

AGUSTÍN SIRÉ

CARLO GOLDONI Y SU REFORMA

“MI VIDA no es interesante; pero puede suceder que, dentro de algún tiempo, se descubra en un rincón de una vieja biblioteca una colección de mis obras. Tal vez, surja la curiosidad de saber quién era ese hombre singular que emprendió la reforma del teatro de su país, que puso en escena y editó ciento cincuenta comedias, en verso y en prosa, tanto de caracteres como de intriga, y que vio, durante su vida, dieciocho ediciones de su teatro”.

Estas palabras, escritas por Goldoni en el prefacio de sus *Memorias*, a las que dedicó tres años de su achacosa vejez, revelan, por una parte, una errónea suposición sobre el destino de sus creaciones dramáticas y, por otra, lo que es más importante, un implícito convencimiento de que existía una relación entre sus obras y su propia vida y, consecuentemente, entre ellas y el medio social y artístico de su época. El material autobiográfico de sus *Memorias* no es, en efecto, sino un pedestal, destinado a sustentar la urgencia con que su genio cómico lo acosó para emprender su famosa reforma. Su pesimista presagio, sincero o fingido, sobre el destino de su teatro, no se ha cumplido. Existen varias ediciones en lengua italiana de sus obras completas y numerosas parciales. La bibliografía goldoniana es vastísima. Aunque la representación de sus obras no es tan frecuente como pudiera suponerse, en los últimos años han subido a los escenarios de diversos países algunas de las más representativas del autor, entre las que se cuentan: *La Posadera*, *Los Rústicos*, *Los dos Gemelos Venecianos*, *Alboroto en Chioggia*, *Las Aventuras del Veraneo*, *La Camarera Alegre*, *Arlequín*, *servidor de dos Patrones* y otras.

La lectura de sus *Memorias* nos revela un carácter franco, cordial, de honesto aventurero, que evita toda áspera dramatización de

las vicisitudes de su vida, que él ve como una gozosa aventura. "Mi madre me echó al mundo casi sin dolor, anota Goldoni. No me anuncié con gritos, al ver la luz por primera vez. Esta mansedumbre parecía anunciar mi carácter pacífico, nunca desmentido a lo largo de mi vida".

En un hermoso palacio gótico de la parroquia de Santo Tomás, en Venecia, tuvo lugar este tranquilo acontecimiento, el 25 de febrero de 1707. Su padre, Julio Goldoni, había nacido en la misma ciudad, pero su familia procedía de Módena. En la vida dispensiosa de su abuelo paterno, muy acorde con la despreocupada alegría veneciana, el teatro tenía un sitio de privilegio. Hacía representar comedias y óperas en su propia casa. En esta abundancia, en este regocijado alboroto, nace Carlo Goldoni. ¿"Cómo podía yo, se pregunta nuestro autor, despreciar los espectáculos? ¿Cómo podía no amar la alegría?" Por su parte, su padre hace construir un teatro de marionetas, cuyo juego hace las delicias del muchachito de cuatro años. A la muerte de su abuelo, la abundancia se trueca en pobreza, y su padre decide ejercer la medicina, trasladándose a Roma. El muchacho comienza sus estudios, bajo la vigilancia de un preceptor. Lee todos los libros que encuentra en la pequeña biblioteca de su padre, entre los que se hallaban algunas obras teatrales. A los ocho años escribe su primera comedia, que merece las burlas de su tía, las reprimendas de su madre y las sospechas de su autenticidad, por parte de su preceptor, quien asegura que esa obra revela más ingenio y sentido común que los que corresponden a un niño de su edad.

Continúa y termina sus estudios de gramática y retórica en el colegio de los jesuitas, en Perugia. A fines de 1720, se encuentra en Rímini, donde estudia filosofía con los frailes dominicanos, cuyas lecciones lo aburren a morir. Para distraerse, va a ver los espectáculos teatrales de una compañía que se encontraba de paso en Rímini. Por primera vez, ve mujeres en escena. Está encantado. La atracción que los cómicos ejercen en él es tan imperiosa que se atreve a entablar relaciones con ellos y con el director. Todos lo acogen con mil muestras de simpatía. Desgraciadamente, la compañía termina sus representaciones, para dirigirse a Chioggia, donde vivía su madre. Los cómicos lo invitan a viajar con ellos. La tentación es irresistible. El joven Goldoni decide escaparse del colegio y de la filosofía y acompañar a los cómicos en su viaje por mar. Permítanme leerles el trozo correspondiente de sus *Memorias*, que servirá también para apreciar el estilo vivaz del texto:

“Doce personas, actores y actrices, un apuntador, un maquinista, un encargado de la utilería, ocho criados, cuatro criadas, dos nodrizas, niños de toda edad, perros, gatos, monos, loros, pájaros, pichones, un cordero: era el arca de Noé.

