

Víctor Manuel Pagán Rodríguez



## El teatro de Goldoni en España

Comedias y dramas con música  
entre los siglos dieciocho y veinte

Isabel Colón Calderón  
Directora



Departamento de Filología Española, II  
Facultad de Filología  
Universidad Complutense de Madrid  
1997



Portada: G. B. Piazzetta (dib.), M. A. Pitteri (grab.). *Carlo Goldoni*. Grabado, 1753 (Florencia, Paperini). Venecia, Casa Goldoni.

Ilustraciones del trabajo: estampas extraídas de los tomos de la edición Pasquali, cuarta de las que se prepararon con las obras del autor italiano, *Delle Commedie di Carlo Goldoni Avvocato Veneto* (Venecia, 1761-1764). También aparecen otras imágenes, debidamente identificadas, a lo largo del texto.

## Agradecimientos

**M**is más sinceros agradecimientos para las personas y amigos que me han ayudado de una u otra forma en la preparación de este trabajo: *Pilar Albizu, Mireia Aldomá, John Allen, Ancilla Maria Antonini, Ana María Arias de Cosío, Concha Baeza, Rafael Baniús, Isabel Barceló, Fernando Calatrava, Carmen Davis, Rafael Embuena, José Ramón Fernández, Genoveva Gálvez, Dianella Gambini, José Carlos Gosálvez, Susana Gutiérrez, Juli Leal, Rafael Lechner, Isabel Lozano, Purificación Nájera, Valentina Nider, Silvia Ochoa, Isabel Ortega, Eva Rodríguez, Inés Rodríguez, Plácido Rodríguez, Juana Rojas, Ana Ruz, Diego Simini, Carlota Soldevila, Albert de la Torre, Daniel Vega y Petra Vega, entre otros muchos.*

Asimismo a los directores y personal de las instituciones en las que he realizado parte de mis investigaciones: Archivo Municipal (Madrid), Archivo del Palacio Real (Madrid), Biblioteca Casa di Goldoni (Venecia), Biblioteca del Instituto del Teatro (Barcelona), Biblioteca de Catalunya (Barcelona), Biblioteca Nacional, Sección de Bibliografía, Intercambio Interbibliotecario, Manuscritos y Música (Madrid), Biblioteca Pública Municipal (Toledo), Biblioteca e Raccolta Teatrale del Burcardo (Roma), Biblioteca de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (Madrid), Biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música (Madrid), Biblioteca del Palacio Real (Madrid), Biblioteca de la Universitat Central (Barcelona), British Library (Londres) y Museo Municipal (Madrid).

Y una mención especial para mis grandes colaboradores: *Rosa Arriabalaga* (Editorial Santillana), *Antonietta Calderone* (Universidad de Messina), *Joana Crespi* (Biblioteca de Catalunya), *Paola Chiapperino* (Biblioteca Casa di Goldoni), *Angel Chiclana* (Universidad Complutense), *Giorgio Gaggero* (Biblioteca del Instituto Italiano de Madrid) *Maria Rosaria Gallerano* (Biblioteca e Raccolta Teatrale del Burcardo), *María Hernández* (Universidad Complutense), *Manuel Jorba* (Biblioteca de Catalunya), *Francisco Lafarga* (Universidad de Ponpeu Fabra), *Juli Leal* (Universidad de Valencia), *Antonio Prieto* (Universidad Complutense), *Juan Carlos Sánchez* (Centro Andaluz del Teatro), *Lola Vargas* (Centro Andaluz del Teatro), *Ana Vázquez Estévez* (Biblioteca del Instituto del Teatro) y *Miguel Ángel Vega* (Instituto de lenguas modernas y traductores).

Todos ellos son buenos conocedores del teatro de Goldoni. Han sido ellos quienes, en distintos momentos de mis estudios, lecturas e indagaciones me han ayudado a emprender, desarrollar y concluir este trabajo de investigación; unos en la teoría y otros en la práctica.

