé, sentite. La mattina la signora mi chiama: «Olà, Ricciolina, portami la innamorata *Fiammetta* che voglio studiare». Pantalone mi dimanda le *Lettere* del Calmo. Il Capitano, le *Bravure* del Capitan Spavento. Il Zanni le *Astuzie di Bertoldo*, il *Fugilozio* e l'*Ore di ricreazione*. Graziano le *Sentenze* dell'Eborensense e la *Novissima Poliantea*. Franceschina vuole la *Celestina* per imparare di far la ruffiana. Lo innamorato vuol l'opera di Platone, e quasi in punto chi mi comanda una cosa e chi un'altra. E che maledetti siano, in fin sul palco mi comandano ch'io facci il prologo.

Como se ve, a cada personaje se le asocia un clásico o un género: la *Fiammetta* de Boccaccio y la *Celestina* sirven para la actriz joven y la actriz mayor en sendos papeles de enamorada y tercera; el doctor usará la poliantea; mientras que las cartas de Andrea Calmo serán la base de los parlamento de Pantalón.⁸

Sintetizando, los cómicos producen una lengua teatral que no corresponde con el uso (ya por su ostentado e inverosímil plurilingüismo), tampoco en su vertiente dialectal, ya que los dialectos se someten a un proceso de estilización y esquematización que los convierte en caricatura de sí mismos. Por otra parte, al ser teatral, esta lengua camufla su base literaria: se trata de un producto que tiene que distinguirse de la comedia renacentista (para citar una tipología dramática afín); y también la amplitud del público requiere que esto sea así. La operación resulta posible gracias al actor: es su cuerpo lo que le da apariencia de viva a una lengua que no lo es, gracias a la asociación de lengua y gesto, en suma al *lazzo*. Pero de todos estos aspectos me interesa resaltar sobre todo algo fundamental, es decir el hecho de que los cómicos crean una lengua teatral, que no se usa fuera del teatro, y que responde a las exigencias de un proyecto dramático.

Podemos evidentemente afirmar lo mismo de la comedia española después de la reforma de Lope de Vega; y, por cierto, no hace falta recordar cuánto les debe Lope a los italianos, aunque no asume su propuesta de forma integral y acrítica; es más: está claro que su visión teatral difiere (y mucho) de la de los italianos. Lope pretende que la lengua del teatro refleje el uso en la pluralidad de registros y en la verosimilitud psicológica (baste con remitir a los conocidos pasajes del *Arte nuevo*); sin embargo ni teoriza ni pretende la mera imitación de la lengua hablada. Esto, en contra de una interpretación

6. Ver la buena selección, con importante estudio, de FERRONI (1985-1986).

7. Aparece en el *generico* (o sea *zibaldone*) titulado *Fatiche comiche* de Domenico Bruni, impreso en París en 1623 (MAROTTI-ROMEI, 1991: 388-389).

8. Una confirmación importante de cuánto es de fiar la información que da el texto de Bruni, viene del espiguelo de pasajes de las cartas de Calmo que realizó Stefanello Bottarga, quien actuaba precisamente de Magnifico (o sea de Pantalone), (OJEDA, 2004).

vulgata de su lengua dramática que no se puede fundar ni en su práctica de «poeta» teatral ni en su reflexión teórica: según comentábamos Josep Sirera y yo un día paseando por Ferrara (yo era el que aprendía), sólo el hecho de haber utilizado el teatro áureo como fuente para la reconstrucción del uso lingüístico del siglo XVII puede haber producido esta confusión lamentable. De cara al público, tal operación les habría sustraído una buena parte del encanto a sus piezas: la magia del teatro exige que su dimensión quede definida también por una acusada distancia entre la lengua de comunicación y el discurso de los actores. Lo que realiza Lope es un evidente proceso de estilización, que empieza ya con la elección del verso (no hablamos con el ritmo del octosílabo, y menos en polimetría) y continúa con el empleo decidido de la retórica, la tópica, la erudición. Un defensor del teatro español frente al italiano, resalta el verso como elemento diferenciador de las dos prácticas ante los entusiastas de los extranjeros:

¡Oh, contrarios traidores a la lengua
y nación castellana, que no debe
en excelencia nada a las del mundo!
¿Es posible, por dar quizá una muestra
falsa de entender italiano,
despreciéis los primores de la propia?
Ya se ve que es más propio hablar en prosa
y más fácil, pues huyen el trabajo
del estudiado verso y consonantes;
mas por esto el ingenio castellano
no se contenta con tan poco estudio,
antes por dar al gusto más dulzuras
de habilidad de ciencia y más ingenio,
lo amargo de la prosa lo disfraza
con dulces variados versos graves;
que si cual menos arte en prosa fueran
castellanas comedias recitadas,
al día representáramos cincuenta
diferentes, cual hacen italianos.⁹

El público educado por Lope se fija en la brillantez de la lengua, que reproduce en escala (una escala más viva, más decidida, más vistosa) la lengua de uso. En efecto, en contra de lo que pasa en Italia, el público de los corrales escucha un espectáculo en una lengua que puede reconocer como propia, no en una lengua ajena (por literaria o por perteneciente a otra área) como en la comedia el arte. No olvido, naturalmente, que el plurilingüismo está muy presente en el teatro lopesco (Canonica, 1991), pero sin duda de forma menos regular e invasiva que en la comedia del arte; y, sobre todo, con una función radicalmente distinta, más próxima a la que tiene en la comedia renacentista italiana, donde también está muy presente (Folena, 1991). En Lope y en los otros «poetas» el habla de negros o la jerga morisca corresponde en efecto en primer lugar a una exigencia de verosimilitud (no exenta, por supuesto, de un aprovechamiento dramático); y no contribuye, en sí, a crear el personaje, ni a relacionarlo con un sistema de

9. Se trata de un pasaje de la loa primeriza de la comedia *La pastoral Arcadia* que descubrió Stefano Arata, (ARATA-ANTONUCCI, 1995: 68-69).

personajes fijos como en la comedia del arte. El plurilingüismo de Lope, en suma, no tiene una justificación íntimamente teatral como el de los cómicos.

Dicho esto, no extraña que la actitud ante lo literario de Lope y de los dramaturgos españoles sea opuesta a la de los italianos: aquí no se trata de camuflar lo literario de la operación (en aras de una ilusión de vida lingüística que puede tomar cuerpo sólo en el teatro), sino de exaltarlo, ya que es esta literariedad lo que marca la frontera entre vida y teatro. Y en este proceso, también un fenómeno como el gongorismo puede asumirse como tal, o sea no como elemento que entra subrepticamente en la creación de un personaje fijo (piénsese en los latinajos del doctor, en el español del capitán, en el veneciano de Pantalone, etc.),¹⁰ sino como un ingrediente más de la amplia excursión de registros que la comedia quiere reservarse; y con un valor (entre los extremos de la caricatura y de lo sublime) que sólo cada situación dramática puede determinar.¹¹

Esta simetría entre comedia del arte italiana y teatro español sólo se puede explicar teniendo en la debida cuenta una situación lingüística opuesta. Y se podría finalmente, esquematizar así:

En Italia:

- falta una lengua nacional hablada;
- la lengua literaria crea una ilusión de lengua de uso (teatral);
- el plurilingüismo contribuye a definir el personaje fijo;
- textos fluidos.

En España:

- hay una lengua nacional hablada;
- la lengua literaria contribuye a marcar la distancia respecto a la lengua teatral;
- el plurilingüismo sirve en el plano de la verosimilitud;
- textos fijos.

La última pareja del esquema quizás nos ayude a profundizar toda la cuestión. La diferencia más frecuente entre la comedia del arte y la comedia española está en efecto en la escisión que en la segunda se produce entre el autor del texto dramático, y quien se encarga de su representación; en el caso de la comedia del arte es un actor quien produce el texto, según un proceso combinatorio que ha dejado bien claro Tessari.¹² Quizás esto también pueda servir para explicar la reproducción literaria de la lengua hablada; y también la problematicidad ideológica de la comedia española frente al puro agotarse en acción y espectáculo de la comedia del arte. Lo literario es un elemento del cual los cómicos se sirven para una operación esencialmente teatral; en cambio en la comedia es la marca de un control intelectual sobre el texto dramático. Este aspecto, bien mirado, tampoco está desvinculado de la cuestión de la lengua; y más en general de la manera que el escritor tiene de enfocarla. ¿Había en Italia literatos dispuestos a empeñarse en un teatro comercial, sin laureles académicos? La respuesta es negativa.

10. Sin olvidar, por otro lado, que una situación tan esquemática es propia del siglo XVIII. Antes, es más bien cada actor quien da vida a su propio personaje dentro del tipo general (a su *zanni* dentro de la categoría *zanni*), definiéndolo también por lo que a lengua se refiere.

11. Al respecto, sigue dando orientaciones imprescindibles el estudio de SAMONÀ (1990).

12. «Nel rifiutare l'appoggio di un testo scritto, infatti, l'attività dell'attore perde il tradizionale carattere di interpretazione, ma insieme non si fa creazione, bensì composizione, gioco di ritagli e di accostamenti che nasce dall'arte nascosta' del comico e culmina nell'arte di nascondere!» (TESSARI, 1969: 224).

Los hay en cambio en España, y no tanto por una predisposición genética al rechazo de las reglas; cuanto, entre otras cosas (como la mayor uniformidad ideológica, un patrimonio común exhibido como signo de identidad), por el hecho de trabajar con una lengua literaria no tan opuesta a la usual, con todas las consecuencias que a nivel mental esto supone. Porque lo que tiene que quedar claro es que si la operación realizada en la comedia lopesca puede parecer, en la perspectiva esbozada en estas páginas, un tanto dirigista respecto al triunfo de lo teatral en la comedia del arte (pero ¡cuidado con los tópicos sobre creatividad italiana!), la misma demuestra también una capacidad de diálogo entre lo culto y lo popular que el teatro italiano ignora. Y lo ignora (siempre que no se le dé a *popular* una acepción hoy inaceptable) también en la comedia del arte, si tenemos en cuenta precisamente sus bases literarias:

Sembrò popolare perché seppe sfruttare forme ed immagini carnevalesche, danze delle feste collettive, servendosi di frammenti provenienti da contesti geografici e culturali differenti, ma organizzando il bricolage secondo i criteri sperimentati dagli organizzatori di spettacoli colti. Un'altra ragione per cui parve popolare fu perché era talmente raffinata da adattarsi ad ogni tipo di pubblico, colto o incolto, italiano o straniero (Taviani, 1987: 326).

Al considerar las otras formas teatrales italianas de la época, comedia incluida, se ve que no se da en ellas nada comparable con la operación de lingüística teatral que realiza Lope; y se trata de géneros teatrales (no se nos olvide) que en su variado repertorio, que incluía todos los géneros y junto con los *scenari* muchos textos *distesi*, los cómicos controlan perfectamente con su práctica profesional. En efecto, la comedia del arte es para ellos una posibilidad más, que no supone (ni mucho menos) un enfoque diferente del papel de la cultura en relación con el trabajo del actor: tan sólo el aprovechamiento directo por parte del actor de esa misma cultura. El divorcio tan italiano entre pueblo y literatura se consume también en los sublimes esquemas del arte, en una realidad, la italiana, donde son muy escasos los escritores que no saben latín (y sería lo de menos si se les olvidara), como me recordaba en otro paseo (esta vez en Pavía) Piero Cozzi, antiguo compañero mío en una cátedra de instituto (y también aquí aprendía). Si analizamos las adaptaciones de los *scenari* en la comedia española, o al revés el aprovechamiento de la misma por los italianos,¹³ nos podemos dar cuenta de inmediato de cómo los dos sistemas no comunican: la sutil armonía de la comedia española, se traduce en una expresividad completamente diferente, donde lo basto viene a cubrir una estrategia no menos intelectual, aunque distinta.

Bibliografía

ARATA, S.-ANTONUCCI, F. (1995): *La enjambre mala soy yo, el dulce panal mi obra. Veintinueve loas inéditas de Lope de Vega y otros dramaturgos del siglo XVI*. Madrid-Sevilla-Valencia, UNED-Universidad de Sevilla-Universidad de Valencia.

13. V. MAZZOCCHI (2003: 567-575). De este ensayo proceden una parte de las observaciones desarrolladas y distintamente enfocadas aquí.

- ARRÓNIZ, O. (1969): *La influencia italiana en el nacimiento de la comedia española*. Madrid, Gredos.
- CALDERÓN DE LA BARCA P. (1999): *La vita è sogno, regia di Luca Ronconi. Stagione 1999-2000*. Milano, Piccolo Teatro.
- CANONICA DE ROCHEMONTEIX, E. (1991): *El poliglotismo en el teatro de Lope de Vega*. Kassel, Reichenberger.
- DIONISOTTI, C. (1971): «Per una storia della lingua italiana». *Geografia e storia della letteratura italiana*, Torino, Einaudi.
- FERRONI, S. (1985-1986): *Commedie dell'arte*. Milano, Mursia.
- FOLENA, G. (1983): «L'esperienza linguistica di Carlo Goldoni». *L'italiano in Europa: esperienze linguistiche del Settecento*, Torino, Einaudi.
- FOLENA, G. (1991): «Le lingue della commedia e la commedia delle lingue». *Il linguaggio del caos. Studi sul plurilinguismo rinascimentale*, Torino, Bollati Boringhieri, pp. 119-146.
- GADDA, C. E. (1990): «Apologia manzoniana» (1924). En STELLA, A.-REPOSSI, C.: *Lombardia*. Brescia, La Scuola, «Letterature delle regioni d'Italia-Storia e testi».
- MAROTTI, F.-ROMEI G. (1991): *La commedia dell'arte e la società barocca. Le professioni del teatro*, Roma, Bulzoni.
- MAZZOCCHI, G. (1999): «Lo spagnolo in Lombardia: assiomi sulla situazione linguistico-letteraria». En SECCHI TARUGI, L. (ed.): *Cultura e potere nel Rinascimento*. Firenze, Cesati, pp. 123-135.
- MAZZOCCHI, G. (2003): «La *commedia dell'arte* y su presencia en España». En HUERTA CALVO, J. (dir.): *Historia del teatro español*. Madrid, Gredos, 1, pp. 549-579.
- OJEDA, M. Del V. (1995): «Nuevas aportaciones al estudio de la *commedia dell'arte* en España: el *zibaldone* de Stefanello Bottaga». *Criticón*, 63, pp. 119-138.
- OJEDA CALVO, M. Del V. (2004): «Otro manuscrito inédito atribuible a Stefanello Botarga y otras noticias documentales». *Criticón*, 92, pp. 141-169.
- SAMONÀ, C. (1990): «Poesia, teatro: un incontro di forme. L'esperienza cultista nell'età di Lope». *Ippogrifo violento*, Milano, Garzanti, pp. 109-187.
- TESSARI, R. (1969): *La commedia dell'arte nel Seicento*. Firenze, Olschki.

S. XVIII

Apuntes en torno a algunos intercambios teatrales entre España e Italia en el siglo XVIII

Rinaldo Frolidi
Universidad de Bolonia

Las relaciones teatrales entre España e Italia en el siglo XVIII han ofrecido motivos para frecuentes e importantes estudios, mas es un campo que todavía estimula importantes comparaciones e investigaciones.

Al comienzo del siglo XVIII, mientras en España, superada la gran época de la comedia barroca, el teatro pierde vigor en los autores que los estudiosos denominan a menudo «post-calderonianos», en Italia —sobre todo en Nápoles y Venecia—, en el ámbito del movimiento cultural de la Arcadia se impone el melodrama. Sin embargo, éste asume después una autonomía propia como género teatral, y se desarrollará incluso fuera de Italia, en particular en Viena, centro político y también cultural del imperio habsbúrgico.

En Italia, nos encontramos en la época que Walter Binni (1968) definió como el momento arcádico y racionalista de una cultura que, de manera decidida, se opone a la poética y a la poesía barrocas y se acerca al clasicismo del Renacimiento en el plano formal y, en el plano ideológico, acoge las nuevas instancias del pensamiento racionalista europeo.

La Academia de la Arcadia fue fundada en 1688 por Gian Vincenzo Gravina, austero clasicista que, sin embargo, en 1711 se alejó de la Arcadia, al no soportar la derivación pastoril que había tomado, juzgada bastante frívola y ligera. Por ello fundó la Academia de los *Quiriti*. Estudioso de derecho y literato humanista, para la escena compuso cinco tragedias¹ inspirándose en Sófocles, pero para decir la verdad, más bien frías en su nitidez clásica. Su mayor mérito fue, precisamente, el de haber descubierto en el joven Pietro Trapassi (cuyo apellido él cambió después por el griego de Metastasio) a una criatura dotada de extraordinaria vena poética. Lo adoptó como hijo y le favoreció los estudios, dejándolo después como heredero de sus bienes. Metastasio, como Gravina, arcádico y luego decididamente clasicista, muy pronto fue orientándose hacia formas poéticas musicales, obedeciendo a la propia naturaleza, que lo llevaba a anhelar la fusión ideal de las dos artes. Así nació un nuevo melodrama, nuevo en el sentido de que, abandonando las hipertrofias estetizantes que lo habían caracterizado en el Seiscientos, se retornó a la idea de su nacimiento durante el siglo XVI, es decir, a la realización de un espectáculo cantado cercano a lo que se pensaba que había sido la tragedia griega. Me-

1. Tragedias de tema clásico: *Palamedes, Andrómeda, Servio Tullio, Appio Claudio, Papiniano*. Véanse: GRAVINA (1712); ULIVI (1987); LUCIANI, P. (1999).

tastasio debutó en Nápoles en 1724 con *Didone abbandonata*, que tuvo un éxito clamoroso, y allí le habían servido de excelentes consejeros Nicola Antonio Porpora, para la música, y la gran actriz Marianna Bulgarelli² para la recitación y la escena. Para Metastasio, el texto poético tuvo siempre más importancia que la música (apuntaré sólo que a *Didone abbandonata* se dedicaron 64 compositores diversos y a *Artaserse* incluso 80).

En 1730, Metastasio fue llamado a Viena. Antes que él, entre 1718 y 1729 había sido poeta cesáreo el veneciano Apostolo Zeno (1744), que ya había iniciado un melodrama moderno aportándole rigor formal y dignidad literaria, oponiéndose a la tradición barroca que hasta entonces había dominado con sus excesos formales: el abuso de la inverosimilitud y, sobre todo, la sumisión al virtuosismo musical. Apostolo Zeno se empeñó en la búsqueda de una sustancial seriedad del contenido, afrontando temas heroicos provenientes de la historia griega, romana, e incluso de la Biblia, buscando coherencia en la acción, verosimilitud, y procurando un texto poético ordenado racionalmente. No siempre consiguió fundir felizmente poesía y música, ya que en el campo de la poesía fue a menudo árido y más bien formalista, cediendo a la erudición. Es significativa la circunstancia de que buscarse la colaboración de Pietro Pariati (en quince de sesenta textos). Consiguió una notable unidad en sus composiciones con una fuerte reducción de los personajes cómicos. Recuérdese que él había iniciado su colaboración con la Corte vienesa ya en 1701, cuando hizo representar —con ocasión del natalicio del Emperador Leopoldo I— una «acción escénica» en tres actos, con música de Marco Antonio Ziani, en torno a un tema que será también de Metastasio, en los años venideros: *Temistocle*. Tuvo también un significativo contacto con la literatura española, precisamente con la obra maestra de Cervantes, en la que apreciaba el aspecto cómico en concomitancia con el gusto de su tiempo. Compuso *Don Chisciotte in Sierra Morena* en 1719 y *Don Chisciotte in corte della duchessa* en 1727. El primer trabajo considerado como tragicomedia para ser acompañada de música (y ésta era de Francesco Bartolomeo Conti) lo había escrito en colaboración con Pietro Pariati,³ y ponía en escena los extraordinarios episodios de la locura de Don Quijote cuando se refugió en Sierra Morena, lo cual Cervantes narra en la primera parte de su novela (cap. XXIII y siguientes), es decir, las aventuras amorosas de Cardenio y Lucinda y de Fernando y Dorotea, las locuras de Don Quijote y los episodios de aventuras que tienen lugar en la venta, centro de la acción. El autor italiano introduce también allí, simplificándolo, el episodio de Don Gaifero y Melisendra, y los estragos que hace Don Quijote con los títeres (en el texto contenido en el capítulo XXV de la II parte), aunque en la novela el titiritero es maese Pedro y en la acción dramática de Zeno es el propietario de la venta, Mendo. Al final de todas las vicisitudes, Don Quijote será acompañado a su casa con la esperanza de que sane de su locura. Meregalli (1959) la definió como «obra agraciada», y es que realmente se respeta en ella una cierta medida en la comicidad del texto y mucho orden en el desarrollo de las acciones.

En el segundo melodrama, que se señala como «obra serio-ridícula» y que fue musicado por Antonio Caldara (el texto poético contó con la colaboración de Claudio Pasquini),⁴ vemos representadas ridículamente las extravagancias de Don Quijote y Sancho Panza

2. Más conocida por el apodo de *La Romanina*.

3. PARIATI P. (1663-1733) Libretista en Viena. Véase: GRONDA (1990).

4. PASQUINI, G. C. (1695-1763), libretista. Fue también docente de italiano de la Archiduquesa en la Corte de Viena.

en la corte de la Duquesa (cap. xxx y siguientes de la II parte de la novela), pero acompañadas de complicadas situaciones amorosas con resultados dispersos, en realidad alejados del texto y, sobre todo, del espíritu de Cervantes.

En Viena, Apostolo Zeno le abrió el camino a Metastasio, quien fue llamado en 1730 y debutó con un trabajo que tuvo mucho éxito: *Demetrio*, en 1731. Comenzó así lo que podemos considerar el periodo áureo del melodrama metastasiano, de 1730 a 1740, diez años que llevaron a una reforma radical de ese género teatral. Los textos poéticos de Metastasio situaban a pocos personajes en escena (casi siempre sólo siete) y la estructura diegética se articulaba según principios de regularidad, orden y decoro. Se dedicaba mucha atención a la escenografía, que suscitaba lo maravilloso, pero sobre todo era el dictado poético el que sugería por sí mismo el encanto musical y que inspiró, como ya hemos señalado, a tantos músicos. Su verso se caracteriza por la gracia extrema, nunca de facilidad prosaica, con tendencia al tono elegiaco pero de elegancia templada, siempre claro fruto de una natural espontaneidad. Son frecuentes las espléndidas sentencias especialmente al final de las escenas o de los actos, contenidas en arias que se cantaban, breves pero sugestivas, coherentes siempre con la acción. Regla más que constante era el final feliz que conseguía resolver los contrastes dramáticos que habían animado el texto, vivaces pero nunca exasperados. La finalidad del melodrama metastasiano es esencialmente moral: los protagonistas en escena se presentan frecuentemente como héroes que suscitan admiración hacia el público y estimulan emulación en las conciencias. Indudablemente, los melodramas de Metastasio reflejan el carácter del autor, hombre de temperamento pacífico, fundamentalmente bueno, un poco paternal en sus arranques y elogios a la virtud. Sin embargo, para Metastasio el teatro tenía que ser también ocasión de deleite, distracción agradable, invitación para hacer soñar, saliendo de la realidad cotidiana, para dar lugar a la ilusión. Él concebía el teatro en función benéfica: tenía que ser un instrumento de elevación de las almas y servir para la promoción de la sociedad a la que era destinado.

En Viena, Metastasio se consideraba un ciudadano del imperio habsbúrgico, fiel a un ideal de orden tradicionalmente constituido, de un evidente carácter conservador. Él obraba por vía poética siguiendo el culto de una gran civilización literaria adquirida, capaz de dar armonía a la existencia según un ideal de aristocrática perfección.

En aquel tiempo, Viena era el mayor centro cultural europeo, ligado a la Corte habsbúrgica, y de allí el éxito de Metastasio llegó a tener difusión internacional. No tardó mucho en penetrar en España.

En un reciente artículo, Maria Grazia Profeti (2001) ha estudiado el primer desarrollo del teatro de Metastasio en España, punta de lanza frente a la tradición barroca. Profeti ha observado que, entre 1736 y 1738, Metastasio se acerca a la escena española en parte en traducciones, pero con muchas adaptaciones debidas a la persistente costumbre del teatro áureo. Pero muy pronto se fue haciendo más fuerte una más atenta búsqueda de fidelidad al texto italiano original. Sobreviven los dobles títulos de las obras, van desapareciendo los roles de los graciosos y se presentan libretos con el texto bilingüe.

Sin embargo, son notables los cortes del texto original, lo que se relaciona con el uso que llegó a ser costumbre de un espectáculo contenido en un tiempo de dos horas y media. Unos años más tarde, el propio Metastasio consentirá alguna reducción adheriéndose a la solicitud que le pedía desde España el cantante Farinelli, su queridísimo amigo desde el tiempo en que vivió en Nápoles y por entonces figura dominante en la

escena española. Se trata de cuatro dramas⁵ de su primera época que, entre 1750 y 1754, Metastasio redujo no sólo por su amistad con Farinelli, sino probablemente porque se había convencido él mismo de que algunas reducciones resultaban oportunas.

Junto al triunfo del melodrama metastasiano todavía sobrevivía el gusto por la comedia áurea. Por ejemplo, José de Cañizares compuso una comedia derivada de *Temistocle*, que Metastasio había presentado en Viena en 1736. Según una vieja costumbre este trabajo llevaba un doble título: *No hay con la patria venganza y Themistocles en Persia*.⁶ La comparación entre las dos obras revela profundas diferencias. En el melodrama de Metastasio los personajes son siete, mientras que en el de Cañizares catorce (de los cuales tres son graciosos). En tres actos, Metastasio emplea en total 1.437 versos y Cañizares 4.361, es decir, más del doble. En efecto, el texto del poeta español conserva muchos caracteres de la comedia tradicional, aun cuando se introducen partes cantadas junto a las recitadas. El espectáculo de Cañizares es el típico de los corrales: abundan muchas y complicadas inserciones episódicas, intervenciones frecuentes de los graciosos, no sin vulgaridad, añadiduras de personajes extraños al texto de Metastasio, exasperaciones de los contrastes entre los personajes en escena, incluso hasta Temistocle padre y el hijo Neoclides, que es prácticamente un gracioso.

Según Hartzenbusch (1845) y Mérimée (1983), el texto de Cañizares sería del año 1743, es decir, de siete años después del estreno de Viena y siete antes de la muerte de Cañizares (1750). Sabido es que fue representado incluso después de su muerte. En una reseña a una representación madrileña de 1758, Leandro Fernández de Moratín (1944) juzgó severamente la obra, tan alejada de la moderación metastasiana. He manejado una traducción bilingüe del melodrama de Metastasio representada en Barcelona en 1756, traducción poéticamente correcta y agradable, y podemos recordar también la traducción que, ya en 1747, Luzán había hecho de otro melodrama, *La Clemencia de Tito*, para el Coliseo de Madrid, igualmente feliz desde la perspectiva poética.

En *Temistocle*, Metastasio (1780) desarrolla el tema del general ateniense victorioso frente al Rey de Persia, Serse, que, tras ser expulsado injustamente de su patria, se refugia en Persia con dicho Rey (como dice Tucídides, éste era el hijo de Serse, es decir, Artaserse). Es probable que Metastasio siguiera a Cornelio Nepote, quien habla de Serse porque le era dramáticamente más oportuno y eficaz concentrar en un solo personaje tanto el momento de la derrota como después el de la deseada venganza soñada por la llegada de Temistocle, del cual el Rey esperaba que pudiera ayudarle en una guerra contra Atenas. Pero Temistocle permanece fiel a su patria y rechaza ponerse en su contra. Magnánimo Temistocle pero magnánimo también Serse al reconocer en él la virtud, convertirse en su amigo y compensarlo muy bien. Tema edificante tratado no de una manera rígida sino también con lirismo, variado con mano ligera por las relaciones amorosas, ricas de sentimientos muy controlados, y por un sabio uso de la razón.

Pasemos ahora a hablar de Carlo Gozzi,⁷ quien sin duda es el autor que más significativamente se inspiró en el teatro español del siglo XVII.

5. Trátase de estos melodramas: *Didone abbandonata*, *Semiramide riconosciuta*, *Adriano in Siria*, *Alessandro nelle Indie*. Sobre el tema, véase: WIESEND (1986).

6. Se conserva la edición impresa en Valencia, 1764.

7. Señalo en la bibliografía las colecciones más importantes de sus comedias en Gozzi, C. (1772-1774) y Gozzi, C. (1801-1803).

Nacido en una noble familia veneciana en 1720, no siguió estudios regulares y como autodidacto tuvo una sólida formación humanística basada en los grandes autores italianos de los siglos XIV y XVI. Desde 1747 fue miembro de la Academia de los Granelleschi, que se había propuesto como tarea principal la defensa de la pureza de la lengua. En sus intervenciones, él mostró su natural y extraordinaria vena satírica. Después, sus intereses se concentraron en el teatro y rápidamente fue adversario de los más ilustres dramaturgos de la Venecia de entonces: Pietro Chiari, autor de comedias fáciles y populares que llevaban a la escena usos y costumbres, modas de la época, y Carlo Goldoni y su teatro realista «burgués». Con constante tonalidad polémica, fue condenando los que consideraba defectos fundamentales de la época: el laxismo y la permisividad, la puesta en marcha de la decadencia moral, el ansia de ascenso social, el abuso del lujo, esto es, sustancialmente las modernas instancias iluminísticas y democráticas que en el teatro se afirmaban también en los dramas «*flebili e familiari*», como él llamaba a la comedia lacrimosa.

Durante el periodo 1761-1765, Gozzi compuso diez fábulas escénicas que hoy la crítica considera que constituyen lo mejor de su producción. Los cuentos llevaban al teatro lo maravilloso, lo mágico, lo extraordinario, pero también lo dramático y lo patético (piénsese en *Turandot*), todo muy espectacular y que le gustaba a un público que amaba evadirse en el sueño.

A partir de 1767, Carlo Gozzi se acerca al teatro español. Empujado por su amigo Antonio Sacchi, gran figura de la *commedia dell'arte*, que había llevado de gira por toda Europa. Ahora le aconsejaba y procuraba textos españoles de la edad barroca, pero todavía vivos y representados en España, Gozzi se dio cuenta de la posibilidad de transformarlos en un nuevo espectáculo de éxito para su público, disfrutando también de la brillante recitación de la compañía de Sacchi. Empezó introduciendo máscaras de la tradición del teatro *all'improvvisa* italiano, en lugar de los graciosos españoles, pero después los sustituyó con figuras de criados, a menudo confidentes sacados de la realidad cotidiana veneciana. Incidió también en una definición más profunda de los caracteres, pero siempre permaneciendo fiel a un teatro subversivo, fantástico, en un cierto sentido continuador del espíritu de las *Fiabe*, sin alejarse nunca de una moralidad fundamental confiada a un sutil alegorismo y, en el plano literario, insistiendo en una constante polémica contra los cánones neor aristotélicos y el rígido racionalismo de ascendencia francesa.

Acercarse al teatro barroco español significaba para él, sobre todo, la adhesión a un mundo heroico, austero, a una realidad de vida anclada en leyes superiores, en lo que él denominaba «*il necessario ordine della subordinazione*», el cual consideraba que era el único medio para mantener sana la sociedad. Todo eso se podía realizar, incluso mediante rebuscadas escenografías, en espectáculos en los que podía triunfar la alegoría contra el aburrimiento, como él afirmaba.

Por lo tanto, confluían idealizaciones literarias e ideológicas en un teatro que tuvo éxito en su época y que después lo tendría también en el Romanticismo alemán. Pero esto no ocurrió en Italia, donde en el contexto del *Risorgimento* político, el teatro y la crítica rechazaron las ideas que él había afirmado. De modo que quizás demasiado apresuradamente, Gozzi fue considerado sólo un reaccionario y poco a poco fue olvidado. Algo de estima conservó su producción artística, reducida a las diez fábulas teatrales. Era quizás en gran parte un error histórico. Gozzi fue aristocrático y conserva-

dor, y como tal es necesario considerarlo y verlo en el ámbito de la Venecia de su tiempo y en la realidad particular en la que él había crecido y vivido. Conservador riguroso, sí, mas que advertía y le angustiaba la decadencia de su ciudad. Ello lo atribuía a los cambios de ideales que atravesaban la sociedad en correspondencia con el pensamiento iluminístico y democrático. Por ello se aferraba nostálgicamente al pasado glorioso de la aristocrática República véneta, encontrando viva adhesión del público.

Su teatro derivado del español constituye la última fase de su actividad dramática, desde 1767 hasta 1800, treinta y tres años de producción, una veintena de obras que él llamó *riedificazioni* de los textos españoles, en parte traducidos y en su mayoría originalmente modificados y resueltos.

Los textos españoles propuestos por Sacchi y aceptados por Gozzi son del siglo XVII, sobre todo de la segunda mitad, pero que gozaron de mucha popularidad en el XVIII: obras de Tirso de Molina, Moreto, Matos Fragoso, de los hermanos Figueroa y Córdoba, de Juan Hoz y Mota, los más numerosos son los cuatro de Moreto y de Calderón de la Barca.⁸

Pensando en el espacio que me ha sido concedido, he considerado detenerme brevemente sólo en la comedia de Moreto *El desdén con el desdén*, y en la *Gran comedia de la hija del aire* de Calderón. Son las dos obras del Seiscientos más representadas en el siglo XVIII; de la preciosa obra de René Andioc y Mireille Coulon (1996), *Cartelera teatral madrileña del siglo XVIII*, extraigo la noticia de que la comedia de Moreto se puso en escena sesenta y cinco veces por diversas compañías y la *Gran Comedia* de Calderón en cuarenta y tres ocasiones, también por distintas compañías.

El desdén con el desdén (Moreto, 1999) es, dramáticamente, una de las más ordenadas y estilísticamente cuidadas de Moreto. Cuenta la historia de una princesa, Diana, hija del Conde de Barcelona, que se presenta con un carácter fuera de lo normal, porque desdeña el amor y el matrimonio. Rechaza a todos los pretendientes de manera altiva, alegando sus estudios, pues desde la edad de la razón la han llevado a la convicción de que todos los males del mundo nacen de la pasión amorosa. De ella está enamorado el conde de Urgel, que fingiendo aprobar sus ideas se presentará como uno que desprecia las frivolidades amorosas y, a diferencia de otros pretendientes, no la cortejará, fingiendo hacia ella una absoluta indiferencia que acabará provocando que ella misma se enamore, la docta y orgullosa protagonista.

Esta obra de Moreto es agraciada, fina, de ambiente y modalidades aristocráticas, en la cual triunfa la discreción y la inteligencia ingeniosa. No faltan motivos satíricos agudos y pasajes líricos y musicales muy elegantes. El desarrollo es lineal y la conclusión está lenta y sagazmente preparada.

Gozzi se aparta de Moreto por algunos elementos: el gracioso Polilla de la comedia española no es el paje del ahora príncipe de Urgel, sino de la protagonista, que Gozzi

8. Gozzi refunde las siguientes obras españolas: Francisco de ROJAS ZORRILLA, *Casarse por vengarse*; Gabriel TÉLLEZ (Tirso de Molina): *Celos con celos se curan, El amor y la amistad*; Juan MATOS FRAGOSO: *La venganza en el despeño, La mujer contra el consejo*; Diego y José FIGUEROA Y CÓRDOBA: *Rendirse a la obligación*; Pedro CALDERÓN DE LA BARCA: *El secreto a voces, Gustos y disgustos no son más que imaginación, Eco y Narciso, La hija del aire*; Agustín, MORETO: *El desdén con el desdén, Hasta el fin nadie es dichoso, Lo que puede la aprehensión, El defensor de su agravio*; Marcelo de AYALA Y GUZMÁN (o Leyva RAMÍREZ DE AVELLANO): *El moro de cuerpo blanco y el esclavo de su honra*; Juan HOZ Y MOTA: *El montañés Don Juan Pascual*; José CAÑIZARES: *Honor da entendimiento o El bobo más bobo sabe más*; Juan Bautista DIAMANTE (o Miguel de CERVANTES): *Pedro de Urdemalas*. Hay también una comedia cuyo título italiano es *Cimena Pardo*, refundición de una «*commedia dell'arte*» de tema español.

llama Teodora. Ella se sirve de un joven veneciano del pueblo, Giannetto, quien en su parte cómica utiliza el veneciano, un hablar vivo y penetrante. Él es quien sostiene los simples y sanos sentimientos del óptimo príncipe de Urgel y, por este motivo, lo ayuda de manera secreta. El propio título escogido por Gozzi sugiere el particular espíritu que conforma la comedia del poeta italiano: *La principessa filosofa o sia il controveleno* (Gozzi, 1772). La protagonista es una mujer pedante, seguidora de las ideas de moda de su tiempo, que quiere emerger contrastando las costumbres tradicionales como el amor que conduce de manera natural a la institución del matrimonio. Pero es presuntuosa, mientras que el príncipe de Urgel, al escuchar los consejos avispidos de Giannetto y de su filosofía popular, obtiene lo que desea: «*Chi scampa xe seguità, chi corre drio xe scampà*». Reconocido el error de su «extravagancia», la protagonista acabará concediéndole la promesa de matrimonio a quien sinceramente ha vencido con el «contraveneno» del fingido desdén.

En Carlo Gozzi, la deliciosa comedia palatina de Moreto, incluso conservando muchos elementos estructurales, difiere en el espíritu que la configura. La comedia cortesana se ha hecho más popular. En muchos detalles, Gozzi no está tanto por lo sutil: por ejemplo, el gracioso Polilla de Moreto es para él Giannetto, que en la corte de Barcelona habla en veneciano cerrado. Absoluta inverosimilitud, pero es evidente que la principal preocupación de Gozzi es la de gustar al público, seguir sus gustos que él conocía bien. En el *Desdén*, Diana, la protagonista, es una erudita filósofa obsesionada por las lecturas clásicas llenas de mitología, mientras que en Gozzi la misma protagonista (Teodora) es una cultora de las modernas teorías setecentistas muy conocidas por el público: es el producto de las que, irónicamente, Gozzi define como ideas de un «*secolo fortunato e di spiriti illuminati*», que él condena.

Los elegantes y discretos personajes del *Desdén* se convierten en objetos de sátira a veces hasta mordaces, pero coherentes con los intentos declarados por el propio Gozzi, quien quería realizar un espectáculo subversivo, sencillo, divertido, que él mismo llegó a juzgar superfluo en el mundo contemporáneo y en una sociedad utilitaria que había perdido el culto por los verdaderos valores y por la tradición literaria áulica.

Un análisis no muy diferente puede hacerse también de la otra obra que he tomado en consideración, pues en Gozzi son cuatro, como ya he señalado, las obras que derivan de Calderón. He escogido *La hija del aire* (Calderón, 1970 y 1987), título que él traduce literalmente: *La figlia dell'aria* (1786). La obra calderoniana, de mediados del siglo XVII, fue muy representada, como ya he apuntado, en la España del XVIII, y este gran éxito se explica con toda probabilidad por la riqueza escenográfica que tanto la acercaba al gusto epocal por las denominadas «comedias de teatro» y las «comedias de magia», basadas las unas y las otras esencialmente en las tramoyas y en los efectos espectaculares de la puesta en escena. Recordemos que Goethe apreció esta obra en particular por su extraordinaria teatralidad.