“La barca era muy amplia, con muchos compartimientos. Cada mujer tenía su cubículo con cortinas. Habían acomodado una buena cama para mí, al lado del director. Todos estaban bien.

“El intendente general del viaje, que era al mismo tiempo cocinero y encargado de servir las bebidas, tocó una campana, que era la señal del almuerzo. Todos se reunieron en una especie de salón, que se había acondicionado en el centro de la nave, encima de baúles, cajones y fardos. Sobre una mesa ovalada, había café, té, tostadas, agua y vino.

La primera actriz (*première amoureuse*) pidió un caldo; no había. Se puso furiosa, y costó gran trabajo calmarla con una taza de chocolate. Era la más fea y la más difícil.

“Después de almuerzo, alguien propuso jugar a las cartas, mientras se esperaba la hora de la comida... Jugamos, nos reímos, conversamos, nos hacíamos bromas. La campana anuncia la comida. Allá vamos.

“¡Macarrones! Todos se abalanzan. Devoran tres soperas: carne con salsa, ave fría, una tajada de ternera, postre y vino excelente. ¡Qué buena comida! No hay mejor salsa que el apetito.

“Permanecemos cuatro horas a la mesa. Se tocaron diversos instrumentos, se cantó mucho. La actriz que representaba las criadas, cantaba maravillosamente. Yo la miraba. Me causó una singular impresión. Por desgracia, se produjo un incidente, que interrumpió la armonía de la reunión.

“Un gato se había escapado de su jaula; era el regalón de la primera actriz. Esta llama a todos, para que la ayuden a pillarlo, y todos corremos tras el gato. Pero el animal, que era huraño como su dueña, se escabulle, salta y se esconde en todos los rincones. Viendo que lo persiguen, se sube al mástil. La señora Clarisa se siente desfallecer. Un marinero se sube al mástil, para atraparlo; el gato se lanza al mar, y ahí queda. Su ama se desespera; intenta matar a todos los animales que están a su alcance y quiere arrojar a su criada a la tumba de su querido gatito. Todos defienden a la criada. El alboroto es general. Llega el director. Se ríe, consuela a la afligida mujer, quien termina por reírse también, y ya nadie se acuerda del gato”.

En 1723 ingresa al colegio Ghislieri, de los jesuitas, e inicia sus estudios de derecho en la Universidad de Pavía; pero dos años después es expulsado a consecuencia de una sátira escrita contra las mujeres pertenecientes a la más respetable burguesía de la ciudad. Continúa sus estudios de derecho en Udine, donde su padre ejerce la medicina, y luego, en Módena. En esta época, profundamente conmovido por un espectáculo de abjuración pública, ordenado por el Santo Oficio, decide tomar los hábitos. Su padre comprende que la decisión del joven no es profunda. Finge estar de acuerdo. Lo lleva a Venecia, donde asiste a fiestas, comidas, paseos y, naturalmente, al teatro. A los quince días, ya no se habla de clausura monacal. Ocupa un cargo relacionado con los procesos criminales, en Chioggia, y luego, en Feltre. En esta última ciudad, hace representar, por aficionados, dos pequeñas obras compuestas por él: *El buen padre* y *La Cantante*. Finalmente, es recibido en el cuerpo de abogados en Venecia. Mientras atendía a sus clientes, en su estudio, compone una tragedia lírica, *Amalasunta*, cuya lectura, en Milán, frente a un grupo de cantantes de ópera, lo coloca en un ridículo que no puede soportar, y condena su obra al fuego. Compone, entonces *El Gondolero Veneciano*, un intermezzo, es decir, una pequeña obra musical, que se cantaba en los entreactos. La obrita, de escaso valor artístico, tuvo, sin embargo, buena acogida. Estrena un drama en verso, *Belisario*, cuyo sentido es trastocado por las improvisaciones de los cómicos. Surge ya en la mente de Goldoni que tales burdas improvisaciones deben ser desterradas de la escena italiana. Finalmente, en sus andanzas, Goldoni encuentra en Verona la compañía del Teatro San Samuel de Venecia, cuyo director, Imer, se interesó vivamente en su *Belisario*, reescrito por Goldoni. La obra fue representada en diversas ocasiones con gran éxito, en 1734. A ella siguen algunos *intermezzi* y otras obras. El propietario del Teatro San Samuel contrata a Goldoni como autor de comedias y, además, lo nombra director del Teatro San Juan Crisóstomo, también de su propiedad. Goldoni, que, en múltiples ocasiones, había aplicado el proverbio que afirma que en amor la fuga es la mejor victoria, se une finalmente, en 1736, durante una estada en Génova, con la que debía ser su mujer durante toda su vida: Nicoletta Conio, hija de un notario de esa ciudad. Su nuevo estado no limitó sus peregrinaciones por Italia. Al año siguiente de su matrimonio, lo encontramos nuevamente en Venecia, donde conoce al gran actor Antonio Sacchi, que representaba con el nombre de Truffaldino el personaje de Arlequín. Goldoni lo considera uno