### *Un Desiderio*

*Desidero ringraziare per il continuo incoraggiamento ed i tanti consigli la professoressa Isabel Colón Calderón, sotto la cui guida ho intrapreso la ricerca, e Rosa Rodríguez Enríquez, o sia Rosina (un vero personaggio goldoniano!) per la paziente assistenza prestatami all'epoca in cui questo lungo lavoro nasceva e cresceva, ed ai grandi amici e collaboratori Stefano Arata, Anselmo Alonso, Carlos Lechner, Alfonso de Vicente e tanti altri che in varie occasioni mi hanno proicuamente aiutato.*

VP



# Índice general

<b>Agradecimientos</b>	I
<b>Índice general</b>	III
<b>Introducción</b>	IX
Goldoni, cuestión de gusto. Toma de decisión. Detalles importantes. De sorpresa en sorpresa. El caso español. Un esquema general. Notas.	
<b>I</b>	
<b>Estado de la cuestión</b>	
<b>Goldoni en Europa y España</b>	3
Quien escribe poco, come poco. La conquista de Europa. Revisión de dieciocho casos: Alemania, Austria, Bélgica, Bulgaria, Croacia y Serbia, Checoslovaquia y Rumania, Dinamarca, Estados Unidos, Francia, Grecia, Holanda, Hungría, Inglaterra, Polonia, Portugal, Rusia, Suecia y Turquía. El poeta se hace popular, se hace europeo. Europa compra y vende. Notas.	
<b>El libro goldoniano y su difusión</b>	29
El marco histórico. El comercio del libro. La imprenta, la calcografía y el teatro. Los caminos del libro. El trabajo: artesanos y editores. La exportación a España. Notas.	
<b>Las ediciones de las obras de Goldoni</b>	35
El autor y su obra. Primera edición: Bettinelli. Segunda edición: Paperini. Tercera edición: Pitteri. Cuarta edición: Pasquali. Ilustraciones de Pasquali. Quinta edición: Zatta. Rompecabezas de ediciones. Goldoni llega a España. Recuento de obras. Las colecciones en España. Notas.	
<b>II</b>	
<b>Revisión de los estudios del teatro de Goldoni en España(1771-1997)</b>	
<b>Revisión de los estudios del teatro de Goldoni en España (1771-1997)</b>	57
El comediógrafo y su época. Los pioneros: siglo dieciocho. Primera etapa: 1884-1928. Segunda etapa: 1935-1941. Tercera etapa: 1942-1944. Cuarta etapa: 1957-1962. Quinta etapa: 1975-1991. Sexta etapa: 1993-1997. Últimas palabras. Notas.	
<b>III</b>	
<b>El teatro español en relación con Goldoni</b>	
<b>El teatro español del siglo dieciocho</b>	99
Años, monarcas, estéticas. El mercado musical de la corte. Las luces del siglo en España. La reforma gubernamental del teatro. La moda del drama jocoso. Teatro declamado. Un caso muy particular: Cruz. Una polémica literaria. Un repertorio ilustrado. Pruebas de metamorfosis teatral. Iriarte, traductor y autor ilustradísimo. Otro caso particular: Comella. Entre bambalinas. Más apuntes a la historia. Una visión distinta: Eximeno. Largo período de reposo: siglo diecinueve. Regreso de Goldoni a España: siglo veinte. Notas.	