Calderón la concibió en dos partes para ofrecer al público en dos días sucesivos: en la primera, que tanto se parece a *La vida es sueño*, en primer lugar representó la segregación de Semíramis en una gruta, vigilada por el sacerdote Tiresias, para protegerla de un destino nefasto debido a la enemistad entre Venus, que la protegía, y Diana, que le era hostil; en ella también tiene lugar su posterior liberación por Menón, general del rey Nino. La belleza de Semíramis provoca el enamoramiento de Menón. De manera incauta, éste le revela su pasión a Nino, quien a su vez, al verla, se enamora de ella y

pretende tiránicamente conseguirla para él. Semíramis aprovecha la situación: por ambición, acepta el cortejo del Rey para después exigirle que se case con ella. Menón será abandonado por Semíramis de forma cínica. Él tratará de verla nuevamente en contra de la prohibición del Rey que, celoso, hace que lo cieguen. Enamorado todavía, quiere asistir a la toma de posesión de Semíramis como reina, pero Menón le profetiza terribles desventuras.

En la segunda parte, Semíramis, convertida en esposa de Nino y reina, buscará la forma de desembarazarse de Nino y de permanecer sola en el poder. Impulsada por una ambición sin freno, ocupará el trono que le correspondería al hijo, Ninias, segregándolo y, aprovechándose del extraordinario parecido físico, reinará fingiendo ser él. Manifestará su cruel carácter gobernando tiránicamente, pronunciando sentencias injustas y cediendo a la lujuria. Al final, arrastrada por su desmesurada ambición, morirá en combate contra el Rey de Lidia, quien, como vencedor, pondrá en el trono a Ninias, heredero legítimo.

En 1798, Carlo Gozzi sigue más bien fielmente la estructura de la primera parte del drama calderoniano, pero aporta algunas variaciones: para él, el conflicto entre las divinidades que gobiernan el destino de Semíramis no es ya entre Venus y Diana sino entre Venus, diosa del amor y protectora de Semíramis, y Minerva, diosa de la sabiduría, que ha situado al sacerdote y adivino Tiresias para que la custodie. Además, Gozzi desarrolla el tema del personaje de Menón, sincera y noblemente enamorado, frente al cual se sitúa el comportamiento vacilante de Semíramis, quien acepta primero el amor de Menón, que la ha liberado de la segregación, pero después ella prefiere al rey Nino. No obstante, continúa sintiendo la fascinación por el joven general; parece que se conmueve por sus sermones morales, y hasta le gustaría conservar una relación amorosa con él, sin renunciar al Rey, su esposo. Una vez más encontramos en Gozzi la condena de las ideas libertinas e inmorales de su tiempo, ejemplificadas en una Semíramis frívola y superficial. El honesto Menón no acepta el compromiso reprobable y le da a la reina una larga prédica moral, fríamente abstracta. Más patético es el encuentro de ella con Nino cuando consigue que Menón no sea expulsado al exilio y privado de sus bienes. Sin embargo, cuando Semíramis va a ser coronada Reina, ve aparecer ante ella a Menón, que camina inseguro, porque el Rey ha ordenado cruelmente que lo cieguen. Es entonces cuando ella no se frena y su carácter violento la lleva a atravesar con un puñal a Nino, quien cae del trono y muere. En una escena final, aparece la diosa Venus para proteger a Semíramis y para dar de nuevo la vista a Menón: reinarán juntos. Pero un nuevo prodigio tiene lugar en escena: un rayo destruye el trono y aparece Tiresias. Proclama como justa punición la muerte del tirano, mas advierte al pueblo exultante: tendrá una reina espléndida pero perversa que acabará siendo asesinada por su propio hijo.

Exteriormente es un final un tanto trágico, pero no constituye una verdadera tragedia: en el fondo, todo es una fábula, como ya el propio autor había indicado al poner como subtítulo de su obra: *dramma favoloso*.

Por debajo de la apariencia cómico-satírica, expresada a veces un poco bruscamente, se aprecia una conciencia moral, rígida y un poco retrógrada. Sobre todo, se nota la amargura de un hombre que, en la transformación de las ideas y de las costumbres, se percataba de la decadencia inexorable de su ciudad, y que, al sentir un profundo sentimiento de nostalgia por un pasado a cuyo ocaso le tocaba asistir, con una sonrisa sutilmente irónica observaba, juzgaba y examinaba un poco incluso a sí mismo. Todo

por medio de una técnica teatral que él conocía a la perfección, muy consciente de lo que el público esperaba, de una fantasía creativa que divierte y enseña al mismo tiempo, en libertad.

Partiendo de modelos del gran teatro español, Gozzi supo realizar espectáculos que no se rigen sólo por la palabra (incluso la suya es con frecuencia aproximativa), sino por ritmo, acción, juego, guiados por un hilarante talento fantástico, no por ello privado de participación humana y sentimiento controlado.

Bibliografía

- ANDIOC, R. y M. COULON (1996): *Cartelera teatral del siglo XVIII*, Toulouse. P. U. de Mirail.
- BINNI, W. (1968): «Metastasio e l'epoca arcadico-razionalistica», en *Storia della Letteratura italiana*, vol. VI, *Il Settecento*, Milano, Garzanti, pp. 460-475.
- BOBBIO, A. (1948): «Studi sui drammi spagnoli di Carlo Gozzi», *Convivium*, 5, pp. 722-772.
- BORGHESE, E. (1904): *Carlo Gozzi e l'opera sua, studio critico*, Udine, Tip. Del Bianco.
- BRUNELLI, B. (1987): «Pietro Metastasio», en *Orientamenti culturali. I minori*, Milano, Marzorati, III, pp. 1941-1958.
- CALDERÓN DE LA BARCA, P. (1970): *La hija del aire*, ed. Edwards, G., London, Tamesis.
- (1987): *La hija del aire*, ed. Ruiz Ramón, F., Madrid, Cátedra.
- CAÑIZARES, J. (1764): *No hay con la patria venganza y Themístocles en Persia*, Valencia, viuda de Orga.
- CARRARA, E. (1901): *Studio sul teatro ispano-veneto di Carlo Gozzi*, Cagliari, Tip. Valdés.
- EBERSOLE, A. V. (1975): *José de Cañizares, dramaturgo olvidado del siglo XVIII*, Madrid, Ínsula.
- FIDO, F. (1992): «I drammi spagnoli di Carlo Gozzi», en *Italia e Spagna nella cultura del '700*, Roma, Accademia dei Lincei, pp. 63-85.
- GARELLI, P. (1977): «Metastasio y el melodrama italiano», en *El teatro europeo en la España del siglo XVIII*, ed. Lafarga, F., Lleida, Universidad, pp. 127-138.
- GOZZI, C. (1772-1774): *Opere*, ed. Colombani, Venezia, Curti, 8 tomos.
- (1791): *La figlia dell'aria, dramma favoloso*, Venezia, Curti.
- (1801-1803): *Opere edite e inedite*, ed. Zanardi, Venezia.
- GRAVINA, G. V. (1712): *Tragedie cinque*, Napoli, Mosca.
- GRONDA, G. (1990): *La carriera di un librettista. Pietro Pariati da Reggio di Lombardia*, Bologna, Il Mulino.
- HARTZENBUSH, J. E. (1845): «Apuntes para la historia del Teatro moderno español, art. III, Cañizares», *Revista de España, de Indias y del Extranjero*, IV, pp. 372-402.
- JOLY, J. (1978): *Les festes théâtrales de Métastase à la Cour de Vienne (1734-1767)*, Clermont Ferrand, Faculté de Lettres et Sciences humaines, 2 vols., véase particularmente el cap. IV: «Poétique du théâtre et allégorie dans les 'azioni teatrali' de 1735», II, pp. 135-160.
- LUCIANI, G. (1977): *Carlo Gozzi (1720-1800). L'homme et l'oeuvre*, Lille-Paris, 2 vols.
- LUCIANI, P. (1999): «La passione sapiente: le 'Tragedie cinque' di Gian Vincenzo Gravina», en *La passione e gli affetti. Studi sul teatro tragico del Settecento*, Pisa, Pacini.
- LUZÁN, I. (1747): *La clemencia de Tito*, trad. de Metastasio, Madrid, Coliseo del Buen Retiro, Impr. L. F. Mojados.

- MEREGALLI, F. (1959): *Storia delle relazioni letterarie fra Italia e Spagna, parte III (1700-1859)*, Venezia, Libreria Universitaria, p. 74.
- MÉRIMÉE, P. (1983): *L'Art dramatique en Espagne dans la première moitié du XVIII^e siècle*, Toulouse, Franco-Ibéric Recherche, pp. 244-261.
- METASTASIO, P. (1780): «Temistocle» en *Opere del Signor Abate Pietro Metastasio*. Parigi, vedova Herissant, 12 vols., vol. v, pp. 234-340.
- (1943-1954): *Drammi e opere varie*, ed. Brunelli B., Milano, Classici Mondadori, 5 vols.
- MORATÍN, L. (1944): «Discurso preliminar a las comedias», en *Obras de Moratín*, BAE, II, p. 312.
- MORETO, A. (1999): *El desdén con el desdén*, ed. Pastena E., estudio preliminar de John E. Varey, Barcelona, Crítica.
- NATALI, G. (1923): *La vita e le opere di Pietro Metastasio*, Livorno, Giusti.
- OTTAVI, M. (1934): «Carlo Gozzi imitateur de Moreto: *El desdén con el desdén et La principessa filosofa*» en AA. VV. *Mélange de philologie, d'histoire et de littérature offerts à Henri Hauvette*, Paris, Les Presses françaises, pp. 471-479.
- PROFETI, M. G. (2001): «El espacio del teatro y el espacio del texto: Metastasio en España en la primera mitad del siglo XVIII», en *La ópera en España e Hispanoamérica*, Madrid, ICCMU, I, pp. 263-291.
- RAIMONDI, E. (1967): «Ragione e Sensibilità nel teatro del Metastasio», en *Sensibilità e razionalità nel Settecento*, a cura di V. Branca, Firenze, Sansoni, pp. 49-267.
- SALA DI FELICE, E. (1986): «Il desiderio della parola e il piacere delle lacrime nel melodramma metastasiano», en MURARO M. T. (ed.): *Metastasio e il mondo musicale*, Firenze, Olschki, pp. 39-97.
- SOZZI, B. (1987): «Carlo Gozzi», en *I Minori*, Milano, Marzorati, III, pp. 2069-2095.
- STOUDÉMIRE, s. a. (1941): «Metastasio in Spain», *Hispanic Review*, IX, 1, pp. 184-191.
- ULIVI, F. (1987): «Gian Vincenzo Gravina», en *I Minori*, Milano, Marzorati.
- WIESEND, R. (1986): «Le revisioni di Metastasio di alcuni suoi drammi e la situazione della musica per melodramma negli anni 50 del Settecento», en MURARO M. T., *Metastasio e il mondo musicale*, Firenze, Olschki, pp. 171-197.
- ZENO A. (1719): *Don Chisciotte della Mancia in Sierra Morena*, tragicomedia per musica, musica di F. Conti, Vienna, Van Ghelen.
- ZENO A. (1744): *Poesie drammatiche*, Venecia, Pasquali, 10 vols.

Una *villeggiatura* de ida y vuelta: Goldoni, Francia y España

Juli Leal
Universitat de València

El término *Villeggiatura* cuya traducción más aproximada sería la de «Veraneo» nos sugiere una reflexión determinada sobre intercambio de textos y temas teatrales en los escenarios europeos desde finales del siglo diecisiete francés, pasando por el dieciocho francés e italiano, hasta llegar a la repercusión que tuvo la obra de Goldoni en el teatro español de finales del XVIII y el XIX. Tomamos como referencia la figura del autor veneciano con el fin de homenajear a un autor que toma de otros y se deja plagiar siempre que sea con sinceridad e inteligencia tal como nos cuenta en sus *Mémoires*, en las que deja bien claro que su vida no tuvo nada de «Villeggiatura» y sí de trabajo y creatividad exhaustivos. Además, ¿quién es el verdadero creador del drama, Goldoni o Diderot? ¿Dónde empieza la originalidad de Goldoni y acaba la de Bretón de los Herreros? Estas cuestiones, paradójicas a veces, han sido el punto de partida de esta propuesta de itinerancias temáticas y de inspiración en un período de asentamiento de las bases teatrales actuales y en el que, hasta que llegara la Sociedad de Autores instituida por Beaumarchais, el campo de la autoría, de los derechos de edición y de la originalidad diluyen el contenido semántico de lo que para nosotros supone hoy el término «plagio».

Porfirio García Romano en su artículo *¿Originalidad o plagio?* escribe:

Una página dedicada al reciclaje o apropiacionismo cultural a fomentar que la apropiación de ideas ajenas es una práctica habitual en todos los ámbitos. Porque los métodos de reproducción de la realidad a escala industrial (léase desde la imprenta hasta la fotografía digital) han cambiado definitivamente los valores del arte y del artista. Sin embargo, nuestra cultura establecida no ve con buenos ojos el plagio. Porque muchos han encontrado que originalidad es sinónimo de obra de arte. Pero... ¿En verdad lo es? Quién cree que lo es, es original totalmente. Recuerdo el ataque que recibió una obra expuesta en el Palacio Nacional de la Cultura cuando la bienal Centroamericana del año pasado. Esta obra del salvadoreño Ronald Morán, «el orden de los factores alterados por el producto», presentaba a la vista un inodoro real y en la taza, a manera de pecera, dos peces vivos. Inmediatamente alguien escribió para descalificar a la obra «Eso ya lo hicieron». Y al final se atacó a toda la Bienal por falta de creatividad. [...] ¿O es que ya no podemos

usar piezas de porcelana industrial porque las usó Duchamp o pintura al óleo sobre lienzo porque fue usada en época de Colón? Picasso retomó a Velázquez. Dalí a Vermeer ¿Y quién los acusa de plagiadores?¹

Nos sumamos a la paradoja ya que el fragmento de artículo citado está tomado de una página de Internet. Se nos antoja que si cambiáramos algunos de los nombres citados por García Romano podrían sustituirse por los dramaturgos objeto de nuestro estudio, como concluye Roland Chaudenay en su reciente libro *Les Plagiaires*,² diccionario de autores franceses que utilizaron ideas, páginas, y temas de sus colegas, desde la A con Blaise Auriol, a la Z de Emile Zola. No falta, evidentemente, Denis Diderot, cuyo calvario fue la acusación frecuente de haber plagiado *Il vero amico* (1750), drama doméstico de Carlo Goldoni, al que tituló *Le fils naturel ou les épreuves de la vertu* (1757), y que sirvió de base para su teoría dramática en la que se adjudica el invento y divulgación del nuevo género más acorde con la nueva sociedad francesa: *le drame*. El mismo Diderot se defendería más tarde asumiendo en 1758, un año después del estreno de la obra que «Me he servido de algo que pertenece a todos. Goldoni tampoco tuvo escrúpulos: él saqueó *El avaro* de Molière y nadie dijo nada».

Partiendo de estas premisas, proponemos una trayectoria espacial a través de varios títulos teatrales de España a España, pasando por Italia y Francia tomando como base la obra y figura del insigne Carlo Goldoni. En primer lugar, está demostrado suficientemente que la base de las comedias francesas del siglo XVII la conforman las comedias españolas y las italianas, principalmente, las pertenecientes a la *Commedia dell'arte* que será renovada por Goldoni al dotarla de un texto fijo y de un aspecto costumbrista y crítico particular. El paso de finales del siglo XVII en el teatro francés al XVIII se nutre todavía del repertorio español como lo demuestran los innumerables ejemplos que nos expone Cioranescu en su excelente estudio *Le masque et le visage*³ aunque, si bien es cierto que, tanto Corneille, su hermano Thomas, Rotrou, Regnard y la mayoría de autores galos del momento reinterpretan o versionan a los españoles, como es el caso de *Le menteur*, o *Las Mocedades del Cid*, de Corneille, por poner ejemplos conocidos, no lo es menos que su hermano Thomas entra a saco con títulos de Calderón, Lope, o Rojas Zorrilla. Por otra parte, resulta enigmático cómo obras excelentes, por otra parte (cómo *La bague de l'oubli*, considerada la primera comedia francesa de calidad y bien estructurada), son consideradas originales, como la célebre *Le véritable Saint Genest*, cuando en realidad no son más que traducciones de Lope de Vega. No nos consta que Goldoni utilizara el repertorio español más que en escasas ocasiones en su primera época. Tomando como corpus referencial su producción italiana, es decir, desde su primera obra *Il colosso*, de 1725, hasta su adiós a Venecia con la hermosa y melancólica *Una delle ultime sere di carnevale* (1760), Goldoni establece todo un discurso dramático y sociológico de primer orden. Sus primeros años se corresponden con la búsqueda de un estilo en la que cultiva desde la tragedia hasta la ópera bufa o los breves intermedios musicales. Sin desdeñar el drama histórico, como en el caso de *Belisario* (1734), tragicomedia sobre la vida del emperador Justiniano, con final feliz según los cánones estipulados por este género, su interés es más bien histórico, aunque recuerda una obra de Mira de Amescua sobre

1. GARCÍA ROMANO, Porfirio, «Originalidad o plagio». *La prensa literaria*, 17 julio 2003.

2. CHAUDENAY, Roland, *Les plagiaires*, Dictionnaire. Paris, Ed. Perrin, 2001.

3. CIORANESCU, Alexandre, *Le masque et le visage*. Genève, Droz, 1983.

el mismo tema. En sus *Mémoires*, le dedica un emotivo recuerdo ya que constituyó su primer éxito de público y crítica del mismo modo que dedica recuerdos a determinadas obras, estrenos, y a la recepción del público. La huella de dramaturgias extranjeras la podemos encontrar en sus adaptaciones de la *Pamela* de Richardson y teatralizaciones de gran interés, versiones —que no traducciones— de clásicos como *Le Menteur* de Corneille (1643), donde, tanto en la introducción a la obra como en sus memorias, no cita la fuente inicial de Ruiz de Alarcón que supera a las dos versiones. No obstante, podemos afirmar que *Il bugiardo* de Goldoni supera *Le Menteur* de Corneille en energía, vitalidad y proximidad de los personajes, cuyas peripecias ambienta en Venecia, dotándolos de una verdad difícil de encontrar entonces en lo cotidiano, y que constituía su gran mérito.⁴ Pero entre otras adaptaciones más circunstanciales, menos representativas, nos detendremos en tres casos enormemente significativos en cuanto a la intertextualidad, o permeabilidad, o como se quiera llamar al proceso de identificación y reinterpretación a que Goldoni somete a textos o dramaturgias que le apasionan —sobre todo, Molière— o en cuanto que ejercieron una influencia decisiva en otros autores. En primer lugar, nos detendremos en el caso especial de *Il giuocatore* (1770); en segundo, el famoso episodio de *L'écosaise* de Voltaire (1759) versionada dos años más tarde por Goldoni con el título de *La scozese*; el tercer lugar lo ocupará el crucial ejemplo y que supuso la acusación citada de plagio a Diderot —admirado profundamente por Goldoni—, de *Il vero amico*, también de 1770, y en último lugar, y cerrando el trayecto, el del binomio *Locandiera-La vedova scaltra*, que recogerían la dramaturgia española del mismo siglo XVIII, para culminar en la reinterpretación del extraordinario aunque olvidado y semi-desconocido en sus propios escenarios Bretón de los Herreros.

De Le joueur a Il giuocatore

Jean-François Regnard (1655-1709). De los tres autores franceses más representativos cuya obra pertenece a los dos siglos, Dancourt aparece como creador de farsas sociales con sentido crítico y agudo dotado del don de la inmediatez. Dufresny, como el reflejo de la sociedad con tintes ácidos, pero Regnard será el más popular, con obras que todavía se representan hoy en la *Comédie-Française*, y aporta como rasgo personal la influencia de la farsa molieresca y, sobre todo, de la comedia a la italiana, con improvisaciones y tintes también osados y provocativos, contando con la comicidad directa como base. Regnard llena los teatros con temas y personajes ya patentes en Molière, pero con situaciones y réplicas que rozan la desvergüenza típica de un mundo de pícaros que surge como respuesta a un orden político nuevo: los timadores, los especuladores, la burla de las instituciones son reacciones de supervivencia cínica que recogerá con maestría Lesage en su extraordinaria *Turcaret* (1709). En resumen, la trilogía formada por Dancourt, Dufresny y Regnard, han ido preparando el camino teatral con sus obras.

La vida de Jean-François Regnard en sí misma ya es un compendio de aventuras y anécdotas digna de ser novelada o teatralizada, lo que lleva a algunos especialistas a afirmar que el mismo autor se filtra a través de alguno de sus personajes. Nacido el 8

4. Goldoni, Carlo, *Il bugiardo*. Recomendamos la edición del Teatro di Genova, Genova 1979 sobre su montaje del mismo año dirigido por Ugo Gregoretti. El texto va precedido por una excelente selección de textos-estudio, encabezados por el prólogo de Attilio Momigliano.

de febrero de 1655 en París, hijo de vendedores de salazones en el mercado de abastos (los célebres *Halles*) a los quince años trabaja en el mundo del comercio, viaja a Italia y después de una serie de peripecias aparece en Marsella donde será apresado y vendido como esclavo en Argel a un morisco de origen español en 1678. Recuperada su libertad viaja de nuevo al norte de Europa conociendo Laponia. Sus experiencias sobre el viaje, la distancia y la contemplación de la naturaleza, aparecen reflejadas en algunos escritos —*La provenzal*— considerados en cierto modo como un anticipo del romanticismo. De regreso a París en 1682, obtiene el título de abogado y compra un cargo de tesorero de Francia. A partir de 1696 se dedica a la literatura, especialmente al teatro. Su primera comedia, *El divorcio* (1688), al estilo italiano con improvisaciones, comicidad verbal brillante y situaciones rozando lo aceptable para la moral de la época obtiene una buena acogida que continúa con *Arlequín, hombre afortunado* (1690) o *Las jóvenes errantes* (1690). Se trata de escenas sueltas, al estilo italiano, donde destacan los factores comentados y la viveza de los tipos para lucimiento de los actores especializados en la *Commedia dell'arte*. En 1692 inicia su colaboración con Dufresny, escribiendo *Los chinos* (1692) y, entre otras, *Las momias de Egipto* (1696) para los italianos. Para el Teatro Francés (Futura *Comédie-Française*) escriben *Espéreme bajo el olmo*, que provocaría la querrela entre ambos autores por plagio y, ya en solitario, destacan *El baile*, su primera comedia en verso (1696), *El jugador* una de sus mejores obras en el mismo año y *El distraído*, que obtuvo una fría acogida (1697). En 1699 vende su cargo de tesorero y haciendo alarde de sus dotes de financiero, como algunos de sus personajes, compra el castillo de Grillon. Por último, su obra más celebrada y representada: *El heredero universal*, cuyo éxito en 1708 fue un verdadero triunfo. Regnard muere en 1709 en circunstancias extrañas. El principal registro de Regnard consiste en unir la rapidez de la comedia italiana con la creación de caracteres según el modelo molieresco de la primera época. La profundidad se suple con apuntes cómicos, reacciones donde lo escatológico puede ir unido a lo macabro o a lo agridulce (final de *El jugador*), guiños directos al público, ritmo brillante que alcanza en sus mejores títulos un ejemplo imitado por su eficacia escénica, y una demostración de cómo, a veces, la falta de pretensiones reposa en una frescura y verosimilitud que confirman las representaciones que en la actualidad reivindican su eficacia y solidez, valiendo como ejemplo sus dos títulos más representativos: *El Jugador* y *El heredero universal*.

a) *El jugador, 1696*

Argumento: Angélica, prometida a su amante Valerio, se ve menospreciada por éste a causa de su pasión por el juego y su manía irrefrenable de apostar por todo. Después de una partida de cartas donde pierde todo su dinero, Valerio se arrepiente y jura cambiar de vida para reconciliarse con Angélica que le ha puesto como condición abandonar su vicio. La reconciliación surte efecto con el beneplácito del padre de Angélica. Pero Valerio, acosado por los acreedores empeña un retrato engarzado con diamantes que Angélica le ha regalado como prueba de amor. Juega de nuevo y pierde el dinero y el retrato. Angélica, conocedora del hecho le rechaza definitivamente y se casa con Dorante, tío de Valerio. Éste, incapaz de dominarse, será víctima de prestamistas y

viejas usureras. El final, audaz para la época sorprende por lo verosímil:

Héctor [*criado de Valerio*]: Voy a la biblioteca
A coger un libro y leeros un tratado de Séneca.
Valerio: Bien, bien, consolémonos, Héctor; y algún día
El juego me resarcirá de las pérdidas en amor.⁵

El juego es uno de los temas más recurrentes en el teatro francés del siglo xvii y aparece como metáfora del afán de enriquecerse rápidamente por parte de una aristocracia cada vez más insolvente y apática y una alta burguesía que aprovecha las debilidades de tal aristocracia. El lumpen que sobrevive a costa de la inconsciencia de los jugadores, bebedores, y otros tipos de dependencia presentes en estas obras, aparece retratado fielmente, lo que hace que la comicidad fluctúe entre la risa y la acidez. *El jugador*, escrita en verso, respeta las normas de las tres unidades y las reglas de las convenciones del buen gusto, pero analizada hoy resulta un curioso ejemplo de calidad y modernidad al ofrecer además un final abierto sin ningún tipo de moral añadida para suavizar el tono de la derrota. *El jugador* tendrá dos adaptaciones inglesas, confesadas por sus respectivos autores: una en 1705, escrita, caso raro, por una autora, Susannah Centlivre, y la otra por Edward Moore que data de 1753. Sin embargo, el ejemplo más relevante lo constituye la versión de Goldoni: *Il giuocatore*, escrita para los carnavales de 1751, donde, con ligeros cambios de identidad de los personajes, italianizados ahora, apareciendo tipos como Pantalone, Colombina o Arlechino, pero ya menos farsescos, encontramos una variante casi idéntica de la misma obra. La acción es la misma, aunque trasladada a Venecia, incluyendo la apuesta del retrato de la amada, que en Goldoni es un dije de diamantes. Florindo, el sosias veneciano de Valerio, acaba por arrepentirse y rehace su camino abjurando del juego en una solución final que culmina en el perdón de la amada, buscando la moralización y el beneplácito del público, —jugador también en su mayor parte— con lo que la lucidez anterior de Regnard, retrocede en el tiempo perdiendo fuerza y sabor de denuncia auténtica. Al final, Florindo arrepentido aceptará la propuesta de Pantalone, el mercader veneciano:

Flor: Prometto al cielo, prometto a voi, di non giuocar mai piú.
Pant: Staremo a véder. Un anno di tempo ve dago per far prova del vostro proponimento, e saré costante, mis fia sarà vostra muggier.
Flor.: Voi mi consolate: Che dice la signora Rosaura?
Ros: Siatemi fedele ed io non amerò altri che voi.
[...] Flor: Chiedo nuovamente perdono alla mia cara Rosaura e all'amososissimo signor Pantalone de' miei passati trascorsi. Spero che in quest'anno, vedrete il mio cambiamento, e quale sarà quest'anno, saranno in appresso tutti gli altri della mia vita. Lascierò sicuramente il giuoco, giacché il giuoco è la fonte di tutti i vizi peggiori, e non si dà vita piú miserabile al mondo di quella del Giuocatore vizioso.⁶

5. REGNARD, Jean-François, Gallimard, 1995, p. 811.

6. GOLDONI, Carlo, *Il giuocatore, Tutte le opere*, a cargo de Giuseppe ORTOLANI. I classici Mondadori (2ª ed), 1955, vol. III, acto III, escena XX.

Si se ha reprochado a Regnard la falta de profundidad en el estudios de caracteres, sobre todo el de Valerio, que cambia de parecer según gana o pierde en el juego, también es cierto que la verosimilitud del lenguaje, las expresiones populares, la frescura de las reacciones, consiguen un retrato vivo que en Goldoni se enriquece al presentar al protagonista en pleno ambiente de juego y presa de remordimientos, pero hay que entender que la moral burguesa es más férrea en 1709 que en la época de Regnard con lo que la ausencia de moralina le hace enriquecer sus finales y las contradicciones de sus personajes con un cinismo típico de su momento, lo que le reviste de una gran actualidad. Aunque justo es reconocer que numerosos pasajes y escenas, así como réplicas de los personajes no han sufrido más que una traducción directa por parte de Goldoni, situación que se presentará en 1757 de manera contraria a propósito de *Le fils Naturel* de Diderot.

b) Voltaire y L'écossaise

Conocida su extensa y fundamental producción trágica, no hay que olvidar que Voltaire también cultivaría la comedia grave, incluso el drama incipiente, aunque, ya que los límites de ambas producciones volterianas son frágiles, se pueden incluir en un mismo apartado. Ya en algunos de sus prólogos, en los que suele exponer las claves de su teatro, Voltaire aboga, si no por la fusión de los géneros, por la mezcla de tonos, proponiendo un género «mixto». Sus tragedias preparan el camino para el nuevo drama, a lo que se une la influencia reconocida de Diderot o de Goldoni, pero sus comedias acentúan el tono sentimental, la moraleja de los finales, y, sobre todo, la actualidad de las tramas, lo que evidencia el alcance que tuvieron sus obras en su momento y la escasa trascendencia posterior. Sus comedias más representativas fueron *El envidioso* (1738), *La mujer que tiene razón* (1749), y, por razones también extrateatrales, *El café o la Escocesa* (1760). *La escocesa*, como se conoció comúnmente la obra, fue concebida como una respuesta a los ataques de algunos fervientes enemigos de la Enciclopedia y de Voltaire en particular, siendo reconocidos por el público Palissot (1730-1814) y sobre todo, Fréron que hace representar *Los filósofos* con el apoyo del Delfín y otros importantes protectores, a lo que se añade que Voltaire, en 1760, acaba de publicar *Candide* y se encuentra en la cima de su profesión con cuarenta años de autor teatral en su haber, con lo que utilizará su experiencia y sus nuevas teorías para escribir *La Escocesa* como respuesta a *Los filósofos*, a Fréron, y además, ofrecer una interesante obra no exenta de calidad. *Los filósofos* se ensaña con la Enciclopedia basándose lejanamente en la trama de *Las mujeres sabias* de Molière. Presenta, con nombres semejantes para producir la risa inmediata a algunos de los personajes —por ejemplo, Diderot aparece como «Dortidius»— y a otros como Rousseau o el mismo Voltaire en situaciones grotescas y vejatorias. La ferocidad de la caricatura, de todas formas, se diluye más tarde por la falta de la calidad, aunque algunos de los chistes orales y visuales fueron celebrados. Los enciclopedistas son presentados como un grupo de malhechores extravagantes y falsos y Palissot pasó fugazmente por la escena francesa como un nuevo Aristófanes que desaparecería rápidamente del panorama. Aunque en realidad *La escocesa* fue concebida por Voltaire como una comedia ya cercana al drama con desigual fortuna, alternando momentos que entran de lleno en la estética del melodrama con otros costumbristas donde la acción y la

actualidad mejoran el ritmo general. Por encima de todo ello, el carácter panfletario se debía a las andanadas dedicadas al peor enemigo de Voltaire Fréron, que aparece caricaturizado bajo los rasgos de un personaje innoble de chivato y mentiroso con el nombre de Frélon (Abejorro).

La Escocesa. La acción transcurre en un gran café de Londres, cuyo propietario, Fabricio explota como salón de café y comidas y como pensión de habitaciones para viajeros. En el café vive una pequeña sociedad integrada por un anciano lord escocés, exiliado y arruinado, Lord Monrose, quien se esconde para huir de una falsa condena fruto de las intrigas de una familia enemiga, los Murray. También vive Lindana, una joven pobre con su criada, Polly. Lindana está enamorada en secreto del joven Murray, heredero de la familia enemiga de Monrose. Una vez presentados los personajes, la trama se complica con los equívocos pertinentes, hasta llegar al clímax final en el que se descubre que Lindana es hija de Monrose y Murray, en un duelo contra el anciano, lanza su espada al suelo y le muestra el documento de su rehabilitación. Las lágrimas de los personajes son parejas a las de un público que ve la virtud recompensada con el reconocimiento, con el amor, y con la fortuna. La presencia de Frélon es incidental, pero suficiente para lograr el propósito de denuncia de Voltaire.

Inspirada, según un sector de la crítica, en *La bottega del Café* de Carlo Goldoni, lo que no está suficientemente demostrado, *La escocesa* ofrece, por encima de las limitaciones de su argumento, una serie de atractivos, como la psicología de algunos personajes y algunos elementos que supusieron una innovación en las tablas francesas. Por ejemplo, el espacio mismo. Los cafés aún eran poco frecuentes en Francia, por lo que el pintoresquismo iba unido a las posibilidades de entradas y salidas de las habitaciones, la mezcla de conversaciones en las mesas, la unión entre el conflicto exterior e interior, y una serie de personajes coloristas o auténticos que muestran un retablo vivo y reconocible, consiguiendo una atmósfera que abría nuevas vías para el movimiento coral y la combinación de espacios, además del hecho de que la acción se sitúa en Londres, lo que acentúa el carácter cosmopolita de la obra. El mismo Goldoni adaptaría la obra de Voltaire al italiano en el otoño de 1761 despojándola de localismos y fortaleciendo los momentos débiles, produciéndose un hecho significativo y es que, mientras la obra de Voltaire prácticamente ha desaparecido de los escenarios franceses, *La scozese* de Goldoni es una obra que todavía conoce una cierta fortuna en los teatros europeos. De hecho, la obra de Voltaire conocería otras dos versiones italianas firmadas por dos de los enemigos acérrimos de Goldoni, el abad Chiari y Carlo Gozzi. Para satisfacción de Goldoni su versión fue la única que tuvo éxito. Según Elena Moltó,

Una vez ampliado el marco de la acción principal, Goldoni no duda en modificar o reescribir todas aquellas escenas que no se adaptan a su concepción de la naturalidad escénica, bien porque resultan demasiado forzadas, bien para paliar verdaderos errores de lógica interna

cometidos por el propio Voltaire, bien porque le parecieron superfluas o gratuitas.⁷

Moltó cita como ejemplos la escena 3 del acto I, o la escena 3 del acto IV, claves para el alcance último de la comedia, añadiendo nuevos malentendidos y enriqueciendo la trama y también los personajes, profundizando en la «humanización» de las máscaras de la *Commedia dell'arte* que poco a poco ganan en profundidad psicológica, proceso que culminará con el Arlequín de Marivaux. Siguiendo con la cita de Elena Moltó,

Goldoni se consideró siempre un humilde adaptador de la comedia de Voltaire y pidió al público que reconocieran siempre detrás de su obra la mano del gran filósofo francés. Y sin embargo, la transformación que opera para adaptarla a la estética italiana, la convierte en una personalísima comedia, dramática y humanamente superior a su modelo.⁸

Lo cual contrasta con el recibimiento que le depararon algunos de las personalidades admiradas por él como Jean-Jacques Rousseau o el mismo Diderot recién llegado a París, a pesar de que el gran filósofo se había declarado admirador suyo en varias ocasiones. En cuanto a Rousseau, Goldoni cuenta en sus memorias que se siente conmovido al ver que el gran hombre tiene que sobrevivir copiando partituras de música. Rousseau, por el contrario le responde de manera agria:

[...] Vous êtes dans l'erreur, j'aime la musique de passion; je copie des originaux excellents, cela me donne de quoi vivre, cela m'amuse et en voilà assez, pour moi. Mais vous, continua-t-il, que faites-vous vous-même? Vous êtes venu à Paris pour travailler pour les Comédiens Italiens; ce sont des paresseux; ils ne veulent pas de vos pièces; allez-vous-en, retournez chez vous; je sais qu'on vous désire, qu'on vous attend...⁹

Subrayemos la respuesta de Goldoni quien le dice que ha escrito una obra en francés. El vitriolo no se hace esperar tampoco:

—Vous avez composé une pièce en français, reprend-il avec un air étonné, que voulez-vous en faire? [...] Comment pouvez-vous juger une pièce que vous ne connaissez pas?¹⁰

Tras de lo cual viene una avalancha de resentimientos del hombre que desea triunfar en teatro y no lo consigue. Rousseau termina pidiéndole a Goldoni su manuscrito para darle su opinión, cosa que Goldoni no hizo tal como explica en sus *Mémoires*. El otro incidente que demuestra a Goldoni que la admiración parisina le venía cuando estaba en Venecia pero desaparece al ser considerado un competidor dada su buena fama, sería la visita a Diderot en plena polémica por la acusación de plagio de *Il vero amico*, llamada por Diderot *Le fils naturel*, su primera obra en la que Diderot estipulará sus preceptos

7. MOLTÓ, Elena, «L'écoissaise: una lectura de Goldoni». En *Carlo Goldoni: una vida para el teatro*. Actas del congreso dirigido por Juli LEAL e Inés RODRÍGUEZ. València, Ed. Universitat de València, 1996, p. 66.