de los tres grandes actores de su época; otro era Garrick, y el tercero Prévile, un comediante francés. El conocimiento de Sacchi y de otros buenos actores de la compañía de Imer, a la que el mismo Sacchi pertenecía, hace pensar a Goldoni si no ha llegado el momento "de ensayar la reforma con que soñaba". "Sí, dice Goldoni, hay que desarrollar temas sustentados en caracteres. Esa es la fuente de la buena comedia. Por ahí empezó su carrera el gran Molière y llegó a ese grado de perfección que los antiguos sólo nos han señalado y que no han igualado aún los modernos". Y agrega: "Habría hecho mal, si mi ambición hubiera sido alcanzar a los maestros del arte; pero yo sólo aspiraba a reformar los abusos del teatro de mi país". Busca al actor adecuado para su propósito, y lo encuentra en Golinetti, el Pantalone de la compañía. Para él escribe el *Momolo Cortesan* (Momolo es en veneciano el diminutivo de Jerónimo. Cortesan es más bien cortés). Pero sólo escribe la parte del protagonista, dejando el resto a la improvisación. "No podía, escribe nuestro autor, reformarlo todo a la vez, sin escandalizar a los aficionados a la comedia nacional. Esperaba el momento favorable para atacarlos de frente con más vigor y seguridad". Esta cautela de Goldoni es sostenida aun en su obra *El Teatro Cómico*, escrita en 1750, por el personaje Horacio, portavoz de Goldoni. Al preguntarle uno de los cómicos de esa obra si no se podrían suprimir los personajes típicos de la comedia improvisada, vale decir Pantalone, el Doctor, Brighella y Arlequín, Horacio responde: "Ay de nosotros, si introduyéramos tal novedad; aún no es tiempo. Es necesario no hacer frente a lo universalmente aceptado. En una época, el pueblo iba a la comedia sólo para reír y no quería ver sino a las máscaras en escena, y si los personajes serios sostenían un diálogo un poco largo, se aburrían inmediatamente. Ahora se han acostumbrado a oír de buenas ganas las partes serias, y gozan con la palabra, y se complacen con la acción y se ríen con la sal e ingenio que brotan de esas mismas partes serias; pero también ven con placer las máscaras, y no hay que suprimirlas totalmente. Aún más, conviene tratar de mantenerlas en un carácter ridículo, frente a los caracteres serios".

Para Sacchi, escribe en 1745 el *Scenarío* de *El Servidor de dos Patrones*, cambiando el nombre de Arlequín por el de Truffaldino, con el que era conocido el famoso actor. Sólo en 1753 escribe Goldoni por entero la obra.

En 1743 compone Goldoni la primera comedia escrita enteramente, es decir, sin dejar nada a la improvisación de los actores. Se

trata de *La Donna di Garbo*, obra que respondía, además, a la idea goldoniana de reforma, por el intento de simplificar y racionalizar ciertas absurdas formas de la Comedia del Arte, llamadas *transformaciones*, en las que la actriz que desempeñaba los papeles de criadas estaba obligada a representar anualmente, sosteniendo ella sola diferentes personajes y caracteres, recurriendo al expediente de cambiar de ropas y de lenguaje. Fue éste el primer ejemplo del proceso de renovación de las máscaras y tipos de la Comedia del Arte, a lo largo del cual, en lenta evolución, habían de surgir algunos de los más importantes personajes goldonianos.