<b>Fernández de Moratín y el teatro de Goldoni</b>	139
De los gustos de dos naciones. Los primeros documentos: las cartas. Otros documentos. Versiones de las comedias. Una lista incompleta: <i>Catálogo</i> . Representaciones en Italia. La literatura comparada. Las traducciones o versiones. La visión de otro contemporáneo. La zarzuela <i>El barón</i> , un caso singular. Conclusiones generales. Notas.	
<b>Artes comparadas y contrastadas</b>	157
Los retratistas venecianos. La familia Tiepolo. La técnica, el artista. Un planteamiento nuevo. La técnica y el arte. Una propuesta estética. El recuento de obras. La reconstrucción de una colección. Otros ejemplos. Notas.	
<b>IV</b>	
<b>La traducción en Goldoni</b>	
<b>Poética y práctica</b>	173
Estado de la cuestión. <i>Le bourru, Il collerico</i> o <i>Il bisbetico</i> . <i>Le bourru bienfaisant</i> o <i>Il burbero benefico</i> . <i>Mal genio y buen corazón</i> . <i>El no de las niñas</i> . <i>El hombre adusto y benéfico</i> . <i>Le sorrut, Il burbero</i> y <i>El gruñón</i> . La metamorfosis de una comedia. <i>L'avare fastueux</i> y <i>L'avaro fastoso</i> . <i>Histoire de Miss Jenny</i> e <i>Istoria di Miss Jenny</i> . Conclusión a esta larga cuestión. Notas.	
<b>El signore Goldoni y monsieur Voltaire</b>	193
Un caso particular. Cartas de dos amigos. Una empresa literaria. Notas.	
<b>V</b>	
<b>Goldoni en España y España en Goldoni</b>	
<b>Goldoni en España</b>	205
El pensamiento ilustrado. Una poética teatral. Traducciones y traductores. Consideraciones de la traducción. La visión de un autor: comedias populares. Un olvido: la lírica goldoniana. Estudios de comedias y dramas con música. Comentarios y observaciones. El legado goldoniano: de la cantidad a la calidad. Notas.	
<b>Casanova en Aranjuez</b>	241
Prácticas del teatro. Un mercado teatral. Una temporada lírica. Un coliseo cortesano. Una prueba de "buen gusto". Notas.	
<b>España en Goldoni</b>	251
El teatro español en Goldoni: fuentes literarias. Los primeros ejemplos: <i>La vedova scaltra</i> y <i>L'amante militare</i> . Otro ejemplo: <i>La peruviana</i> . La cultura de Goldoni. El teatro español en Italia. La modernización de un mito: <i>Don Giovanni Tenorio</i> . <i>Don Giovanni</i> y otras obras. Nuevas referencias literarias. Modelos literarios. Una coincidencia histórica. Los ilustrados y el comediógrafo. Epílogo. Notas.	
<b>VI</b>	
<b>Relación de obras</b>	281
Normas de catalogación. Notas. Lista de abreviaturas. Lista de archivos y bibliotecas. Lista de comedias (en español). Notas. Lista de comedias (en italiano, francés). Notas. Lista de dramas con música (en español). Notas. Lista de dramas con música (en italiano). Notas.	

## VII

### Conclusiones

Ejercicio de clasificación y clarificación - Hacia el rescate de un patrimonio internacional - Cada vez más próximo - Esperando a Goldoni. Notas.

483

## VIII

### Apéndices

#### Apéndice I

Documento 1 Las doscientas cincuenta y ocho obras de Goldoni en orden cronológico y sus traducciones o adaptaciones en español.	493
Documento 2 Parte del texto de contestación del Corregidor a la solicitud de Zanca.	513
Documento 3 Real Pragmática de 1804. Ley IX, XVI, XVII, XVIII.	513
Documento 4 Día 25. Aviso teatral para el martes 27 del corriente mes de julio de 1813.	517
Documento 5 Comentario de Goldoni sobre <i>La familia del anticuario</i> en sus <i>Mémoires</i> .	518
Documento 6 Prólogo a la edición de Betinelli (Venecia, 1750).	519
Documento 7 Índice del Archivo del Teatro del Príncipe.	527
Documento 8 Índice del Archivo del Teatro de la Cruz.	528
Documento 9 Catálogo de la Librería de la Viuda e Hijos de Quiroga.	529
Documento 10 Catálogo de la Imprenta de J. M. Marés.	530
Documento 11 Lista de la Imprenta de Gibert y Tutó.	530
Notas.	