8. MOLTÓ, Elena. Op. cit, p. 69.

9. GOLDONI, Carlo, *Mémoires de M. Goldoni*. Paris, Mercure de France, 1965, p. 340.

10. GOLDONI, Carlo, *Mémoires de M. Goldoni*. p. 340.

sobre el drama, género nuevo. Una de las actividades preferidas por Goldoni en su primera etapa en París era la de asistir a las representaciones de la *Comédie-Française*:

En attendant je ne quittai pas les Français; ils avaient donné l'année précédente le *Père de Famille* de Diderot, comédie nouvelle qui avait eu du succès. On disait communément à Paris que c'était une imitation de la pièce que j'avais composée sous ce titre et qui était imprimée. J'allais la voir, et je n'y reconnus aucune ressemblance avec la mienne... C'était à tort que le public accusait de ce plagiat ce poète philosophe, cet auteur estimable, et c'était une feuille de l'Année Littéraire qui avait donné lieu à cette supposition. M. Diderot avait donné quelques années auparavant une comédie intitulée *Le fils Naturel*. M. Fréron en avait parlé dans son ouvrage périodique; il avait trouvé que la pièce française avait beaucoup de rapport avec *Il Vero Amico* de M. Goldoni; il avait transcrit les scènes françaises à côté des scènes italiennes. Les unes et les autres paraissaient couler de la même source, et le journaliste avait dit, en finissant cet article, que l'auteur du *Fils Naturel* promettait un *Père de Famille*, que Goldoni en avait donné un, et qu'on verrait si le hasard les ferait rencontrer de même... [...] Je rendis justice à M. Diderot, je tâchai de désabuser ceux qui croyaient son *Père de Famille* puisé dans le mien; mais je ne disais rien sur *Le fils Naturel*. L'auteur était fâché contre M. Fréron et contre moi; il voulait faire éclater son courroux, il voulait le faire tomber sur l'un ou sur l'autre, et me donna la préférence. Il fit imprimer un *Discours sur la Poésie Dramatique*, dans lequel il me traite durement.¹¹

La elegancia y modestia goldonianas contrastan con la actitud de Diderot patente en su *Discours...* Por ello, proponemos el juego de las comparaciones, sin que ello vaya en detrimento del valor teórico de las propuestas de Diderot, en cuya obra el teatro está presente a lo largo de su vida como demuestra en sus textos sobre el actor, en su *Paradoja del Comediante*, escrita en 1769 y revisada en 1773, o sus *Conversaciones sobre «El hijo natural»* acerca de los géneros y de las nuevas tendencias para satisfacer a un nuevo público. Los dos principios orgánicos, el cerebro y el corazón, dominio de lo sensible, transmiten mejor la emoción si equilibran sus fuerzas y el actor no se deja manipular sin freno por la situación, asumiendo su papel de oficiante consciente. Este principio de sensibilidad le lleva a remodelar el concepto de drama, todavía en ciernes, para cristalizar en una fórmula intermedia donde las reacciones deben evitar la exageración, el arrebato o el frenesí del tipo de actuación al uso en las obras consideradas «graves», poniendo al nivel del burgués medio que llena el teatro un tipo de emoción contenida basado en una interpretación racionalizada y basada en hechos que se pueden considerar plausibles, próximos, y edificantes. El término «Drama» aparece en el Diccionario de la Académie en 1762, y su inclusión fue consecuencia del éxito del primer drama en escena, es decir: el drama, como tantos otros géneros, es creado y modelado por los espectadores, que aplauden el retrato de sus propias figuras y sus propios intereses en escena. Los temas, casi siempre centrados en el conflicto generacional, parten de un conflicto doméstico o económico, para ser resuelto al final, gracias a los valores morales

11. GOLDONI, Carlo, *Mémoires...*, pp. 301-302.

de los personajes que aparecen como ejemplares y enaltecedores. La risa es sustituida por la sonrisa o por la emoción contenida, haciendo de la fusión del tono cómico, suavizado, y del lacrimógeno, sostenido, la marca de distinción del género. Fueron también importantes las importaciones de tendencias extranjeras anteriores, destacando la influencia de Richardson y su *Clarissa Harlowe* o su *Pamela* (que fue adaptada al teatro por Goldoni) que marcó de alguna manera la tendencia de Diderot a la exaltación de la virtud como elemento clave en su dramaturgia. Otra obra que influiría sería *El jugador*, de Edward Moore, adaptada por Diderot que la consideraba una obra maestra de la tragedia burguesa en 1760. De hecho, el éxito que obtuvieron la violencia y la crudeza de estas obras, con finales ejemplares pero sombríos, crearían una moda recogida en las obras de terror y en los melodramas góticos. Mercier, en su tratado *Del teatro* (1773), establece como modelos en la mezcla de tonos a Lope, Calderón, Shakespeare y Carlo Goldoni, del que se diría que Diderot había plagiado su *Padre de Familia*. Pero, hasta Diderot, ni Nivelle de la Chaussée, ni Destouches, ni Voltaire, manifestaron una conciencia de cultivar un nuevo género. Diderot, si no fue el creador en el sentido estricto del término, sí fue el que dotó al género de una poética, y de una teoría que abriría puertas al futuro teatro. Según Michel Lioure, «Lo que funda el drama no es *El hijo natural*, sino la publicación simultánea del texto teatral y de las *Conversaciones con Dorval sobre El hijo natural*. (1757)». ¹² El drama de Diderot que el mismo autor todavía llama «Comedia», no fue ni la primera muestra del género, ni la mejor. Obras como la *Cenia* de Madame de Graffigny (1750) que constituyó un acontecimiento, y, sobre todo, *Silvia*, de Landois (1750) son ya muestras de tragedias burguesas en prosa, pero este tipo de teatro innovador en aspectos temáticos y técnicos, no había merecido una reflexión teórica, que demostrase su oportunidad ni su vigencia, de la envergadura de las *Conversaciones sobre El hijo natural*, con las que Diderot sienta las bases de lo que será el teatro moderno, más allá de las consideraciones sobre la obra en sí misma. La aparición de las conversaciones fue un auténtico hito; así, el partido de los filósofos y de los defensores de la Enciclopedia alaban a Diderot y su obra, mientras que por otra parte surgen detractores no ya de las *Conversaciones* sino de la calidad teatral de *El hijo Natural*, entre ellos, Palissot que proclama su mediocridad. A las críticas, Diderot responde con *El padre de familia* y otro opúsculo sobre el arte teatral: *Discurso sobre la poesía dramática*.

Le fils naturel (1757) Drama. 1759.

Argumento. Dorval, joven burgués piensa en terminar su amistad con Clairville, que como él, ama a Rosalía, y a la hermana de éste, Constanza, joven viuda. Turbada por el abandono de Dorval, Constanza le confiesa su amor. Al mismo tiempo, Clairville le pide que interceda por él a Rosalía. La situación se complica cuando Rosalía, a su vez, confiesa su amor a Dorval. Fiel a su amistad, Dorval escribe una carta de adiós a Rosalía, que Constanza cree que está destinada a ella. Un esfuerzo sobrehumano de generosidad le lleva a sacrificar su amor por Rosalía, a la que deja creer que ama a Constanza. También decide sacrificar su

12. LIOURE, Michel, *Le drame de Diderot à Ionesco*. Paris, Ed. Armand Colin, 1973, pp. 17-18.

fortuna (dota a Rosalía con la mitad de sus bienes) y también su libertad, ya que se dispone a casarse con Constanza quien no da ninguna importancia a su condición de hijo ilegítimo. En el último acto, como un *Deus ex machina*, aparece Lisimondo, el padre de Rosalía, quien declara que Dorval es su hijo natural. Al revelar a sus hijos su parentesco, se resuelve la unión de Dorval con Constanza y la de Clairville con Rosalía. La atracción de los hermanos no era más que sentimiento fraternal, lo que facilita el final feliz.

Il Vero Amico, de Goldoni:

Argumento. El protagonista de la comedia es Florindo que va a Verona a casa de su íntimo amigo Lelio, quien debe desposar a Rosaura, hija de Ottavio, uno de los primeros avaros goldonianos. Lelio lleva a Florindo a casa de su prometida y ambos se sienten atraídos. Florindo decide entonces abandonar Verona. Beatrice, tía de Lelio, presume de conquistar a Florindo y se le declara. Éste, perplejo y sorprendido, se lo agradece; él dedica expresiones galantes pero no se compromete. Llega Lelio y confiesa a su amigo que desde hace algunos días, Rosaura se le muestra esquiva y pide a Florindo que sondee su corazón. Aunque se resiste a semejante petición, Florindo termina aceptando. La conversación entre Rosaura y Florindo les hace caer a uno en los brazos del otro. Víctimas del honor y de la pasión a un tiempo, se sienten desgraciados. Rosaura escribe una inflamada carta de amor a Florindo y éste comienza a responderle. Un criado le anuncia que Lelio ha sido atacado por hombres armados; Florindo toma la espada y corre en su ayuda dejando la carta sobre la mesa. Beatrice la descubre y piensa que iba dirigida a ella y que Florindo la ama. Cuando Florindo y Lelio regresan, Beatrice muestra la carta y el segundo, por no descubrir a Rosaura, se sacrifica y acepta el compromiso con la dama, que abandona el campo triunfante. Entre tanto, el padre de Rosaura, avaro impenitente, hace creer el bulo de que se ha arruinado y que si casa a su hija con Lelio ha de ser sin dote. Lelio, en su doble decepción amorosa y económica, renuncia a Rosaura. Florindo ante esta situación, rico como es, descubre sus sentimientos hacia Rosaura y le pide permiso para casarse con ella. Lelio se la cede sin problemas. El padre está también de acuerdo. Cuando todos se reúnen para firmar el contrato matrimonial, llega la noticia de que han robado el cofre del viejo con el dinero. Se detiene por fin al ladrón y se descubre que contenía una fortuna: Rosaura es una rica heredera. Florindo, dando prueba de su amistad, desposa a Beatrice y cede Rosaura a su amigo y emplea su crédito para comprometer a Rosaura y a Lelio. Rosaura, conmovida por el gesto de amistad, acepta casarse con Lelio, al que no ama, y renunciar a Florindo.¹³

13. FIDO, BARATTO, ARON, HERRY, LUNARI, DOMENECH, HORMIGÓN, *Goldoni, Mundo y Teatro*. Madrid, A.D.E., 1993, pp. 333-334.

Final amargo y abierto, insólito en una comedia, con lo que podríamos añadir que Goldoni propone una comedia cada vez más sombría al tomar la vida real como referente, y cuyo ejemplo máximo sería el final de la *Trilogia della Villeggiatura*.

Además de las coincidencias argumentales, existen otras en la estructura de las escenas e incluso en los diálogos. Veamos, por ejemplo, el monólogo de Dorval, acto I, escena III de *Le fils naturel*:

DORVAL, *seul*:

Il continue de se promener et de rêver.

Partir sans dire adieu! il a raison; cela serait d'une bizarrerie, d'une inconséquence... Et qu'est-ce que ces mots signifient? Est-il question de ce qu'on croira, ou de ce qu'il est honnête de faire?... Mais, après tout, pourquoi ne verrais-je pas Clairville et sa soeur? Ne puis-je les quitter et leur en taire le motif? Et Rosalie? Je ne la verrai point?... Non... L'amour et l'amitié n'imposent point ici les mêmes devoirs; surtout un amour insensé qu'on ignore et qu'il faut étouffer... Mais que dira-t-elle? que pensera-t-elle? Amour, sophiste dangereux, je t'entends...¹⁴

Y el acto I, escena III de *Il vero amico*:

FLORINDO, *solo*:

Non partirò senza veder l'amico. Aspetterò che torni e l'abbraccerò. Ma anderò via senza veder Rosaura? Senza darle un addio? Sì, queste due diverse passioni bisogna trattarle diversamente. L'amicizia va coltivata con tutta la possibile delicatezza. L'amore va superato colla forza e colla violenza. Ecco la signora Beatrice; voglio dissimular la mia pena, mostrarmi allegro per non far sospettare.¹⁵

Podríamos comparar la escena VI del mismo acto I y otra serie de escenas y personajes pero la lista resultaría prolija para llegar a la conclusión de que efectivamente, Diderot toma de *Il vero amico* todo ello e incluso la estructura general de la obra como afirma Goldoni en sus *Mémoires*. En su ya citado *Discours sur la Poésie Dramatique*, escrito en 1758 para responder a las acusaciones de sus enemigos, Diderot dedica un capítulo a este tema concreto, llegando a afirmar lo obvio y respondiendo con críticas destructivas a Goldoni:

Charles Goldoni a écrit en italien une comédie ou plutôt une farce en trois actes, qu'il a intitulée *L'ami sincère*. C'est un tissu de caractères de *L'ami sincère* et de *L'avare* de Molière. La cassette et le vol y sont; et la moitié des scènes se passent dans la maison d'un père avare. Je laissai là toute portion de l'intrigue; car je n'ai dans *Le fils naturel* ni avare, ni père, ni vol, ni cassette. Je crus que je pouvais faire quelque chose de supportable de l'autre portion, et je m'en emparai comme d'un bien qui m'eût appartenu. Goldoni n'avait pas été plus scrupuleux. Il s'était emparé de *L'avare*, sans que personne se fût avisé de le trouver mauvais; et l'on n'avait point imaginé parmi nous d'accuser Molière o

14. DIDEROT, Denis, *Le Fils naturel*. Paris, La Pléiade, Gallimard, 1974, acto I, escena III.

15. GOLDONI, Carlo, *Il vero amico, Tutte le opere*, Op. cit, vol. III, acto I, escena III.

Corneille de plagiat, pour avoir emprunté tacitement l'idée de quelque pièce, ou d'un auteur italien, ou d'un théâtre espagnol.¹⁶

Tras esta confesión implícita, remata su reflexión diciendo:

Qu'est ce que sa pièce? Une farce. Est-ce una farce *Le fils Naturel*? Je ne le crois pas. [...] Quiconque qui dit que la conduite du *Fils Naturel* ne diffère point de celle de *L'ami vrai*, dit un mensonge.¹⁷

Argumento del que disentimos absolutamente y que está ya fuera de las comparaciones. Goldoni, al igual que los autores citados ya había cultivado abundantemente la mezcla de registros que en ocasiones inclina la balanza hacia el drama doméstico o de costumbres como es el caso de *Il vero amico*, cuyo final abierto y amargo no deja lugar a dudas. Como también sucede con los tres finales de la *Trilogia della villeggiatura*, donde cultiva ya el final, al contrario que incide en el *happy end* para subrayar la moralidad de su drama, llamado comedia en un principio. Aunque es justo reconocer, como hace Stéphan Lojkine¹⁸ que Diderot cambia el final al hacer que Dorval sea el hijo natural desconocido, con lo que añade el tema del incesto inocente, pero existente hasta el final de la obra que acaba en el reconocimiento clásico del melodrama como recurso, pero eso sería otra cuestión a dilucidar.

La condición de bastardo de Dorval es la clave del drama para Diderot, ya que excluye cualquier otro final y justifica los exagerados sacrificios de Dorval y anula la culpabilidad del afecto de éste por su hermana. Con su sensibilidad extrema, su respeto y afecto por los valores morales y su fe en los progresos del siglo de las luces, Dorval es la representación de Diderot, viviendo una situación patética que al autor le hubiera gustado representar (melodrama enaltecedor y moralizante). La aparición de la obra en 1757 supone un acontecimiento y Grimm le llamará «maestro absoluto del teatro». El texto en sí es más una excusa para plasmar las ideas personales de Diderot sobre el teatro, expresadas después en las *Conversaciones...* entre el autor de la obra y Dorval, el personaje de ficción de la obra. Jacques Truchet sintetiza esta paradoja de Diderot, y nunca mejor dicho, de la manera siguiente:

Il faut avouer qu'il y a de quoi être déconcerté: si l'on retrouve aisément dans *Le fils naturel* les idées que Diderot a voulu y mettre, et si l'on n'a pas trop de peine à y discerner les traits du genre nouveau qu'il a voulu créer, en revanche on ne reconnaît guère la pièce dans ce refus hautement proclamé des tirades. Jamais la distance, si fréquente dans le théâtre du XVIII^e siècle, entre les intentions et les réalisations, ne nous est apparue si grande.¹⁹

Valga, el «Noblesse oblige», como colofón de este artículo la cita del mismo Diderot en un pasaje de su célebre *Jacques le Fataliste*, datado de 1771, o sea 13 años después de su diatriba antigoldoniana, donde le rinde un sincero, aunque tardío homenaje cuando observa una situación real que le recuerda *Le bourru bienfaisant* de Goldoni, afirmando:

16. DIDEROT, Denis, *Discours sur la poésie dramatique*. Paris, Agora, les Classiques, 1995, pp. 192-193.

17. DIDEROT, Denis, *Discours sur la poésie dramatique*, p. 194.

18. LOJKINE, Stéphane, *Diderot, l'invention du drame*. Dr. M. Buffat. Klincksieck, 2000, pp. 113-119.

19. TRUCHET, Jacques, *Théâtre du XVIII^e siècle*. Paris, NRF, Gallimard, 1974, p. 1365.

Et si je rencontre M. Goldoni, je lui réciterai la scène de l'auberge.
Et vous ferez bien; il est le plus habile pour en tirer bon parti.²⁰

La última etapa del recorrido lleva Goldoni hasta el teatro español donde se le recibe, se le admira y se le «recicla» convenientemente, unas veces abiertamente, y otras menos. Según Inés Rodríguez, en su interesante artículo «Carlo Goldoni, maestro de dramaturgos españoles»,²¹ Goldoni empieza a representarse en España hacia 1760, con la llegada al trono de Carlos III, que entre 1735 y 1759 había sido rey de Nápoles y Sicilia. El teatro de los Caños del Peral, inaugurado por Isabel de Farnesio, madre del rey, era llamado «de los italianos» lo que da medida de la moda que se va imponiendo en la corte madrileña. Según Rodríguez la primera compañía de ópera italiana llega a España en 1703 y alcanzó su apogeo en 1740. Las primeras compañías italianas que llegaron a nuestro país divulgaron a todos los rincones de España el nuevo género lírico teatral. En Madrid se representaron las «óperas dramáticas» en el teatro del Buen Retiro, desde 1738 hasta la coronación de Carlos III. A partir de ese momento sólo se representan «óperas jocosas» dirigidas a un público mucho más amplio. La misma evolución sufrió la zarzuela, anteriormente de tema mitológico y que dio un gran paso hacia la zarzuela costumbrista cuyo máximo representante en España fue D. Ramón de la Cruz, actualmente en cartel con su *Manolo...* en el Teatro Clásico de Madrid.²²

20. DIDEROT, Denis, *Jacques le Fataliste*. Paris, Livre de Poche, 1959, pp.110-111.

21. En *Carlo Goldoni: una vida para el teatro*. Op. cit., pp. 201-209.

22. Espectáculo del Teatro Clásico Español bajo el título de *Sáinetes*. Auténtico acontecimiento por su calidad. Dirigido por Ernesto Caballero y que acaba sus representaciones el 11 de junio de 2006.

Apuntaciones teatrales de Leandro Fernández de Moratín en su viaje a Italia

Ricardo Rodrigo Mancho
Universitat de València

No hay existencia que no tenga mucho de lo que hemos convenido en llamar novela (no sé por qué), ni libro de este género, por insustancial que sea, que no ofrezca en sus páginas algún acento de vida real y palpitante.

B. Pérez Galdós, *La corte de Carlos IV*, 1873.

Con estas palabras cerraba Galdós uno de los *episodios nacionales* en donde analiza los inicios de la era contemporánea española y la encrucijada teatral de Leandro Fernández de Moratín (1760-1828). Afortunadamente en la literatura prosística del comediógrafo, en su epistolario, en las observaciones de sus viajes y en el cuaderno de apuntes personales hallamos la novela de una vida palpitante y fundamental para las letras españolas. Hallamos los mejores momentos de su prosa y el sello del escritor en estado moderno: la percepción precisa de la realidad inmediata, la sutileza para disertar libremente sobre la vida y el análisis perspicaz del arte y el teatro de su tiempo.

El joven Leandro tuvo una formación intelectual singular. Su padre no confiaba en la eficiencia de los colegios y universidades, por lo que prefirió marcar él mismo las pautas educativas y confiar en el empuje del espíritu autodidacta del muchacho. Las profundas convicciones classicistas y el gusto por la faceta creadora calaron casi inadvertidamente. El joven Leandro descubriría las excelencias de la cultura clásica en las conversaciones de don Nicolás con los amigos de la tertulia de la Fonda de San Sebastián, que en aquellos años fue el verdadero círculo de la vanguardia literaria. Además de la presencia de Cadalso y de Iriarte, la tertulia contó con el estímulo de famosos intelectuales italianos que residían en Madrid en la década de los sesenta y primeros años de los setenta: Ignazio Bernascone trabajó en España como arquitecto y escribió un erudito prólogo de la *Hormesinda* (1770) de Nicolás Moratín; Giambattista Conti tradujo al italiano los versos de Garcilaso, Padilla, Herrera, Figueroa, los dos Argensolas y otros autores modélicos; Pietro Napoli-Signorelli estaba ocupado en la composición de la *Storia critica dei teatri antichi e moderni* (1777).¹ De manera natural el joven aprendiz literario oyó sus conversaciones, adoptó los mismos criterios estéticos e inició una mirada de aprecio fecundo

1. Véanse V. CIAN, *Italia e Spagna nel secolo XVIII. Giambattista Conti e alcune relazioni letterarie fra Italia e la Spagna nella seconda metà del Settecento*, Turín, 1896, y M. FABBRI, ed., *Spagna e Italia a confronto nell'opera letteraria di Giambattista Conti*, Comune de Lendinara, Panda, 1994.

hacia otras tradiciones literarias. Con el transcurrir de los tiempos, Leandro, en su *Viaje a Italia*, reafirmaría esta convicción cosmopolita basada en la idea de una estética universal, válida para todas las tradiciones y todas las épocas.

Instalado en las coordenadas del esplendor clásico, *el joven* Moratín escribe sus primeras composiciones con el ánimo de desterrar aquellas maneras de comportamiento literario que están en disonancia con los valores éticos y estéticos de la Ilustración. Es decir, libros de acerada sátira, como la *Lección poética. Sátira contra los vicios introducidos en la poesía castellana* (1782) y *La derrota de los pedantes* (1789), y comedias renovadoras como *El viejo y la niña* (1790) y *La comedia nueva* (1792). Esta última obra puede considerarse como un hito en la historia del teatro español, pues la diestra mano del autor asestó un duro golpe a los necios escritores que abastecían el teatro con los materiales de una estética trasnochada, concretamente contra el bando de José Concha, Cristóbal Cladera, Francisco Comella, Gaspar Zavala y Zamora, Antonio Valladares y «la demás garulla de insensatos».² El precio que pagó nuestro artista fue inevitable: con sólo treinta y dos años, el voluntarioso Leandro conoció el desafecto y los resentimientos literarios. Por ello, no es extraño que al cabo de muy pocos meses, empujado por el cansancio o quizá por la avidez de nuevas experiencias, emprendiera un viaje por Europa que se dilataría entre 1792 y 1796. Oficialmente era un viaje de estudios para perfeccionar su educación y aprender a contrastar lo propio con otras formas de gobierno, para adquirir el toque de modernidad que a su regreso le permitiese optar a puestos de prestigio y responsabilidad cultural. En carta a Manuel Godoy, explica a su mecenas la finalidad pedagógica del viaje:

Si, por otra parte, juzgase conveniente V. E. que habiendo emprendido este viaje, debo continuarle por los países de que he hecho mención, y sobre todo no volver sin haber visitado Italia, donde el estudio de las antigüedades (ruinas magníficas del mayor imperio del mundo), sus cortes diferentes, las formas particulares de su gobierno, las maravillas de las artes, el estado de su literatura, sus teatros y otros muchos objetos, dignos de la atención de cualquiera que desea completamente instruirse, pueden añadirme nuevos conocimientos a los muy importantes que he adquirido, entonces podré llegar allá a mediados del verano donde permaneceré el tiempo necesario para el logro de mi propósito, o el que V. E. determine.³

No obstante, Belén Tejerina ha señalado la necesidad inmediata de «acreditar unos conocimientos que supliesen su carencia de título universitario y que le permitiesen ocupar un puesto relevante tal y como le sucedió a su vuelta del viaje a Italia, al nombrarle director de Interpretación de Lenguas».⁴ En todo caso, el viaje era una posibilidad real para que las clases medias pudieran situarse en la vanguardia cultural europea; era la oportunidad perfecta para la relación personal con gente diversa que le permitiría re-

2. Así los nombra Moratín en la carta que escribe a Juan Pablo Forner remitiéndole un ejemplar de *La comedia nueva*, 22 de febrero de 1792, impresa por Eugenio DE OCHOA, *Epistolario español*, Madrid, Rivadeneyra, BAE, 1870, II, 216-217; reimpresa por R. ANDIOC, *Epistolario de Leandro Fernández de Moratín*, Madrid, Castalia, 1973, 126.

3. Carta a Manuel Godoy, Londres, 23 de abril de 1783, (ANDIOC, 1973: 154).

4. Estudio introductorio de B. TEJERINA a Leandro Fernández de Moratín, *Viage a Italia*, Madrid, Espasa Calpe, 1988, 26. En adelante, todas las citas remiten a esta edición, indicándose el número de página entre paréntesis, aunque el texto ha sido regularizado para facilitar la lectura.

coger sutiles apuntes del carácter, las costumbres y las novedades políticas, económicas y literarias de los países visitados.⁵ Y Moratín aprovecha la utilidad del viaje para gozar de la libertad personal al mismo tiempo que penetra en los canales de un internauta setecentista, que se sirve del barco y la diligencia para traspasar las barreras que impiden la circulación de ideas, la transferencia de información científica, la recíproca difusión de la lengua y la cultura, la traducción de los textos canónicos y el fin de la autarquía intelectual.⁶

El viaje comprende varias etapas. En septiembre de 1792 Moratín presencia horrorizado los excesos revolucionarios de París y se traslada a Inglaterra, donde se interesa por Shakespeare (la traducción de *Hamlet* se publicaría en Madrid en 1798) y escribe unas magníficas *Apuntaciones sueltas*. En agosto de 1793 parte con destino a Italia, atravesando Ostende, Colonia, Francfort, Friburgo, Zürich y Lugano. Ya en su destino, puede desarrollar todo el afecto que sentía hacia la cultura clásica y hacia los valedores del cosmopolitismo literario. En Lugano pasa unos días con Ignazio Bernascone, en Nápoles es acogido espléndidamente por Pietro Napoli-Signorelli y en Lendinara visita a Sabina y Giambattista Conti, con quienes más tarde se encontraría en Florencia. Tras el cansancio del viaje por Suiza, Moratín saluda a Bernascone y olvida las penalidades pasadas:

... en las cercanías de Lugano muchas viñas en emparrados, maíz y otros frutos; llegué a esta ciudad al mediodía y después de un viaje de tantas leguas en que la soledad, la falta de sueño, el cansancio, las intemperies y otros disgustos, me habían fastidiado hasta el último punto, abracé a un amigo de mi padre y todo se olvidó (153-154).

Todos ellos, y también los diplomáticos españoles, los profesores y estudiantes del Colegio de San Clemente, los jesuitas expulsos y los pensionados que estudiaban en Roma le ayudaron a comprender la difícil fragmentación política de la última década del siglo XVIII. Singular es el aprecio hacia la ciudad de Bolonia, donde fijaría su residencia, y hacia los amigos españoles congregados en torno al colegio de San Clemente. Simón Rodrigo Lago, rector del colegio, lo acogió con afecto, y Juan Tineo, sobrino de Jovellanos, lo acompañó en diferentes excursiones. Desde los primeros días se siente seducido por la tolerancia de la ciudad de Bolonia donde «se vive como se quiere, sin riesgo de que nadie se escandalice» (187). En las cartas que dirige a su amigo Juan Antonio Melón, da rienda suelta a su admiración hacia «Bolonia, el país más libre que existe sobre el haz de la tierra y el empleo de rector de San Clemente el más apetecible que puede tener un cristiano».⁷ Y, en otra carta, en tono de sorna, vuelve sobre el mismo asunto:

Haces bien en encomendarlo todo a la Virgen del Carmen y a las Ánimas Benditas, que así lo hago yo; en cuanto a mi dulce Patria, no es

5. Para un tratamiento interdisciplinar, puede consultarse *Viaggi e viaggiatori del Settecento in Emilia e in Romagna*, Bologna, Il Mulino, 1986. Más concretamente, el área hispánica ha sido estudiada por Mauricio FABBRI, «Viaggiatori spagnoli ed hispano-americani», 341-410.

6. Moratín pudo viajar de manera relajada porque se sirvió del libro de J. J. LA LANDE, *Voyage d'un françois en Italia fait dans les années 1765-1766*, Ginebra, 1790, 7 vols., y de su atlas con rutas y planos de las ciudades de Italia. El relato de La Lande recoge los lugares célebres, el carácter de las gentes, la situación socio-económica y la nómina de artistas, literatos, filósofos y hombres de ciencia.

7. Carta a Juan Antonio Melón, Nápoles, 29 de octubre de 1793. (ANDIOC, 1973: 162).

gran prisa la que tengo por verla; y si no fuese porque tendría mucho gusto de ver a mis gentes, de garrapatear en tu embrollada mesa, admirar tu flamenca tapicería y dar una vueltecica ... ¡Si me desterrasen a Bolonia con la obligación de regir el Colegio Hispano Clementino, yo te aseguro que mi dilecta Patria carecería de mí por muchos días! ¡Haz, por Dios, que a Laso le honren, le premien, le exalten, y no le tengan allí arrinconado, en tierra extraña!⁸

Las delicias boloñesas y la *dolce vita* romana lo tienen embelesado, como se deduce de una de las mejores cartas que dirige a su amigo Juan Antonio Melón:

Estoy en Roma desde primeros de marzo; y como hago ánimo de ver en el mes próximo a Liorna, Luca, Pisa, etc., antes de volver a Bolonia, conviene que salga presto de aquí, para evitar el calor en estas expediciones. Aquí me ha ido perfectamente; como bien, duermo, me paseo, y de diez en diez días, a las siete de la mañana, suena un golpecito en mi puerta: *Chi é di lá?*, y responde una voz suavísima: *Amici*; abro y *ecce Corinna venit*; ciérrase la puerta otra vez, corro mis cortinas y queda la estancia iluminada con tibia luz; *coetera quid referam?* La función dura tres o cuatro horas, se concluye con dos potentes jícaras de chocolate, hechas por estas doctas manos, un ósculo de paz, y a *Dio carinna*. Esto es tratarse a la romana, a la cardenalicia; ni puedo ponderarte cuánto me acuerdo de ti; tú que eres un estoico de cabeza y muy epicúreo de corazón, vivirías aquí contentísimo...⁹

Durante el trienio 1793-1796 Moratín recorre las principales ciudades italianas (Milán, Parma, Florencia, Pisa, Roma, Nápoles, Ferrara, Verona, Vicenza, Padua, Venecia) y registra sus impresiones en un cuaderno que titularía *Viaje a Italia*. Las anotaciones del viajero están pensadas para que el «piadoso lector» (385) ficticio pueda recorrer el mismo itinerario intelectual, situándolo en una dimensión ilustrada, liberal y alejada de los tópicos predecibles. Este manuscrito iba a tardar casi cien años en ver la luz pública, pues la primera edición del *Viaje* apareció en el volumen de las *Obras póstumas de D. Leandro Fernández de Moratín* (Madrid, 1867-68), preparada por Hartzenbusch.¹⁰ Muy pocos fueron los lectores decimonónicos que penetraron en los encantos del cuaderno, y los que lo hicieron, como Menéndez Pelayo, se dejaron llevar por sus prejuicios estéticos o morales.¹¹ Por ello, el aprecio a la prosa viajera de nuestro autor es fruto de

8. Carta a Juan Antonio Melón, Nápoles, 21-23 de diciembre de 1793, (ANDIOC, 1973: 166).

9. Carta a Juan Antonio Melón, Roma, 16 de abril de 1794, (ANDIOC, 1973: 171).

10. Hartzenbusch omitió algunos fragmentos *atrevidos* en materia eclesiástica, religiosa, política o sexual.

11. MENÉNDEZ PELAYO interpretó malévolamente a uno de los más significados hombres de la Ilustración española. Al hablar del *Viaje* en su *Historia de las ideas estéticas en España* (1883-91), Santander, 1940, III, 428-429, lo califica de «... tan picaresco, tan divertido, y tan gracioso, es, bajo otros aspectos, un documento deplorable. ¡Qué modo de describir los museos! Parece el inventario de un escribano. Ni una sola vez responde el alma de Moratín a las impresiones de las artes plásticas en aquel suelo clásico de ellas. En presencia del *Duomo* de Milán, sólo se le ocurre decir que es todo de mármol y que debe haber costado *sumas enormes*, lo cual él se inclina a tener por una especie de locura. Cuando dice que se entusiasma ante algún cuadro o con alguna estatua, es para repetir frases hechas, en las cuales no se trasluce el menor vestigio de impresión personal. Las puertas del *Batisterio* de Florencia le parecen *cosa de mérito*, y pare usted de contar. Ticiano no le inspira más que unas reflexiones vulgares sobre la belleza electiva y la invención, que pueden aplicarse a cualquier artista del mundo sin que le determinen ni le califiquen».

la nueva tendencia historiográfica que en las últimas décadas del siglo veinte ha valorado el inteligente esfuerzo de los hombres del Dieciocho en la conquista de valores fundamentales de la renovación. En opinión de François Lopez,¹² la literatura de viajes y el epistolario de Moratín *el joven* establecen un magnífico puente entre la escritura de Cervantes y la de Galdós. Julián Marías¹³ ha destacado la sutileza, la autenticidad y la modernidad de la prosa de Moratín, sólo a la altura de un hombre observador, culto y cosmopolita. En 1988 apareció una excelente edición del *Viaje* a cargo de Belén Tejerina y una edición más divulgativa e incompleta preparada por José Doval.¹⁴

Moratín es un hombre de mundo que se emociona ante las obras de Miguel Ángel, Rafael o Tiepolo, y que, simultáneamente, observa entretenido el espectáculo de las gentes italianas, sus fiestas, costumbres y tradiciones; que siente gozoso deleite en las ceremonias religiosas, pero que no rehúye el encuentro con los menestrales y el estamento popular. Disfruta con el espectáculo de los charlatanes y mercachifles de la Piazzeta de Venecia y la Riva de'Schiavoni: la verborrea para vender polvos y ungüentos, el ingenio oral para divertir o atrapar a los viandantes, las voces para enseñar un cajón con las siete maravillas del mundo, la predicación moral de avispados vividores y el relato ingenioso de historias y amores prodigiosos. Desde la distancia el espectáculo de las clases populares parece entretenido y menos molesto que la intimidad obligada con unos compañeros de diligencia inoportunos, toscos y estúpidos.¹⁵ Más gratificante es la compañía de los colegiales de San Clemente, la franca conversación con los jesuitas expulsos (Andrés, Arteaga, Lampillas, Montengón y Lassala) o el encuentro con los artistas italianos (como el impresor Bodoni). Porque Moratín, siguiendo la voz «Philosophe» de la *Enciclopedia*, es un hombre social que goza del trato y las convenciones ciudadanas, que disfruta de la amistad y que es partidario del bienestar y los placeres habituales, como el café, el chocolate, la comedia y la tertulia.

El *Viaje*, al igual que otros de sus escritos, refleja su afición al teatro, los libros y las bibliotecas, la pintura, los testimonios de la antigüedad y los objetos curiosos; sin dejar por ello de visitar los jardines botánicos, los gabinetes de ciencias naturales y las universidades; se interesa por las máquinas nuevas, habla con los profesores y actualiza sus conocimientos en materia biológica, física y científica. La agricultura, el comercio, las artes, las fábricas y los talleres son materias ineludibles porque dan prosperidad a una nación. Y también son foco de su interés los espacios para la sociabilidad y el encuentro

12. F. LÓPEZ, «Disquisiciones sobre Leandro Fernández de Moratín prosista», *Coloquio Internacional sobre Leandro Fernández de Moratín*, Bolonia, Piovan, 1981, 147-154.

13. J. MARIAS, *Ser español*, Barcelona, Planeta, 1987, 107, ponderó la prosa viajera de nuestro autor: «Los que sólo conocen de Moratín su teatro y sus poesías, no tienen la menor idea de quién fue; son sus cartas y diarios los que dan su medida; pero sobre todo, en Nápoles y en Roma es donde Moratín llega a ser el extraordinario escritor que pudo ser, en el que sólo asomó tímidamente para desvanecerse. Con él se fue, si no me engaño, la posibilidad de que la literatura del siglo XIX hubiese sido plenamente auténtica, no aquejada por una enfermedad oculta que le impidió ser como la francesa o la inglesa, como había sido en el Siglo de Oro, como había de volver a ser desde el 98».

14. Leandro Fernández de Moratín, *Viaje de Italia*, prólogo de José DOVAL, Barcelona, Alertes, 1988.

15. Escribe el entusiasta viajero: «¡Qué galería de personajes! Un genovés sórdido, con su mujer y su hija (horrendas las dos), que en vez de hablar, ladraba... Un fraile, vestido de abate, muy gordo, sudando siempre, hablando de malos partos y destetes y peñados con las mujeres, de quien no se despegó jamás... Una mujerzuela que había hecho la campaña del Piamonte el año anterior con una chiquilla colgada de una teta... Una vieja ridícula, tan poco enseñada a coche, que en todo el camino dejó de vomitar y el fraile le apretaba la cabeza y la aflojaba la costilla ... Un boticario de aldea, vivarachuelo, feo, hablador eterno, que mientras yo me comí diez espárragos nos contó de dónde era...» (541).

en las ciudades: el empedrado de las calles, los parterres, los paseos, el alumbrado y los cafés. Moratín echa de menos la iluminación de Madrid, reclama medidas de seguridad para viajar o pasear de noche y expresa el malestar hacia las ciudades ruidosas, como es el caso de Nápoles.

El ilustrado trotamundos viaja con sentido de la libertad, y de su pluma salen acerados comentarios sobre la picaresca napolitana o sobre la profana confusión que se esconde tras las columnas del Vaticano. Censura el despotismo de la república de Venecia porque «Poco más de doscientas familias... tienen en su poder el gobierno político y civil de toda la nación. Entre ellos se reparten todos los empleos de utilidad y honor, la soberanía, la magistratura, el mando de las provincias y el de las armadas» (407). Y, sin embargo, añade irónico, a todo este sistema de poderes se le llama *república*.¹⁶ En algunos pasajes el libro de Moratín se abre, para el lector actual, como una verdadera caja de sorpresas. El curioso viajero dieciochesco ha oído en Nápoles que las capas populares necesitan *farina, furca e festín*, pero él amplifica el comentario para mostrar su sentido de la educación y su olfato naturalista *avant la lettre*.¹⁷

Dicen que además de harina, necesita horca; yo diría que necesita buen gobierno, educación y ocupación. Si hay delitos en esta clase de gentes, atribúyase al abandono en que están, o por mejor decir, agradézcaseles que no sean más delincuentes. Ciudadanos infelices, nacidos a la miseria y el abatimiento, hambrientos, desnudos, envilecidos, para quienes ni el honor, ni los placeres, ni las riquezas, ni la autoridad existen (pues se reputan como propiedad de otras clases más afortunadas); sin educación en su niñez, sin ilustración en sus errores, sin proporciones para el trabajo honesto, y por consiguiente sin medios para la virtud; sin esperanzas de mejor fortuna, y por consiguiente sin estímulos para las acciones útiles a la sociedad; condenados a vivir envilecidos; ignorantes y pobres, capaces de pasiones como todos los demás, se admiran de que cometan delitos (234-235).

Siguiendo el texto podemos rastrear pequeños comentarios que convenientemente ensamblados bosquejan el retrato de un hombre de profundas convicciones clasicistas, dispuesto continuamente a tomar lecciones de la «docta antigüedad» (337) y a difundir,

16. Moratín difunde lúcidos comentarios de escepticismo político y expresa moderadamente y entre líneas el poco entusiasmo que le despiertan las idealizadas propuestas de gobierno: «Desengañémonos, los hombres han estado siempre mal gobernados, y lo estarán hasta que dejen de existir. Los grandes políticos y estadistas han escrito excelentes sistemas, admirables planes, que es necesario carecer de entendimiento para desaprobárselas; pero llega el caso de la ejecución, y todo se trastorna; porque no pudiendo las leyes obrar por sí solas, es necesario que los hombres las administren; y como los hombres tienen pasiones, obran según sus pasiones, no según el espíritu de las leyes; y como la multitud siempre es ignorante, fácilmente se engaña; y ella misma, buscando la libertad y el bien, se forja las cadenas. ¿Qué resulta de aquí? Que somos muy imperfectos, muy malos, muy feroces cuando se nos presenta la ocasión de serlo, y que los mejores sistemas de gobierno deben considerarse como novelas muy bien escritas» (408).