La verdadera reforma de Goldoni se establece al unirse a la compañía de Medebach, director romano de origen alemán. Se impone al público veneciano, con *La Viuda Astuta*, representada en el Teatro Sant'Angelo, en 1748. Pareció algo nuevo, no sólo porque estaba completamente escrita, sino porque en ella existen caracteres, es decir, personajes diseñados con preocupación de verdad psicológica y ambiental. Por lo menos en cuanto a los personajes principales y porque el conflicto se funda en el contraste de los caracteres más que en las acostumbradas complicaciones novelescas de los *scenari*. El éxito de *La Viuda Astuta* desató fuertes críticas. El abate Pietro Chiari, autor asignado al Teatro San Samuel, emprende una campaña incesante y acre. A las comedias de Goldoni, Chiari replica con comedias satíricas que tratan de poner en ridículo el tema goldoniano. Así, a *La Viuda Astuta*, opone Chiari su obra *La Escuela de las Viudas*, grosera parodia en la que se repiten frases de la obra de Goldoni, que son calificadas por un personaje de "tonterías". Goldoni responde con un diálogo de tres personajes, titulado: "*Prólogo apologético de La Viuda Astuta*", en el que se extiende sobre la ineptia de la obra de su adversario y sobre el peligroso abuso de la libertad de los espectáculos y la necesidad de la decencia en el teatro. Un adversario más serio y temible es el conde Carlo Gozzi, autor de numerosas fábulas dramáticas, las más conocidas de las cuales son: *El Cuervo* y *El Rey Ciervo*, aunque más interesantes son sus *Memorias Inútiles*. Toda su producción es polémica y amarga, esto es, el polo opuesto del carácter amable y de la simpatía de Carlo Goldoni. Gozzi acusaba a nuestro autor de despreciar lo más glorioso y vivo en el teatro italiano: la Comedia del Arte. Sin embargo, su diatriba era, en el fondo, más política que literaria. Gozzi reaccionaba contra el flujo de las nuevas ideas, que amenazaba los privilegios aristocráticos y, en consecuencia, contra los autores que difundían sobre los esce-

narios las perniciosas novedades. Le parecía al bilioso conde que presentar a la gente de baja condición social adornada con virtudes de que carecían otros personajes de alta alcurnia era extremadamente peligroso. A todos estos críticos, Goldoni responde con sucesivos éxitos, y ni siquiera los nombra en sus *Memorias*. "Si el lector, escribe Goldoni, tiene curiosidad por conocer el autor de *La Escuela de las Viudas*, no podré satisfacerlo; nunca nombraré a las personas que han intentado causarme daño". Goldoni acelera el ritmo de sus producciones. Como la temporada de 1749 no había sido brillante ni en cantidad ni en calidad, debido a diversas circunstancias, el público se resistió a reservar los palcos para el año siguiente. Goldoni hace entonces una audaz promesa. Compone los versos que se acostumbraba a recitar en esa ocasión, con los que se agradecía al público y se le interesaba en el programa del año siguiente. La primera actriz dice los versos, en los que anuncia que el autor que trabaja para ella y para sus compañeros se compromete a presentarles, en el año próximo, dieciséis nuevas comedias. Y Goldoni cumplió su promesa; aunque, fuera de elogios y expresiones de agradecimientos, no recibió ninguna mayor recompensa económica por parte de Redebach. Goldoni le anuncia que no renovará el contrato que lo ataba a esa compañía por cuatro años y en el que se estipulaba la obligación de escribir ocho obras por año. *La Posadera* abre la temporada de 1752. Según su autor, es, de todas las obras escritas por él hasta esa fecha, "la más moral, la más útil, la más instructiva". Es la primera comedia importante de Goldoni, que finaliza la primera etapa de su reforma. El autor ha conquistado una consumada habilidad técnica, que pone al servicio de su libre inventiva y de la gracia musical de su comicidad.

Sin embargo, y a pesar de los frecuentes éxitos de sus comedias, las polémicas y las quejas no cesan. Venecia sigue la controversia, deleitándose en un espectáculo más excitante que el del teatro; todas las conversaciones se animan con las vicisitudes de la rivalidad teatral; se imprimen libelos y se forman partidos. Esta batalla entre los que favorecían y los que atacaban sus innovaciones, mortificaba ásperamente la sensibilidad del autor. Accedía, a veces, a componer obras "a soggetto"; pero sin abandonar las comedias de caracteres. Goldoni se justifica: "Utilicé las máscaras en las primeras; pero utilizaba la comicidad noble e interesante en las otras. Cada cual encontraba su placer. Y con el tiempo y paciencia, puse a todos de acuerdo. Tuve la satisfacción de sentirme autorizado para seguir mi propio gusto,

que llegó a ser, al cabo de algunos años, el gusto más general y más aceptado en Italia".

En verdad, las obras de Goldoni se representaban en toda la península. Invitado a dirigir un nuevo grupo que se había formado en Roma, desde donde le habían llegado noticias de que sus obras habían alcanzado el favor del público, se dirige a esa ciudad, para conocer a los actores que habían de representar sus comedias. Goldoni insistía siempre en conocer a los actores antes de entregarles nuevas obras.