#### Apéndice II

Selección de aprobaciones, dedicatorias e introducciones:

Documento 1 Aprobación de <i>Los cazadores</i> (1764).	535
Documento 2 Aprobación de <i>Pescar sin caña ni red es la gala del pescar</i> (1765).	536
Documento 3 Aprobación de <i>Los villanos en la Corte</i> (1767).	537
Documento 4 Aprobación de <i>El amor pastoril</i> (1767).	537
Documento 5 Aprobación de <i>Dos piezas de un pensamiento y Un criado ser dos a un tiempo</i> (1777).	537
Documento 6 Aprobación de <i>La viuda sutil</i> (1778).	538
Documento 7 Aprobación de <i>La bella guayanesa</i> (1780).	539
Documento 8 Aprobación de <i>La posada feliz</i> (1780).	540
Documento 9 Aprobación de <i>La incógnita</i> (1781).	540
Documento 10 Dedicatoria de <i>La criada más sagaz</i> (1786).	541
Documento 11 Aprobación de <i>La incógnita</i> (1787).	542
Documento 12 Aprobación de <i>La criada más sagaz</i> (1787).	542
Documento 13 Aprobación de <i>El viejo impertinente</i> (1787).	543
Documento 14 Aprobación de <i>Las cuatro naciones o Viuda sutil</i> (1788).	544
Documento 15 Aprobación de <i>La esposa persiana</i> (1788).	545
Documento 16 Aprobación de <i>El indolente</i> (1792).	546
Documento 17 Aprobación de <i>El feliz encuentro</i> (1792).	547
Documento 18 Aprobación de <i>La buena criada</i> (1792).	548
Documento 19 Aprobación de <i>El prisionero de guerra</i> (1795).	549
Documento 20 Aprobación de <i>Pamela casada</i> (1806).	550
Documento 21 Aprobación de <i>El no de las niñas</i> (1815).	550

Documento 22 Aprobación de <i>El hombre adusto y benéfico</i> (1830).	551
Documento 23 Nota de <i>El burbero benéfico</i> (1940).	551
Documento 24 Nota preliminar de <i>El abanico</i> y <i>La posadera</i> (1962).	551
Documento 25 Fragmento introducción de <i>El abanico, Los afanes del veraneo</i> y <i>La posadera</i> (1985).	552
Documento 26 Fragmento introducción de <i>La posadera</i> (1991).	553
Documento 27 Fragmento introducción de la colección <i>Literatura dramática</i> (1993).	554
Notas.	

### Apéndice III

Documento 1 Cuadro cronológico de las comedias y dramas con música.	557
Documento 2 Obras impresas en el siglo dieciocho con problemas de fecha:	568
I - Obras con número de Colección pero sin año de publicación.	
II - Obras sin número de Colección y sin año de publicación.	
Obras impresas sin problemas de fecha:	
III - Obras con o sin número pero con año de publicación.	
Documento 3 Obras manuscritas con problemas de fecha:	573
IV - Obras sin fecha de redacción, aprobación o representación.	
Obras manuscritas sin problemas de fecha.	
V - Obras con fecha de redacción, aprobación o representación.	
Documento 4 Traducciones y versiones en otras lenguas y dialectos de España: catalán, gallego, menorquín, valenciano y vascuence.	574
Documento 5 Traducciones de las <i>Mémoires</i> .	586
Documento 6 Lista de obras no incluidas como textos de Goldoni.	586
Notas.	

### Apéndice IV

Documento 1 Representaciones y críticas de obras de Goldoni. Notas.	601
---	-----

## IX

### Bibliografía

A. Catálogos y repertorios bibliográficos.	620
B. Estudios generales sobre arte y música en el siglo dieciocho.	625
C. Estudios sobre teatro de los siglos dieciocho al veinte.	628
D. Estudios sobre traducción teatral.	633
E. Estudios sobre libro y comercio.	635
F. Textos de los siglos diecisiete al diecinueve.	635
G. Goldoni	641
a. Estudios bibliográficos. b. Ediciones completas y antologías.	
c. Estudios monográficos. d. Estudios biográficos. e. Estudios sobre teatro declamado. f. Estudios sobre teatro cantado. g. Estudios sobre Goldoni en España.	

## X

<b>Cronología</b>	673
La vida de Goldoni y la presencia de su teatro en España (1700-1830). Observaciones generales. Observaciones particulares.	