17. Es casi seguro que de las apuntes de Moratín se nutrirían los escritos de Larra y las novelas de Galdós, pues la continuidad de ideas es evidente: «... los napolitanos son de más que mediana estatura, delgados, de color trigueño, rostro prolongado, frente espaciosa, cejas pobladas, ojos pardos, nariz larga y corva, boca grande, labios gruesos; son de ingenio sutil, muy habladores, de carácter alegre y burlón. Sus mentiras, su perfidia, su holgazanería, su credulidad religiosa, sus venganzas alevés, y en suma, los demás vicios que en ellos se notan, lejos de atribuirlos a causas físicas pienso que dimanen únicamente del gobierno y la educación» (323).

como buen neoclásico los modelos de belleza y perfección de Grecia y Roma. Las esculturas de Herculano y las de las colecciones de Portici, Roma, Florencia, etc., son «pruebas irrefragables de la superioridad de los antiguos» (251), pues en la sencilla naturalidad, la hermosura y la verdad radica la verdadera naturaleza de las obras más bellas.¹⁸ El secreto de la arquitectura radica en la simetría y, especialmente, en la proporción, «de aquí nace aquella armonía de partes, aquella ligereza, aquel orden, aquella sobriedad unida a la elegancia, y aquella belleza unida a la utilidad, que hacen tan difícil el arte» (387). En la polémica sobre la utilidad y la finalidad de la literatura, su opinión es clara: «lo inútil siempre es malo» (387), y la sobriedad en los adornos es signo de buen gusto. En consecuencia, el ilustrado español siente veneración por los artistas del Renacimiento, el ingenio del «divino Ariosto» (365), la dulzura de Sannazaro y la inmortalidad de Tasso (411). No se cohíbe en calificar a Calderón de «pomposo y extravagante» (247), a Churriguera de «extravagante» (388), a Góngora lo considera promotor de obras llenas de «bellezas y extravíos» (456), y a sus imitadores los tilda de fastidiosos y desacertados. Como si la prosa viajera fluyese de manera natural, Moratín insiste en las nociones estéticas que *La Poética* (1737) de Luzán había difundido en las letras españolas.¹⁹

El reformador de la escena española estudia las construcciones teatrales, frecuenta los palcos la mayor parte de los días de representación y se entretiene furtivamente en los camerinos.²⁰ La observación y el análisis se dilata en los edificios teatrales de Milán, Parma, Bolonia, Florencia, Nápoles, Ferrara, Verona, Vincenza, Turín, Roma, Venecia, etc., con anotaciones de la fachada, las dimensiones, la forma y el ornato de la sala, el número de palcos, el tamaño del proscenio, la maquinaria teatral, los decorados, la iluminación y otras circunstancias —como la habilitación de cuadras para preparar refrescos, calentar la cena o jugar a los naipes. Siente un especial entusiasmo ante los teatros de las recién descubiertas ruinas de Herculano y Pompeya, y en una suerte de raptó de la mente se recrea en la antigüedad clásica e imagina la sonoridad de los versos de Terencio y Plauto, seguidos por el clamor del aplauso del público.

En Milán sólo ha examinado el teatro Nuovo (La Scala), que aunque construido en 1778 pronto se convertiría en el santuario de la ópera: tiene una buena fachada y la sala es muy espaciosa y de forma elíptica, con cinco órdenes de palcos que suman ciento noventa y cinco y una gran galería superior donde se acomodan los criados; los decorados imaginativos no le son novedosos porque hacía poco que nuestro comediógrafo había contado con la colaboración de los hermanos Tadey en la preparación de

18. Ante las estatuas de Apolo, el grupo de Laocoonte, el Antinoo y el torso de Belvedere, que visita en el museo vaticano, Moratín ratifica la idea de que la admiración por el arte clásico es indispensable para el creador moderno: «Si un artífice puede ver tales objetos sin admiración, sin entusiasmo, sin inflamarse en generosa envidia, no pase adelante, arroje los cinceles: ni siente, ni imagina, ni nació para cultivar artes tan bellas» (340-341).

19. Al contemplar el cuadro de *La Venus de Urbino* de Ticiano, en la Galleria degli Uffizi, Moratín reflexiona sobre la imitación y la invención: «... dicen que es el retrato de su dama. ¡Oh, quién tuviera una dama como ella, aunque no tuviera una habilidad como él. Pero es error, su dama podría tener aquella cara, aquellas manos o aquellos muslos, pero aquella forma total no ha existido jamás sino en la fantasía del pintor; la naturaleza le ofreció separadamente los objetos, como hace siempre; él supo formar de muchas partes hermosas un todo perfecto, y éste es el gran secreto de los buenos artífices. Esto es lo que se llama invención, de aquí resulta aquella belleza que, sin dejar de ser natural, jamás se encuentra tal en los objetos que la naturaleza nos ofrece, éste es el don concedido a las artes, por eso, la música, la poesía, la pintura, son divinas; por eso se llaman hijas de Júpiter» (203).

20. La actriz Bocucci, que cantó en el teatro de Vincenza, le arrebató el corazón, y días más tarde, en Padua, todavía la «dulce imagen» y sus ojillos lo inquietan: «¡Oh Amor, por qué así maltratas a este cautivo caballero!» (400).

las decoraciones de *La comedia nueva*.²¹ Moratín registra otros detalles fundamentales: «El proscenio está adornado con cuatro columnas corintias, y en la parte superior hay un reloj, mueble muy incómodo para los poetas libertinos que no quieran ceñirse a la unidad de tiempo» (167-168). Y considera que el público milanés concurre al teatro con excesiva libertad y poco respeto a la liturgia teatral, pues obliga con sus aplausos a que el intérprete vuelva a comenzar *da capo* aquellos pasajes musicales que más le gustan.

El teatro de Parma es magnífico y de buen gusto, pero está cerrado desde 1733 debido a su lamentable estado ruinoso. Más adelante, Moratín elogia la forma de la sala del teatro Olímpico de Vicenza,²² pero censura la fachada del escenario, ya que el edificio que cierra la escena, repleto de estatuas y con las aberturas de sus puertas, rompe toda ilusión teatral. En ocasiones, las ciudades italianas han construido excelentes edificios teatrales, que con el paso de los años son malogrados por la nula selección de su repertorio. Tal es el caso de los teatros de Ferrara, Turín y Mantua.²³

En su primera estancia en Bolonia no hubo espectáculos teatrales «por estar prohibidos en todo el estado pontificio a causa de la revolución francesa» (190), pero Moratín estudia las características del recientemente inaugurado Teatro Comunale:

... es algo más pequeño que el de Milán, sin las comodidades de aquél en cuanto a las salas de juego y conversación; lo interior de la sala no es de madera, sino de fábrica de ladrillo, a lo cual y a los muchos ángulos que forman los palcos interior y exteriormente, se atribuye el no percibirse en muchos parajes la voz de los actores. Durante el espectáculo no hay en la sala otra luz que la que viene de la orquesta y el teatro. No se alzan los telones por medio de pesos que bajan encañonados por conductos de madera, sino al modo de Madrid, con hombres que se dejan caer asidos de las cuerdas (190).

La comparación con los teatros de Madrid es un tema repetido. Anota que la ciudad de Florencia cuenta con dos teatros: el Teatro del Cocomero, más pequeño y con unos cómicos y cantantes malísimos; el otro, el de la Pergola, es moderno, grande y bastante parecido al de los Caños del Peral, y por su dignidad y sus medios, es el preferido por los cantantes y los artistas de ópera más famosos; pero los males endémicos del teatro de entonces: la nula selección del repertorio y los hábitos detestables de los espectadores —que quieren oír repetidos los pasajes más melodiosos— malogran sus posibilidades.

21. Según A. M. ARIAS DE COSSIO, *Dos siglos de escenografía en Madrid*, Madrid, Mondadori, 1991, 46, los hermanos Tadey eran escenógrafos «representantes de una corriente de pintura escénica ilusionista de tradición italiana y que, evidentemente, se mantenía entre nosotros en los últimos años del siglo XVIII con fuerza y éxito superior al de la corriente clasicista».

22. «La forma de la sala es una media elipse, cortada por su mayor diámetro, y es la más bella que hasta ahora he visto, aunque yo preferiría siempre el semicírculo exacto, porque con él se puede dar al teatro una abertura más proporcionada a la extensión de la sala» (383).

23. El teatro Nuovo de Ferrara, no concluido del todo, le parece «uno de los buenos teatros de Italia» (369) porque todo el interior está muy bien dispuesto: la sala es una media elipse, cortada por el proscenio; todos los palcos tienen enfrente de la puerta un cuarto pequeño, la escena es espaciosa y los actores cuentan con unos cuartos inmediatos a ella; e incluso dispone de un gran salón de bailes y otra sala para juegos y conversación. En el teatro Reale de Turín todo es grandioso, las dimensiones de la sala y de la escena, la maquinaria, las decoraciones, los trajes y la orquesta. La ciudad de Mantua dispone de un magnífico Teatro Nuovo y de un deplorable Teatro Viejo, que «sería el peor que he visto, si no existiese el de San Carlino en Nápoles» (554).

Moratín reconoce a las cantatrices italianas que habían gozado de gran éxito en el madrileño Teatro de los Caños del Peral.²⁴

El inquieto viajero analiza también el teatro por dentro. No se conforma con señalar que en Nápoles hay seis teatros, ocho compañías de actores, cinco de operistas y tres de cómicos, sino que se detiene en otros pormenores. El teatro de San Carlino de Nápoles tiene una apariencia exterior poco llamativa, pero en el interior todo es grande y suntuoso: la forma de raqueta, las dimensiones de la sala, los ciento ochenta y cinco palcos distribuidos en seis pisos, los ornatos de la sala, la multitud de espejos, las novecientas bujías, el patio para seiscientas personas (exclusivamente hombres), el vestuario y los nuevos decorados. Con todo, denuncia la incongruencia del vestuario, escogido sólo para seducir al espectador con un derroche desmesurado de esplendor:

Disformes penachos, tan grandes como el héroe que los lleva; Jasón con calzones de terciopelo negro, medias de seda blancas, y sobre ellas el calzado griego; Medea peinada a la última moda, con vaquero y ahuecador, y zapaticos de tacón; los romanos vestidos como los persas, y los armenios como los rusos; en suma, nada hallé en esta parte digna de alabanza (282-283).

Tal predilección por el lujo arrincona elementales nociones de la historia y prescinde del estudio de los caracteres históricos. Moratín, que es un hombre de teatro muy exigente con todos los elementos que conforman la representación, se duele de la falta de rigor histórico y de las infracciones en el decoro escénico:

Las nuevas decoraciones que vi, hechas por el pintor don Domenico Chelli, me parecieron pesadas, confusas, borrachas de colores, sin novedad ni gusto, y hablando en general, encontré en ellas la misma impropiedad que en los trajes, baste decir que en la ópera de *Giasone e Medea* vi una decoración que representaba un gran pedazo de ciudad, cuyos edificios todos eran góticos, distinguiéndose entre ellos una grande iglesia, que no parecía sino un antiguo monasterio de benedictinos. También vi en la misma pieza y en la de *Elvira* una escalera magnífica, pintada en el telón del foro, por la cual iban bajando varios personajes; éste, a mi entender, es un error imperdonable: las pinturas del teatro nunca deben representar cosa alguna que necesite movimiento y vida, porque no pudiendo dársela el pincel, destruye la ilusión teatral, lejos de aumentarla por tales medios (283).

En suma, deslices injustificables que destruyen la ilusión escénica en vez de afianzarla. Y a ello cabe añadir otros descuidos derivados de un manejo poco adecuado de la maquinaria, lo que origina que las mutaciones de escena se hagan con lentitud y excesiva visibilidad:

24. «El 27 de abril (de 1794) llegué a Florencia. El Teatro Nuovo forma un semicírculo, prolongado en dos rectas, que se estrechan hacia la escena. Tiene ciento seis palcos, incluso el del gran Duque, enfrente del teatro, bien adornado. Algunas decoraciones antiguas buenas; las demás que vi, de corto mérito. Echaban la ópera intitulada *L'Idomeneo*, mala a más no poder. Era la primera cantatriz la Andreozzi y en el de la Pergola, donde se echaban óperas bufas, la Benini, ambas conocidas ya en Madrid; impropiedades groseras en los trajes y aparato... Vi en el teatro de la Pergola *La vedova raggiratrice*, desatinada como todas» (351).

En cuanto a las máquinas y su manejo, nada hallé en este gran teatro digno de alabanza: las mutaciones de escena se hacen con lentitud y poca limpieza. ¿Se ofrece poner una estatua en medio del teatro, un trono a un lado, unas escaleras, un peñasco? Todo se lleva a mano de una parte a otra, dejando ver al público las piernas, y las manos y aun la cabeza y el gorro del que lo conduce, para que no sospeche que aquello se hace por arte mágica. Cuando se acerca una mutación de escena, el público lo advierte de antemano al ver que van despojando el teatro poco a poco de estas piezas sueltas: los tronos, los peñascos, las escaleras, todo desaparece antes que la decoración se mude (283-284).

Todas estas carencias del teatro de San Carlino de Nápoles no resistirían una mínima comparación con los nuevos decorados y maquinaria de la Ópera de París, «donde la decoración y la maquinaria habían llegado a lo más delicado y maravilloso del arte» (284).

Los actores son también motivo de preocupación para el autor de *La comedia nueva* porque en Italia «la música tiraniza al teatro» (291). El gusto musical operístico es tan marcado que a los actores les basta con demostrar su habilidad en el canto y nada más: ni inteligencia en la declamación ni propiedad en sus acciones ni decoro de los gestos ni estudio de los caracteres. Salen para cantar tres o cuatro piezas de música y descuidan los otros *pormenores* de su profesión. La distribución de papeles es impropia porque está basada en el lucimiento de los castrati, y «ya se sabe que los héroes y semidioses del teatro italiano carecen de testículos. César, Pirro, Alejandro, Aníbal, Catón, Teseo, Hércules, domador de monstruos, todos expresan los afectos de sus terribles ánimos en triple sutilísimo y agudo» (284). Como resulta que o bien los capones o bien las mujeres disfrazadas de hombres son quienes tienen que representar a feroces guerreros y héroes viriles, se pregunta: «¿qué figura harán Escipión o Aquiles con una estatura delicada y femenil de vara y media, y una vocecilla ridícula de gato hambriento?» (286).

Durante la representación son frecuentes los ruidos semióticos y las irreverencias hacia el espacio sagrado teatral:

Durante el espectáculo he visto constantemente los entrebastidores ocupados de mujercillas, muchachos, peluqueros, soldados y gentualla, que darían en tierra con la ilusión teatral si alguna pudiesen producir dramas tan mal sostenidos en su ejecución; y los muchachos, descalzos de pie y pierna, atraviesan de un lado al otro inmediatos al foro, y juegan al escondite entre los árboles del monte Ida o al pie de las columnas que sostienen los pórticos soberbios del Capitolio (285).

Este ir y venir contribuye a la distracción del espectador que sólo presta atención a los pasajes musicales. Y para colmo de males, los argumentos de la óperas heroicas son tan complicados e inverosímiles que difícilmente podrían captar la atención del público. El estudio argumental de *Giasone e Medea, drama per musica*, con apariciones fantásticas, licores mágicos, motivos mitológicos amontonados e incoherentes y una trama ridícula, le sirve a Moratín para proclamar la dificultad de estos dramas en su imitación de la naturaleza. Antes al contrario, la desprecian al calor de la fantasía: prefieren la novedad a la sencillez, lo maravilloso a lo verosímil y la monstruosidad argumental a la razón. Y como remate, toda la ilusión teatral desaparece al ponerse en marcha la potente maquinaria orquestal: los preludios instrumentales enfrían el progreso de la acción, el

canto expresa con lentitud los afectos más vehementes de las pasiones humanas y los ingeniosos movimientos musicales parecen reñidos con la sobriedad, el vigor y la sencillez propios de la agitación del ánimo. Moratín considera que «todos los artificios de la música parecen dirigidos a destruir la ilusión teatral» (292), y, por ello, para evitar que se tambalee el discurso teatral neoclásico, no duda en reclamar una vez más las convenientes dosis clásicas de realismo y verosimilitud:

¿Cuándo se habrá podido creer que la verosimilitud no sea el alma de la imitación escénica? ¿Quién dudará que éste es el gran precepto que debe observarse, y que todos cuantos enseña la poética y razón se comprenden en este solo? (292)

En opinión de nuestro viajero, los desaciertos de la ópera bufa se multiplican por doquier y no es necesario haber estado en los teatros de Nápoles para comprobarlo: «¿quién, que haya estado en Madrid, en Barcelona, o Cádiz, no sabe ya que toda ópera bufa italiana es un conjunto de tonterías y desaciertos? El músico y los actores hacen de ella lo que les parece» (296). En ocasiones se cambia el orden de las arias para obsequiar a un personaje importante y, cuando se considera que la ocasión lo requiere, representan un solo acto y dejan la conclusión de la pieza para ocho días más tarde. Las óperas bufas todavía conservan rasgos y personajes de la *commedia dell'arte*, con sus registros dialectales, sus máscaras, sus ocurrencias, sus burlas y sus canciones; el conocido elenco de personajes vuelve a actualizarse con la presencia de Tartaglia, Brighella, Pantalone, Colombina y Pulcinella. El viejo tartamudo objeto de numerosas burlas, el criado bergamasco que habla dialectalmente y maneja la capa y el gorro con gracia, la criada napolitana, el mercader veneciano y el criado rústico son estereotipos tan manidos que incluso se incorporan a las obras traducidas del repertorio español. Moratín reconoce el mérito de los actores para representar al rústico malicioso encarnado en Pulcinella: la gesticulación cuidada, la voz y la expresión acomodadas a su carácter, los movimientos ridículos y la improvisación siempre a flor de piel. Este personaje hace reír con sus gracias cuando piensa que ha enamorado a una princesa o cuando recibe un encargo y equivoca el recado; en ocasiones se ríe de los que hablan en toscano y cuando se enmaraña en su narración, se quita el gorro y para en seco. Sin embargo, la enumeración de los defectos de este arquetipo teatral es contundente:

... mil chocarrerías indecentes, acciones puercas, expresiones y gestos, que en ningún otro teatro se sufrirían: taparse el culo con el gorro cuando alguno se le aproxima demasiado por detrás; soplar el culo a los demás, haciendo fuelle del gorro; quitar los piojos de una camisa desgarrada y echárselos al apuntador, o matarlos uno a uno sobre la mesa; alusiones continuas, ya escritas en su papel o ya añadidas por él mismo, al culo, a los pedos, a cagar, cuernos, sodomía y otras de este género, no menos contrarias al decoro del público que a las buenas costumbres y a la modestia (299).

Aunque Moratín era un libertino de puertas hacia dentro, concebía el teatro (a la manera de Luzán en su *Poética*) como una escuela de moralidad y un ámbito ideal para el aprendizaje de los nuevos valores de la Ilustración. El público tenía que vivir la representación no desde una dimensión ficticia, sino como un conflicto real que estimulase

la reflexión bien sobre el poder y el heroísmo (en el caso de la tragedia) o bien sobre los nuevos modelos de sociabilidad (propios de la comedia). Por tanto, todas aquellas fisuras que propiciasen la evasión o la distracción eran peligrosas e inconvenientes.²⁵

Degustador de todo lo teatral, el literato español ha dejado noticias jugosas de la carterera dramática de las principales ciudades italianas. Juiciosamente subraya el género, incluye los versos más significativos y escribe su propia valoración *in situ*, al estilo de los críticos teatrales de nuestro tiempo. Así, escribe de *Il Convitato di pietra*:

Gran concurso. Es traducción de la del Maestro Tirso de Molina, tan desatinada e indecente como su original, pero más necia todavía, a causa de las tonterías y despropósitos de Pulcinella en los pesados episodios que le han añadido para hacer lucir a este personaje. Luego que la estatua y don Juan desaparecen, se ve el infierno con llamas y garfios y diablos, pintados con cuernos y colas y orejas largas, y el alma de don Juan Tenorio en cueros, encadenada entre un grupo de demonios que le atormentan: él se queja de las penas que padece, pregunta cuándo se acabará aquello, y el coro de diablos responde en voz lúgubre: *Mai, mai, mai*; y se acaba la comedia (302).

En general, sus comentarios son más extensos y mordaces en las obras con argumentos múltiples, embrollados y absurdos (tal es el caso de la comedia *Se parlo son pietra con Pulcinella asino immaginario*). Y se muestra especialmente crítico con las comedias mal copiadas del teatro español del Siglo de Oro; valga como ejemplo la siguiente observación referida a *Il gran Bernardo del Carpio*:

Excede en extravagancias a la de Lope de Vega, intitulada *Las mocedades de Bernardo del Carpio*, de la cual está copiada en la mayor parte. Pulcinella es criado de Bernardo; el señor Tartaglia es alcaide del castillo de Luna. Smeraldina sirve a la infanta Arlaja. Bernardo insulta delante del Rey al embajador moro, le da una puñada y le pone el pie en el pescuezo. Pulcinella, que se halla presente, hace lo mismo con el moro principal, y además le rasca el culo con un rallo que lleva de prevención. Ya se supone que Alfonso el Casto y toda su corte salen vestidos de militar. Los personajes hablan en verso o en prosa, según les viene a cuento, como sucede en otras muchas piezas que he visto (304).

Todos estas notas son el reflejo de la permanente insatisfacción del autor en materia teatral. Gracias a las apuntaciones del *Diario*, sabemos que siempre que se quedaba en una ciudad, acudía al teatro diariamente, casi como un autómatas. Desde primeros de noviembre del año 94 hasta mediados de febrero del 95, es decir, en poco más de tres meses acude a los teatros de Nápoles en más de cincuenta ocasiones. A pesar de que únicamente utiliza los calificativos de *pessime* y *pestilente*,²⁶ su ánimo no decae y sigue frecuentando diariamente los palcos con ánimo imperecedero.

El cuaderno séptimo del *Viaje*, que relata la estancia en Venecia, contiene una amplia reflexión sobre los teatros, las piezas y los autores dramáticos italianos. Así como Nápoles es la capital del teatro musical, Venecia lo es de la poesía dramática, por ser

25. Véase J. PÉREZ MAGALLÓN, *El teatro neoclásico*, Madrid, Ediciones del Laberinto, 2001.

26. De la comedia *La tedesca in Italia* escribe: «Aun con ser esta pieza bien mala, es de las mejores que vi» (301).

mayor el número de teatros, por ser los más concurridos y por estrenar mayor número de piezas. No obstante, el gusto teatral es muy parecido en todas las ciudades italianas, porque «los actores que las representan vagan indistintamente por toda la península» (438) y porque los hábitos de los asistentes son muy similares. Por ejemplo, el teatro de San Giovanni Crisostomo tiene un puestecillo de castañas y peras cocidas en medio del patio; aunque más llamativa es la diversión del público del teatro de San Luca:

En ninguna parte he visto más caracterizado el genio alegre y burlón de los venecianos, que en el concurso de aquel día —que representaban la comedia de *Il cortigiano honesto* de G. G. Rossi. La rechifla empezó por un rumor sordo y amenazador, al cual siguieron brevemente toses, garga-jeo y estornudos, como si hubiese un resfriado general, y después una música la más discordante, la más nueva para mí que imaginarse puede, silbidos, bostezos, suspiros, ladridos de perro, croar de ranas, canto de codorniz, mayar de gatos, cacareo de gallos, gruñir de puercos, bramidos, relinchos; todo lo cual, acompañado de risotadas y palmoteo continuo, formaba una alegre y extravagante confusión de sonidos, que hacía temblar el coliseo; sólo los tristes cómicos, mal satisfechos de tanto regocijo, y renegando de su suerte, mientras los demás se complacían tan a su costa, sufrieron largo rato la cruel descarga, hasta que por buena providencia corrieron el telón (431-432).

Al menos, la estancia en Venecia habría valido la pena aunque sólo fuera por la satisfacción de haber presenciado *Eugenia* de Beaumarchais, *La vana seduzione* de Gaetano Fiorio, *Todero brontolon* de Carlo Goldoni, la tragedia *Rotrude* de Alexandro Pepoli y *Berenice* de Racine. Tras la crítica detallada de las obras que ha visto en Venecia, advierte al lector que, aunque no pretende componer una historia del teatro italiano, piensa demorarse, con libertad y raciocinio, en el juicio sobre los autores y las obras que se representan, con el propósito de «formar una idea de los espectáculos nacionales en Italia».²⁷

Si bien ninguna nación puede discutir al teatro francés la excelencia de sus tragedias, las obras de Vincenzo Monti, Saverio Betinelli, Alessandro Pepoli y Vittorio Alfieri sitúan a la nación italiana en segundo lugar. No obstante, el juicio debe ser mesurado porque pocas son las tragedias italianas que merecen el beneplácito y «poquísimas las que se representan con aplauso en los teatros» (439). La mayoría están contaminadas con el modelo anárquico de la ópera y abusan del exceso de acción, la pompa retórica y el aparato teatral. Más conveniente, expresa, es «aquella sobriedad, aquella progresión de interés, aquella unidad de impulso dirigida a un solo objeto, aquella maestría en descubrir los afectos del corazón humano, según el carácter y las situaciones» (439). El primer lugar entre los autores trágicos es para Vittorio Alfieri quien, tomando como modelo el clasicismo heleno, ha desterrado a los personajes inútiles y ha despojado a

27. «No hablaré ni de la historia del teatro italiano, ni de los que han cultivado con acierto la poesía dramática, porque además de no ser análogo a mi intento, es cosa harto conocida ya de quien tenga alguna instrucción en tales materias. Diré sólo cómo hallé el teatro en esta nación, sin hablar de las obras antiguas o modernas que no se representan. Las noticias que daré serán exactas, pero escasas y diminutas, aunque bastarán acaso a formar una idea de los espectáculos nacionales en Italia; y en el juicio que forme llevaré por guía mis principios y mi razón, tal cual ella sea, y nunca la autoridad ajena, que aunque muchas veces sea segura, no es fácil seguirla siempre sin riesgo de parcialidad» (438).

la tragedia de todo lo innecesario: enredo de la fábula, aparato, adornos retóricos, etc. Alfieri ha sabido construir personajes cuya mudanza de fortuna y carácter apasionado se actualizan en un discurso dramático que contiene grandes ideas, máximas sublimes e instrucciones morales y políticas. No obstante, sus versos suenan duros en ocasiones, el diálogo es cansado y enojoso y falta variedad y movimiento en los personajes.

En cuanto a las comedias, Moratín considera que Carlo Goldoni es el dramaturgo italiano más importante: «...después de haber purgado el teatro de la mayor parte de monstruosidades que halló en él, produjo, entre muchas obras de inferior mérito, algunas tan bien escritas, que hasta ahora nadie ha logrado superarlas» (441). Por ello, su ausencia es ahora determinante en la escena italiana:

Desde que faltó, con Goldoni, la gracia cómica, se han llenado los teatros de Italia de comedias lloronas, que anuncian sólo la decadencia del arte y la escasez de grandes talentos, y en vez de pintar las costumbres, los vicios, las ridiculeces nacionales, en alegres fábulas, que instruyan y deleiten, se han apoderado del teatro los milores y miladys ingleses, los emperadores, viajeros incógnitos y los acampamentos prusianos; venganzas atroces, desafíos, venenos, cadáveres, consejos de guerra, arcabuceados, subterráneos espantosos, hambre, desolación, furoros inauditos, pistoletazos, suicidios, terror, violencias, y la pobre Talía llora, que no tiene consuelo (423-424).

Es conocida la admiración de nuestro autor hacia el gran comediógrafo veneciano: la evolución desde la escritura de libretos operísticos y jocosos a la comedia de asuntos cotidianos; la búsqueda de un ideal de comicidad discreta, alejado de la extravagancia gratuita de la *Commedia dell'Arte*, y la consiguiente polémica con Carlo Gozzi; los sondeos en nuevas formas de expresión donde predomina la naturalidad y la sencillez; el trabajo con los actores para evitar la inercia de la improvisación; el interés por situar la escena en *La bottega del café* (1750) debieron ser facetas atractivas para el dramaturgo español.²⁸

Después de Goldoni, la poesía cómica ha hecho pocos progresos y sólo el marqués Albergati, Andrea Willi, el conde Tomás Soardi Tomassini y Giovanni Gherardo de Rossi han sabido cultivar la poesía dramática cómica con regularidad y decoro. Las obras del marqués Albergati pueden citarse con elogio y merecen aplauso especial por haber rechazado de la comedia figurones superfluos: «los absurdos personajes de Arlequín, Pantalón y otros tales, que se creían absolutamente necesarios para dar gracia a la comedia, y que el mismo Goldoni no se atrevió a desterrar enteramente» (441). En opinión de Moratín, Albergati escribe con buen estilo, regularidad y decencia, pero carece de otras prendas fundamentales para lograr la perfección dramática, como son la fuerza cómica y la viveza y la gracia de las situaciones y los diálogos. El conde Tomás

28. En el primer viaje a Francia (1787), cuando Moratín acompaña a Cabarrús en su misión diplomática, también visita al gran comediógrafo italiano desterrado en París. Allí hablan de teatro y recitan pasajes de las comedias de Goldoni; el artista español da cuenta de las representaciones de las comedias de Goldoni en España, y el célebre autor italiano se duele de las razones del destierro. La inyección creativa debió ser importante, pues Moratín regresa a Madrid, en abril de 1787, con renovada ambición teatral. Véase A. MARIUTTI DE SÁNCHEZ RIVER, *Fortuna di Goldoni in Spagna*, Venecia, Universitaria, 1960, G. C. ROSSI, *Leandro Fernández de Moratín. Introducción a su vida y obra*, Madrid, Cátedra, 1974, e I. RODRÍGUEZ y Juli LEAL, eds., *Carlos Goldoni: Una vida para el teatro*, Valencia, Universidad, Departament de Filologia Francesa i Italiana, 1996.

Soardi Tomassini ha publicado cuatro tomos de piezas dramáticas con alguna obra de interés: *La Moda* incluye una buena pintura de costumbres; *I comici in concerto* describe la vida mísera de los cómicos y *Un felice inganno* despliega un gracioso enredo. Al resto de tragedias y comedias les falta acción argumental y finalidad moral. Por otra parte, las comedias de Rossi han quedado en la retina del dramaturgo español porque han sabido representar con acierto y agrado la pintura de las costumbres contemporáneas. Moratín llama la atención sobre este detalle porque sabe que aquí radica la consideración del teatro ilustrado como poderoso instrumento ideológico.²⁹ En el prólogo a *La comedia nueva*, editada por Bodoni en Parma (1796), explicaría ampliamente esta técnica de abastecimiento estético a partir de la observación e imitación de los caracteres reales y cotidianos.

A pesar de contar con una notable plantilla de autores dramáticos bien orientados, la situación del teatro italiano no es satisfactoria porque sus obras no son las que con mayor frecuencia se representan. Desafortunadamente el teatro italiano también tiene sus autores extravagantes, «tiene sus Zavalas, Comellas y Moncines, que abastecen los teatros de comediones hechos en cuatro días... donde no hay asomo de ingenio, ni regularidad, ni cultura» (443). Entre ellos, el más alocado es Camillo Federici (seudónimo del comediógrafo Giovanni Battista Viassolo) ya que sus comedias incluyen todos los defectos posibles: accidentes inverosímiles, personajes inútiles, caracteres inexpresivos, carencia de economía narrativa, fábulas mal urdidas, moralidad mal trazada, estilo grosero y campanudo, sin pintura de costumbres, ni decoro; e incluso se permite comedias de magia con truenos y relámpagos, palacios que se vuelven chozas y chozas que se vuelven palacios. Cayetano Fiorio es el segundo en este escalafón de los despropósitos; Moratín lo califica como el «Moncín italiano» (446) por sus disparatadas comedias heroicas (de las cuales ha visto once). Pietro Andolfati es «otro cómico hambriento, lleno de hijos y necesidades» (447) cuyo mérito más sobresaliente radica en escribir «comedias a porrillo» y traducir a Comella y Zavala y Zamora. La nómina de poetas ramplones se completa con Francesco Antonio Avelloni, poeta de fecunda vena, que se obstinó en escribir disparates en más de seiscientas comedias.

Con este cuadro de literatos oportunistas y parásitos, la situación del arte dramático en Italia es alarmante:

Así es que para una comedia decente, arreglada y festiva de Albergati, Rossi u algún otro escritor de mérito, que tal vez se ve representar, hay que sufrir un sin número de piezas escritas sin arte ni gusto, pastos informes de tanto poeta hambriento y mezquino, en cuyas manos están

29. Según J. A. MARAVALL, «Política directiva en el teatro ilustrado», *Coloquio internacional sobre el teatro español del siglo XVIII*, Bolonia, Piován, 1988, 11-29, las comedias de Leandro Fernández de Moratín teatralizan los problemas y las inquietudes de la sociedad civil, fundamentalmente de las clases medias, que van a convertirse en verdadera fuerza social renovadora. En la estancia íntima, el cuarto de estar y la sala particular o en fondas y cafés los personajes hablan de sus problemas cotidianos e íntimos, de sus ansias de reforma económica o del deseo de libertad cultural, de sus intereses amorosos, de sus ideales estéticos, del comercio que ejercen, de la profesión liberal a que se dedican, de su condición de rentistas, del prestigio social o de sus valores educativos. La psicología de estos personajes, hombres de bien, honorables y sensibles, es reconocible por el espectador de las clases medias y a ellos se dirige porque pretende ser expresión de la nueva moral social y foco de irradiación de los valores de la Ilustración. Con esta nueva energía teatral, presentada en términos de ilusión de realidad, Moratín suscitará una transformación medular, como es la de convertir la escena en representación pública de la ideología de lo privado.

hoy los teatros de Italia. Comediones lúgubres llenos de disertaciones fastidiosas, furores, venganzas, pasiones exageradas, caracteres fantásticos, enredo inverosímil, puñales, pistolas, venenos, subterráneos. Otras en que, perdiendo de vista el fin moral que en tales obras debe desempeñarse, se pintan los vicios como virtudes, y se desnuda a Venus con el pretexto de azotarla. Otras en que hay asaltos de ciudades, reseña de ejércitos, consejos de guerra, tempestades, ruido y tabahola, y en todas ellas mal lenguaje, perverso estilo, ninguna elegancia, ni fuerza trágica, ni chiste cómico. Tales son, en general, las comedias de estos infelices autorcillos; las restantes, que sólo merecen el nombre de farsas, son en extremo groseras e indecentes. En ellas hacen papel Arlequín, Pantalón, Tartalla, Briguela, el Doctor Boloñés, Pulchinela, Smeraldina, y a éstos les es lícito decir cuantas groserías y desvergüenzas se les viene a la boca; y como ellos consigan hacer reír al populacho, ni aspiran a más, ni escrupulizan en los medios de que se valen para este fin (448).

El diagnóstico de Moratín es inquietante: «Si hubiese de hacerse un paralelo entre el teatro italiano y el español, para decidir cuál está mejor, yo diría que el italiano es mucho mejor y mucho peor que el nuestro» (449). Es mejor porque además de traducir las mejores obras extranjeras, se han escrito obras originales, tragedias y comedias, que superan a las de los autores españoles. A las tragedias de Mafei, Varanno, Pepoli, Alfieri y Monti, y a las comedias de Goldoni, Albergati y Gerardo Rossi no es posible encontrar correspondencia en las letras española. Ahora bien, las desbaratadas comedias de los Federici, Avelloni, Fiorio y Andolfati, que gozan éxito y de público, son idénticas al teatro de los Comella, Zavala, Moncín y Valladares. Unos y otros se traducen y sólo se diferencian en el idioma en que están escritas. Andolfati es el traductor de *Federico II, rey de Prusia*, *Federico II en el campo de Torgau*, *Federico II en Glatz*, *La Jacoba* y *El calderero de San Germán* de Comella, y también de las tres partes de *Carlos XII, rey de Suecia*, de Zavala. *Los falsos hombres de bien* de Federici sería vertida al español por Comella.

A pesar de haber puesto tierra de por medio, el recuerdo de Luciano Francisco Comella y Gaspar Zavala y Zamora es casi obsesivo. Para calificar de nefasta la comedia *Il medico notturno con Pulcinella cieco e muto per la fame* apostilla Moratín «Hambre canina, chiquillos que piden pan, reo que van a ahorcar, exclamaciones, insultos a los caseros que piden el alquiler del cuarto. Todo por el estilo de Zavala, Comella y compañía» (301). La comedia *Le vertigine del secolo* de Avelloni, repleta de personajes alegóricos, vuelve a traer a su memoria a los antagonistas españoles: «No hay para qué cansarse en ponderar las extravagancias y absurdos de tal comediación; el pobre público la sufría sin atreverse a reír ni a llorar, yo hube de salirme antes de la suspirada catástrofe y esto se representa en la patria de Maffei; Comella, en todo su frenesí, no escribiría jamás embrollo más necio» (378). El drama sentimental *Il ciabattino consolatore dei disgraziati*, que ha visto en Venecia, le recuerda los comediones rutinarios de Zavala y Comella.³⁰

30. «... se parece a todos los dramas filosóficos y sentimentales que se componen continuamente. Un hijo de un poderoso, casado, a disgusto de su padre, con una mujer virtuosísima, con dos chiquillos, que viven en un guardillón, que él y su mujer y los chiquillos hace dos días que no comen, pero ya que no comen, hablan, hablan que no tienen fin, y qué cosas tan bellas dicen sobre la providencia, sobre la resignación en los trabajos,

Con evidente regusto amargo, Moratín comprueba que sus adversarios no sólo triunfan en los escenarios españoles, sino que se traducen y son imitados en toda la geografía italiana. En Florencia asiste a la representación de *Federico II, Re de Prusia*, drama de Comella, y escribe sorprendido:

Vi la comedia de *Federico* 2º fielmente traducida del original, con todas sus misiones morales, con todas sus extravagancias y desaciertos, con todas aquellas pinturas de hambre calagurritana; se llenó el teatro y tuvo mucha aceptación. Oh, si Comella supiese que sus obras se declaman ya en las escenas de la docta Ausonia, qué dulce consolación no sentiría! (205-206).

El mismo drama se representó en Nápoles y fue muy aplaudido; incluso al «Rey de Nápoles le gustó mucho y fue a verle varias veces» (301). *Carlo Duodecimo* de Federici —traducido del original de Zavala— llenó el teatro veneciano de Sant'Angelo, «hubo mucho aplauso y gran despacho de *forti storti* y *spinacarpì*» (436). El repertorio del teatro Valle de Roma porfía en el error, pero obtiene éxito garantizado:

En cuanto a las comedias, no salieron de la acostumbrada lista de Federici, Avelloni, Zavala y Comella, porque no hay mejores obras de que se provean las escenas de Italia, puesto que las piezas antiguas se han desterrado ya; por consiguiente, vi los Federicos, los Carlos, La Jacoba, El Calderero, etc., y en la concurrencia y en los aplausos con que el público las favoreció, conocí demasiado que no reina el gusto ático en la modernidad (607-608)

Con *La derrota de los pedantes* (1789) y *La comedia nueva* (1792) Moratín había asestado un duro golpe a la caterva de malos poetas dramáticos que gozaban de la predilección del público, particularmente a aquellos autores que llenaban los teatros con sus enredos complicados, frecuentes cambios de escena y efectos escénicos populistas (como eran la presencia de soldados, el llanto de ciudadanos hambrientos, el estrépito de los tambores o salida a escena de animales vivos y muertos).³¹ Don Eleuterio Crispín de Andorra es caricatura del ya famoso Luciano Francisco Comella, prolífico y disparatado abastecedor de obras en los teatros madrileños.³² Pero, a pesar de la actitud beligerante,

sobre el orgullo de los grandes, sobre la dureza con que los caseros exigen el dinero del mes. Un zapatero de viejo, vecino suyo, les consuela, y reparte con ellos lo poco que tiene, personaje que siempre gusta, por más repetido que esté. Un casero, ni más ni menos como los que han pintado en sus comediones Zavala y Comella. Y el desenlace ya se sabe, que buscan al padre, le dicen que los mate, le agarran las piernas, lloran, él se resiste, le sacan los chiquillos y los persona. El tercer acto es enteramente inútil, las situaciones patéticas del quinto no hacen efecto, porque ya en el anterior se anunció el desenlace, al fin de la pieza hay una buena situación teatral, producida por una letra de cambio. La escena ya se supone que ha de ser en Londres, ¿para qué ha de haber pintura de costumbres, vicios, ridiculeces nacionales?, no señor» (431).