Se reúne con toda la compañía y descubre, consternado, que un tal Francisco interpretaba las criadas y un Pedrito, las madres. Ignoraba que en el Estado Pontificio les estaba prohibido aparecer en escena a las mujeres. Sin embargo, sigue adelante con la preparación de *La Viuda Ingeniosa*, movido por la buena voluntad de los cómicos, los que, contra su costumbre de comediantes del arte, se aprenden sus papeles de memoria. Primer ensayo: diálogo entre doña Plácida y doña Lucía, interpretadas por dos jóvenes romanos, uno peluquero, el otro aprendiz de mueblista. Su declamación recargada, su torpeza de movimientos, su falta de verdad y de comprensión desesperan al autor, quien se atreve a hablarles sobre el mal gusto de su actuación. El Polichinela, que era el portavoz de la compañía, exclama bruscamente: "Cada uno a su manera, señor, y ésta es la nuestra". Goldoni no contesta; pero astutamente sugiere algunos importantes cortes, pretextando que la obra le parecía demasiado larga. La pieza se estrena en el teatro Tordinona, teatro frecuentado por carboneros y marineros, acostumbrados a las farsas y que no aceptaban la ausencia del escenario del napolitano Polichinela. Los actores actúan como se había ensayado. El público se impacienta y exige a Polichinela. La obra va de mal en peor. Los gritos, silbidos, risas, invectivas surgen de todos los rincones. Ante esta situación, Goldoni acepta que el resto de la temporada sea cubierto por farsas improvisadas, entremezcladas con "intermezzi", compuestos por él mismo.

De vuelta en Venecia, estrena, entre otras comedias, *Los Enamorados*, obra que, según Goldoni, fue escrita en quince días. A ésta siguen *Los Rústicos*, *La Casa Nueva*, su trilogía sobre el veraneo (*Las Manías del Veraneo*, *Los Placeres del Veraneo* y *El Regreso del Veraneo*), *Sior Todero Brontolon* y *Alboroto en Chioggia*, cuyo antecedente se encuentra en *Il Campiello*, obras estas dos últimas que exhiben tipos populares, fruto del fino espíritu observador de Goldoni.

La fama de Goldoni había resonado en Francia. En 1761 recibe

una invitación para dirigirse a París, de parte de Zanussi, primer actor de la Comédie Italienne, que desde hacía más de un siglo se había establecido definitivamente en la capital de Francia. Goldoni acepta escribir para los comediantes italianos de París. Al año siguiente, estrena su última obra en Venecia, con el título: *Una de las últimas noches de Carnaval*. Además de constituir un brillante éxito, el carácter de despedida de su amada Venecia hizo que la última noche de su representación constituyera un acontecimiento lleno de emoción, una manifestación de cariño para el autor que durante tantos años había entregado al público veneciano las creaciones de su genio cómico. "La sala vibraba con los aplausos, escribe Goldoni, entre los que se oían los gritos de "buen viaje. Volved. Os esperamos". Confieso que me emocioné hasta las lágrimas".

El traslado de Goldoni a París ha sido diversamente interpretado: se ha creído ver en él el efecto de un cansancio, producido por las acerbos críticas de sus enemigos. Pero, en verdad, no hay ningún documento que pruebe tal hipótesis. Otros suponen que el público veneciano era el que había comenzado a mostrar impaciencia frente a sus obras, lo que parece tener cierta probabilidad.

Sin embargo, estimo que la atracción que para un autor tenía París debe haber influido grandemente en la aceptación del ofrecimiento que le hacían los comediantes italianos de esa ciudad. A ella se dirigió en el mes de agosto de 1762, acompañado de su devota Nicoletta y un sobrino que había adoptado.

Pensaba, sin duda, Goldoni triunfar con obras compuestas de acuerdo a sus principios de reforma y buscar la coyuntura de traducir sus comedias al francés y publicarlas en ese idioma, lo que, además de los beneficios económicos que le significarían, extendería el conocimiento de su teatro por toda Europa. Desgraciadamente, la Comédie Italienne se encontraba en grave decadencia, tanto que a poco de la llegada de Goldoni se fusionó con la Opera Cómica, de la que los espectáculos de los italianos eran sólo accesorios. Los cómicos italianos estaban divididos en sus opiniones sobre el sentido en que Goldoni debía trabajar. Unos favorecían las obras totalmente escritas; otros se inclinaban por la composición de *scenari*. Comprende Goldoni que los actores habían perdido la costumbre de aprender sus papeles y que, a pesar de la decisión final de representar una obra de caracteres, no estaban en condiciones de realizar esa empresa. El propio Goldoni decide, entonces, escribir temas para comedias improvisadas, que eran las solicitadas por los actores italia-

nos, a las que el público estaba acostumbrado, y que soportaba la corte.