## Índices

Índice de comedias y dramas con música en catalán, español, francés, gallego, italiano, menorquín, valenciano y vascuence.	725
Índice de comedias y dramas con música originales con sus correspondencias en catalán, español, gallego, menorquín, valenciano y vascuence.	730
Índice de autores, adaptadores, traductores y editores de comedias o libretos.	733
Índice de compositores y adaptadores de dramas o comedias con música.	736
Índice de editoriales, imprentas y librerías de comedias o libretos.	737
Índice de ilustraciones.	739



# Introducción

Goldoni, cuestión de gusto. Toma de decisión.  
Detalles importantes. De sorpresa en sorpresa.  
El caso español. Un esquema general.

Cuando en 1753 el editor de las comedias de Carlo Goldoni (1707-1793) imprimía la quinta edición comentó en una introducción que el autor “può considerarse il Molière italiano”, que era una de sus más grandes ambiciones<sup>1</sup>. Esta afirmación y muchas otras que se han producido en los más de doscientos años que median hasta nuestros días, hace pensar en las dificultades que conlleva un trabajo de investigación en torno a la figura del comediógrafo veneciano.

Por eso la decisión de estudiar la presencia en España de un autor de estas características, con un volumen de producción teatral tan elevado y una relación de trabajos sobre el autor de teatro europeo, hacían del trabajo poco menos que una empresa imposible o al menos nada fácil. Pero a sabiendas de estas dificultades el proyecto de investigación seguía adelante. Existía una primera razón de peso, de carácter conceptual: el atractivo de que Goldoni seguía representándose en los escenarios de todo el mundo. La idea se complementa con la capacidad que tiene el hombre del siglo veinte de convertir a los escritores del pasado en sus contemporáneos<sup>2</sup>. Hoy en día sentimos la necesidad de adentrarnos en el pasado, proyectándolo en el presente, una sencilla fórmula que se experimenta en cada representación teatral y que resulta sumamente placentera en lo intelectual.

Pero existían otras varias razones más. Aunque autor y obra habían sido objeto de los más variados análisis, según los conceptos críticos de cada época y cultura, la bibliografía manejada sobre la presencia y éxito de la producción goldoniana en distintas naciones del continente no dedicaban especial atención al caso español. Si en conjunto muchos eran los artículos sobre la divulgación de las comedias y los dramas con música en Europa, pocos eran los que tenían por objeto la obra goldoniana en España<sup>3</sup>. En uno de los últimos trabajos publicados al respecto, aparecían apenas dos renglones dedicados al asunto, cuajados de una buena cantidad de ideas generales<sup>4</sup>:

*Tuttavia sarà da segnalare la favorevole accoglienza dei testi goldoniani in Spagna e in Portogallo. Nella prima, sia in castigliano che in catalano, in particolare per il contributo di Ramón de la Cruz, traduttore di diversi drammi giocosi per musica, e del drammaturgo Leandro Fernández de Moratín, sulla cui opera l'influenza di Goldoni fu rimarchevole. Nel Portogallo da notare la feconda produzione di versioni e adattamenti del lusonese Nicolau Luis e di altri.*

Esta segunda razón, práctica en líneas generales, apuntaba a la necesidad de estudiar y revelar de una vez en qué forma fue recibida y empleada la obra del autor italiano en tierras ibéricas a lo largo de casi dos siglos y medio (1750-1996). Asimismo debía aclararse en qué medida autores como Cruz o Fernández de Moratín en España o Nicolau Luis en Portugal habían hecho alguna aportación importante al tema<sup>5</sup>.

Cuántas veces se han repetido las mismas ideas sobre el teatro goldoniano en España: se dice que se tradujo y representó, sin entrar en más detalles, o que fueron muchos los títulos y nombres de los adaptadores sin decir quiénes eran, etc. Con este trabajo se ha tratado de dar una información lo más completa posible sobre cada título, nombres, etc. para que todo tenga una utilidad inmediata. Y si ahora que los tiempos han cambiado y Goldoni no está en los escenarios como antes, este tipo de trabajos puede servir para dar a conocer sus obras originales, sus versiones o adaptaciones y sus muchos y excelentes valores teatrales y literarios<sup>6</sup>.