31. La segunda escena del sainete *El menestral sofocado* tiene lugar fuera de una plaza de toros, y en un momento dado, la acotación señala que salen dos soldados a caballo, seguidos por dos mulas con un toro muerto. Véase J. DOWLING, ed., Leandro Fernández de Moratín, *La comedia nueva*, Madrid, Castalia, 1972, 53.

32. En la ya citada carta de Moratín a Juan Pablo Forner se le informa del sofocón de don Luciano Francisco: «Tu cliente Comella, luego que supo que se trataba de echarla, empezó a bramar y alborotar como un desesperado, diciendo que la comedia era un libelo infamatorio contra él y su mujer, y su hija tuerta, y que yo merecía azotes, presidios, galeras, etc. Presentó un pedimento al Presidente, otro al Corregidor, otro al Juez de imprentas, y otro al Vicario para estorbar la representación e impresión de ella, pidiendo se me castigase con todo el rigor

Moratín no abrigaba grandes esperanzas respecto al cambio del gusto teatral que podría iniciarse a partir de *La comedia nueva*: «la gente bien intencionada piensa que una obra como ésta debía de causar la reforma del teatro; pero yo creo que seguirá como hasta aquí, y que Comella gozará en paz de su corona dramática».³³

Más adelante, los años del viaje a Italia le muestran la cruda realidad. A pesar de todos los esfuerzos, Comella no sólo gozaba de éxito en España, sino también en Italia, donde sus dramas eran imitados, traducidos y representados con éxito popular. El gran público español gozaba con su repertorio, enriquecido con los aderezos evasivos de la música y el espectáculo, y los actores preferían lucir sus habilidades con los grandes papeles que había sabido explotar: la gran Rita Luna se hizo retratar con el traje de *La esclava del Negroponto*, y en 1815 Isidoro Máiquez representó el *Federico II* delante de Fernando VII. El renombre de Comella entre sus paisanos era ya un cáliz amargo, pero, indudablemente, todavía era peor comprobar la notoriedad de su quimérico competidor en un país de la Europa moderna. Por ello, su dolor se actualiza en un discurso que torna a invocar la decidida acción política de los gobernantes, que deben preocuparse por la dignidad de los teatros y que pueden encauzar la voluntad popular hacia la senda del buen gusto.

Todavía la fe reformista late en un corazón vigoroso que proyecta el teatro hacia un horizonte estético clásico. En tono militante y después de haber visto en Roma la comedia *Il tiranno punito dal cielo*, que forma parte de las representaciones llamadas *Contrasto de Giudiana*, recuerda al lector dónde se encuentran sus modelos artísticos:

...se dio principio al drama, cantado todo al son del bandolín, exceptuando la parte del gracioso, que representaba en prosa y servía para dar descanso al músico o corifeo ... Ya se supone que los actores eran hombres todos ... La fábula, ya puede suponerse que era un despropósito; y en ésta, como en las demás de que se abastecen aquellos teatros, el principal personaje es el del Sicario, esto es, el asesino: todo es cóleras, blasfemias, venganzas, traiciones, raptos, puñaladas, sangre y horror... El estruendo y la gritería de la asamblea; el tufo del sebo, del sudor, del vino, de los hálitos pestilentes; el tirar al teatro manzanas, tronchos, huesos a medio roer, que el bufón escogía y acababa de mondar mientras iba representando, son circunstancias que no es fácil describir: es necesario verlo para formarse una justa idea de las diversiones del vulgo de Roma, y de lo que es el tal vulgo. Yo no obstante, me alegré de haber gastado allí tres horas, puesto que habiendo visto representar la *Ifigenia* en París, y en Roma el *Contrasto della Giudiana*, creo haber visto el mejor y el peor espectáculo dramático de Europa (612).

Por los años del viaje a Italia, Moratín declara abiertamente sus argumentos teatrales: el teatro francés («superior a todos los de Europa», 438), la Ópera de París, la poéticas clásicas, la liturgia de la representación, la delimitación de los géneros, la búsqueda del equilibrio entre el *prodesse* y el *delectare*, la ilusión de realidad, la naturalidad del lenguaje y la sencillez de la fábula eran y seguirán siendo principios inamovibles. Sin embargo,

de las leyes, por ser justicia, y para ello juro, etc.» Impresa por Eugenio de OCHOA, *Epistolario español*, Madrid, Rivadeneyra, BAE, 1870, II, 216-217; reimpresión en ANDIOC (1973: 125).

33. ANDIOC, 1973: 126.

los años del escepticismo y la resignación vendrán posteriormente, cuando sea imposible frenar la síntesis del teatro espectacular con las nuevas tendencias románticas.

En 1798 la oficina de Villalpando publica la edición príncipes de *Hamlet. Tragedia de Guillermo Shakespeare traducida e ilustrada con la Vida del Autor y notas críticas*, por Inarco Selenio, libro en el que Moratín *el joven* le enmienda la plana a Shakespeare, airea los defectos de su teatro y se niega a admitir su magisterio teatral. Tres décadas más tarde su radicalidad estética ya se ha destensado y vuelve a publicar *Hamlet. Tragedia* en la edición de Bobée (París, 1825) sin la categórica «Vida del Autor».³⁴ Aun en los años finales (cuando «es tiempo de salir de la posada»³⁵) Moratín permanece fiel a las musas y la atmósfera clásica, pero al suprimir el análisis de la dramaturgia de Shakespeare está reconociendo en parte su propia derrota, la derrota de los instruidos. Él sabe que el público prefiere el entretenimiento y que la nueva vía teatral está surgiendo de la fusión de los dramas populares con la herencia del Barroco y los aires del Romanticismo. Cierta razón tenía Gabriel de Araceli al afirmar que:

Moratín, además, en materia de principios literarios, tenía toda la ciencia de su época, que no era mucha; pero aun así, más le hubiera valido emplearla en componer mayor número de obras, que no en señalar con tanta insistencia las faltas de los demás. Murió en 1828, y en sus cartas y papeles no hay indicio de que conociera a Byron, a Goethe ni a Schiller, de modo que bajó al sepulcro creyendo que Goldoni era el primer poeta de su tiempo.³⁶

Toda esta novela sobre la vida de Moratín y sobre el teatro de su tiempo la podrá hallar el lector moderno en *El viaje a Italia*: los ideales éticos y estéticos de la Ilustración europea sabiamente rebajados con dosis de tibieza y lirismo contenidos. Curado de vanidad y lejos de la hipertensión y el estrés, Moratín es un ejemplo singular de escritor europeo, moderno y de espíritu crítico. Y sobre todo es modelo de un hombre que, ante todo amaba el teatro y su jícara de chocolate: «Sin chocolate y sin teatro —le dirá en una carta tardía a su amigo Melón— soy hombre muerto. Si algún día te dicen que me he ido a vivir a Astracán, saca por consecuencia legítima que en Astracán hay teatro y hay chocolate».³⁷

34. Véase J. C. RODRÍGUEZ, *Moratín o el Arte Nuevo de hacer Teatro. Con la edición facsímil de la Vida de Guillermo Shakespeare y la traducción de Hamlet de Leandro Fernández de Moratín*, Granada, Caja General de Ahorros de Granada, 1991.

35. Carta a Juan Antonio Melón, Burdeos, 28 de enero de 1827. (ANDIOC, 1983: 676).

36. Benito PÉREZ GALDÓS, *La corte de Carlos IV*, Madrid, Alianza, 2000, 166.

37. Carta a Juan Antonio Melón, Burdeos, 18 de mayo de 1822, (ANDIOC, 1973: 503).

Ilustraciones

Dibujos de Moratín en su Viaje a Italia (Biblioteca Nacional de Madrid-Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes Saavedra)





S. XIX

El repertorio de las actrices españolas en la segunda mitad del siglo XIX. *Rienzi, el tribuno* de Rosario de Acuña

Isabel Pascual Lavilla
Universitat de València

Subir a la escena la vida de Nicolás Gabrino Rienzi o Rienzo, más conocido por *Cola di Rienzi* (Roma, 1313-1354), en el siglo XIX no fue una novedad: de hecho, el último tribuno de Roma se convirtió en uno de los héroes inspiradores y protagonistas de poemas, novelas, obras dramáticas y óperas de la época romántica que cobró nuevo protagonismo y se revitalizó como personaje en las obras literarias inspiradas por aires neorrománticos.

La historia de este personaje histórico centró la tragedia de la escritora inglesa Mary Russell Mitford (*Rienzi*, 1825) y traspasó las páginas de la novela histórica que E. Bulwer-Lytton¹ (1803-1873) escribió en 1835 para encontrar acomodo en los bajos de los periódicos españoles en forma de folletín, concretamente en el serial que incorporaba la *Revista de teatros* a finales de 1844, gracias a la traducción en 1843 de Antonio Ferrer del Río.² Tras la versión dramática que hace en 1862 Eloy Escobar,³ estos materiales no pasaron inadvertidos para el dramaturgo Carlos Rubio que veintiocho años después los tornó en un drama histórico titulado *Nicolás Rienzi*, tragedia estrenada en el Teatro Español en 1872.

La habilidad de Bulwer-Lytton para convertir un personaje histórico en un héroe re-vestido de la indumentaria romántica propició su rápida difusión y la proliferación de obras inspiradas en el tribuno romano. El escritor inglés supo destacar en la biografía e historia del personaje los elementos de regusto romántico: un liberador del pueblo que accede a la política desde su origen plebeyo por sus innatas cualidades y defiende a los suyos de la opresión y la tiranía del poder ostentado por los nobles. Bulwer-Lytton retrata el ascenso y caída de un personaje que en principio es aclamado de manera entusiasta por el pueblo romano, pero que acaba siendo asesinado por abusar de su poder como un tirano y dejarse llevar por un talante excesivamente orgulloso. Los claroscuros de Rienzi, su esfuerzo y desvelos por conseguir el poder desde su condición social, sus aciertos y errores, así como su incapacidad para afrontar su triunfo hacen del tribuno

1. «Bulwer Lytton se ciñe en su narración al relato de los hechos históricos, acompañando al héroe en su largo destierro y en su regreso, en 1354, a Roma, donde recupera su poder y, finalmente, es asesinado. La fuente histórica en la que con toda probabilidad se inspiró directa o indirectamente el novelista inglés fue la *Vita di Cola di Rienzo*, crónica anónima dividida en dos libros, en dialecto romano del siglo XIV. Relato histórico publicado por primera vez en Bracciano en 1624 y que conoció pocos años después, 1631, una nueva edición en la que se observan algunas adiciones debidas a un tal Tomás Fortifiocca». (AYALA, 1995).

2. BULWER-LYTTON, 1843-45.

3. ELOY ESCOBAR, 1862.

un personaje complejo susceptible de convertirse en un atractivo protagonista de obras de corte romántico.

No solo los hombres escritores y dramaturgos se hicieron eco de la historia del último tribuno; este héroe trágico también interesó a las mujeres, como es el caso de la escritora Rosario de Acuña⁴ que traslada su visión personal de Rienzi al teatro, lo que, a juicio de sus biógrafos, supone un brillante inicio de su carrera literaria.

El teatro asustó siempre a las escritoras, pero no es cierto que escribieran pocas obras [...] Cultivan con preferencia los asuntos históricos con héroes como Juana de Arco, María Estuardo o Rienzi, pero no falta el teatro costumbrista e incluso naturalista. [...] casi todos los escenarios madrileños estrenaron alguna obra femenina, tantos los populares como Variedades, Príncipe Alfonso, Martín, Alambra, etc., como los de primera fila. En el Español triunfó primero Gertrudis Gómez de Avellaneda y luego Rosario de Acuña... (Simón Palmer, 1991: XIII)

Rosario de Acuña (1851-1923), tras Gertrudis Gómez de Avellaneda, fue la segunda mujer que consiguió estrenar una de sus obras dramáticas en el madrileño Teatro Español, además de ser pionera en ocupar la cátedra del Ateneo de Madrid para ofrecer una velada poética en 1884, reservada exclusivamente hasta entonces a los hombres. Señala M^a de los Ángeles Ayala (1995) que quizá la autora de la tragedia *Rienzi, el tribuno*⁵ se familiarizó con este personaje en un viaje a Italia en 1867 donde residió en Roma en casa de su tío el historiador Antonio Benavides. Acuña aprovecharía esa temporada en Italia para profundizar en la literatura, personajes, historia y mitos de la cultura italiana. De hecho, el descenso y caída del héroe romano anticipaban la que sería su biografía: tras encaminar con éxito de público y crítica su carrera literaria de dramaturga y poetisa, su reconocimiento se ve truncado con la clausura del Teatro Alambra tras el estreno de *El padre Juan* (1891). El viraje de la autora hacia posiciones más progresistas, el abandono de los dramas históricos que cultivaba para preocuparse por temas de carácter social, su adhesión a las filas de la escuela librepensadora y los ataques anticlericales le hacen recoger críticas adversas y no pocas antipatías.

Pero la seducción producida por Rienzi no solo afectó al terreno literario, la música también vio como el compositor alemán Richard Wagner (Leipzig 1813-Venecia 1883) quedaba subyugado por la historia del romano, a quien convirtió en protagonista de una de sus óperas, titulada *Rienzi, der letzte der Tribunen*, que se estrenó en Dresde, en el Real Teatro de la Corte de Sajonia el 20 de octubre de 1842 y que pasa a la historia por ser considerada como su primer éxito.

Destinada, en un principio, a ser estrenada en París, y por consiguiente, siguiendo el esquema de la gran ópera francesa: movimientos de

4. De un tiempo a esta parte algunos estudiosos del teatro han recuperado las aportaciones dramáticas femeninas del siglo XIX para contribuir a reescribir la historia del teatro. Como señala David T. Gies, «las dramaturgas eran numerosas y muy activas (si bien menos que las escritoras de otros géneros), y merecen nuestra atención, aunque solo sea por el hecho de que han sido excomulgadas por completo en los manuales corrientes de historia de la literatura y del teatro». (1996: 270). Concretamente debemos a María del Carmen Simón Palmer el volumen que recoge abundante información bibliográfica sobre las mujeres escritoras del siglo XIX, *Escritoras españolas del siglo XIX: Manual bio-bibliográfico*, (1991) así como la recuperación de la figura de dramaturga de Rosario de Acuña con edición de dos textos dramáticos recogidos en (1990).

5. *Rienzi el Tribuno. Drama trágico en dos actos y epílogo*, Madrid, José Rodríguez, 1876, 76 pp.

masas, suntuosidad del decorado, gran orquesta y numeroso coro, abundantes efectos especiales y obligatoria inclusión de uno o dos ballets, la obra nunca llegó a subir al escenario de la Ópera de París, pero su representación en Alemania tuvo mucho éxito.⁶

Este fervor neorromántico por Nicolás Rienzi tanto dramático como musical se concentró en la ciudad de Madrid en el mes de febrero de 1876. Concretamente, el 5 de febrero de 1876 fue la fecha en que los espectadores madrileños pudieron escuchar por primera vez *Rienzi*, la ópera compuesta por Wagner, gracias a los esfuerzos de Teodoro Robles, el empresario que desde 1869 estaba al frente de la gestión del Teatro Real, antes conocido como Teatro de la Ópera Nacional. Este estreno resultaría histórico, dado que sería la primera representación de una ópera de Wagner en España. La prensa y los críticos musicales se encargaron de preparar al público para acoger la obra del nuevo compositor que introducía el concepto de obra de arte total.

Para esta obra se estrenan cinco decoraciones de los señores Busato, Bonardi y Valls; 600 trajes construidos por el señor París, y todo el atrezzo y accesorios por los Sres. Bueno y Nieto. Madrid 2 de febrero de 1876. Dirigió el querido y admirado maestro hispanizado Juan Daniel Skoczdo pole.⁷

La minoría seguidora de su obra entre los que se encontraban José de Castro y Serrano o Antonio Peña y Goñi se contraponía a los detractores decididamente antiwagneristas como Isidoro Fernández Flores y Luis Carmena y Millán que en sus críticas a *Rienzi* se trasluce que tenían una fina sensibilidad para percibir las innovaciones y revolución en el concepto de puesta en escena que postulaba el músico alemán: «Para escribir una ópera este músico alemán necesita hacer el libro, luego la música y después... ¡el público!».⁸

Una semana más tarde, el 12 de febrero, se estrenó la tragedia de Rosario de Acuña en el Teatro del Circo. Al público de la ciudad de Madrid la vida de Rienzi no le resultaba ajena, dado que no era la primera vez que se veía sobre un escenario a este personaje, ya que Carlos Rubio presentó en 1872 su obra *Nicolás Rienzi*. Además de la figura del tribuno romano, ambas obras tienen un vínculo que las une: dos fueron los actores que formaron parte de los elencos que en su día estrenaron *Nicolás Rienzi* en el Teatro Español y *Rienzi el tribuno* en el Teatro del Circo: la pareja artística formada por el reconocido actor Rafael Calvo y la Elisa Boldún repetían.

El estreno de la ópera de Wagner y el clima de debate y discusión que se generó en la prensa dan cuenta de la secuencia de noticias que aparecieron respecto del estreno de la obra de Rosario de Acuña en el Teatro del Circo. En el caso del diario *El Imparcial*, la primera referencia la hallamos el 8 de febrero de 1876, tres días después del estreno de la ópera en el Teatro Real. Se trata de una nota en la que se señala que se está ensayando la obra titulada *Rienzi el tribuno*, cuyos papeles principales serán desempeñados por Rafael Calvo y Elisa Boldún, sin desvelar el nombre del autor. La siguiente referencia

6. <http://www.geocities.com/ubeda2004/rienzi/rienzi.htm>

7. *La España Musical*, XI, 4, 5-II-1876.

8. <http://www.filomusica.com/filo37/rienzi.html>

aparece en este diario el día del estreno, sábado 12 de febrero, en que se especifica cuál es el reparto del drama.⁹

Posteriormente, aparecen crónicas referidas al estreno del espectáculo, en las que cabe destacar la simultaneidad del estreno de *Rienzi, el tribuno* en el Teatro del Circo con la representación de la ópera que tenía lugar en el Teatro Real. El tenor Enrico Tamberlik estaba al corriente del desarrollo de la representación de Rosario de Acuña y le envía una calurosa felicitación:

Anteanoche, al mismo tiempo que en el teatro del Circo se estrenaba el brillante drama titulado *Rienzi el Tribuno*, original de la señorita doña Rosario de Acuña, se cantaba en el Teatro Real la ópera de Wagner, que lleva igual nombre. Tamberlik enviaba frecuentes recados al teatro de la plaza del Rey para conocer el éxito que alcanzaba el drama de su joven e inspirada amiga; y al saber que esta era llamada a la escena entre ruidosos aplausos, la envió por escrito una calurosa felicitación, que firmaron también los Sres. F. Fr[?] y otros artistas del Teatro Real.¹⁰

El éxito de la obra con el consiguiente beneficio a favor de su autora, la coincidencia con el *Rienzi* operístico y el hecho de que la dramaturga fuera una mujer propició más páginas en la prensa de las que eran habituales para el estreno de una pieza, en una suerte de discriminación positiva de la época.

A las noticias previas que hemos señalado, le siguieron sucesivas crónicas, así como críticas del espectáculo a lo largo de las dieciséis funciones que se representaron en el teatro. ¿Cómo veían, pues, los críticos y periodistas la irrupción en escena de esta joven autora? En estas crónicas, la dramaturga adquiere el protagonismo, más allá de la propia obra y de la ejecución por parte de los actores. En ellas aparecen expresiones del tipo: «una serie de ovaciones» del escogido público, «atronadoras salvas de aplausos», «magníficos ramos de flores, palomas, tórtolas y elegantes coronas» y términos de carácter tópico como «inspirada poetisa» o «distinguida escritora y ventaja de la literatura dramática» que dan cuenta del éxito que consiguió con su obra. La crítica escrita por Peregrín García Cadena también incidía en el hallazgo de una poetisa inesperadamente y la única comparación más o menos cercana que puede establecer es con Gertrudis Gómez de Avellaneda:

Una poetisa de fibra viril; una poetisa que sabe hacer algo más que pulsar las cuerdas laxas de la lira degenerada de Safo; una poetisa a lo Gertrudis Gómez de Avellaneda, que sabe encontrar los acentos de la pasión y mover los afectos del corazón humano; una poetisa, en fin, que encuentra en su inspiración el valor y el lenguaje de todos los entusiasmos y les da movimiento y vida, es un hallazgo sorprendente, en estos tiempos en que el numen vigoroso aposenta en tan pocos espíritus de varón.

9. «El reparto del drama en tres actos y en verso, que con el título de *Rienzi el tribuno* se estrenará esta noche en el teatro del Circo, es el siguiente: María, señorita Boldún; Juana, señora Marín; Paje, señorita Garrido; Rienzi, Sr. Calvo (D. Rafael); Colonna, Sr. Valentín; capitán, Sr. Capilla; Heraldo, Sr. Fornoza.», *El Imparcial*, 12 de febrero de 1876.

10. *El Imparcial*, 14 febrero 1876.

Dudamos si a Rosario de Acuña realmente le alegraría el apelativo de poetisa como se observa en una de las poesías de la única colección de poema de líricos de la autora:¹¹

¡POETISA...!

Raro capricho la mente sueña
será inmodesta, vana aprensión.

Tal palabra
no me cuadra
su sonido
a mi oído
no murmura
con dulzura
de canción;
no le presta
la armonía melodía
y hace daño al corazón.
Tiemblo escucharla; ¿será manía?
Oigo un murmullo cerca de mí:
no me cuadra
tal palabra;
que el murmullo
que al arrullo
de la sátira
nació,
me lastima
con su giro
y un suspiro
me arrancó.

Si han de ponerme nombre tan feo,
todos mis versos he de romper;

no me cuadra
tal palabra,
no la quiero
yo prefiero
que a mi acento
lleve el viento,
y cual sombra
que se aleja
y no deja
ni señal,
a mi canto,
que es mi llanto
arrebate
el vendaval.

11. *Ecos del alma*, Madrid, Imprenta de Gómez Fuentenebro, 1876.

De hecho, continuar la lectura de la crítica de García Cadena, nos ilustra sobre los prejuicios que se tenían sobre las mujeres que, cuando optaban por cultivar la escritura, la mayoría de ellas acudían al género lírico, y pesaba sobre ellas la losa del sentimentalismo vano y la poeticidad insulsa, como rasgos inherentes a la condición femenina que quedaban reflejados en sus poemas. De hecho, señala como positivo de esta autora el carecer de en su escritura de «lo femenino» y tener un «espíritu viril»:

La joven poetisa no ha tanteado con femenina timidez el escabroso terreno de la escena, no ha divagado por las regiones nebulosas de un sentimentalismo anodino: o todo o nada, ha dicho con ánimo varonil, con ánimo que han de envidiarla seguramente muchos poetas barbudos; o el Capitolio, o la Roca Tarpeya, o el acento enérgico de las grandes pasiones, encontrado súbitamente en la primera iniciación, o el silencio medroso de la modestia mujeril. Lo repito: la señorita de Acuña es un espíritu viril que aborrece el *femenino* en materia de poesía.

Las crónicas señalaban el verdadero deseo de volver a disfrutar con un nuevo espectáculo de Rosario de Acuña:

[...] Merecidas son las simpatías y las demostraciones de cariño que el público madrileño ha prodigado a la señorita de Acuña, y suponemos que no se hará esperar su reaparición en la escena, que tanto espera y tiene derecho a esperar de su rara inspiración y de su privilegiado talento.¹²

Sin embargo, el público madrileño tendría que esperar hasta el estreno de *Tribunales de venganza* en 1880.

Más allá de las circunstancias del estreno de esta tragedia, nuestros intereses convergen en dos miradas femeninas: Rosario de Acuña, autora y Elisa Boldún, actriz quedan vinculadas a través del estreno de *Rienzi*. ¿Cómo crea la dramaturga a María, la esposa de Rienzi, el personaje femenino protagonista de su tragedia y cuáles son las directrices e indicaciones que señala en su texto a la actriz? Y, por otra parte, cómo ven a estas dos mujeres, es decir, ¿qué tratamiento deparan los críticos para autora y actriz?

La autora escribió la tragedia del tribuno antes de conocer personalmente a los actores que iban a representarla, no como sucedía en otras ocasiones en que los autores teatrales concebían los personajes de sus obras en función de las características y cualidades especiales de un intérprete para fomentar su lucimiento. Con apenas cuatro personajes, Rosario de Acuña construye la trama de su tragedia: el protagonista Rienzi, junto a su esposa María, y las intervenciones de Juana, criada y confidente de María, y del señor feudal y adversario del tribuno, Pedro Colonna, antagonista del héroe completan el cuarteto de la tragedia. Mientras que los personajes masculinos beben de las fuentes históricas, las dos figuras femeninas pertenecen a la imaginación de su autora.

El personaje femenino que interpretó Elisa Boldún era el de María, heroína romántica y abnegada esposa de Rienzi, capaz de renunciar a su felicidad para que Rienzi colme sus aspiraciones políticas. El fuerte amor que siente por Rienzi le lleva a fingir que acep-

12. *El Imparcial*, 7 marzo 1876.

ta la villanía y chantajes de Colonna para proteger así la vida de su esposo y conseguir que este alcance sus sueños políticos. El papel de María se encuentra en una difícil elección que justifica el carácter trágico del personaje. La esposa de Rienzi se encuentra a merced del malvado Pedro Colonna: si rechaza sus pretensiones amorosas, su marido fracasará en sus aspiraciones políticas, hecho que le obliga a sacrificarse y fingir que acepta las condiciones que le impone Colonna. Sin embargo, antes que cumplir este compromiso y traicionar a su esposo, María está decidida a acabar con su vida.

El sufrimiento y la tragedia que rodea a este personaje se observa también en la resignación de María que solo aspira a compartir el día a día de un esposo que está solo pendiente de sus aspiraciones políticas, contra las que su amor no puede luchar. A medida que avanza la trama, observamos cómo María es capaz de sacrificar su felicidad por su esposo y por el bien de Italia:

«¡Qué arcano encierra el corazón del hombre,/ que el amor no le basta/ y por buscar un nombre/ en pasiones y en luchas se desgasta! [...] Grande es su idea, sí! digna del cielo!/ ¿Pero llegó a olvidar, desventurado,/ que sobre aqueste suelo/ cada siglo brillante y respetado,/ necesita un cadáver desgarrado?»

Al construir el personaje femenino de María, Rosario de Acuña exigía a la actriz que la llevara escena un rico repertorio de matices en su actuación. Si acudimos a las referencias presentes en las acotaciones observamos una gama de sustantivos como incredulidad, ironía, vehemencia, incomprensión, enojo, tristeza, reproche, a la vez que señala en determinadas ocasiones las necesarias variaciones y modulaciones de tono y velocidad en la puesta en escena... Rosario fija y codifica cuáles deben ser las reacciones de la actriz, cómo debe reflejar a través de sus gestos, sus ademanes y tono de voz distintas enérgicas reacciones.

Pese a ello observamos también que la autora respeta la construcción de los personajes por parte de los actores en los diferentes monólogos que surcan la acción trágica, sobre los que podemos leer indicaciones del tipo: «Este monólogo depende completamente de la actriz, que debe fijar cuantas palabras, pensamientos y conceptos se hallan en él». Rosario confía en su escritura y deja absoluta libertad al criterio de la actriz.

La encargada de estrenar el texto de Rosario de Acuña en el Teatro del Circo en el papel de esposa de Rienzi debía ser una actriz enérgica que tuviera un amplio registro de personajes y heroínas trágicas. Las condiciones de Elisa Boldún, primera actriz del Teatro del Circo, se ajustaban a los requisitos de la autora. De hecho, por aquella época, Elisa Boldún estaba ya familiarizada como primera actriz con los papeles de heroína neorromántica por lo que María se adaptaba sin apenas esfuerzo al repertorio de personajes que cada noche subía a escena. De hecho, aunque las críticas se centren especialmente en Rosario de Acuña, todas coinciden en señalar que el personaje de María encuentra buena réplica en la actriz que lo desempeña:

María es otra figura simpática y bien sentida. Hay en su manera de ser un no sé qué de ligero y de aturdido que denuncia, de vez en cuando, la ingenuidad de la imaginación casi infantil que la ha creado; pero la pasión habla en ella el lenguaje caloroso de la verdad. [...] Desde la primera tentativa ha encontrado en su ingenio la fuerza creadora; desde

el primer paso ha encontrado por intérpretes a Rafael Calvo y a Elisa Boldún [...]

Podemos aventurar que Rosario de Acuña estaría también satisfecha con la ejecución por parte de la actriz y que la relación de carácter profesional entre autora y actriz derivó en una significativa amistad. A raíz de este estreno se fraguó un afecto entre ambas mujeres que compartían semejantes experiencias vitales, hecho que lleva a Rosario a dedicar a Elisa Boldún uno de los poemas que contiene *Ecos del alma*, como señala Betsabé García:

En el mismo año de 1876, después del mes de setiembre y de regreso de su viaje de bodas, sale a la luz *Ecos del alma*, una antología de poesía escrita entre 1871 y 1876. Elisa Boldún, a quien le dedicaría un poema, debió establecer algún tipo de vínculo al conocer el cercano compromiso matrimonial de la autora con el Comandante de Infantería Rafael de Laiglesia y Auset, hijo de los Marqueses de CasaLaiglesia, cuatro años más joven que ella, nacido el 31 de enero de 1854, y con quien contrae matrimonio el 27 de abril del mismo año en la ciudad de Madrid, en la Parroquia de Santa Cruz.

De hecho, muy poco tiempo tardaría Elisa Boldún en emprender idéntico camino al de la autora puesto que también había tomado la decisión de contraer matrimonio, como se desprende de una carta firmada por Manuel de la Revilla en el mes de julio de 1876.

Tras el estreno de *Rienzi*, Elisa decía adiós a la temporada encarnando un personaje creado por Echegaray en *El sol que nace y el sol que muere*, para después emprender un viaje que le llevaría una temporada a París. Mientras la actriz incorporaba a su repertorio además de los personajes del teatro clásico español, las nuevas heroínas del teatro, Manuel de la Revilla aconsejaba en otra de sus cartas a la actriz hacia dónde tenía que orientar su carrera artística, aprovechando su viaje por tierras francesas:

Srta. D^a Elisa Boldún

Mi distinguida amiga: anoche no pude ver más que el último acto del *Rienzi* y tuve además que acompañar a su casa a unas señoras, por lo cual no pude subir a despedirme de V. Acepte V. mi despedida por escrito, si es que esta carta llega a tiempo, y no olvide estos dos encargos que la doy:

1º Que no vuelva V. de su expedición sin penetrarse teórica y prácticamente de la necesidad de aclimatar en España un realismo racional y en lo posible español.

2º Que no se enamore V. ni se deje enamorar de nadie en París, pues siendo V. nuestra única actriz de mérito y nuestra única esperanza artística, los amantes del arte no podemos consentir que abandone V. jamás sus poéticas alturas por la vil fuerza del matrimonio.

Esto es lo único que tiene que encargarla el más fiero de los críticos, pues no la digo que estudie en París por la razón sencilla de que allí no hay ninguna actriz que tenga que dar a V. lecciones, sino más bien firmadas de V.

Salude V. en mi nombre a su mamá y hermana y disponga como guste de su entusiasta admirador y buen amigo.

M. de la Revilla

Viernes 3 marzo 1876

Urge pues la incorporación de nuevos personajes al repertorio como primera actriz para adaptarse a las corrientes estéticas europeas: Manuel de la Revilla encomienda a Elisa Boldún que sea impulsora e introductora de lo que denomina «realismo racional» y advierte a la actriz de que el amor no le puede hacer desistir de su sólida carrera teatral vaticinando lo que solo un año después sería la despedida de Elisa sobre los escenarios para contraer matrimonio.

Bibliografía

- ACUÑA, Rosario de (1876): *Ecos del alma*, Madrid, Imprenta de Gómez Fuentenebro, 1876.
- (1876): *Rienzi el Tribuno. Drama trágico en dos actos y epílogo*, Madrid, José Rodríguez, 1876, 76 pp.
- AYALA, M^a de los Ángeles (1995): «*Rienzi el Tribuno*, drama histórico de Rosario de Acuña», en *Relaciones culturales entre Italia y España. III Encuentro entre las universidades de Macerata y Alicante (marzo, 1994)*, Enrique GIMÉNEZ, Juan A. RÍOS y Enrique RUBIO, eds., Alicante, Universidad de Alicante, pp. 35-45.
- BULWER-LYTTON (1843-1845): *Rienzi, o el último tribuno. Novela*, trad., Antonio Ferrer del Río, Madrid, Boix, 2 vols.
- ESCOBAR, Eloy (1862): *Nicolas Rienzi. Drama*, Caracas.
- GIES, David T. (1996): *El teatro en la España del siglo XIX*, Cambridge, Cambridge University Press.
- SIMÓN PALMER, Carmen (1990): *Rienzi el tribuno; El padre Juan: teatro*, Madrid, Castalia-Instituto de la Mujer.
- SIMÓN PALMER, Carmen (1991): *Escritoras españolas del siglo XIX: Manual bio-bibliográfico*, Madrid, Castalia.

Publicaciones periódicas

La España Musical, XI, 4, 5-II-1876.

El Imparcial

Otro teatro europeo: Marco Praga y Roberto Bracco en el teatro español de finales del XIX y principios del XX*

Josep Lluís Sirera
Universitat de València

Un largo desencuentro sin razón de ser

Quien se interese por el teatro español del período de la Restauración advertirá sin esfuerzo la influencia abrumadora de la práctica escénica francesa en nuestros autores y también en nuestros actores. Influencia que, como es bien sabido, venía de principios del siglo XIX, si no de finales del anterior. Los estudios de Lafarga (1983 y 1988) y los análisis de las carteleras madrileña, barcelonesa, sevillana o valenciana en el período comprendido entre 1780 y 1830 no hacen más que ratificarnos en esta percepción.¹

Por supuesto, quien se acerca, aunque sea de forma lateral (como es mi caso) al teatro italiano del mismo período, advertirá en seguida análoga influencia del teatro francés sobre el italiano.

Nada de particular, en definitiva, porque el teatro francés, mejor dicho: la *industria teatral* francesa, si nos remitimos al título del estudio de Hemmings (1993), era la más potente, moderna y desarrollada de occidente, y su influencia abarcaba tanto el Viejo como el Nuevo Mundo.

Sin embargo, resulta también evidente que en ambos casos, el contexto social y cultural y la misma evolución histórica de las dos penínsulas vecinas iban a condicionar de forma palpable esta importación de productos teatrales franceses. Resultaría de ello una evolución en la que es posible advertir paralelismos y analogías, como —por ejemplo— la matización moralista del realismo de cuño francés, que en España cuajará en las teorizaciones de los autores de la *alta comedia* en torno al «realismo a la española» (con especial hincapié en el célebre discurso de ingreso en la RAE de Manuel Tamayo y Baus en 1858)² y en la Italia de los años sesenta, en las formulaciones dramáticas de Torelli (Alonge, 1999: 180-181), por ejemplo. Intentos ambos de aclimatar un realismo, el francés, que despertaba enormes reticencias en los sectores más conservadores de las sociedades italiana y española.

Hay más, desde luego. Todo el debate en torno al papel que había de jugar el teatro en dialecto (véase por ejemplo lo afirmado por Ferrone [1979]) en la Italia unificada, no

* Este trabajo se inscribe dentro del Proyecto de Investigación HUM2005-01334: *Parnaseo: Servidor web de Literatura Española*.

1. Vid. por ejemplo: AGUILAR PIÑAL (1974), SUERO ROCA (1990), ANDIOC-COULON (1996), SALA VALLDAURA (2000) y SUREDA (2004).

2. «La verdad considerada como fuente de belleza en la literatura dramática». (Esquer, 1965:137-155).

tiene correlato en el teatro de la Francia decimonónica, pero sí, y mucho, en la sociedad española contemporánea, tan escasamente homogeneizada como la italiana, a causa de su incapacidad histórica para lograr que la revolución liberal culminase en un proceso unificador, que hiciese posible el ideal burgués de la nación–estado o, quizá mejor, del estado nacional.

Se trata de un proceso mucho mejor estudiado en Italia que en España a causa de la subsistencia de diversos estados en la Península vecina, pero que en España nos ocupa a un núcleo importante de historiadores del teatro. No podemos olvidar que en 1867, la monarquía de Isabel II tuvo que decretar que en las obras «en dialecto», un personaje al menos se expresase en español, entendiéndose: en español normativo (Fàbregas, 1978: 154). Y es que desde principios del XIX, y durante todo ese siglo, el desarrollo del teatro *regional* (utilizo terminología de la época) resulta imparable: en Cataluña, las Islas Baleares o el País Valenciano a causa de la existencia de una lengua propia y, muy posiblemente, de una tradición teatral propia que se remontaría al siglo XVIII si no antes (Sansano, 1994); pero también en Asturias (como recientemente ha estudiado Menéndez Peláez [2004]), Andalucía (Alberto Romero Ferrer y el grupo gaditano que coordina [1993]) y, por supuesto, en Madrid, donde Carlos Arniches culmina un proceso que cuenta con antecedentes tan significativos como Tomás Luceño y Javier de Burgos (sin olvidar el ilustre precedente de Ramón de la Cruz).

A los nombres citados podríamos añadir unos cuantos más (pienso en nombres fundamentales como lo son, para el área catalanófona, Frederic Soler «Pitarra» [Morell, 1993] o Eduard Escalante [Carbó-Rosselló-Sirera, 1997]), sin olvidar por ello géneros fundamentales, como el *sainete*, incomprensible fuera del ámbito de lo que en Italia se conoce como «teatro en dialecto» o el *género chico* multiforme, muy bien estudiado desde esta perspectiva por Espín Templado (1995), Fernando Doménech (1998) y antes por Deleito y Piñuela (1949), transformación interesantísima de la zarzuela, que inicialmente, como nos recuerda el documentado e histórico estudio de Cotarelo y Mori (2000), adaptaba muchas veces músicas y libretos de las operetas francesas.

En resumen: un nutrido panorama de teatro regional que atraía a los espectadores y que despertaba el interés de los críticos más capaces, y pienso en el mejor crítico teatral de finales del XIX, José Ixart, quien llegará a constatar la contradicción de que los autores que mejor cumplían el programa naturalista eran, nada casualmente, los que escribían sainetes y no los de obras convencionales para un público burgués, demasiado influidos por los patrones franceses (temática, estructuras y léxico) del llamado *teatro realista* y, en menor medida, por el *naturalismo* en expansión durante los años finales del siglo XIX (Yxart, 1987: 112-114).

Los puntos de contacto, sin embargo, entre los teatros italianos y españoles decimonónicos no se detienen aquí. Para no extenderme más en este aspecto (merecedor de un estudio, desde luego, mucho más profundo) me ceñiré a dos espacios de confluencia muy concretos. El primero de ellos, de índole sociocultural, es la existencia de una doble capitalidad teatral. Tras la unificación, la dualidad Milán–Roma tiene su correlato teatral. Milán se erige, en esos años, como símbolo de una modernidad teatral por lo que hace referencia a estilos, temas y praxis interpretativa, mientras que Roma se nos aparece como un centro más preservador / conservador de esencias teatrales. Los grandes dramaturgos aspiran desde luego al triunfo milanés de forma semejante a como en el terreno de la ópera (el género rey del teatro italiano de la época, no lo olvidemos) es

el teatro *Alla Scala* milanés la catedral en la que se ofician los grandes éxitos de cantantes y compositores.