En el lapso de dos años, compone veinticuatro *scenari*, a cuyas representaciones no asiste. Prefería sentarse en la butaca que para él estaba reservada en la Comédie Française, para ver las obras de Molière. La actuación de los actores franceses lo entusiasma. “¡Ah!, exclama con melancólica esperanza, si pudiera ver una de mis obras interpretada por semejantes actores... La mejor de mis obras no vale la última de Molière; pero el celo y la actividad de los franceses le darían un valor superior al que ha tenido en mi país”. Al término del contrato de dos años que había suscrito con los comediantes italianos, Goldoni vacila entre volver a Venecia o permanecer en París. El ofrecimiento que se le hace de enseñar italiano a la princesa María Adelaïda, hija de Luis xv, lo decide a quedarse, en espera de que se le presente la ocasión de representar nuevas obras.

En 1765 escribe una obra maestra: *El Abanico*. En esta obra, los personajes apenas están delineados, con el propósito de no provocar desconcierto y confusión en los espectadores. Era una vuelta a su manera de concebir el teatro como pura acción escénica, como ritmo y movimiento, entroncándose, en consecuencia, con la forma iniciada con *El Servidor de dos Patrones*.

Cinco años después, en 1771, ve realizado su permanente deseo de estronar en la Comédie Française. Su dominio del francés ya le permite escribir en esa lengua *Le Bourru Bienfaisant*, es decir, el gruñón, el hombre malhumorado, hosco, pero de buen corazón. Es la última obra escrita por Goldoni, si no consideramos *L'Avare Fastueux*, representada sin éxito en el teatro de la corte de Fontainebleau. La gran aventura del comediógrafo está terminada. Sigue dando lecciones de italiano, esta vez a la princesa Clotilde.

De 1783 a 1787 escribe, también en lengua francesa, sus *Memoirs*, obra serena, en la que ese hombre, que tanto había amado la vida y el teatro, narra, con risueña complacencia, las aventuras de su vida y sus ricas experiencias de hombre de teatro, último testimonio de su carácter apacible y resignado, ya que en esa época su salud estaba gravemente afectada (casi había perdido la vista) y comenzaban a sacudir a Francia los primeros espasmos de la Revolución, la que, más tarde, por un decreto de la Asamblea Legislativa, privó a Goldoni de la pensión concedida por la Corte, reduciéndolo a la miseria, en la cual murió a los 86 años, el 27 de febrero de 1793. “Murió, al decir de Padovani, un año demasiado tarde, si pensamos que le tocó

contemplar a una humanidad tan distinta de la que había gozado y celebrado en su obra; algunos meses demasiado pronto, si pensamos, en cambio, que se vio privado de la satisfacción de ver que esa gente feroz se plegaba a su cordialidad bonachona, restituyéndole la pensión que le había concedido el ciudadano Luis Capeto”.

Hemos afirmado la relación existente entre la vida y la obra de Goldoni. Esta relación tiene un alcance amplio e importante, ya que su propia reforma está en gran parte basada en ella. La inspiración goldoniana tiene sus fuentes en la observación de la vida real, esto es, en los hechos, importantes o cotidianos, y en personas de toda categoría social, especialmente de las que ahora llamamos clases populares, y que en italiano se designaban con la gráfica expresión de “popolo minuto”. Visitó salones de corte, aprovechó el material rico en humana substancia que le proporcionaron los años de ejercicio de su profesión de abogado; viajó incesantemente por las ciudades del norte y centro de Italia, corriendo pesarosas o alegres aventuras, y escudriñó todos los rincones de su Venecia, en cuyas callejas, “campielli”, mercados, cafés y, principalmente, en la amplia Plaza de San Marcos, alternó con criados y criadas, lacayos, pescadores, charlatanes de feria, vendedores ambulantes, saltimbanquis, frailes, verdaderos y falsos, hombre de toga, mujeres galantes, aventureros, en fin, con toda una variadísima suerte de humanos ejemplares.

El realismo de sus obras es una consecuencia de estas observaciones. Los tipos de la vida real le parecieron muy diferentes de los que exhibía la ya decadente Comedia del Arte. Su genio lo impulsaba a presentar en estética amalgama escénica los rasgos humanos que había recogido su penetrante visión. Este predominante gusto por la contemplación directa de la vida, sus relaciones sociales, el intercambio de ideas con intelectuales en un siglo en que la cultura estaba de moda en ciertas clases, sus contactos directos y continuos con la vida teatral, sus alusiones equivocadas o vagas de obras literarias, hacen suponer que no fue un gran lector. Se sabe que conocía los dramas adaptados de Cicognini, perteneciente a la primera mitad del siglo xvii, cuyas obras fueron representadas hasta mediados del siglo xviii. Había, también, leído a Plauto y Terencio y se entusiasmó con *La Mandrágora*, de Machiavelli. Aprendió francés para leer a Molière, a quien se refiere a menudo como al gran maestro cuyo ejemplo debía seguirse. Parece que no conocía mucho de Shakespeare, lo que es comprensible, ya que hasta el surgimiento del romanticismo sus obras yacen en completa oscuridad en Italia. En el terreno de

la literatura no teatral, adoraba a Tasso, que era el poeta del pueblo veneciano. De todos modos, Goldoni conoció la producción de otros comediógrafos, inmediatamente anteriores o contemporáneos, ya que el realismo de sus comedias tiene antecedentes en el teatro italiano, y esos comediógrafos seguramente han debido influir en él.

