

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; reimpressa 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, toda vía 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 gran de 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; reimpresa 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)