En España esa dualidad aparece más soterrada pero existe igualmente. Mientras Madrid es la capital teatral del casticismo (que gusta, para entendernos, del teatro en dialecto por lo que de pintoresco tiene, pero no solo por esto), del *bel canto* (con el Teatro Real como paradigma) y del teatro realista *a la española*, Barcelona lo es del teatro de capas medias, del verismo operístico y, desde muy tempranas fechas, del wagnerismo (con el Teatro Liceo como paradigma de un concepto diferente de la ópera), y de un teatro que va mucho más allá del moralismo de un Tamayo y Baus para apostar por fórmulas realistas más avanzadas, de autores como Gaspar o Clarín (su *Teresa*, sonoramente silbada en Madrid alcanzó el éxito en Barcelona [Romero Tobar, 1978]), si no plenamente naturalistas y, desde finales de siglo, incluso simbolistas. Un teatro abierto a lo que se hace en Europa, y no sólo en Francia por cierto. Investigadores como Marisa Siguán (1990) han estudiado con detalle la influencia de dramaturgos como Ibsen, Hauptmann, Maeterlinck, Strindberg... en el tránsito del siglo XIX al XX. En este orden de cosas, es lástima, por cierto, que la línea de investigación abierta hace más de un siglo por Antonio Elías de Molins (1900) no haya estimulado demasiados trabajos en esa dirección, aunque —hay que reconocerlo— no nos falten del todo, como puede apreciarse en las comunicaciones que Marta Calzada-Coral Romà (1998), Assumpta Camps (1998) y Joaquim Ventura (1998) presentaron en el Séptimo Congreso Nacional de Italianistas.

Presencia del teatro italiano en los escenarios españoles del período

El segundo aspecto que me interesaba destacar aquí ha sido, por fortuna, bastante más estudiado. Me refiero a la presencia de compañías italianas sobre las tablas españolas en el paso de un siglo a otro. El muy documentado trabajo de Lidia Bonzi y Loreto Busquets (1995) estudia la presencia de compañías italianas entre 1885 y 1913, si bien (en un vicio del que adolecen muchos de los estudios sobre el teatro español de todos los tiempos), se limiten al ámbito geográfico de Madrid y Barcelona, lo que puede hacer nos pensar que, al fin y al cabo, este fenómeno se vio favorecido por el cosmopolitismo del que, con mayor o menor motivo, hacían gala ambas ciudades. Sin querer entrar en mayores honduras, me apresuro a aclarar que el éxito de los actores italianos no se limitó ni mucho menos a ambas ciudades, sino que cuando venían a España hacían en muchas ocasiones giras por otras ciudades peninsulares, como Valencia.

Los conocedores del teatro italiano habrán podido advertir, por las fechas del citado estudio, que el fenómeno tenemos que vincularlo a los que en la península vecina, eran conocidos con un término taurino: *matatori* (Alonge, 1999: 183-248). Numerosas fueron las compañías que en esos años hicieron *tournee* por España, entre las que no podían faltar las más renombradas del momento: la de Eleonora Duse, por supuesto, pero también, y de forma reiterada, las de Novelli, Vitaliani, Zacconi, Iggius, Aguglia, Lambertini... En resumen: lo mejorcito de la escena italiana desfiló por los teatros españoles con una reiteración que no tenía precedentes en la historia del teatro hispánico al menos desde la presencia de las troupes de la *commedia all'improvvisa* durante el siglo XVI. Y, desde luego, con una frecuencia muy superior a la de las compañías francesas que también actuaron durante el siglo XIX.

Las causas del éxito de los elencos italianos hay que buscarlas más allá de la equívoca impresión de que el italiano es una lengua mucho más comprensible para el espectador medio español que, por ejemplo, el francés. Con ópera o sin ella, por supuesto. Y hay que encontrarlas, sin duda, en unos patrones interpretativos, en el *virtuosismo* de sus actores y de sus actrices, que hacía en nuestro país buena la distinción entre el *cómico* multiforme y el *actor* especializado, para el que los autores escriben papeles a medida y que, como los divos de ópera, restringen su *tesitura* interpretativa. Distinción que a finales de siglo había dejado paso a una franca aceptación del modelo del actor especializado, análogo al de los *matadores* que nos visitaban con repertorios aptos para lucirse. Hasta qué punto los modelos italianos dejaron su impronta en los actores hispanos de principio del siglo xx (es decir: en los de la generación siguiente a los del máximo esplendor de la Compañía María Guerrero–Fernando Díaz de Mendoza) es un tema en el que habrá que profundizar en un futuro próximo. La lectura de los jugosos anecdóticos y de las biografías de los actores de uno y otro país, nos permitirían, sin duda, establecer lazos y técnicas comunes entre ellos.

Una tercera razón hay que ir a buscarla en los mismos repertorios. Digamos, de entrada, que al igual que siglos antes habían hecho los cómicos del arte, sus compatriotas del xix organizaron los suyos lejos de cualquier veleidad imperialista (lo que no puede decirse de las compañías francesas que nos visitaron durante ese siglo). Así, incluyeron desde relativamente pronto obras de autores hispanos, en traducciones italianas, lo que garantizaba una mejor comprensión de la actuación por parte de un público, conocedor de las obras en su versión original, pero también hacía posible su difusión en Italia. Entre los autores incluidos, Bonzi y Busquets han identificado un amplio abanico de tendencias y géneros; este es el listado:

Joaquín Abati, con una obra.

Los hermanos Quintero, con dos.

Vital Aza, con una: su obra maestra, *Sombrero de copa*.

Jacinto Benavente, con tres, de su primera época (como *El nido ajeno* o *Gente conocida*).

Manuel Bretón de los Herreros, una.

Pedro Calderón de la Barca, con *El alcalde de Zalamea*.

Manuel Juan Diana, una obra.

Joaquín Dicenta, con dos, entre ellas *Juan José*.

José Echegaray, dos.

Adrià Gual, con su obra maestra: *Misteri de dolor*.

Àngel Guimerà, con seis, entre ellas títulos fundamentales como *Terra baixa*, *L'ànima morta*, *Mar i cel* o *La festa del blat*.

Ignasi Iglesias, con una (*Lladres!*)

Gaspar Núñez de Arce, una.

Joan Palau i Coll, una (*La campana de la Almudayna*).

Santiago Rusiñol, con cuatro (entre ellas, *L'alegria que passa*).

Eugenio Sellés, con dos.

Manuel Tamayo y Baus, con dos (*Un drama nuevo* y *Lo positivo*).

Dieciséis autores es, en términos absolutos una cantidad muy menor si tenemos en cuenta las decenas de dramaturgos franceses incluidos en los repertorios de las compañías

italianas analizadas por Bonzi-Busquets,³ pero no podemos olvidar que la dramaturgia peninsular es la tercera en importancia, por delante de la alemana o la inglesa.

No menor interés tienen dos aspectos relativos a los autores y obras enumerados. En primer lugar, el carácter ecléctico en lo que toca a géneros: desde una obra histórico-romántica como la de Palau hasta las comedias cómicas de Abati y Vital Aza. En segundo, el relativo desinterés por el dramaturgo por excelencia de las letras castellanas (y flamante Premio Nobel). Me refiero, claro está, a Echegaray, representado tan sólo con un par de textos (y por ninguna de sus obras de mayor impacto, sino por *Vida alegre y muerte triste* y *Amor salvaje*). No cabe duda que los directores, los *capocomici*, escogían las obras a traducir en función no exclusivamente de su éxito de público, sino también de su afinidad con sus registros interpretativos o, quizá mejor, de aquello que podía atraer al público italiano cuando representasen dichas obras por la península itálica.

Digo lo anterior porque, me parece bastante evidente que Echegaray poca novedad podía ofrecer a dichas compañías y a sus públicos italianos, habida cuenta las afinidades existentes entre los autores españoles y los italianos, débense ellas —como afirmaba al principio de mi intervención— a la influencia del teatro francés o a analogías de tipo contextual.

Frente a este *desinterés* hacia un Echegaray en pleno triunfo, las compañías italianas mostrarán, por el contrario, un significativo interés por la dramaturgia catalana. Àngel Guimerà será, en definitiva, el principal dramaturgo hispano traducido y representado en italiano en nuestra Península. *Feudalesimo*, versión italiana de *Terra Baixa* fue paseada por la compañía de Giovanni Grasso (el principal difusor del teatro de Guimerà) y también por la compañía «siciliana» de Mimí Aguglia. Y de la admiración que el primero sentía por el autor catalán nos quedan testimonios gráficos tan estupendos como el beso (suponemos que sonoro) que en 1907 el actor italiano estampa en la mejilla de un tanto sorprendido Guimerà,⁴ que se deja hacer amablemente.

Al lado de Guimerà nombre al fin y al cabo esperable dado el éxito de sus estrenos en español (en traducciones, por ejemplo, de Enrique Gaspar), aparecen Ignasi Iglésias, representante de un naturalismo de corte social en sus obras de principios del siglo xx (lo que encaja bien con la presencia de Joaquín Dicenta) y sobre todo Santiago Rusiñol y, significativamente, Adrià Gual, autores que se sitúan en la esfera del modernismo, con toques simbolistas y, en el caso de Gual, con una apuesta decidida por la renovación de la puesta en escena y de la dirección, desde su barcelonés *Teatre íntim* (Batlle-Bravo-Coca, 1992; Batlle, 2001).

¿Por qué este interés hacia los dramaturgos catalanes antes citados? Sin duda alguna por la excelente acogida de las compañías italianas en Barcelona, pero también porque muchas de sus obras se situaban en la estela de un naturalismo alejado de la civilización urbana, reivindicativo de un mundo rural reconstruido no desde su interior (como sucede en el teatro dialectal, tanto en italiano como en español) sino desde el exterior mucho más civilizado. En definitiva, la opción que en España había inaugurado otro dramaturgo catalán en una obra en castellano: *La Dolores* (1891), positivamente valo-

3. Desgraciadamente, las autoras renuncian a obtener resultados estadísticos del cúmulo de riquísima información que aportan, y tampoco elaboran en exceso los cuadros de datos que ofrecen, lo que dificulta un análisis más detallado por el momento.

4. La imagen en Bonzi-Busquets ilustración cuarta (vid. también la siguiente) en el encarte central del libro (1995: 396-397).

rada por Yxart por lo que he comentado más arriba (Yxart, 1987: 198-219). Obra, en todo caso, posterior en siete años a la versión teatral que de *Cavalleria rusticana* hizo su autor, Giovanni Verga.

Pero, dadas las limitaciones de espacio, no puedo detenerme en algo que también merecería bastante más atención: la creación de un potente drama rural en la España de 1890-1910; proceso en el que intervienen las obras ya citadas y en las que la dramaturgia catalana juega un papel fundamental, y que se cierra con los dramas de Benavente (*Señora ama*, 1908, y *La malquerida*, 1913) que establecen las bases canónicas del género en el teatro español... Unas bases que tienen que examinarse desde la óptica de la difusión de la ya citada *Cavalleria* o, en menor medida, de la imaginería de *La figlia de Iorio* dannunziana, cuyas plausibles vinculaciones con los dramas gallegos de Valle-Inclán se escapan de los límites del presente trabajo, pero que sin duda ejerció gran influencia en el teatro español de primer tercio del siglo XX, en particular gracias a la versión que de esta obra hizo en 1926 el gran crítico teatral Ricardo Baeza. Versión muy recortada, como el mismo adaptador reconoce, para tratar de adecuar la morosidad ritual de la obra a los gustos mucho más dinámicos del espectador español de la época:

Esta traducción es la representada por la eminente trágica Mimí Aguglia, con los cortes y supresiones que juzgó procedentes para su mejor éxito. Los lectores que deseen conocer la obra en su integridad pueden acudir al volumen de la Editorial Atenea, donde encontrarán también un extenso estudio del traductor sobre el teatro de Gabriel d'Annunzio y la génesis de la tragedia.

Fijémonos en lo que aquí afirma Ricardo Baeza: la impulsora de dicha agilización es la actriz italiana, la cual, por cierto, estrenó dicha versión en el teatro madrileño de La Latina, el 3 de abril de 1926, interpretando ella (a la edad de 42 años) el papel de Mila de Codra, la protagonista, en medio de un elenco español (y en español) en el que destacan Elvira Morlá en el papel de Ornela y Alfredo Gómez de la Vega en el de Aligio, el protagonista.

¿Divismo exagerado el de la actriz siciliana? En absoluto; no hace falta que nos remitamos a ejemplos muy recientes como el de Irene Papas para que nos demos cuenta que nos encontramos ante uno de los retos más del gusto de muchos actores de aquella época: *descontextualizar* si vale la expresión su actuación, sacarla de su medio habitual (compañeros, público, lengua incluso) para que los espectadores puedan apreciar en toda su pureza y aisladamente las dotes interpretativas de quien acepta el reto.

Hago alusión a lo anterior porque, como he comentado antes, esta es precisamente una de las grandes razones del éxito de las compañías italianas en España: la fuerza interpretativa de los actores (el otro, al que me referiré más abajo, es el enfoque mucho más *moderno* de los temas centrales del teatro burgués de la época). En el caso de los actores, no cabe duda que la presencia de la ya citada Mimí Aguglia, de Bianca Iggius o, sobre todo de Eleonora Duse, constituían motivos suficientes para atraer a un público ávido de interpretaciones que rompiesen los cánones y las convenciones de los actores y actrices españoles del momento. Unos cánones interpretativos donde el espectador español encontraba, a partes iguales, un carga emotiva (hoy día hablaríamos incluso de *sobreactuación*) y una capacidad de expresión de afectos que no era nada fácil encontrar en unos actores, los españoles, más formados en unos patrones en los que se combi-

naban dosis de posromanticismo, de alta comedia y de popularismo. La fórmula, para entendernos, del exitoso *Juan José* de Joaquín Dicenta.

Veamos un ejemplo concreto de lo que trato de expresar. Lo encontraremos en una obra de Marco Praga, *L'innamorata*, estrenada en el Teatro Carignano de Torino el 5 de octubre de 1891 por la compañía de Eleonora Duse. Ocho años después se tradujo al español (1899). De la traducción se encargó un reputado crítico teatral de la época (Manuel Bueno) y de su estreno, una de las mejores actrices del momento, María Tubau. Una actriz formada en la escuela de Romea y de Matilde Díez, y crecida al lado de otros dos grandes actores: Antonio Vico y Emilio Mario. Para entendernos, la escuela de la comedia española de la acción contenida y la palabra justa, de la sugestión más que de la explosión. Actriz muy interesada por el teatro europeo contemporáneo, y que trató de insuflar nuevos aires a la escena española desde una de las tribunas más difíciles del momento: el Teatro Princesa (hoy María Guerrero), en especial en colaboración con su esposo Ceferino Palencia.

Eleonora Duse frente a María Tubau, pues. Y vayamos ya al ejemplo: Primer acto, escena cuarta, la protagonista se debate entre el extremado amor que siente hacia su infiel marido y el rechazo que dicha infidelidad le provoca. En un momento de dicha escena, podemos leer la siguiente acotación:

Eugenia, dimentica, appoggiata allo schienale del divano, si lascia baciare ad occhi chiusi, come in estasi [...] À uno scatto. Si alza, passa dietro il divano, butta le braccia al collo di Alberto con un impeto di passione, e incolla le seu labbra sulla labbra di lui. Poi gli occhi le si riempiono di lagrime.

Manuel Bueno, traductor bastante fiel, pese a todo lo que diremos más adelante, traduce dicha acotación de la siguiente manera:

Mientras él dice estas palabras, María, con los ojos cerrados, absorta, lo oye como en sueños. Pausa [...] Se levanta con ímpetu, se dirige a su marido, y se cuelga de su cuello con pasión. Le besa, y vuelta hacia el público, muestra los ojos llenos de lágrimas.

No hay aquí *estasi*, como tampoco habrá más adelante «stato di sonambulismo» alguno (acto cuarto, escena cuarta). Tampoco besos tan explícitos aunque María, la protagonista española, «bese con pasión». En cambio, eso sí, un impagable «y vuelta hacia el público, muestra los ojos llenos de lágrimas». Y es que los actores españoles, a despecho de lo que Enrique Gaspar había tratado, sin éxito, de imponer a través de sus obras, todavía no habían aprendido a «dar la espalda», si se me permite que parafrasee el título de un artículo mío (Sirera, 1995). Y Eleonora Duse, intérprete, por ejemplo de Ibsen, sí.

Del ejemplo anterior, creo que se deduce que lo que atraía a los sectores cultos y al público español del momento no sólo era la fuerza dramática de los actores italianos, sino también su capacidad para combinar dosis de histrionismo. en el buen sentido del término con una modernidad interpretativa notable. Modernidad interpretativa que en manos de compañías como la de Vitaliani y su repertorio de melodramas y, sobre todo, *grand guignol* contribuirá, a mi entender, a una revolución de la escena española, revolución tan importante como ignorada: la de los géneros del teatro popular a partir

de la segunda década del siglo xx, cuando al lado de sainetes y juguetes cómicos, los escenarios hispanos se ven inundados por dramas policíacos, cinedramas, historias truculentas y fantásticas de todo tipo...

Marco Praga

Pero volvamos a la obra que nos ha servido de ejemplo; el estreno de la adaptación española de *La innamorata* de Marco Praga ha sido destacado por Serge Salaün (2003: 2590-2592) como un ejemplo de interés por una dramaturgia burguesa que abría una vía —relativamente— *nueva* en el teatro español. Se hace eco Salaün de las elogiosas palabras dedicadas a la traducción por parte de Manuel Martínez Espada, uno de los críticos más prestigiosos de principios de siglo, quien en su estudio *Teatro contemporáneo. Apuntes para un libro de crítica* (publicado en 1900) afirma, por ejemplo, que la adaptación tuvo entre otras virtudes, la de convertir «a los personajes italianos en madrileños de pura cepa y les hizo hablar en castellano neto, elegante», en un ejemplo de «artístico realismo» (2003: 2590), lo que no fue óbice, como también nos recuerda Jesús Rubio, para que el mismo crítico recuerde que esta obra fue rechazada por los gerentes del Teatro de la Comedia, hasta 1899 (año de la muerte de su director y empresario, Emilio Mario) templo de la renovación escénica. Como botón de muestra del aprecio que Martínez Espada siente hacia el teatro italiano contemporáneo, nos encontramos con que destaca que fueron en total cuatro las obras rechazadas por dicho teatro para la temporada 1899-1900: la de Praga, *Los deshonestos* de Girolamo Rovetta, *El guante* de Bjornson y, nada menos que *El Pato Salvaje* de Ibsen (Rubio, 1982: 217, n. 118).

¿Por qué este interés por la obra de Praga? En primer lugar, sin duda, por el aprecio que el público culto hispano podía sentir por el libretista de la *Manon Lescaut* pucciniana. En segundo, sin duda, también por la conciencia profesional de este autor, que le llevó a fundar la Sociedad Italiana de Autores en 1888.⁵ Pero, en tercer y principal lugar, porque con obras como *La enamorada* se lograba una síntesis entre la tradición hispana de un *pseudo-naturalismo melodramático* (fórmula paradójica donde las haya) de, por ejemplo, Eugenio Sellés y sobre todo José Echegaray, la comedia burguesa inteligente y renovadora, representada en ese momento —claro está— por Jacinto Benavente y una visión sociocultural bastante más liberal de lo que permitía la moral restauracionista.

Para los que no conozcan esta obra, que ignoro ahora mismo si puede considerarse de *repertorio* dentro del teatro italiano contemporáneo, diré que en ella, la protagonista (Eugenia, o María en la traducción) siente un amor apasionado hacia su infiel marido, lo que origina situaciones en las que —sin solución de continuidad— pasa de los celos al arrebató amoroso (recordemos que la obra fue escrita, nada casualmente, para Eleonora Duse). La crisis estalla cuando descubre que su marido, después de una serie de aventuras *intrascendentes* (en cuanto que fueron con mujeres de inferior condición social), tiene como amante a la mujer de su primo y enamorado platónico. Se trata de una rival, ahora sí, *peligrosa* y ante la que nada puede hacer so pena de tener que desvelar la verdad a su primo.

5. Por cierto: no deja de ser curioso que su homóloga española, fundada en 1899 lo fuese no por algún autor de comedias burguesas, sino por un honrado sainetista y libretista... de zarzuelas, como Sinesio Delgado (DELGADO, 1999).

Aunque el esposo jura enmendarse, es inútil. Eugenia / María presiona a su esposo y trata de hacer lo mismo con su rival, quien se limita a decirle que no es ella quien lleva la voz cantante en dicha relación, sino el infiel marido. Desesperada, la protagonista recurre a la única venganza que se le antoja posible: se suicida («muoio per dividervi» dirá).

Contado así el argumento, salta a la vista las concomitancias con *Las vengadoras* de Sellés (Sirera, 2003), o el trazado apasionado de algunas de las heroínas de Echegaray. Quiero decir: desde un punto de vista argumental el público burgués madrileño poseía las claves suficientes como para encuadrar correctamente esta obra dentro de un tipo de teatro que no le era ajeno.

¿Qué es, entonces, lo que podría encontrar de innovador en esta obra? Pues precisamente el componente que Benavente supo insuflar a las suyas: unas gotas de cosmopolitismo, de modernidad, de tratamiento *amoral* de la historia (pienso, como es obvio, en *Gente conocida*). Un cosmopolitismo del que estaba el teatro español algo falto... Lo que quizá justifique que en la traducción de Manuel Bueno, uno de los supuestos pretendientes de la protagonista pasa de ser ruso a malagueño, bastante más abundantes estos que aquellos en la capital de Reino a finales del XIX. O que un pintor «de la giovane scuola» pase a ser simplemente un «pintor de moda» cuyo principal mérito es participar en las muy convencionales exposiciones de Bellas Artes.

Desaparecen también las levisimas alusiones a la religión católica (como una, por lo demás inocente, al carácter «católico, apostólico y romano» del portero del edificio donde habitan los protagonistas), substituidas por notas políticas: Manuel Bueno amplifica un comentario sobre un supuesto diario satírico en los siguientes términos: «Trae caricaturas divertidísimas. Un ministro y un general jugándose el país al tute». Y, finalmente, aunque no se atreve a suprimir el arrebato pasional *ante mortem* de la protagonista, incluye una afirmación de su amor hacia su esposo, que significativamente falta en el original italiano. Leo la acotación final en la versión castellana:

José Luis: [...] ¡María, María!

María (*abre los ojos*): ¡José Luis! ¡Adiós! Muero para separarte de ella.
Resbala del diván y cae sobre el pavimento.

José Luis (*inclinase sobre ella, poniendo angustiado su rostro en su rostro. Con voz desesperada*): ¡María!

Esta, al cabo de un momento abre los ojos y lo mira con ansia postrera, rodea su cuello con su brazo y alza sus labios hasta los suyos, sin voz, casi mumura «¡Te quiero!» en el cual se le escapa el alma. Después, sugetándole siempre con un abrazo de muerte, vuelve a cargar arrastrando a su marido, cuya boca besa largamente, desesperadamente, con beso de enamorada. Pausa, José Luis la siente enfriarse, helarse entre sus brazos. Se desase.

¿Qué percepción tendría el espectador ante este cúmulo de acciones arrebatadas si suprimimos el «Te quiero» de la moribunda? Porque eso es lo que ocurre en el original. Naturalmente, la imagen no solo es más impactante si se concentra toda la emotividad en los gestos, en el beso desesperado... También más equívoco: es un «abrazo y un beso de muerte» lo que recibe Alberto / José Luis... Un amor con un componente que anuncia la venganza de la muerta. Por eso, frente al simple «se desase» con que Manuel Bueno acota la separación de los dos cuerpos, Praga no deja resquicio para que el actor se deje llevar por la emotividad y la «blandura»:

Alberto la sente irrigidere. Si scioglie a forza dell'abbraccio, sgroviando le braccia e le mane di lei rattrappitte che lo tengono legato.

«A forza». «rattrappitte», «tengono legato»... ¿Cabe ser más explícitos? Bueno, hasta aquel momento bastante fiel traductor, sabe que los héroes que gustan en el teatro español son de una pieza (llámense Ernesto o Juan José; sean burgueses o proletarios). Praga iba bastante más lejos, y por eso el traductor dulcifica / cambia el final, pese a que eso no impida apreciar la novedad —para el público español— de la propuesta.

Pero no son estas las únicas alteraciones que, dentro de —como he reiterado— un considerable respeto al argumento, introduce Bueno. Porque este, conocedor de las expectativas del público español, alarga los parlamentos de los personajes: frente a la concisión (relativa) de los diálogos de Praga, el traductor los dota de mayor carga retórica (porque de eso se trata en definitiva), en un estilo que los acerca hacia los de Echegaray, tal y como hace unos años estudió María Isabel Martín (1981). Lo paradójico del procedimiento es que el mismo Bueno ha de entrecomillar partes de la obra para que puedan ser suprimidas en la puesta en escena.

Roberto Bracco

Con este comportamiento, Manuel Bueno rendía tributo al teatro español de la Restauración, mejor aún: a la misma tradición teatral española, amante de las frases rotundas, literarias, sentenciosas... Pese a voces discordantes como, por esos mismos años, pudiera ser Enrique Gaspar.

Pocos años más tarde, sin embargo, el teatro español experimentará una cierta renovación gracias al importante papel jugado por el teatro de Benavente, pero también por la presencia de algunos autores europeos con una escritura más ágil, como el caso del italiano Roberto Bracco, y su *teatro del silencio*. Autor abundantemente representado por las compañías italianas en gira por España, que, de acuerdo con los datos ofrecidos por Bonzi y Busquets (1995) ofrecieron hasta un total de once títulos diferentes en menos de treinta años, siendo igualmente traducido con cierta regularidad al español desde principios del siglo xx, y también al catalán.

De dichas traducciones se encargarán especialmente dos dramaturgos, periodistas y traductores catalanes que contribuirán notablemente a la europeización del teatro catalán a principios del siglo xx, desde una óptica posmodernista si no abiertamente *noucentista*. Me refiero a Carles Costa y a Josep Maria Jordà, quienes no solo tradujeron Bracco sino también Ibsen o Hauptmann. El segundo, además, estuvo estrechamente vinculado al movimiento vanguardista de *Els quatre gats* (Bou, 2000: 371a).

Digo todo lo anterior porque resulta significativo este interés por un dramaturgo tan poco conocido actualmente en el teatro español como Bracco. ¿Cuál es la causa de este interés? Por lo que he podido apreciar, un diálogo ágil y fluido, *benaventino* si lo preferimos, que proporciona un ritmo casi cinematográfico a la acción, con un sentido del humor no solo verbal sino muy en especial visual, que no empezaremos a encontrar en el teatro español hasta los dramaturgos de la *Otra Generación del Veintisiete*, como Jardiel Poncela o Edgar Neville (Burguera-Fortuño, 1998). Finalmente, otro de los méritos que convertirán a Bracco en un autor apreciado por los intelectuales españoles progresistas,

es su sujeción a las reglas de una teatralidad alejada de pretensiones aleccionadoras o, peor, moralizadoras.

Todo lo anterior es lo que justificará que una de las editoriales que difundan las traducciones españolas de Bracco sea la valenciana de Francisco Sempere, germen de la mítica Prometeo de Blasco Ibáñez. Y que en el prólogo a una de ellas, *Muecas humanas*, Carmen de Burgos llegue a afirmar que «puede en justicia llamarse a Bracco el Ibsen, el Benavente o el Rostand italianos», afirmación hiperbólica que supongo hará saltar de sus asientos a los especialistas en teatro italiano, pero que refleja una recepción cualitativamente importante, aunque bastante menos a nivel puramente cuantitativo: en el estudio de Dougherty y Vilches de Frutos sobre el teatro en Madrid entre 1917 y 1931 (1990 y 1997) encontramos dos obras tan solo del autor italiano: *Don Pedro Caruso* (1921, compañía de Fernando Fresno, cinco representaciones; amén de una en italiano a cargo de Ermete Zacconi en 1922), y *El santo* (1918, ocho representaciones a cargo del importante actor Francisco Morano). Presencia puramente testimonial, en definitiva.

Dados los límites de este estudio, me limitaré ahora a tratar de ejemplificar algunos de los posibles motivos del interés hispano por Bracco a través de las versiones catalana y española de *Il perfetto amore*, aunque me parece injusto no citar aquí la divertidísima comedia satírica *Se acabó el amor* (1927?).

El perfecto amor cuenta una historia que en otras manos quizá no hubiese dado para más que una comedia breve: Fernando se ha convertido en la sombra de una joven viuda, Elena, a la que sigue a todas partes, tratando de seducirla por todos los medios imaginables. Elena es una mujer moderna y activa, una Marcela bretoniana si se quiere, pero sin necesidad de tener que rodearse de criadas o preceptores. El choque entre ambos hace saltar las chispas y propicia situaciones nada decimonónicas, como la aparición de un batallón de maestras norteamericanas en el primer acto (que transcurre en Perugia), que inundan la escena. O todo el hilarante segundo acto, que transcurre en la habitación de un hostel de un pequeño pueblo, con una anciana hostelera impagable, que se mueve a saltitos.

Los intentos de seducción de Fernando, un don Juan, él sí decimonónico, chocan con la habilidad y la inteligencia de la mujer, que le obliga a casarse con él para, una vez hecho esto, poner de manifiesto que la supuesta *mundanidad* del hombre no oculta sino un machismo que le hace indignarse cuando la mujer con quien se acaba de casar se inventa que anteriormente había tenido dos amantes. Que la obra acabe bien, con un marido que ha aprendido la lección y una esposa que resulta ser virgen y viuda, no nos tiene que extrañar a los que disfrutamos con el teatro de Lope... o con las comedias de Howard Hawks.

Los protagonistas, pues, juegan con el amor y al amor... Y lo hacen de una forma inteligente y alejada de moralismos de vía estrecha... en especial en la versión española de Federico Reparaz (1913), mucho más *libre* que la catalana (1912), ya que en ella podemos encontrar frases como «La moral es cuestión de latitudes. Hay treinta y seis latitudes», o una expresiva recomendación que le hace Elena a Fernando para que refrene su pasión, tomando baños calientes... mientras que en la versión catalana le recomienda simplemente «tenir paciència». No faltan tampoco las alusiones de tipo político ya que los dos supuestos amantes de Elena han sido un militar completamente calvo y un diputado a Cortes casi liliputiense.

En resumen: constante juego de ingenio, inteligente y bien graduado, y sobre todo apoyado en tres firmes puntales: en primer lugar, el ritmo de la acción, despojada de retórica y en la que los silencios y las pausas cargadas de sentido juegan un gran papel (especialmente en el primer acto); en segundo, la presencia de acciones físicas que resuelven situaciones o que se erigen en protagonistas de la escena; en tercero, finalmente, una guerra de sexos, mano a mano y en plan de igualdad entre los protagonistas. Bracco demuestra aquí ser un dramaturgo que sabe trazar el perfil de la mujer moderna, de su época (pero no al margen o enfrente de esta, tampoco nos hagamos demasiadas ilusiones).

Explica todo lo anterior que la traducción, tanto en su versión catalana como en la versión española, estuviese destinada a Margarita Xirgu, a quien le daba la réplica un actor algo más modesto, el señor Giménez. Y es que si hubo una actriz española que encarnó sobre la escena el espíritu de la nueva mujer española de principios del siglo xx ese era, sin duda, la actriz catalana.

A nivel informativo, añadiré que a pesar del carácter moralmente algo más contenido de la versión catalana (lo que se explicará sin duda porque la versión española fue encargada por Margarita Xirgu para estrenarla en Buenos Aires en 1913 teniendo como antagonista nada menos que a Emilio Thuillier), la catalana respeta mucho más la concisión del estilo original, mientras que la española, como ocurría con la traducción ya comentada de la obra de Praga, tiende a ser si no más retórica, sí más prolija, tanto en los parlamentos como en las acotaciones.

Una conclusión provisional

Llegamos aquí al final de lo que no ha pretendido ser más que una aproximación a un capítulo de la historia teatral española contemporánea bastante desatendido: el de la recepción no solo de las compañías sino, muy especialmente, de los dramaturgos italianos de finales del xix y principios del xx; autores pronto obscurecidos por la aparición del teatro de Pirandello.

Fuera de estos límites han quedado, ya lo he hecho notar, D'Annunzio o Giovanni Verga, pero también otros autores tan interesantes como Giacosa... Conocidos todos ellos por el público culto, tanto en traducciones españolas como catalanas y, sobre todo, representados con una cierta regularidad.

Hasta qué punto las aportaciones de estos dramaturgos italianos dejaron huella en sus contemporáneos españoles es un tema a estudiar, de forma semejante a como también habría que valorar el poso que las compañías italianas dejaron en los actores y actrices españoles. Sea como sea, de lo que no me cabe duda, es que la visión de un teatro español decimonónico que continúa sufriendo la influencia casi exclusiva de la dramaturgia francesa hay que empezar a matizarla muy seriamente, y no sólo desde el punto de vista del teatro inglés sino, como he tratado de ejemplificar aquí, desde el del italiano.

Bibliografía

AGUILAR PIÑAL, FRANCISCO (1974): *Sevilla y el teatro en el siglo XVIII*. Oviedo, Cátedra Feijoo.
ALONGE, ROBERTO (1999): *Teatro e spettacolo nel secondo Ottocento*. Roma, Bulzoni Editore.

- ANDIOC, René y Mireille COULON (1996): *Cartelera teatral madrileña del siglo XVIII (1708-1808)*. Toulouse, Presses Universitaires du Mirail.
- BATLLE, Carles (2001): *Adrià Gual (1891-1902): per un teatre simbolista*. Barcelona, Curial-Abadia de Montserrat.
- BATLLE, Carles, Isidre BRAVO y Jordi COCA (1992): *Adrià Gual, una vida de modernisme*. Barcelona, Diputació de Barcelona.
- BONZI, Lidia y Loreto BUSQUETS (1995): *Compagnie teatrali italiane in Spagna (1885-1913)*. Roma, Bulzoni Editore.
- BOU, Enric (2000): dir. de *Nou diccionari 62 de literatura catalana*. Barcelona, Edicions 62.
- BRACCO, Roberto (1912): *El perfecte amor*. Traducción de Josep Maria Jordà. Barcelona, B. Baxarias impresor.
- (1913): *El perfecto amor*. Traducción de Federico Reparaz. Madrid, R. Velasco impresor.
- (1927?): *Se acabó el amor*. Valencia, Francisco Sempere. Publicada conjuntamente con *Una quiebra* de Bjoernstjerne Bjoernson.
- BURGUERA, María Luisa y Santiago FORTUÑO (1998): eds. de *Vanguardia y humorismo. La otra generación del 27*. Castellón, Universitat Jaume I.
- CALZADA, Marta y Coral ROMÁ (1998): «Pirandello y Cataluña». En Joaquín ESPINOSA CARBONELL, ed. de *El teatro italiano. Actas del VII Congreso Nacional de Italianistas*. València, Universitat de València, pp. 141-148.
- CAMPS OLIVÉ, Assumpta (1998): «La incidencia de la nueva dramaturgia dannunziana en el modernismo catalán». En Joaquín ESPINOSA CARBONELL, ed. de *El teatro italiano. Actas del VII Congreso Nacional de Italianistas*. València, Universitat de València, pp. 149-156.
- CARBÓ, Ferran, Ramon X. ROSSELLÓ y Josep Lluís SIRERA (1997): eds. de *Escalante i el teatre del segle XIX (precedents i pervivència)*. Barcelona-València, Abadia de Montserrat-Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana.
- COTARELO Y MORI, Emilio (2000): *Historia de la zarzuela*. Madrid, Instituto Complutense de Ciencias Musicales (pero la obra se publicó en el *Boletín de la Real Academia Española* entre 1932-1936).
- D'ANNUNZIO, Gabriel (1926): *La hija de Dorio. Tragedia en tres actos*. Traducción de Ricardo Baeza. Madrid, Prensa Moderna.
- DELEITO Y PIÑUELA, José (1949): *Origen y apogeo del género chico*. Madrid, Revista de Occidente.
- DELGADO, Sinesio (1999): *Mi teatro. Cómo nació la Sociedad de Autores*. Madrid, Sociedad General de Autores y Editores (Primera edición: 1905).
- DOMÉNECH, Fernando (1998): ed. de *La zarzuela chica madrileña: La Gran Vía, La verbena de la Paloma; Agua, azucarillos y aguardiente; La Revoltosa*. Madrid, Castalia.
- DOUGHERTY, Dru y María Francisca VILCHES DE FRUTOS (1990): *La escena madrileña entre 1918 y 1926 (análisis y documentación)*. Madrid, Fundamentos.
- (1997): *La escena madrileña entre 1926 y 1931 (un lustro de transición)*. Madrid, Fundamentos.
- ELÍAS DE MOLINS, Antonio (1900): «Noticias y documentos sobre el teatro castellano, italiano y catalán en Barcelona». *Revista de Crítica, Historia y Literatura*, n.º: v, pp. 18-26 y 71-87.
- ESPÍN TEMPLADO, María Pilar (1995): *El teatro por horas en Madrid (1870-1910)*. Madrid, Instituto de Estudios Madrileños.

- ESQUER TORRES, Ramón (1965): *El teatro de Tamayo y Baus*. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- FÀBREGAS, Xavier (1978): *Història del teatre català*. Barcelona, Millà.
- FERRONE, Siro (1979): «Introduzione» a *La commedia e il dramma borghese dell'Ottocento*. Torino, Einaudi.
- HEMMINGS, F. W. J. (1993). *The theatre industry in nineteenth-century France*. Cambridge, University.
- LAFARGA, Francisco (1983-1988): *Las traducciones españolas del teatro francés (1700-1835)*. Barcelona, Universidad de Barcelona (dos volúmenes).
- MARTÍN, María Isabel (1981): *Lenguaje dramático y lenguaje retórico (Echegaray, Cano, Sellés y Dicenta)*. Cáceres, Universidad de Extremadura.
- MENÉNDEZ PELÁEZ, Jesús (2004): *El teatro costumbrista en Asturias*. Oviedo, Real Instituto de Estudios Asturianos.
- MORELL, Carmen (1993): *El teatre de Serafi Pitarrà: entre el mite i la realitat*. Barcelona, Curial-Abadia de Montserrat.
- PRAGA, Marco (1899): *La enamorada*. Traducción de Manuel Bueno. Madrid, Florencio Fiscowich.
- (1929): *La innamorata*. Milano, Fratelli Treves Editori.
- ROMERO FERRER, Alberto (1993): *El género chico*. Cádiz, Universidad de Cádiz.
- ROMERO TOBAR, Leonardo (1978): ed. de Leopoldo Alas, «Clarín», *Teresa; Avecilla; El hombre de los estrenos*. Madrid, Castalia.
- RUBIO JIMÉNEZ, Jesús (1982): *Ideología y teatro en España (1890-1900)*. Zaragoza, Pórtico-Universidad de Zaragoza.
- SALA VALLDAURA, Josep Maria (2000): *El teatro en Barcelona, entre la Ilustración y el Romanticismo*. Lleida, Milenio.
- SALAÜN, Serge (2003): «El teatro extranjero en España». En Javier Huerta, dir. de *Historia del teatro español*. Madrid, Gredos, t. II, pp. 2575-2600.
- SANSANO, Gabriel (1994): ed. de *Dossier: teatre popular valencià*. Revista *L'aiguadolç*, n°: 19-20.
- SIGUÁN, Marisa (1990): *La recepción de Ibsen y Hauptmann en el modernismo catalán*. Barcelona, P.P.U.
- SIRERA, Josep Lluís (1995): «Dar la espalda». Algunas notas sobre la técnica teatral de Enrique Gaspar. En Ferran CARBÓ, Juan Vicente MARTÍNEZ LUCIANO, Evelio MIÑANO y Carmen MORENILLA eds. de *Homenaje a Amelia García-Valdecasas*. València, Universitat de València, t. II, pp. 811-829.
- (2003): «El paradigma femenino en el teatro del siglo XIX». En la revista electrónica *Stichomythia. Revista de teatro contemporáneo*, n°: 1; <http://parnaseo.uv.es/Ars/ESTICOMITIA/Numero1/indiceuno/at2.htm> (Consulta realizada el 12 de mayo de 2006).
- SUERO ROCA, María Teresa (1990): *El teatre representat a Barcelona de 1800 a 1830*. Barcelona, Institut del Teatre,
- SUREDA, François (2004): *Le théâtre dans la société valencienne du XVIII^e siècle*. Perpignan, Université de Perpignan,
- VENTURA, Joaquim (1998): «Las traducciones catalanas modernistas de Carlo Goldoni (1905-1920)». En Joaquín ESPINOSA CARBONELL, ed. de *El teatro italiano. Actas del VII Congreso Nacional de Italianistas*. València, Universitat de València, pp. 649-658.
- YXART, José (1987): *El arte escénico en España*. Barcelona. Altafulla (Primera edición: Barcelona, 1894-1896).