De los autores teatrales italianos que verdaderamente compusieron sus obras con intención realista, citaré a los más importantes: el florentino Gianbattista Fagiuoli, muerto en 1742, autor de una veintena de comedias, entre las que se cuentan algunas cuyo tema Goldoni variara en mil formas. Existe en Fagiuoli un esfuerzo de reacción contra la comedia improvisada y su indecente lenguaje, contra el uso de las máscaras y contra el predominio del actor. Imita al Molière farsesco de fácil comicidad, empleando el dialecto florentino, como lo hizo Goldoni con el veneciano. En el autor sienés, Girolamo Gigli, desaparecido cuando Goldoni era un muchacho de quince años, se observa aún más claramente que en Fagiuoli la influencia molieresca y del teatro francés. Desprecia igualmente la Comedia del Arte, impregnando su teatro de un afán moralizante y satírico. Otro sienés, Jacopo Angelo Nelli, contemporáneo de Goldoni, es considerado como el verdadero precursor del teatro del autor veneciano.

Al igual que las obras de Fagiuoli y de Gigli, las de Nelli fueron compuestas para ser representadas por actores aficionados, en teatros académicos y en teatros privados. También sus obras, con más marcados rasgos imitativos, se inspiran en Molière. Las escribe totalmente y no usa máscaras. Es notable la seriedad con que reafirma la función moral y educativa de la comedia, y más notable aún, la concordancia de algunas de sus ideas con el programa contemporáneo de Goldoni, especialmente en lo que se refiere a la acentuada necesidad de que, para que la comedia actúe sobre la conciencia, debe representar a los hombres tal como son. Pero Nelli, a pesar de su intención realista, trató de concretar su idea teatral, a través de imitaciones del teatro erudito y del teatro popular del arte, aunque despojado de lo bufonesco y obsceno. Es autor de *La Selva Padrona*, conocida universalmente, gracias a la música que para ella compuso Pergolesi. Su comedia, *Le Serve al Forno*, es una obra popular que, por la complejidad del cuadro, por su carácter ambiental y por la vivacidad dialectal del lenguaje, anuncia la riqueza contrapuntística de *El Campiello* y de *Alboroto en Chioggia*.

Basten estos tres autores, para demostrar que la reforma de Goldoni no surge ab ovo del genio de nuestro autor. Goldoni representa

la cúspide y el total florecimiento de tendencias innovadoras, acumuladas a lo largo de dos generaciones.

Cuando se afirma que un punto importante de la reforma consistió en escribir totalmente el texto, contra la práctica de la Comedia del Arte de dejar que los actores improvisaran sobre el escenario, basándose sólo en un tema, un "soggetto", se corre el riesgo de que la verdadera situación sea mal entendida. La Comedia del Arte, a pesar de llamarse improvisada, no lo era totalmente. Es un error muy difundido suponer que sólo existía un "scenario" o guión de las escenas, que los cómicos leían antes de salir a improvisar sus partes frente al público, sin ninguna preparación anterior de la obra. El material que el actor tenía a su disposición era, además del conocimiento del tema y argumento, la indicación de sus entradas y salidas, los "lazzi" o acciones cómicas más o menos tradicionales y los "concetti" o material retórico, que todo cómico del arte debía conocer, independiente de su preparación como Arlequín, Pantalón, Brighella o amantes. Pero existían, además, los ensayos. Cabría preguntarse: ¿cómo se puede ensayar algo que no está escrito? Andrea Berrucci, en su obra *Del Arte representativo, premeditado o improvisado*, editada en 1699, nos cuenta en qué consistían esos ensayos. Después de describir las diversas indicaciones contenidas en los "scenari", nos informa: "El director (corago) o el actor más experimentado de la compañía debía ensayar (concertare) el "scenario" antes de llevarlo a escena, de modo que los actores pudieran conocer el contenido de la obra y supieran cuándo debían terminar el diálogo y estuvieran, así, en condiciones de descubrir, durante el ensayo, dónde podrían introducir los "lazzi". El director del ensayo tenía la tarea no sólo de leer el "scenario", sino de explicar los personajes, dar a conocer sus nombres y condición, el argumento, el lugar de la acción, y señalar las diversas casas que aparecerían en escena. Debía, también, ubicar los "lazzi" y todos los detalles necesarios, atendiendo a los elementos que se necesitarían: cartas, bolsas, puñales y la demás utilería indicada al final del "scenario". "Luego, anota Ferrucci, el director explica los "lazzi" y las complicaciones argumentales, diciendo: Aquí se necesita tal "lazzo", acá tal metáfora, tal hipérbole o ironía. Aconseja a los actores sobre el modo de salvar ciertas dificultades. Cuando se les ha explicado a los actores sus entradas y el tratamiento de la terminación de las escenas, ya están en condiciones de ensayar e inventar nuevos "lazzi" o descubrir nuevos materiales. Después de ensayar el "scenario", los actores deben