Nuestro escritor, como Shakespeare, Lope de Vega, Calderón, Molière, Ibsen, Strinberg o Pirandello, pertenece a ese reducido grupo de autores de teatro sobre los que todos tienen el derecho a saber mucho. No en balde sobre ellos se ha escrito una infinidad de artículos y libros que cuentan su vida y obra. En el caso de un autor de la era moderna, como lo es Goldoni, la bibliografía existente está perfectamente recogida y detallada en los trabajos de Spinelli (1884), Levi (1907), Della Torre (1908), Mangini (1961-1985), Ferrone (1990) y Jonard (1990). Desde entonces ha aparecido y la lista no ha dejado de crecer; la acumulación desmedida ha hecho del autor propiedad intelectual universal.

Los temas tratados en sus comedias, la descripción de sus personajes o la calidad de sus diálogos son algunas de las características que siempre han impresionado a sus admiradores. Tampoco se puede negar que en ciertos casos la repetición de determinadas situaciones, la sencillez de su estilo hablado, los desenlaces rápidos o la falta de profundidad psicológica de sus damas y caballeros han llamado la atención de ciertos detractores. Pero por lo general los hombres de teatro han tenido siempre una visión positiva sobre Goldoni, y durante años han recurrido a él para plasmar su propia visión de la "realidad". En cambio, los estudiosos le han reclamado un rigor que el neoclasicismo perseguía en lo formal, pero que la práctica poco menos que rechazaba, si es que se quería tener éxito. La complejidad de este tema impide que nos detengamos en el mismo. Sólo cabe recordar que una buena obra, siempre es buena, con independencia de las interpretaciones que se hagan de ella. Lo que a uno gusta, disgusta al otro.

Otra razón de peso, la tercera, más de tipo funcional, era la necesidad de confeccionar un proyecto hecho a medida de quien escribe. Si durante años los biógrafos, historiadores, críticos y estudiosos de la literatura teatral han intentado explicar el desarrollo de una obra o el valor de toda una producción con conceptos y tendencias muy distintos; sin embargo, aún era necesario abordar un tema tan complejo pero apasionado como éste: la búsqueda e investigación del material de teatro y de música de finales del siglo dieciocho. Con este proyecto se debía investigar en los antiguos archivos de los coliseos de Madrid (Caños del Peral, Cruz y Príncipe) conservados parcialmente en la Biblioteca Nacional o Histórica Municipal de Madrid, entre otros. También la posibilidad de abarcar las dos vertientes creativas de un autor como Goldoni: teatro cantado y teatro declamado reforzaba la decisión.

Sirvan estas pocas líneas como reflejo de las sencillas ideas que mantuvieron el buen ánimo y humor de quien sabía que se enfrentaba a un autor universal de la envergadura de Goldoni.

### **Goldoni, cuestión de gusto**

Va quedando claro que entre las tres razones antes aludidas: conceptual, práctica y funcional, aparece sencillamente una imposición del gusto personal: el tema de la investigación debía estar vinculado al teatro del siglo dieciocho en Italia y España, pero al mismo tiempo debía guardar relación con el mundo teatral y musical de la época. Todas estas premisas y las razones ya referidas apuntaron pronto a la decisión de estudiar a Carlo Goldoni, uno de los libretistas y comediógrafos italianos más populares, y hasta cierto punto polémicos, de su época.

Ahora tocaba continuar con la labor que habían realizado aquellos destacados estudiosos del teatro italiano y español desde el siglo pasado, pues un trabajo sobre la presencia y el éxito del teatro de Goldoni sólo en España requería contemplar el planteamiento del fenómeno, primero desde el ámbito internacional para luego pasar al nacional. O sea hacer una revisión completa del estado de la cuestión, un repaso de las investigaciones existentes y una toma de contacto del teatro español en relación con Goldoni. Entretanto se fueron elaborando varios documentos con las lista de todo el material conservado e instrumentos de trabajo que fueron engrosando los apéndices como complemento al trabajo de los distintos apartados.

En los últimos años investigadores estadounidenses, franceses, italianos y españoles han ido preparando un importante conjunto de estudios filológicos, teatrales o musicológicos sobre este período que permiten ahora conocerlo mejor. La presente aportación, además de

constatar la presencia del teatro extranjero en el español, es una forma distinta de contemplar la importancia del teatro español en el extranjero<sup>10</sup>.