S. XX

La transposición al cine de textos pirandellianos y *Questa è la vita*.

Joaquín Espinosa Carbonell
Universitat de València

El dieciséis de junio de 1929, el diario *Corriere della Sera* publicó un artículo, casi un ensayo, titulado *Se il film parlante abolirà il teatro*. Su autor: Luigi Pirandello. En él, Pirandello, junto a algunas ideas modernísimas, exponía ciertos vaticinios que, con el paso de los años, no se realizaron. «El silencio se ha roto —decía refiriéndose al cine mudo ante la llegada del cine hablado— y ya no se volverá a construir. Habrá que darle ahora, cueste lo que cueste, una voz a la cinematografía». Y, sorprendentemente, añadía:

Es una insistencia vana y un hundirse ciegamente en su error inicial el buscar esa voz en la literatura. La literatura, para hacer hablar a los personajes nacidos de la fantasía de sus poetas, tiene el teatro. No hay que tocar al teatro. He intentado demostrar, y creo que lo he demostrado con razones irrefutables, que si la cinematografía sigue este camino no llegará más que a anularse a sí misma.

Y sentenciaba así:

Es necesario que la cinematografía se libere de la literatura para encontrar su auténtica expresión y será entonces cuando llevará a cabo su verdadera revolución. Que deje la narración para la novela y el drama para el teatro.

He dicho que estas líneas de Pirandello fueron publicadas en 1929, y hoy nos parecen casi incomprensibles desde el momento en que vemos la cronohistoria del llamado cine pirandelliano, porque la primera película basada en los escritos del genio agrigentino (*Il lume dell'altra casa*, dirigida por Ugo Cracci) lleva la fecha de 1918, y la primera película sonora de la historia del cine italiano fue, en 1930, *La canzone dell'amore*, dirigida por Gennaro Righelli, basada precisamente en un relato pirandelliano que lleva por título *In silenzio*.

Mientras tanto, las obras de Pirandello ya habían conocido otras versiones cinematográficas, mudas por supuesto, como, por ejemplo, ya en 1919, *Lo scaldino*, dirigida por Augusto Gennina, e *Il crollo*, inspirada en *Lumie di Sicilia*, y dirigida por Alberto Francis. Y no sólo fue eso, porque, unos años antes, alrededor de 1913, Pirandello había incluso escrito un argumento cinematográfico para su paisano Nino Martoglio que, sin embargo, nunca se realizó, y en 1915 un guión inspirado en *Le confessioni di un ottuagenario* de Ippolito Nievo, que tampoco se llevó a la pantalla.

En 1921 se rodaron otras dos películas basadas en Pirandello: *Ma non è una cosa seria*, dirigida por Augusto Camerini e *Il viaggio*, protagonizada por Maria Jacobini y dirigida por Gennaro Righelli que había escrito el guión a cuatro manos con Adriano Piacitelli inspirándose en el relato pirandelliano titulado *Viaggio*.

Al año siguiente, 1922, fue producida *La rosa*, bajo la dirección de Arnaldo Frateili, quien dirigió a Olimpia Barroero y Lamberto Picasso siguiendo un guión escrito por Stefano Landi, seudónimo tras el que se escondía Stefano Pirandello, el hijo mayor de Luigi, de quien fue secretario y mano derecha, y que le substituyó más de una vez en la escritura de sus páginas menores siguiendo sus propias instrucciones. Stefano fue un buen periodista, narrador y dramaturgo a quien la Historia ha tenido injustamente en la oscuridad y de quien hasta el pasado año 2004 no se ha visto publicada su obra dramática completa. A esta edición, que han llevado a cabo los eminentes investigadores pirandellianos Sarah Zappulla Muscarà y Enzo Zappulla,¹ le ha seguido el volumen del epistolario entre Pirandello y Stefano bajo el título de *Nel tempo della lontananza*,² editado por la profesora Zappulla en 2005.

De cualquier manera, las relaciones de la bisoña industria del cine italiano con Luigi Pirandello no fueron muy buenas, y podemos decir que la cinematografía italiana le trató peor que la transalpina si tenemos en cuenta que, por ejemplo, la primera versión para la pantalla de *Il fu Mattia Pascal*, con el título original de *Feu Mathias Pascal*, se produjo en Francia en 1925 dirigida por Marcel L'Herbier, de la que aún resulta modélica la escenografía modernista del brasileño Alberto Cavalcanti y el polaco Lazare Meerson. Y la primera versión de *Enrico IV* se rodó en Alemania, producida por Nero Film de Berlín, dirigida por Enrico Palermi e interpretada por Conrad Veidt.

Eso no impide que Pirandello fuera amante del séptimo arte desde el principio, que ya en 1896 frecuentara los locales romanos donde se proyectaban los burdos productos de la primera cinematografía, que estuviera dispuesto a redactar escritos para el cine y que, incluso, tuviera en 1903 la primera idea de escribir una novela sobre cine titulada inicialmente *Filàuri* y que, sucesivamente, llevó los títulos provisionales de *La tigre*, *Si gira* (ésta con el subtítulo de *Fascicolo delle note di Serafino Gubbio operatore*) y *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*, que fue el definitivo y en el que, como ha notado Maria Antonietta Grignani,³ queda evocado el santo de Asís, llamado padre seráfico porque, según quiere la tradición católica, sufrió los estigmas en su carne mortal por efecto de un serafín, como también queda evocada la pequeña ciudad umbra en la que se desarrolló el conocido milagro franciscano del lobo que nos ha transmitido la tradición literaria religiosa. Lo importante, de todas formas, es que la evolución del título nos permite hablar de una pasión que llevó consigo hasta su muerte en 1936 y que, según es justo observar, no parece tener nada de mística.

De la fama de Pirandello fuera de Italia da razón una película que tuvo bastante éxito. Me refiero a *As you desire me*, producida en Estados Unidos en 1932, cuyo director fue George Fitzmaurice y sus intérpretes nada menos que Greta Garbo, Melvyn Douglas

1. PIRANDELLO, S., *Tutto il teatro*, ed. de Sarah Zappulla Muscarà y Enzo Zappulla, Milán, Bompiani, 2004. Col. Tascabili Bompiani, 916, 917 y 918.

2. PIRANDELLO, L. e S., *Nel tempo della lontananza (1919-1936)*, ed. de Sarah Zappulla Muscarà, Catania, La Cantinella, 2005.

3. GRIGNANI, M. A., *Il romanzo sul cinema*, en *Il cinema e Pirandello*. Agrigento, Centro Nazionale di studi pirandelliani, 2003.

y Eric von Stroheim. El film se basaba en la comedia de Pirandello del mismo título, es decir, *Come tu mi vuoi*. El estreno de la comedia pirandelliana había tenido lugar en Milán el 18 de febrero de 1930, teniendo como protagonista a Marta Abba, la musa pirandelliana. Como recordó otro ilustre siciliano, Leonardo Sciascia, en su obra *Il teatro della memoria* publicada en 1982, Pirandello se inspiró para la comedia en un caso real de pérdida de memoria, el famoso caso Bruneri-Canella, que llegó a los tribunales italianos como un escándalo de apropiación indebida de personalidad. Pirandello, con esta obra, se puso de parte de Giulia Canella, una de las contendientes, un año antes de que el tribunal de justicia correspondiente dictara sentencia a su favor diciendo que aquella persona que había aparecido después de la guerra sin recordar quién era se trataba de su marido, el culto profesor de filosofía señor Canella.

Otra hecho histórico acerca de esta comedia es el que refiere⁴ cómo Marta Abba fue hasta su muerte en 1988 una celosa guardiana de los derechos sobre las obras de Pirandello que le correspondieron por herencia, entre las que estaba *Come tu mi vuoi*, obra cuya puesta en escena negó durante años a Giorgio Strehler, con lo que consiguió que en fechas cercanas a la muerte de la señora Abba realizara Strehler un excelente montaje para lucimiento de su mujer Andrea Jonasson con el que, por cierto, realizó una pequeña tournée que visitó España en abril de 1989. Una anécdota de este montaje: el crítico José Monleón, en el periódico madrileño *Diario 16* del 30 de abril de ese año, definió dicho montaje como «gran modelo académico» hablando más de la genialidad de Strehler que de la de Pirandello.

De 1933 es otro famoso e ilustre film literalmente pirandelliano, que también tiene su historia. Se trata de *Acciaio*, y he dicho que es literalmente pirandelliano porque, según quienes han estudiado su génesis, no se sabe a ciencia cierta si el argumento fue de Luigi o de su hijo Stefano. Inicialmente se tituló *E lui gioca!*, siendo luego transformado en *Gioca, Pietro!* Lo dirigió Walter Ruttmann después de que fueran rechazados como directores el mismísimo Pabst (que, casualmente, aquel mismo año dirigió su famosa versión de *Don Quijote*) y el genial Eisenstein, que había sido propuesto precisamente por Pirandello. La productora iba a ser la Cines, que pertenecía al mismo grupo financiero que controlaba la Acerías de Terni, que fueron el escenario natural de la película en el que se desarrollaba una historia de amor entre dos operarios y una trabajadora interrumpida por un accidente laboral de uno de los dos chicos, accidente del que se culpa al otro. La idea original de hacer una película en la que se exaltara el trabajo en la Italia fascista fue de Benito Mussolini, que envió en 1932 a dos empleados del Ministerio adecuado a hablar con Pirandello para implicarle en el proyecto artístico. Como más tarde escribió Pirandello, no pudo negarse porque esos dos mismos funcionarios le habían echado una mano con su compañía Teatro d'Arte di Roma. Ahora bien, Luigi Pirandello, a quien no gustaba demasiado la idea, le dijo a su hijo Stefano que escribiera el argumento, que él lo firmaría y que le transferiría después el importe que le dieran. Y así se hizo, pero sin que Luigi negara nunca su autoría. Estos y otros datos los recoge Francesco Càllari,⁵ que afirma sin titubeos y basándose en documentos fehacientes que «Stefano era el más pirandelliano de los escritores pirandellianos», cosa que a Stefano nunca le gustó, como demuestra una frase suya famosa: «Figlio da sempre, io», que podríamos traducir como *yo siempre fui el hijo*.

4. RABONI, G., «Esce di scena Marta Abba, la favorita di Pirandello», en *Corriere della Sera*, 26-VI-1988.

5. CALLARI, F., *Pirandello e il cinema*, Marsilio, Venecia, 1991.

El guión de *Acciaio* fue escrito por un aún muy joven Mario Soldati y corregido por el propio Ruttmann, y en él quedó muy poco de la redacción original de Pirandello, aunque se llegó al acuerdo de que en la cabecera de la película apareciera la siguiente frase: «Libera riduzione cinematografica del soggetto *Gioca, Pietro!* di Luigi Pirandello». La película, si hacemos caso del siempre autorizado Paolo Mereghetti,⁶ tuvo muchos problemas, pues no sólo originó las protestas de Marta Abba, la compañera de Pirandello, que quiso, sin conseguirlo, ser la protagonista, papel que encarnó la actriz Isa Pola, sino que tuvo recaudaciones exiguas e incluso sufrió el robo de dos rollos, por parte de un ayudante de dirección. La película tiene hoy una buena fama unánime, parte de la cual se debe al hecho de haber sido rodada en el escenario natural de las acerías de Terni, como también a la banda sonora del vanguardista Francesco Malipiero.

Corría ya el año 1936 cuando el director Mario Camerini rodó una nueva versión de la comedia *Ma non è una cosa seria*, que había rodado pocos años antes, como hemos visto, su hermano Augusto, en la que el papel del protagonista donjuanesco Memmo Speranza fue interpretado por Vittorio De Sica. El guión fue de Mario Soldati y del escritor catanés Ercole Patti. Por una carta de Stefano Pirandello a su padre del 9 de enero de 1927 se tienen noticias de que Luciano Doria estuvo interesado en hacer otra versión fílmica de esta comedia, pero el proyecto no fue adelante.

En 1937 se rodó otra versión francesa de *Il fu Mattia Pascal* titulada *L'homme de nulle part* en la que el propio Pirandello participó en la redacción de los diálogos, que fue dirigida por Pierre Chenal y de la que se rodó una edición en italiano cambiando sólo a los dos protagonistas. Esta película es tristemente recordada porque mientras asistía al rodaje y a los ensayos con los actores, Pirandello contrajo una pulmonía que le llevó a la muerte al año siguiente sin poder ver la película acabada.

También del año siguiente es la versión que dirigió Gennaro Righelli de la comedia *Pensaci, Giacomino!* para mayor lucimiento del gran Angelo Musco en el papel del profesor Toti, que encarnó con la soltura de ser un *actor teatral pirandelliano* habituado a que se le encomendaran los mejores personajes, como el Liolà de la famosísima comedia homónima o el Micuccio de la obra en un acto *Lumie di Sicilia*, que fue el primer personaje pirandelliano que interpretó, ya en el año 1915, en el teatro Pacini de Catania, en versión dialectal siciliana. Musco era un gran actor siciliano a quien se debe, en buena parte y junto a los esfuerzos personales de Nino Martoglio, la vocación dramática de Luigi Pirandello, que, a principios de siglo no era más que un profesor, poeta y narrador que nunca había escrito para el teatro.

En el año 1939 nace otra película basada en la obra pirandelliana. Llevaba por título *Terra di nessuno*, su director fue Mario Baffico y estaba basada en dos cuentos: *Requiem aeternam dona eis, Domine!* y *Dove Romolo edificò* adaptados por Stefano Pirandello y el ilustre escritor calabrés Corrado Alvaro. Es el mismo año en que Michele Gandino rueda una película que se ha considerado uno de los precedentes del neorrealismo italiano. Su título es *Cinci* y está basada en el cuento homónimo de Pirandello.

En 1944, el director Giorgio Pàstina rueda una versión del *Enrico IV* de Pirandello, con guión, entre otros como el siciliano Vitaliano Brancati, una vez más, de Stefano Pirandello, que firmaba con su seudónimo habitual, que ya he citado, de Stefano Landi. Los intérpretes fueron Clara Calamai y Osvaldo Valenti. Este famoso drama pirandelliano

6. *Il Mereghetti. Dizionario dei Film 2004*. Milán, Baldini Castoldi Dalai, 2003.

sobre la locura fingida, que tuvo en España en 1988 una magnífica versión teatral protagonizada por José M^a Roderó (la última de su vida) tuvo otra versión cinematográfica italiana cuarenta años después de la de Pàstina (en 1984) dirigida por Marco Bellocchio e interpretada por Claudia Cardinale y Marcello Mastroianni.

Las obras de Pirandello también han conocido la conversión en películas de episodios, formato que ha tenido diversas épocas de éxito en la industria cinematográfica por mor de intentar atraer al público con películas cortas como si se tratara de un comercio al por mayor y de satisfacer a las productoras dando una oportunidad a gran cantidad de actores y actrices para que rodeen a otros ya famosos. Ese fue el formato de la película titulada *Altri tempi*, dirigida en 1951 por Alessandro Blasetti, en la que se incluyó un episodio en el que se adaptaba *La morsa* de Pirandello protagonizada por un actor que en los años cincuenta del siglo pasado era bastante conocido en España: Amedeo Nazzari, que fue muy eficiente a lo largo de su carrera encarnando a personajes dramáticos como Neri Chiaramantesi en la famosa película, dirigida diez años antes también por Alessandro Blasetti, *La cena delle beffe*, basada en el popular drama de Sem Benelli ambientado en la Florencia medicea que lleva el mismo título, de quien cualquier italiano de una cierta edad recuerda la frase que tan popular se hizo: «Chi non beve con me, peste lo colga».

En 1953 llega a las salas de cine italianas la película *L'uomo, la bestia e la virtù*, afortunada versión de la comedia del mismo título dirigida por Stefano Vanzina (Steno) a un ritmo adecuado de farsa que no desdice del original. Choca ver a Orson Welles como capitán Perella en un papel grotesco semejante, aunque no tan exagerado, al que representa Totò como profesor Paolino. La historia que se cuenta, y que el film respeta con muy ligeras variantes, es de la mejor tradición cómica italiana, razón por la que las aportaciones de director y guionista resultan acertadas incluso con sus afrodisíacos, su adulterio y sus dobles sentidos.

Al año siguiente vieron los italianos una gran película fruto del ingenio y de la habilidad profesional de cuantos participaron en ella, que fueron muchos, pues se trata, otra vez, de una película contada en cuatro episodios y dirigida por cuatro realizadores distintos. Más tarde hablaremos de ella. Se trata de *Questa è la vita*, que adapta cuatro obras de Pirandello y se apoya en la profesionalidad de cuatro directores de la talla de Pàstina, Zampa, Soldati y Fabrizi. Como, además, contaba con un atractivo reparto, tuvo un buen éxito de público.

Del mismo año 1954 es la versión fílmica del drama pirandelliano *Vestire gli ignudi*, film que fue dirigido por Marcello Pagliero sobre un guión del dramaturgo Ennio Flaiano e interpretado por Eleonora Rossi Drago en el papel de Ersilia Drei, la protagonista, y por Gabriele Ferzetti y Pierre Brasseur. Aquí, como en la citada *La morsa*, está presente el tema del suicidio, más frecuente de lo que se suele estudiar en la obra del premio Nobel de literatura.

En 1964 reaparece el director Alessandro Blasetti con una ágil filmación de *Liolà*, probablemente la obra más vitalista de Pirandello. El personaje, que ha sido la ilusión de muchos actores, y que ha sido muchas veces magistralmente encarnado sobre las tablas de los escenarios, tanto en siciliano como en italiano, estuvo muy bien interpretado por el polifacético Ugo Tognazzi, pero siguiendo la sobrecarga caracteriológica que le dieron los experimentados guionistas Amidei y Bartolini y un histrionismo poco con-

tenido. De todas maneras fue un éxito de taquilla gracias al propio Tognazzi, a la bella Giovanna Ralli, y a los elegantes actores franceses Anouk Aimée y Pierre Brasseur.

En 1974 se rodó, basada en el relato pirandelliano titulado *Viaggio*, la película *Il viaggio*, que fue la última que dirigió Vittorio De Sica, con unos Sofía Loren y Richard Burton poco convincentes (ella como viuda siciliana gravemente enferma) que van al encuentro de la muerte. La adaptación del relato la hizo el comediógrafo Diego Fabbri y el film tuvo éxito gracias a la pareja protagonista, que vivía un melodrama inconfundible.

Diez años más tarde aparece la película *Kaos*, homenaje de los hermanos Paolo y Vittorio Taviani a Luigi Pirandello por medio de la filmación de algunas de sus muchas narraciones eligiendo tanto el realismo campesino de *La giara*, *Il corvo di Mizzaro* o *Requiem aeternam* o el más crudo de *L'altro figlio* o el fantástico de *Male di luna*, con su episodio de licantrópia, como el autobiográfico de los *Colloqui coi personaggi*, donde Pirandello está representado por el actor Omero Antonutti. El kaos del título es la adaptación de la palabra siciliana Càvusù, nombre de la zona de la provincia de Agrigento en la que nació Pirandello y en la que hoy se conserva su casa natal debidamente restaurada. Cabe destacar la propiedad con que dos actores sicilianos como Franco Franchi y Ciccio Ingrassia, muy populares a lo largo de muchos años en Italia gracias a películas taquilleras cómicas y a parodias de escasa calidad, interpretaron sin ningún tipo de sobreactuación a dos campesinos sicilianos (Zi' Dima y don Lollò) que son los dos papeles principales del episodio basado en *La giara*, obra de la que hablaremos un poco más adelante porque este episodio se encuentra también en la película *Questa è la vita*, dirigido por Giorgio Pàstina.

Una comedia cómica, con una gran carga humorística, en el sentido más estrictamente pirandelliano del término, basada en la obra homónima, fue *Il turno*. La rodó Tonino Cervi en 1981 y la interpretó una joven Laura Antonelli, siendo sus dos pretendientes más importantes en la ficción Vittorio Gassman y Paolo Villaggio.

También quiero citar la versión de *Il fu Mattia Pascal* que dirigió Mario Monicelli en 1985 con el título de *Le due vite di Mattia Pascal*, en la que el protagonista fue interpretado por Marcello Mastroianni.

Y por último citaré tres de las últimas películas italianas inspiradas en la obra escrita de Pirandello. La primera de ellas se titula *Tu ridi*. La dirigieron en 1998 los *pirandellianos* hermanos Taviani inspirándose en dos relatos para construir otros tantos episodios titulados *Felice* y *Sequestri* y obteniendo escaso éxito. La segunda concurre al Festival de Cannes del año 1999. Se titula *La balia*, la dirigió Marco Bellocchio y no es más que un aceptable drama burgués sobre la maternidad en el que presenciamos un clásico triángulo amoroso entre una madre, su marido y la joven nodriza que se ocupa del hijo de ambos porque la madre no es capaz de atender a su hijo, no sólo físicamente, sino también como transmisora del amor materno.

La última es *Ovunque sei*, película basada en dos obras cortas de Pirandello: *L'uomo dal fiore in bocca* y *La carriola*. Participó en la sexagésima primera edición del Festival de Venecia, en el año 2004, y parte de su éxito estribó en que el director fue el conocido Michele Placido que, sobre un guión de Umberto Contarello, Francesco Piccolo y Domenico Starnone dirigió a Stefano Accorsi y a su propia hija, la actriz Violante Placido, en un drama actual de trama amorosa.

Pirandello sigue inspirando a cineastas americanos y europeos, tanto alemanes como franceses y portugueses y sigue, claro está, siendo un autor representado en los escena-

rios de medio mundo, que aunque no es el objeto de mi intervención de hoy, no deja de ser una muestra de la perenne actualidad de su obra. Permítaseme de todas formas citar como ejemplo algo que hoy mismo (noviembre de 2005) se puede leer en los periódicos ingleses: En el Playhouse Theatre de Londres está en escena en estos días una versión traducida por Hugh Whitemore de *Come tu mi vuoi*, que, con el título que ya hemos citado de *As you desire me*, interpreta la conocida actriz británica Kristin Scott Thomas, que tantas veces hemos visto en los últimos años en la pantalla y que últimamente parece preferir las tablas al plató.

Questa è la vita

Pasemos ya a la consideración más detallada de la obra que he citado anteriormente y que culmina la voluntad de cuatro experimentados hombres de cine italianos que convirtieron a este film en un clásico de la cinematografía italiana.

Questa è la vita recoge para la pantalla cuatro obras de Pirandello: *La giara*, *Il ventaglino*, *La patente* y *Marsina stretta*.

Pirandello reelaboró constantemente sus propias obras, y lo hizo principalmente por dos motivos: trasladarlas de género, de la prosa dramática a la narrativa o a la inversa, o cambiarles el registro lingüístico: de la lengua italiana al dialecto siciliano o viceversa. Practicándonos ese proceso manejó sus textos brindándonos una serie de variantes, de añadidos o de supresiones que las hacían diferentes como veremos cuando sea importante.

A la película, rodada en 1954, le precedió, por voluntad de los guionistas, una especie de prólogo didascálico en el que ellos vierten los mensajes que creen que encierran las obras filmadas. Así, para el primer episodio, versión de *La giara* (La tinaja), texto que elaboró Pirandello en 1919 como cuento, obra en un acto en siciliano en 1916 con el título de *'A giarra* y después en italiano (supuestamente en 1925), nos manifiestan que el buen sentido es preferible a una discusión de la que no se saquen conclusiones.

1. La giara

La historia, dirigida por Giorgio Pàstina y ambientada en el campo siciliano, nos habla de un campesino rico (Don Lollò Zirafa) que acaba de comprar cinco tinajas nuevas de gran tamaño y se encuentra de repente con que una de ellas («*alta a petto d'uomo*») se ha roto casualmente. Su desesperación y su no pequeño enfado sólo se calman cuando sus empleados le dicen que hay un alfarero que ha inventado una masilla, casi tan mágica como secreta, que se la podrá recomponer. Convocado este personaje (Zi' Dima Licasi) procede a arreglarla con una ceremoniosidad casi religiosa que exacerba de nuevo al propietario, pero cometiendo un error (meterse en la tinaja para efectuar la reparación) que le hace quedarse encerrado dentro de la tinaja ya pegada. Esto crea una situación difícil, pues ninguno de los dos quiere romperla: el propietario porque había pagado para que se la recompusieran y la quiere entera, y el alfarero porque ha hecho un trabajo a la perfección y no quiere destruirlo aunque la culpa de haberse quedado encerrado sea totalmente suya. Pirandello plantea la situación desde el punto de vista de los derechos de cada uno, es decir, jurídico. Se consulta a un abogado, que reacciona

con hilaridad y que plantea los aspectos jurídicos del problema: por una parte, si se insiste en mantener al alfarero encerrado, se trata de un caso de secuestro, por otro lado, si se rompe la tinaja para dejarle salir, habrá que pagar daños y perjuicios al propietario. Pero también puede ocurrir que al alfarero se le acuse de invasión de la propiedad ajena o de allanamiento de morada. La cuestión parece no tener arreglo hasta que el propietario, cansado de la situación y de las burlas que tiene que sufrir, se enfada y da una patada a la tinaja, que cae rodando por una pendiente y se rompe.

La narración fílmica es muy efectiva, pero quizás por eso presenta diferencias con respecto a los originales. Por ejemplo, los puntos. Don Lollò quiere que, además de aplicarle el pegamento, a la tinaja se le den puntos de sutura, cosa que era habitual en aquellos tiempos. Y así se hace en el cuento y en las dos versiones dramáticas, pero no en la película. Otro ejemplo es la adoración casi religiosa que hace zi' Dima de la mäsilla en el relato, como dice don Lollò en la versión italiana en un acto: «*E che è? Ostia consacrata?*», y que aparece también en la versión fílmica, pero no en la dialectal, de la que ha sido suprimida quizás por su irreverencia, ya que esa versión, como todas las dialectales de Pirandello, iban encarriladas en aquellos años a ser vistas en escena principalmente por un público popular iletrado, pues recordemos que la versión dialectal, como he dicho hace un instante, es del año 1916.

La versión narrada es generalmente más lacónica. Valga como ejemplo la frase final: «*E la vinse Zi' Dima*», que, más retóricamente, se convierte en la pieza en italiano en un breve parlamento del protagonista: «*L'ho vinta io! L'ho vinta io!*», como en la versión dialectal: «*Ci 'u dissi, ca la vincia iu?*», mientras que en la película no aparece y es sustituida por una didascalía en off: «*Avete visto come si perde ad essere permalosi e cattivi?*».

2. Il ventaglino

El segundo episodio de *Questa è la vita es Il ventaglino*, basado en el relato del mismo título, cuya filmación también va precedida por una voz en off que predica que la historia que se narra es un himno a la vida, que, según se nos dice, consiste, entre otras, en cosas adorables, inútiles y vanas.

Lo dirigió Mario Soldati siguiendo un guión de él mismo y de Giorgio Bassani, el famoso poeta y novelista boloñés que siempre quiso ser de Ferrara y que también se convirtió en famoso escritor cinematográfico al ser llevadas al cine algunas de sus obras en varias ocasiones.

La historia, que no tiene más versión impresa que el relato pirandelliano en lengua italiana con algunos diálogos en romanesco, se centra en el problema de la protagonista, una guapa chica de provincias interpretada por la actriz Miriam Bru a la que Pirandello describe en el cuento de la siguiente manera: «[...] *appena vent'anni, formosa, bianchissima di carnagione, capelli lucidi, neri*» y que ha sido mandada por su marido a servir en Roma como nodriza para que se mantenga ella y se haga cargo del pequeño hijo de ambos. Pero ella ha tenido la mala suerte de haber entrado a servir en una casa en la que le han propuesto prostituirse para pagar su manutención. Como es honrada y se niega, la echan de la casa y se encuentra sola, sin pertenencias y abandonada en la capital romana, sin saber donde alojarse y llevando a su hijo a cuestas.

Tuta, que ése es su nombre, se ha refugiado en un parque sin preocuparse mucho pues, como repite ella en su dialecto, «*Dio pruvede*», lo que no le impide pensar, tanto en el cuento como en la película, en suicidarse arrastrando con ella a la muerte a su pequeño. «*Ar fiume tutt'e dua?*» le dice al niño con una frase que los guionistas han mantenido en el film y a la que tanto Pirandello como los guionistas le dan un tono de inconsciencia para eliminar todo su posible sabor trágico.

Y la fortaleza de su juventud, por último, le hace distraerse comprando un abanico de papel con las dos únicas monedas que tiene obtenidas como limosna y viendo pasar a unos soldados que desfilan muy marcialmente ante la chica, que, absolutamente vitalista y natural, se abre un poco el escote para aliviar su calor con el aire del abaniquito mientras, como dice el texto pirandelliano, mira atrevidamente con ojos brillantes, invitantes y provocativos a los soldados que pasan.

Este segundo episodio tiene unas variantes que demuestran la habilidad de sus guionistas en ese oficio queriendo dar imagen a las palabras del autor. Por ejemplo, el parque del relato escrito está poblado de personajes que Pirandello describe con su magnífica prosa llena de detalles: un viejecito vestido con traje gris y un pañuelo a la cabeza y un sombrero (cappelluccio) de paja para protegerse del sol, un albañil adormecido en el mismo banco en un día de paro con un sombrero (cappellaccio) grasiento y manchado de yeso, una vieja gorda y andrajosa que bosteza mostrando una boca desdentada y, por fin, Tuta, la protagonista, que entra en escena sonriente, mientras que en la película no tenemos más que unos planos en que se ve a un ciego que canta acompañado por un guitarrista.

Otro impacto sonoro es que el niño de Tuta está llorando, mientras que en el cuento está en silencio, y a quien se oye, porque está pidiendo limosna, es su madre. Y otro más, que pasa desfilando una banda de música militar que no está en el cuento.

Leemos en el relato la descripción detallada de otros personajes, como otra madre joven, pero rica, acompañada por un hijo pequeño caprichoso que le roba un trozo de pan al hijo de Tuta; y leemos también todas las reflexiones interiores de ella que los diálogos no han sabido aprovechar.

Por último, el episodio fílmico se cierra con dos *bersaglieri* que se acercan a Tuta siguiendo una decisión de los guionistas que quiere ser una elipsis pero resulta una descripción bastante plana si la comparamos con las elegantes palabras que he citado antes con que Pirandello describió las miradas de la protagonista. Podríamos decir que las elegantes plumas del gorro de los *bersaglieri* que han creado los guionistas no suplen ni se acercan siquiera a la donosura de las líneas del texto pirandelliano.

3. La patente

Con guión de Vitaliano Brancati y Luigi Zampa y dirección de este último, se filmó el episodio tercero, quizás el más famoso porque el papel principal lo desempeñó nada menos que Totò, el popular actor, poeta, escritor y compositor cuyo verdadero nombre era Antonio de Curtis y poseía el título nobiliario de príncipe.

La didascalía inicial de la película consiste en una sentencia: Cuando la superstición se lleva al exceso, es una verdadera peste. Porque de superstición se habla en esta obra.

Del relato *La patente* hay versión impresa en italiano de 1911 y, posteriores, versión dramática como obra corta tanto en siciliano, de 1917, como en italiano, todas ellas editadas numerosas veces.

Este episodio nos cuenta, con variantes debidas a los guionistas, el grave problema de su protagonista, Rosario Chiàrchiaro, un honrado abuelo y padre de familia que tiene fama de gafe y que decide sacar partido de esa fama convirtiéndola en su *modus vivendi*.

Ésta sería una excesiva síntesis de la literariamente rica obra de Pirandello que, debidamente desarrollada, nos ofrece una de sus mejores historias. Chiàrchiaro se encuentra en la ruina porque, por su fama, ha sido expulsado del banco en el que trabajaba como escribiente. Además tiene a su cargo a toda una familia, pero lo peor que le sucede es que su fama de aguafiestas está perfectamente contrastada por todos los habitantes de su ciudad, lo que le hace decidirse por presentar una querrela por difamación contra aquellas personas que lo insultan abiertamente y hacen conjuros cuando se lo cruzan por la calle. El juez D'Andrea, instructor de la causa, y sufridor por su natural meticuloso, una delicia de personaje, se compadece de Chiàrchiaro e intenta convencerle para que desista de su pleito, pues es consciente de que Chiàrchiaro lo tiene perdido de antemano. El juez convoca al gafe en su despacho del juzgado para convencerle por su bien y ve, con horror, que Chiàrchiaro se le presenta grotescamente vestido con las ropas que cree que demuestran su condición de malasombra y con un aspecto físico sobrecogedor al que podemos dedicar unos segundos de lectura:

*S'era lasciata crescere su le cave gote gialle una barbaccia ispida e cespugliata; s'era insellato sul naso un pajo di grossi occhiali cerchiati d'osso, che gli davano l'aspetto di un barbagianni; aveva poi indossato un abito lustro, sorcigno, che gli sgonfiava da tutte le parti.*⁷

¿Motivo?: Chiàrchiaro ha decidido actuar públicamente de manera que le haga perder el pleito, ha decidido que, si se viste de gafe lo perderá y tendrá, después, derecho a que le extiendan una patente de gafe debidamente legalizada que le consagre como gafe patentado, como «*jettatore patentato dal regio tribunale*» y, con ella en la mano, ganarse la vida gafando por encargo de quien se lo pague, porque, como dice él, su «*potenza spaventosa*» es su único capital.

A tan grotesca historia, muchos quisieron sacarle jugo, empezando por el propio Pirandello, que añadió en su versión teatral un jilguero enjaulado que siempre llevaba el juez que al final muere a causa de una corriente de aire originada por Chiàrchiaro, como también añadió varios personajes: una de las humildes hijas del aguafiestas que ruega respetuosamente al juez que haga desistir a su padre de su pleito; otros tres jueces del mismo juzgado a quienes les horroriza Chiàrchiaro; un ujier, Marranca, espantado por lo mismo.

A esta ocasión también se acogieron los ilustres guionistas de la película, señores Brancati y Zampa, que inventaron igualmente personajes y situaciones excesivamente caricaturizadas, como una lámpara que cae encima de la cabeza del juez cuando aún está remiso ante la confirmación de la fama de agorero de Chiàrchiaro, una amenaza a un pirotécnico (que no quiere declarar) a quien le arde el taller con todos sus fuegos artificiales, el propietario y los clientes de un bar a quienes también anatematiza, e in-

7. PIRANDELLO, L., *Novelle per un anno*, Verona, Mondadori, 1939. Vol. I.

cluso a los causantes del pleito, un hijo del alcalde y un concejal del ayuntamiento que se estremecen cuando se dirige a ellos. Por no hablar de la chocante lista de precios de sus servicios que empieza a elaborar el gafe cuando, como él quería, al final pierde felizmente el pleito.

4. Marsina stretta

Y llegamos al último episodio de esta interesante película italiana, que lleva por título al causante de todos los acontecimientos de ella: un frac estrecho.

El cuento en que se basa lleva el mismo título y lo encontramos también en las sucesivas ediciones de las *Novelle per un anno* pirandellianas.

Para el cine fue su factótum el popularísimo Aldo Fabrizi, que incluso en España tuvo mucho éxito en los años cincuenta del siglo pasado con películas como *Guardie e ladri*, *Hanno rubato un tram* e *Il maestro*. Fabrizi intervino en este caso como director, guionista, dialoguista e intérprete teniendo bajo sus órdenes, entre otros actores que el tiempo nos ha hecho olvidar (si exceptuamos al famosísimo Giovanni Grasso) a Walter Chiari y a una jovencísima Lucía Bosé en el papel de su modosa novia.

El relato en que se inspira la película nos habla acerca de la importancia que un traje puede tener en la vida de una persona. El profesor Gori tiene que asistir a la boda de una ex alumna suya, muchacha de grandes méritos a la que él ha ayudado en su carrera consiguiendo que, con su propio esfuerzo, haya ganado una plaza de maestra. A ella, chica virtuosa que vive con su madre, le ocurre la desgracia de que, con los preparativos de la boda ya listos y la iglesia preparada, muere su madre en la misma mañana de la boda. Al profesor Gori, que acudía a la casa de la novia con una ramita de flores para ella, se le cae el mundo encima cuando se entera de la noticia y de que la familia del novio, familia de industriales de vida holgada, quiere suspender la boda por el luctuoso acontecimiento. Pero el bueno del profesor Gori no sólo se sobrepone sino que convence a la chica para que se case como estaba previsto. No sin oposición por parte de la rica familia del prometido, cuyos componentes claman «*Scandalo, stupore, orrore, indignazione!*», la boda se celebra gracias a la insistencia y a las discusiones del profesor Gori y a la aquiescencia de los novios.

Y, a todo esto, ¿qué tiene que ver la *marsina*, el frac del título?

Tanto en el relato como en su versión fílmica, que le sigue casi caligráficamente, vemos al grueso profesor Gori, que Pirandello describe como *corpaccio d'ippopotamo, di bestiaccia antediluviana*, pelear con el frac, que en el relato es alquilado y en el film prestado por un amable vecino, un coronel, que es un personaje añadido. Cuando por fin consigue embutirse dentro, inicia su camino hacia la casa de la novia pero con una manga descosida que consigue ocultar bajo su abrigo. Pirandello nos va dando notas a lo largo del relato para que comprendamos el estado de ánimo de Gori, gordo, preocupado, apresurado e irritado incluso porque era la primera vez en su vida que se lo ponía ¡Él, que estaba acostumbrado a sus serios trabajos intelectuales alejados de toda frivolidad, prestarse a vestir esa prenda prescrita por una estúpida costumbre!

La clave la da Pirandello al final del cuento: Gori está satisfecho porque ha conseguido una maravillosa victoria sobre el destino, que él piensa que es avasallador, estúpido y cruel, porque si aquella manga no le hubiera irritado tanto, se habría abandonado sin

remedio, *come un imbecille* a la emoción y al pensamiento de la desgracia de aquella pobre chica. Exacerbado, en cambio, por aquel frac estrecho, había encontrado el ánimo y la fuerza para rebelarse y derrotar al destino.