pensar en qué forma introducirán los trozos establecidos por la tradición (los "concetti") o algo especialmente inventado para esa obra en particular... algún hecho, alguna historia que han memorizado". Existía todo un repertorio de trozos de específico significado: frases para las primeras apariciones en escena, improprios, escenas de desesperación, de reproches, de amor, de saludos, burlas, maldiciones de Pantalón a su hijo, bravuconerías del Capitán.

Como hemos dicho, el propio Goldoni escribió una gran cantidad de "scenari", cuyos ensayos él mismo dirigió en algunas ocasiones, lo que también hizo con sus obras escritas. Goldoni se preocupó vivamente de la interpretación de los actores y de los aspectos técnicos de la actuación, refugiándose en su bondad y paciencia frente a actores no acostumbrados sino a la interpretación de los tipos fijos de la Comedia del Arte. En su comedia *El Teatro Cómico*, aconseja, por boca de Horacio, el supuesto director de la compañía, sobre cómo deben actuar los cómicos: "Cuidad, advierte Horacio a una actriz, de decir la última sílaba de modo que se entienda. Hablad de preferencia lentamente; pero no demasiado, y en las escenas fuertes, acentuad la voz y acelerad las palabras. Absteneos, sobre todo, de la cantinela y de la recitación; interpretad naturalmente, como si hablaréis, ya que, siendo la comedia una imitación de la naturaleza, se debe hacer sólo lo que es verosímil... También el gesto debe ser natural. Moved las manos según el sentido de la palabra". Y más adelante agrega: "Cuando tenéis una escena con otro personaje, prestadle atención y no os distraigáis con la vista y con la mente. No miréis a los diversos lugares del escenario y a los palcos, porque de esto nacen tres pésimos efectos: el primero, que el público crea que el personaje es vano e ignorante; el segundo, que se comete una descortesía con el personaje con quien hacéis la escena, y, finalmente, cuando no se sigue el hilo del razonamiento, la palabra del apuntador llega inesperadamente y se interpreta sin naturalidad: todo esto tiende a arruinar el oficio".

Otro aspecto importante de la reforma goldoniana se refiere al uso de las máscaras y de los tipos que ellas simbolizaban. Ya hemos hecho notar la cautela con que Goldoni abordó este problema. Los tipos de la Comedia del Arte transforman sus características en las comedias del autor veneciano. Al humanizarlos, adquieren una variedad que, sin destruir su carácter básico primitivo, enriquece con matices expresivos más acordes con el espíritu realista que lo animaba: Arlequín sigue siendo criado; Pantalone, comerciante; el Doctor,

un pedante; pero el primero ya no es un zafio estúpido, ni Pantalone un viejo libidinoso ni el Doctor un charlatán borracho. Finalmente, "La Posadera" abandona las máscaras.

En el triunfo de su reforma juega un importante papel su agudo sentido musical. Admirable es el ritmo y armonía sobre los que se teje la trama de sus comedias. Estas cualidades representan, a mi juicio, una de las mayores dificultades para una justa interpretación de sus obras.

No debe olvidarse la decisiva contribución de Goldoni al éxito de la ópera cómica. Escribió gran cantidad de libretos para los músicos de su época. Tal vez los más importantes son: *El Filósofo Campesino* y *La Buena Hija*, el primero con música de Gallupi y el otro con la de Fischietti. Un estudioso de Goldoni, Padovani, se refiere al modo utilizado por Goldoni de disponer los personajes, según intención y necesidad rítmica. La inagotable fluidez de sus parlamentos es efecto de exquisitas formas musicales, cuya temática no admite divagaciones ni impropias fiorituras.

Contribuye, así, Goldoni en la comedia, junto con Metastasio en el drama, Vivaldi en la música y Tiépolo en la pintura, a componer el armonioso cuadro artístico que exhibe la Venecia del siglo XVIII y que constituye, hasta nuestra época, una de las glorias que tan pródigamente han brillado en Italia.