El mejor Pirandello relativista demuestra, como en otros lugares de su extensa obra, su fatalismo y su gran capacidad para culpar al destino de los acontecimientos, sean buenos o malos, positivos o negativos, pero siempre involuntarios, de la vida humana. ¡Y menos mal (dirá el autor con uno de sus toques grotescos) que la madre de la chica no tuvo que soportar la falta de respeto de los invitados hacia su muerte!

Excelente película, pues, ésta que supo darnos con unas imágenes casi perfectas del más acendrado realismo cinematográfico, unas magníficas páginas de Literatura pirandelliana.

La alienación va al teatro y se hace cine: Un personaje en busca de autor

Manuel Gil Esteve
Universidad Complutense de Madrid

Permítanme, ante todo, dos agradecimientos y una reflexión: Mi agradecimiento a los colegas Sirera y Romera Pintor por su generosa y atrevida invitación a participar en un Simposio de esta naturaleza, cortesía que sólo puedo interpretar como un acto de amistad. Esta reflexión me lleva a manifestar públicamente algo que pienso, es evidente y tiene que ver con el tema de mi intervención: venir a Valencia a hablar de Pirandello, ante el colega y sin embargo amigo Joaquín Espinosa, fino traductor y profundo conocedor del teatro de nuestro autor, es un acto de tremenda osadía. Pido públicamente perdón por ello que, podría estar justificado, quizá porque es en Valencia, la Valencia de mi infancia y mi nostalgia y porque sigo leyendo con fruición *Prosas de osadía* de Mario Benedetti.

Y también porque se plantea una reflexión de la que vengo participando hace años: La Literatura como testigo de una época. No como historia sino producto de la historia. Cultura, con toda la fuerza de la etimología, primigenio valor del hombre. Cultura como saber humano de cada día. La realidad hecha arte más allá de la Historia. La realidad como motivo para la creación del personaje en el teatro.

Reflexión, también, sobre los problemas no resueltos por una generación que la generación siguiente es incapaz de comprender y resolver y que, no resueltos, llegan a nuestros días, en distinto hábito pero que hacen que el lector/espectador de este tipo de Literatura pueda vivir la angustia del entonces en la alineación del presente o la alineación de aquella época con la angustia del presente. Por esto me he atrevido a traer el tema a esta sede. Y por eso también les presento la reflexión desprovista del aparato bibliográfico. Porque su fin es otro. Y otra la re-presentación.

Y, por ello también, el escritor como tamiz de la Historia, como creador estético de la historia existente ya en la realidad, cuando hay conciencia de una crisis en la sociedad en la que realiza la aventura de vivir. Crisis colectiva, vivida en la soledad del artista, observador de la desesperación de sus conciudadanos: Tres vías, tres temas entrelazados, que llevan al creador a ser consciente de la alineación del hombre en determinados momentos de su vida colectiva, convirtiéndola en personaje teatral.

Y consecuencia, también de lo expuesto, el lenguaje adoptado para la comunicación directa. Sin más pretensiones. Espero que el Presidente de la Mesa me lo permita. Y sobre todo, con el fin expreso de que los estudiantes aquí presentes puedan pasar del acto de aprender al de aprehender (si fuere el caso), meditar y tomar partido, o lo que es igual, decisiones sobre su futuro, en el que, espero, forme parte la «necesidad» de ver,

o al menos leer, el teatro de Pirandello, aunque sólo sea para ver si comparten o no las opiniones aquí vertidas. Mi perplejidad ante un hecho literario de tanta actualidad.

A veces, esta consciencia, que parte de la constatación de un drama social, es capaz de crear producciones artísticas en las que el drama se personifica en existencias individuales, con vivencias propias, con reacciones vividas en el interior del ser, creadas para su representación en los escenarios. Incluso hay momentos en la historia de la literatura que crean movimientos artísticos que viven esta experiencia, con obras que no quieren ser históricas pero que nacen y viven alimentadas por el devenir de la historia.

Si nos detenemos a analizar todo el proceso de la literatura llamada decadente, nos será fácil ver cómo uno de sus elementos más característicos, una de sus preocupaciones artísticas, de los logros que nos han transmitido, es la representación del ser humano aislado de todo contacto con el mundo que le rodea, llámese sociedad o historia.

Dentro de la literatura que denominamos aún como contemporánea, el italiano Luigi Pirandello puede servirnos como paradigma de excepción de cuanto acabamos de plantear: la obra de Pirandello, en un principio como narrador y más tarde como autor teatral, incluso en algunos aspectos, menos conocidos, como poeta, puede servirnos para presentar una aguda interpretación de lo que hemos dado en llamar el hombre moderno, aún hoy, y ya entonces, inmerso en la angustia de la incomunicabilidad. Solo rodeado de todos. Un escenario dramático nacido de una realidad trágica, en una geografía donde la tragedia como obra de arte representada alcanzó cotas casi insuperables.

Una realidad que existe en la inmediatez de la conciencia colectiva pero que alcanza una fuerza nueva mediante la creación artística. Simbiosis entre historia y arte, en la que el arte no pretende ser testigo fiel de la historia sino reflejo de sus consecuencias en el ser humano hecho personaje.

Para Pirandello autor, el drama histórico propicia fatalmente una visión dramática de la existencia del personaje: la imposibilidad de una explicación del ser en su existir y, por tanto, su existencia como realidad inconclusa. Por ello, y en este sentido, el personaje, no existe como algo hecho sino que sólo es comprensible en su devenir como acto de creación constante.

De este modo, el yo se presenta como algo caótico, producto de la realidad que le toca vivir. El personaje pirandelliano nace así de la fragmentación del yo, condición existencial del ser humano, condenado en la eternidad de la historia al constante fluir, comprometido en la constante búsqueda de la forma, nunca conseguida, nunca acabada.

En ello se basa el devenir artístico de Pirandello, y por ello polemiza y deforma la realidad en su «representación», porque la parte de la realidad externa al ser humano histórico que interesa al artista es la crisis, de las estructuras, de las llamadas relaciones sociales. Pero no para representarla sino con el objeto de poner en el escenario el análisis de las repercusiones de esa crisis en la conciencia de los personajes, crisis como posibilidad de catarsis, crisis como relación del individuo en sus relaciones con el mundo social. Soledad. Por eso el personaje pirandelliano se limita a recitar su papel, una triste comedia nacida de la hipocresía social, que coloca a cada una de sus creaciones en la más absoluta incomunicación, magistral confirmación de la definitiva alineación de ese ser, producto de la historia. Una alineación concreta, que produce reflejos distintos en personajes distintos, porque distinto es su fragmento de historia. Pero que responde siempre a cuál ha sido la reacción individual del ser ante los hechos sociales comunes, el impacto interior que en el personaje produce la Historia, impacto en ese personaje

pero que, en el planteamiento del autor, se convierte en reacción arquetípica, distinta de otras reacciones, posibles y reales, también arquetípicas, que propician la posibilidad de crear otros personajes, todos ellos en el mismo escenario pero sin posibilidad de comunicación, generando una inmensa soledad, vivida de manera trágica por ellos y compartida, de manera distinta, pero igualmente angustiada, por el espectador.

La vida misma como el teatro. Es decir, la búsqueda de la forma

Todos sabemos que Pirandello, en un momento de su vida, dejó de escribir. Y que cuando volvió a la escritura, el personaje pirandelliano, aparece azuzado por una carencia: la falta de continuidad de la vida. Se descubre presa de la traición de la vida y este triste descubrimiento hace nacer en él, en el personaje, la necesidad instintiva de defenderse, la necesidad de encontrar un punto al que agarrarse, aunque tan sólo sea momentáneamente, para salvarse, con el fin de que, aunque sólo sea como mera ilusión, se le de la posibilidad de salvarse y recuperar la posibilidad de su unión con el mundo.

En su regreso a la novelística, crea obras como *Certi obblighi* en la que un viejo siciliano, aceptando el deshonor y guardándose los celos, crea su «forma» de marido, presentando una aparente felicidad conyugal, se coloca la «máscara» y representa en la que se encierra toda la opresión de una sociedad falsa. El autor presentará una y otra vez la doble función de la «forma», en su humana condición: el doble juego, el juego, en definitiva, del rebelde que se rebela y acepta y se evade y resigna. La máscara en la que el personaje se ve obligado a vivir. Y la vive.

Es la representación de un juego peligroso, que ya está presente en *Il fu Mattia Pascal*, un riesgo social importante que nace de la necesidad de libertad y crea el ansia de evasión, sueño y a la vez miedo existencial que lleva a la búsqueda del flujo de la vida en un dolor sin lágrima que representa esa condición de muerte, en el fracaso, por ejemplo, de la fe política, *Berecche e la guerra*, o a la condición del hombre condenado a no ser, *Pena di vivere così*, viviendo la huida de un tiempo sin retorno.

El ser creado en busca de la forma. El mito

Porque de esta búsqueda ya constante de la forma, nace, en Pirandello, otra necesidad: el mito del personaje en busca de autor, en el que se centra y alrededor del que gira todo el teatro, cenit de su realidad expresiva.

Un mito que tampoco nace en el teatro. Aparece ya en *Si gira*, novela que, como sabemos, fue publicada con el título de *I quaderni di Serafino Gubbio operatore*. Un diario. Novela constantemente comparada por la crítica con *Il fu Mattia Pascal*.

Mattia Pascal, la creación en la que el personaje experimenta la imposibilidad de evasión, su condena a criatura exiliada, en constante disgregación, en una experiencia digamos que coherentemente aceptada por el personaje.

Serafino Gubbio, sin embargo, sólo pinceladas, progresiva creación de situaciones en tono ascendente: la piedad ante los hechos que se convierte en compasión, valga como ejemplo. Pero por encima de esta realidad, otra, la impasibilidad, el mito que el

personaje persigue desde el principio, símbolo y realidad de la máquina, impasibilidad que necesariamente genera insensibilidad, la única posibilidad para seguir «viviendo» por parte del ser humano, también hoy. De ahí nace el personaje, al comienzo atónito y lleno de desazón ante la máquina, para después intentar convertirse en un ser insensible, único camino posible para alcanzar la necesaria insensibilidad ante la «forma» y poder vivir intensamente el significado de la compasión. El testimonio. Permittedme, aquí, fuera de toda convención, hacer un paréntesis (silencio en la escena) para traer al recuerdo la última cámara de José Souto. El arte es necesariamente esto, realidad viva, y maestros como Pirandello nos lo representan constantemente.

La polémica en torno a la crisis de la burguesía, en donde unos hombres oprimidos por el ritmo frenético de la mecanización, ávidos de dinero, alcanzan —Serafino Gubbio es el personaje arquetípico— la conciencia de la lenta autodestrucción del hombre, en la que el resultado dialéctico pasa necesariamente por el silencio, encerrarse en el propio silencio, en el que parece que estamos condenados a vivir. No es por tanto, como parece, en un principio, la polémica sobre la masificación del hombre lo que hace nacer el personaje de Gubbio, es el planteamiento al lector de cuál puede ser el resultado de la renuncia del ser humano a sentir la realidad como propia, de cuál es la realidad social que crea la impasibilidad ante los hechos cotidianos. Y yo me permito preguntárselo a los más jóvenes que escuchan. No para que me respondan sino para que intenten responderse.

Porque quizá sea está la aportación más relevante de Luigi Pirandello, o, al menos, la que más puede servir a su continuidad y validez para el presente: su capacidad para condensar en una historia simbólica la realidad del presente, colocando las bases, los hitos, de una visión del mundo, en mi opinión todavía muy vigente porque no resuelta ni por mi generación ni tampoco por la posterior, que son los de Serafino Gubbio: de la compasión universal por los seres que sufren los hechos, nace la necesidad y el deseo de no comprometerse, de desaparecer. Y el autor, que participa de este momento de reflexión, sienta la necesidad de representar este drama en sus reflejos en distintos personajes, en criaturas autónomas que se conviertan en símbolos absolutos, en los que la fuerza del caos interior creado por la situación social, que acaban por vivir la disgregación de la propia persona, convertida en una representación absoluta, testimonio sin tiempo: «(...) Ora basta, voglio restare così. Il tempo è questo: la vita è questa; nel senso che dà alla mia professione, voglio seguirlo così —solo, muto e impassibile— e far l'operatore (...)»

Esta impasibilidad, que es la constatación del fracaso absoluto, del silencio, hace que el autor consiga técnicamente alejarse por fin de sus personajes y renuncie a explicar su drama, dejando desde ese momento que sean ellos los que lo intenten. Pero también consigue y obliga, con ello, que nosotros, los espectadores, participemos del experimento y nos convirtamos en cooperadores necesarios para los fines del artista.

Será este empeño por captar la trágica condición del ser humano y plasmarla en personajes autónomos, con su casuística particular, en situaciones, por tanto, distintas, la que creará, el nuevo teatro de Pirandello. Condición del ser humano puesta en escena mediante el testimonio por los propios personajes en el propio quehacer de la existencia, caso de *Sei personaggi in cerca di autore*, quizá la más famosa y citada, incluso la más fecunda como modelo, de las obras del autor. Para buena parte de la crítica, el acto de laceración más traumático dentro de la literatura dramática contemporánea con el te-

ma central de toda la obra pirandelliana, el de la imposibilidad de comunicación del ser humano en determinados momentos de la historia social, esa tremenda imposibilidad de salir del propio yo, alcanza en los seis personajes la fuerza de la pasión y un enorme dramatismo. Personajes, criaturas disociadas, prisioneros de sus propios gestos absurdos, manifestación inequívoca de su no aceptación de los límites sociales, impuestos por el propio sistema social: hipocresía y mentira. Personajes ansiosos de libertad pero condenados a la más dramática y dolorosa soledad porque ya nacen esclavos de los prejuicios. Por eso creados por su autor para que den cumplido testimonio desde el escenario de lo que significa su drama.

Todos sabemos que se trata de la atroz historia de seis personajes que su creador no ha querido narrar, que se suben al escenario para reclamar la vida artística que se les ha negado, y que, aparecer ante el espectador y contemplarse representados por otros seis actores, no son capaces de reconocerse y reclaman constantemente que sea representado o se les permita representar su propio ser, o lo que es lo mismo, su realidad. Un autor que les cree para poder dar testimonio de su drama. Y en este devenir, cada personaje, en el momento en que vive su relatividad, alcanza el sentido universal que le da el valor de representar la condición humana. Porque para vivir, o lo que es lo mismo, para hacerse representable, para salir de la soledad de su ser de personaje sin autor, tiene necesariamente que admitir una realidad aparente.

Y entre las partes que el personaje debe vivir, como hemos visto, hacerse representable, está la razón, que precisamente, en la historia social es la «forma» más relativa y falsa, la más ilusoria. Por eso, los personajes más conseguidos del teatro de nuestro autor son los «razonadores», a los que la razón les proporciona la mayor conciencia de su desesperado dolor (Enrique IV puede demostrárnoslo). Y es que la razón es la culminación en la disgregación de la persona, porque, en la comunicación, en el arte, la función de la razón es el lenguaje, y precisamente el lenguaje es a la par signo de la incomunicación entre estos seres y testimonio de la propia ansia por comunicarse con los personajes.

Por ello, entre las comedias que fueron representadas antes, está *Così è, se vi pare*, con toda seguridad la obra que propone al público la base de la poética pirandelliana, o de la filosofía, si se prefiere verlo desde otro ángulo crítico.

Y eso que es una obra cuya trama es sencilla. Una mujer de la que no existen antecedentes documentados, es para unos Lina y para otros Giulia, primera o segunda mujer de un marido. Como, en definitiva, será imposible saber quién es, para cada quien será la que él o ella quiera que sea. Trama lineal, sencilla, casi diáfana, pero destructora, con escenas que el público de la época no estaba acostumbrado a ver y que, más complicado, le obligaba a interiorizar la representación, haciendo nacer fantasmas del momento. Y sin embargo, es una reacción curiosa por parte del público, porque el planteamiento sirve, en general, para todas las obras del autor y, por tanto, la reacción parece que no tenía por qué ser diferente. Sencillamente, vivir significa adaptarse a las formas, conferir una realidad ilusoria a la realidad interior, al ser que, para existir, tiene necesariamente que traicionarse. Porque la vida no es sino una continua acumulación caótica de formas, un continuo morir de las ilusiones. Y precisamente ha de ser la razón la que revele al personaje su drama que no es otro que la función de destrucción del ser humano y de la realidad.

Por eso, en esta que podríamos considerar la representación continuada de sus obras, *Enrique IV*, se convierte en el más trágico, por más desesperado, de los personajes crea-

dos por Pirandello, que hace que el protagonista viva ante el espectador una trágica representación. Todos creen que está loco, porque, durante un breve espacio de tiempo, lo estuvo, debido a una caída del caballo. Pero, desde ya hace tiempo, está curado. Y sin embargo tiene que continuar declamando el papel de loco, fijándose en la máscara de Enrique IV, emperador de Alemania, y obligando a parientes, amigos y sirvientes a tomar la actitud de figurantes y comparsas de esa corte imperial, a representar el papel que se les asigna. Porque, si no lo hace, la realidad de la vida y la intensidad real de los recuerdos, repletos de vilezas, de traiciones a la amistad y al amor, de mezquindades, volverían a agredirlo obligándole a actos extremos, como ocurrirá por una extraña liberación cuyos efectos servirán para mandarlo definitivamente a su consciente locura.

El personaje Enrique IV es el más desesperado, el más trágico de sus personajes, el único que no es capaz de inventar ilusiones, ficciones en las que encerrar y proteger su existencia. Es el personaje que aúna ficción y realidad, sin solución de continuidad, pasión y consciencia; encarna, por tanto, la perfección máxima del ser social y convierte todas estas contradicciones en el símbolo universal de la desesperación humana, en un alucinante acontecer convertido en el soliloquio de una locura infinita. *Enrico IV* es la comedia que expresa de manera ejemplar la filosofía pirandelliana del ser y del parecer. Y Enrique IV es la más compleja de las criaturas del autor, la más conseguida de entre sus criaturas dolidas que es capaz de alcanzar el cenit del teatro, convirtiéndola en la criatura simbólica, en el personaje símbolo, del dolor universal.

En la representación de la obra, vivimos, de manera insólita, el drama de la condición humana pero, por primera vez, en todos los momentos posibles de la puesta en escena. Enrique IV es el personaje límite que carece de forma, la perdió un día, ya muy lejano, al mismo tiempo que la juventud y el amor, en la caída de un caballo en un carnaval burgués. Sólo le queda la imagen, una imagen tenue, vana: el cuadro de la sala del trono, testimonio trágico de su no existencia.

Está solo en su devenir, en su ritmo vital y permanece siempre solo, y desde la soledad asiste lentamente a su propia disgregación en el naufragio de la memoria. Es un ser condenado a la carencia de forma, a la forma informal (sin forma no hay representación posible), es decir al exilio. Y es precisamente esta representación informal la que, al final, le da la posibilidad de volver a alcanzar la forma, y el ser, con la renuncia voluntaria a su propia realidad, la renuncia a vivir solo la propia exclusión, su terrible soledad.

Por ello, en un gesto majestuoso, se coloca la máscara en la que lo ha aprisionado la vida:

Guai chi non sa portare la sua maschera, sia da Re, sia da Papa... Ebbene, Monsignore, Madonna: la mia vera condanna è questa —o quella— guardate (*indica il suo ritratto alla parete, quasi con paura*) di non potermi più staccare da quest'opera di magia! Sono ora penitente, e così resto; vi giuro che resto finchè Egli non m'abbia ricevuto. Ma voi due, dopo la revoca della scomunica, dovrete implorarmi dal Papa che lo può: di staccarmi di là (*indica di nuovo il su ritratto*), da cui sono escluso... Non si può avere sempre ventisei anni, Madonna!...

Es esta la tragedia eterna del ser humano, su verdadero drama, el drama de quien busca una forma mientras se encuentra perdido en la realidad informal, del ser que muere desilusionado, en la ilusión de haberla encontrado, de quien trata de construir desde el

exterior su voluntad de vivir. Enrique IV, el personaje, sabe muy bien que no puede volver atrás a vivir, porque el abismo es insalvable y falso el contenido, por ello la palabra es una forma vacía, cuando falta la inocencia de las ilusiones. Y es entonces, precisamente entonces —extraordinaria aportación de Pirandello— cuando la incomunicación se convierte en la única y definitiva ley del devenir humano.

Por eso, al final, Enrique IV se ve obligado a aceptar la forma en la que está encerrado, una forma de la que ya no podrá librarse:

... La mia vita è questa! Non è la vostra! La vostra, in qui siete invecchiati, io non l'ho visuta!... Ma io non sono un pazzo a modo vostro, dottore! Io so bene che quello (*indica il Di Nelli*) non può essere me, perche Enrico IV sono io: io qua, da venti anni, capito? Fisso in questa eternità di maschera!

Pero también en *Sei personaggi in cerca d'autore* los personajes viven sobre el escenario su destino y eterna desesperación. De hecho, acabarán sin autor, y en la imposibilidad de realizar su ansia de infinitud. Lo único que harán, en realidad (de manera magistralmente conseguida en la obra) será evocar en escena su drama, sus ocasiones, sus hechos, que son sólo sacos vacíos, sin ningún significado:

Il capocomico: Veniamo al fatto, veniamo al fatto, signori miei

Il padre: Ecco, si signore! Ma un fatto è come un sacco: vuoto, non si regge. Perchè si regga, bisogna prima farsi entrare dentro la ragione e i sentimenti che lo han determinato...

Y es Esta la realidad. La explicación es pura literatura, relativismo, incomunicación. Sirve sólo para representar su auténtico drama, y el drama real es persuadir a los demás para representarlo. Una ilusión que mueve a los personajes y que los condena a una representación perenne, representación que, sin embargo, no resuelve su drama. Así volverán al informal, a los sacos vacíos, y el drama no acabará, porque existe fuera del tiempo. Es sencillamente, caos, desorganización y tormento.

Como todos sabemos, a partir de ese momento empieza el progresivo y, hasta entonces, imprevisible, consenso del público en todo el mundo. Es el momento en que comienza a desaparecer la inspiración en el autor. La paz europea, tras la terrible guerra, le llegaba como descanso. Empezaba la crisis que la crítica llama crisis del éxito. Y es que el arte de Pirandello, como hemos, creo, podido ver, nació y se alimentó en la incompreensión y en la soledad, la suya, la de su sociedad, la de sus personajes. Por ello, el autor encontraba en su creación un modo de liberarse de la mediocridad ambiente, la libertad desde el miedo, desde la angustia de una soledad ciertamente trágica.

Quizá por esto, el teatro de Pirandello que hemos traído aquí sirva para el espectador de estos días, agobiado por la marcha del mundo, ciertamente no esperanzadora (supongo que, en mayor o menor medida, estaremos de acuerdo). Porque las obras de arte, por muy universales que sean, por mucho éxito que tengan, no son panacea aplicable a cualquier momento de la Historia. Mucho menos, el teatro.

Permítanme hacerles escuchar, en mi voz, a Pirandello:

Le opere di un autore che ha conseguito la fama, facilmente son affettate, fatte di maniera, secondo cioè la maniera che gli ha procurato la fama. E anche perché l'autore famoso non riesce più a vedersi

naturalmente, ma secondo la luce in cui lo ha messo la fama, alla quale bisogna che egli si adatti sforzando la propria natura.

En su última novela, *Uno, nessuno e centomila*, dice al lector:

Tempo, spazio: necessita: Sorte, fortuna, casi: trappole tutte della vita. Volete essere? C'è questo. In astratto non si è. (...) E ogni cosa, finché dura, porta con sé la pena di essere così e non poter più essere altrimenti... E come le forme, gli atti. Quando un atto è compiuto, è quello, non si cangia più...

Es así porque la realidad no existe porque no se puede tomar conciencia de ella. Conocer es construir arbitrariamente, fijar la vida en formas provisionales y cambiantes.

Porque intuyo, para terminar, que lo único que existe, según la creación de Pirandello, es el flujo continuo de las apariencias. Esto es lo que les ha ocurrido hoy a ustedes en lo que se refiere a mi representación.

Un nuevo lenguaje escénico: el Teatro Canzone

Fernando Melgosa Rodríguez
Universidad de Burgos

Giorgio Gaber ha sido uno de los artistas italianos que más ha defendido con su obra la libertad individual. El conjunto de sus canciones y monólogos constituye por sí solo un verdadero tratado sobre el arte de ser libres. Este cantautor, actor y crítico ácido, de mente tan aguda como su lengua, es prácticamente desconocido en nuestro país.

Su Teatro Canzone es, sin lugar a dudas, uno de los lenguajes escénicos más fascinantes que se ha visto sobre los escenarios en las últimas décadas del siglo pasado.

«Non sono nè un filosofo nè un politico ma una persona che si sforza di restituire, sotto forma di spettacolo, le percezioni, gli umori, i segnali che si avvertono nell'aria». Así describe Gaber la esencia de su arte, en un extracto de una entrevista publicada en la columna Cabaret -Edizioni L'Unità.

Giorgio Gaber, 1939-2003, nació con el apellido de Gaberscik en Trieste. Afirmaba haber comenzado a ser cantante de una manera fortuita y casual: a los dieciocho ya trabajaba en la sala Santa Tecla de Milán, en donde tocaba la guitarra y cantaba para pagarse los estudios. Allí estaba también Adriano Celentano quien le pedía, en muchas ocasiones, que le sustituyera como cantante. En cierta ocasión recibió una nota de un joven que le invitaba a hacer una audición para la discográfica Ricordi, aquella persona se llamaba Mogol.

Gaber nace discográficamente gracias a Giulio Rapetti y a Nani Ricordi, con un repertorio fuertemente condicionado por la sombra de Adriano Celentano, pero con por la voluntad, también, de distanciarse de él.¹

Es curioso el paralelismo que surgirá entre Gaber y Jannacci, en cuanto a la irrupción de Strehler y Fo en ambos, ya que hicieron sus respectivos debut a la sombra del Piccolo. Por aquel entonces, éste era una especie de fragua postexistencialista y neobrechtiana gracias al empeño y al mérito de su director, Giorgio Strehler, quien introdujo el ejemplo de Brecht no solo en el Piccolo sino también en la canción italiana. De este mensaje se hace igualmente partícipe Dario Fo, autor incluso de muchas de las canciones del primer Jannacci, y que, por otra parte, tuvo tanta repercusión en la carrera y, nos atreveríamos a decir, en la vida de Gaber.

Pero éste era sólo un aspecto de Giorgio Gaber; por otro lado iba a carruseles, participaba en retransmisiones, conducía espacios televisivos, oscilando así entre el cantante

1. Un marco general de la situación de entonces lo podemos encontrar en el capítulo 2 «*La nuova canzone d'autore e la 'Scuola di Genova'*» (Jachia, 1998: 36-59)

y el presentador de programas de entretenimiento. Para él este final de los años sesenta supuso un éxito pues conllevaba ante todo un intenso y variado aprendizaje.

En efecto, al igual que ocurriera con su carrera de cantante, es de una manera casual como llega a concebir El Teatro Canzone, como así declaró el propio Gaber. La aventura comienza con la invitación de Paolo Grassi, codirector junto a Giorgio Strehler, del Piccolo Teatro de Milán, justo en el momento en que Gaber comienza a sentirse hastiado y desasosegado por el circuito del festival de Sanremo y su trabajo en la televisión. La fórmula de El Teatro Canzone —inaugurada en el año 1970 y usada de forma ininterrumpida durante treinta años—, opta por la alternancia de monólogos y canciones. Es sin duda el rumbo definitivo que toma a partir de 1972, en colaboración con el pintor libertario Sandro Luporini cuya amistad les unía desde 1959.

Es importante señalar la unión de Giorgio Gaber con esta persona procedente de otra faceta artística. Constituye un testigo que Gaber recoge, al igual que hicieron en su día otros personajes vanguardistas. El teatro logrará ser el vínculo de dos personas llegadas de la música y de la pintura, que necesitan crear un lenguaje y un contexto nuevo para poder expresarse con plena libertad y autonomía.

Paolo Grassi le propone un recital y Giorgio Gaber acepta el reto. Adapta un álbum publicado en 1969, *Il signor G.*, cuyo título le servirá para la creación del personaje escénico. Aquel primer espectáculo es una vía entre la canción política y los esquemas de las canciones francesas —según Brel y Brassens—, unidos a los consejos de Dario Fo. *Il signor G.* llega a ser pronto el sinónimo de un hombre cualquiera, pequeño burgués situado entre el empeño y el oportunismo.

Gaber, junto a Luporini, da a su Teatro Canzone un nuevo énfasis no autobiográfico, siguiendo un modelo que ya había sido utilizado por el expresionismo brechtiano y los *chansonniers franceses*, con quienes descubre las grandes posibilidades que presta el teatro a la canción. Y es que, gracias a ellos, logrará delinear de manera elegante y sin prejuicios un auténtico microcosmos teatral, una dimensión suspendida y concretísima, que encuentra en el monólogo y en la sabia alternancia de canto y recitación la justa solución expresiva. Además, para Gaber será toda una inmensa revelación el poder seguir, de alguna manera, los pasos de quien él consideró su gran maestro, Jacques Brel.

El *pathos* de Gaber y Luporini es siempre ideológico y político, aunque también es capaz de abrirse a temas más íntimos o de índole menos colectiva, como la muerte, la enfermedad e incluso las experiencias corporales.

Podemos verlo en el espectáculo *Il signor G.* Son los años de los ataques a la iglesia, a las instituciones, a la derecha y a la izquierda, acosando lugares comunes para los italianos como son *la mamma* o *la casa*. Con la continuidad de *Il signor G.*, Gaber llega a ser pronto un punto de referencia para la llamada generación «*impegnata*».

Es una característica típica en Gaber el alternar gags explosivos con pausas y silencios meditados, escenas dramáticas con situaciones hilarantes; o *crescendos* irónicos y cómicos con *pianísimos* amargos y reflexivos. Esta técnica hace que notemos inmediatamente la fuerte influencia de otro gran maestro, en este caso teatral, como es el milanés Dario Fo. Dario estaba siempre flotando en el ambiente milanés, pudiendo llegar a asegurar que Fo cantautor motivó a Jannacci, así como el Fo actor, autor de teatro e intérprete de intensísimos monólogos marcó sobremanera a Gaber como autor y actor monologuista. Es aquí donde se puede rastrear, en mayor parte, la génesis de Gaber como autor e intérprete teatral, precisando que en el año 1972 los monólogos se llegan a equiparar

en calidad a las canciones, pues no se limitarán a ser meras explicaciones o introducciones de éstas, sino que desarrollarán su propia función para llegar a ser un todo; de esta manera Giorgio Gaber empieza a concebir sus espectáculos como una compleja acción escénica articulada en monólogos y canciones.

Esta nueva forma de espectáculo, sin respetar ninguno de los dos géneros, se convierte en una unión original de música, palabras y acción escénica, hasta lograr resolverse en una fórmula mucho más abierta e íntimamente articulada a la vez que compleja.

Este planteamiento no solo es una manera de alargar y profundizar en el «espacio de la canción» —sobre todo dentro del plano temático y escénico— sino también la proposición de un modelo distinto en las canciones de Gaber y Luporini. Y es que, sin renunciar a su propia condición artística, nacen en el teatro y para el teatro, encontrando aquí, y no en los discos, su auténtica dimensión.²

Podemos preguntarnos sobre su relación con el público como un hecho muy importante en los espectáculos de Giorgio Gaber, ya que se le puede atribuir una carga histriónica premeditada, absolutamente racional. Ante esto Gaber declaró en numerosas ocasiones que desgraciadamente estos componentes no se estudian y están muy unidos al propio condicionante físico. Es evidente que cada uno se enfrenta al público a través de su propio cuerpo, de su propio bagaje de experiencias; por lo tanto se parte de unos condicionantes de gran peso a la hora de representar.

Pero más allá de ese intercambio de energía, un elemento fundamental en Gaber es la ironía. Ironía sobre las cosas y sobre sí mismo, creando así una situación cómica para luego introducirse en ella gracias a la estrecha sintonía que tiene con el público, quien lo entiende y se identifica con él. Es, por lo tanto, un humorista en el sentido pirandeliiano del término, dado que expresa la ironía de una manera acentuada y brillante, don que, por otra parte, muy pocos poseen.

Por lo general, el personaje representado por Gaber es el antihéroe por excelencia. Crea, gracias a él, una estructura problemática, abierta y con múltiples perspectivas, o bien se mueve en una realidad triturada y alienante que produce solo desorientación, denominada, según las palabras del propio intérprete, «*confusione deviante*».

La oportunidad de expresarse con plena libertad encima de un escenario será algo importantísimo para Giorgio Gaber. Considera que es ése el lugar apropiado para verificar su verdadera relación con el público; es un lugar mágico, en donde, si no logras conquistar, divertir a la gente, ésta se aburre y entonces el juego y la relación se rompen. Gaber piensa además que el oficio del actor está entre los menos corrompidos, pues obtiene la respuesta del público inmediatamente. Para él, el teatro es una fórmula muy sencilla y asequible con la que puede expresarse.

Respecto a los textos, Gaber sostiene que el diálogo es nuestra cotidianidad, aunque se esté fragmentando hasta tal punto que la escritura teatral no es más que un intento de diálogo contemporáneo falso.

El diálogo en el teatro contemporáneo le resulta fingido y cree que no corresponde a los parámetros del uso común del lenguaje.

Gaber y Luporini intentan hacer lo contrario a través de un solo personaje como, por ejemplo, en *Il grigio*, *Parlami d'amore Mariù* y *Le donne in amore*, donde consiguen sintetizar el diálogo en lo esencial, «perdiendo» por el camino intervenciones para ellos

2. MELGOSA (2001).

superfluas, para indagar en algo que puede ser menos literario pero más fascinante: el pensamiento. Este pensamiento llega a ser escritura, así un personaje puede reflexionar y comunicar sus propias elucubraciones. No son, por lo tanto, monólogos de teatro clásico interiorizados, sino que es el propio pensamiento el que puede escoger un vocablo, logrando que renazca así el gusto por la palabra, por el adjetivo.

Veamos en este punto qué referentes encontramos en España respecto a Gaber y su Teatro Canzone durante estos últimos treinta y cinco años.

Sin lugar a dudas el primer nexo de unión que podemos vislumbrar entre el Teatro Canzone y los artistas españoles, es el interés y admiración que Jacques Brel despierta en ambos países.

No podemos olvidar tampoco otro factor importante que les vincula: los convulsos años setenta en España (con los últimos coletazos del régimen franquista) y los denominados años de plomo en Italia.

Por lo tanto, podemos ver cómo cantantes de la talla de Paco Ibáñez, Joan Manuel Serrat o Alberto Cortez se interesarán por un mayor contenido social y literario en sus temas, trasladando de esta forma los poetas a los escenarios. Además, Paco Ibáñez emprenderá la tarea de traducir e introducir en nuestro país cantantes francófonos como Brel o Brassens.

Pero el estilo escénico, la forma de abordar los temas musicales, también tiene su reflejo gaberiano, en mayor o menor medida, en músicos como Pí de la Serra, Pau Ribba o Jaume Sisa. Y si nos apoyamos más en el lenguaje teatral, encontramos vínculos con espectáculos como *Castañuela 70* y los componentes de *Las madres del cordero*. Aunque, sin lugar a dudas, quien poseía en aquellos años más nexos de unión con este nuevo lenguaje escénico llamado Teatro Canzone, fue Ovidi Montllor. Gran intérprete y elegante cantante, se convertía en una «bestia» en los escenarios de ahí que sus directos sean hoy todavía muy recordados.

Posteriormente encontramos artistas que han bebido de la influencia escénica creada por Gaber como se ve en los comienzos, muy teatrales por cierto, de Javier Gurruchaga, de Joaquín Sabina (quien representa el enlace entre los cantautores de antes y los de ahora), Javier Krahe o el Gran Wyoming.

Hoy en día, posiblemente el reflejo más «natural» que tendría el Teatro Canzone de Giorgio Gaber (si aún estuviera entre nosotros y con unos cuantos años menos), sería Albert Plá y su acerado sentido del humor.

Gaber se propuso para la temporada 91-92 subir a escena un espectáculo-antología que llama *Storie del Signor G.: Il Teatro Canzone*; de él nos serviremos para comentar dos ejemplos muy significativos de su Teatro Canzone:

El primero de ellos es *La nave* del espectáculo *Far finta de essere sani* de 1973. El espíritu del cabaret es el de teatro-juego y este espíritu se hace patente en *La nave*. Gaber entiende que no hay espectáculo sin la complicidad del público. Los *sketches* sólo tienen la posibilidad de éxito si el espectador sigue el juego; es decir, si acepta las reglas y su rol. Tal juego suprime toda separación entre el observador y lo que ocurre ante él. Ese deseo de implicar al público activamente como co-creador del espectáculo, es uno de los motivos más recurrentes del teatro moderno, desde Pirandello hasta Bertold Brecht, desde Lorca hasta Dario Fo. El escenario se revela para Gaber como un juego de estrategias constantes dirigidas hacia la figura del espectador.

El segundo *schetch* es *L'America* y está dentro del espectáculo *Libertà obbligatoria* del año 1976. Tal vez sea, junto con *Far finta di essere sani*, los dos pilares más emblemáticos de Gaber y Luporini. Los temas a los que estamos haciendo referencia, no lo olvidemos, pertenecen a un espectáculo de julio y agosto de 1991. La guerra del Golfo está a las puertas y la invasión mediática de algunos periodistas, más la irrupción casi vírica de la CNN, hacen que Giorgio Gaber introduzca un texto nuevo en mitad de su *sketch*.

Este momento tan caliente en la sociedad provoca que el artista italiano utilice el binomio guerra y cultura como el elemento irónico más marcado quizá de todo el espectáculo.

A Giorgio Gaber le gusta hablar claro y utiliza el vehículo teatral para hacerlo pues considera ideal la correspondencia entre vida y espectáculo; fusión armoniosa, estridente a veces, pero que nos mueve entre la risa y el llanto, lo grotesco y lo sublime, entre el drama y la comedia, invitando a decir aquello que se quiere con una profunda carga de ironía, pero con plena libertad.

Bibliografía

- CANOVI, C. F. AZZALI (15/10/00): «Giorgio Gaber», (En línea). Publicado en *Centro di Poesia e Cultura di Regio Emilia*. <http://digilander.iol.it/giorgiogaber/intervil.htm>.
- BRECHT, B. (1976): *Escritos sobre teatro*, Buenos Aires, Nueva Visión.
- CODIGNOLA, L. (1979): *L'uso politico del teatro*, Roma, Bulzoni.
- FICHER-LICHTE, E. (1999): *Semiótica del teatro*, Madrid. Arco/Libros.
- INCERTI, R. (5/10/00): «Gaber, elogio dei dittatori», (En línea). Publicado en *La Repubblica del 4 gennaio 1998*. http://digilander.iol.it/giorgio_gaber/ar_repul.htm.
- JACHIA, P. (1998): *La canzone d'autore italiana*, Milano, Feltrinelli.
- MELGOSA, F. (2001): *El Teatro Canzone de Giorgio Gaber*, Trabajo de Grado, Universidad de Salamanca.
- VALENTIN, A. (5/10/00): «E pensare che c'era il pensiero», (En línea). Publicado en *Reportaje de la recensione dello spettacolo de 1995*. http://digilander.iol.it/giorgiogaber/recen_4htm.

PUV PUBLICACIONS
UNIVERSITAT
DE VALÈNCIA