En una etapa previa se habían realizado varias investigaciones sobre el asunto; pero se comprobó que, excluyendo una extensa bibliografía que abarca todas las tendencias ideológicas de la crítica literaria y estética, existía un pequeño apartado dedicado a la presencia del autor en España. Y se podía apreciar que aún faltaba un buen estudio sobre el teatro de Goldoni en español. Metidos en materia se fue comprobando cómo se habían realizado los primeros trabajos de historiadores españoles e hispanófilos italianos, y posteriormente de hispanistas de distintas nacionalidades. Los ejemplos más tempranos fueron una especie de ensayos positivistas o escuetas listas de títulos, en ambos casos parciales, que se limitaban a constatar la presencia de las obras más famosas de Goldoni en el teatro español. Los siguientes, más de carácter historicista, se ceñían también a unos pocos ejemplos con el fin de profundizar algo más en una visión más general de la producción goldoniana en español. También se prepararon estudios de literatura comparada en los que se insistía en descubrir la presencia del autor italiano en los textos de escritores españoles.

### Toma de decisión

Como ya se ha comentado, después de preparar algunos temas monográficos sobre las comedias de Goldoni para distintos estudios universitarios: *Il teatro comico o La comedia nueva*, *Las comedias más famosas de Goldoni en la Biblioteca Municipal*, *La traducción y adaptaciones de un texto teatral de Goldoni*, entre otros, se lograba arrojar algo de luz al tema<sup>11</sup>.

Quedaban aún por ver los libretos de los dramas con música, que en general habían sido menos estudiados, por considerarlos como obras menores y de escasa importancia. Con el fin de paliar esta carencia en el mundo del teatro y la musicología se prepararon otros estudios sobre aspectos particulares y generales del libretista, y sobre el lanzamiento internacional de la comedia cantada goldoniana, presentándola como uno de los triunfos del gusto ilustrado en el continente<sup>12</sup>. En estos trabajos se pasó revista a distintos puntos; por ejemplo, que fue a partir de los años cincuenta cuando se conocieron títulos como *Il conte Caramella*, *Le nozze*, *Il filosofo in campagna* y *Le pescatrice*, verdaderos éxitos en el repertorio del nuevo género de los dramas jocosos, y que poco después se detectó la entrada de algunas de ellas en territorio español. Otro punto importante fue que los contactos de la monarquía española con sus familiares en Italia podían haber beneficiado la introducción de algunas obras<sup>13</sup>:

*La importación de óperas italianas no sorprende si se tiene en cuenta que Goldoni estuvo en la corte de Parma al servicio del duque, el infante español don Felipe de Borbón (1748-1765), de quien recibió una renta vitalicia y en cuyo palacio estrenó, en 1757, una de sus mejores obras con música de Duni: La buona figliuola.*

En el siguiente punto se vio que en un primer momento se representaron y publicaron dramas jocosos en ediciones bilingües, y que éstos eran los ejemplos más antiguos que se conservaban del teatro goldoniano en España. También se observaron las actitudes de los traductores y adaptadores, y se preparó un esquema<sup>14</sup>:

*Goldoni se dio a conocer en España tanto en los coliseos comerciales como en los aristocráticos salones de teatro de la época. El mercado musical de Barcelona y Madrid permitió la entrada gradual de sus dramas jocosos y de sus comedias, según avanzaba el siglo. Se pueden determinar cuatro grandes etapas de la presencia del teatro goldoniano: introducción (1760-65), desarrollo (1766-1777), pervivencia (1778-1799) y declive tardío (1800-1806).*

Con la ayuda del esquema se vio que Goldoni participó del período de reforma del conde de Aranda, el más progresista del teatro ilustrado, aunque se solía omitir su nombre y las

adaptaciones por lo general tenían más calidad teatral que literaria. La presencia de la obra goldoniana había sido poco valorada en la época a causa del desconocimiento que existía sobre sus dramas jocosos. También se comprobó que la llegada de Carlos III, en 1760, no había echado por tierra el asentamiento de la nueva tradición de la lírica italiana y que el desarrollo continuó hasta 1777. Una vez examinados todos estos puntos en los distintos trabajos se pudo concluir, por ejemplo, que <sup>15</sup>:

*El teatro ilustrado español aprovechó y recreó ampliamente y durante más de cincuenta años las obras del autor veneciano, modificándolas de tal manera que se amoldaron, una y mil veces, al género lírico nacional. Pero en esencia el valor práctico de los textos se mantuvo: la reforma se dio por un período corto, pero sustancioso.*

Con este tipo de investigaciones se fue recopilando, ordenando y analizando el material de las representaciones líricas del siglo dieciocho. Se quería preparar una relación completa que sirviera para conocer una parcela del teatro español cantado moderno y complementara los conocimientos que se tenían del teatro declamado. La decisión estaba tomada.

### Detalles importantes

En un primer momento fue de suma importancia establecer el repertorio de las versiones de las obras de Goldoni que se realizaron en español en el siglo dieciocho, pero poco a poco la lista se fue ampliando con algunos otros ejemplos del diecinueve y muchos del veinte.

Las obras incluidas en las listas de la relación de obras no van por fechas de representación, sino que están ordenadas alfabéticamente con arreglo a los títulos de las obras declamadas o cantadas en español; esto es así para mantener una coherencia general en el conjunto de los textos en español conservados en España y en el extranjero <sup>16</sup>. También se incluyen ejemplares en italiano que se encuentran en fondos españoles; en el caso de los manuscritos, por su carácter único, y de los impresos, por haber sido publicados en España <sup>17</sup>.

El avance temporal hasta el siglo veinte obligó a repasar los conceptos que debía tener presente y a excluir del trabajo los ejemplares existentes en otros idiomas o dialectos de la península ibérica, aunque éstos ya se habían recogido y catalogado; todos tenían que figurar en los documentos que se prepararon para los apéndices <sup>18</sup>. Tampoco sería posible incorporar las publicaciones en español de obras de Goldoni impresas fuera del territorio nacional, por entender que resultaba en exceso difícil abarcar un territorio tan extenso como el hispanoamericano <sup>19</sup>.

Con este trabajo se pretendía hacer una aportación bibliográfica para el estudio y conocimiento de un autor extranjero en lengua española con refundiciones, adaptaciones o traducciones que se hicieron desde el siglo dieciocho hasta el presente en España y que aún se conservan en nuestras bibliotecas. De esta forma se ha elaborado un instrumento de trabajo con el que poder localizar los textos goldonianos para consultarlos y preparar futuros estudios sobre distintos aspectos relacionados con el teatro extranjero y español (historia, lingüística, semántica, sociología, etc.).

Como se ha visto en un primer momento se pensó en trabajar sólo la segunda mitad del siglo dieciocho, pero los límites cronológicos se ampliaban a medida que iban apareciendo nuevas obras. De esta forma el propio material exigió una distribución en dos partes: la primera comenzaría en los años cincuenta (en 1750 para los dramas con música y en 1753 para las comedias), porque en esos años aparecieron los ejemplares manuscritos más antiguos que se conocieron. El cierre de esta misma parte se establecería entre los años veinte y treinta (en 1825 para los textos líricos y 1830 para los declamados), años correspondiente a los últimos ejemplares de ambos géneros teatrales.

La segunda parte arrancaría en 1863 para los dramas con música y en 1868 para las comedias, y se extendería hasta el presente, en 1996, fecha de los últimos manuscritos conocidos en ambos casos. Este amplio arco cronológico comprende períodos de intensa actividad

teatral y editorial (segunda mitad del dieciocho); de escasa actividad (mediados del siglo diecinueve); de alguna actividad general (primera mitad del siglo veinte) o de mayor actividad editorial y teatral (segunda mitad del veinte)<sup>20</sup>.

Aunque queda claro que las listas comprenden todo lo que se ha localizado entre 1750 y 1996, los estudios se debían centrar en esa primera etapa de los dramas con música (1750 y 1825) y de las comedias (1753 y 1830) por ser siempre la más importante y menos conocidas hoy<sup>21</sup>. Se trata de una etapa importante porque comprende los mejores años de vida del autor como libretista y comediógrafo que se extiende hasta su muerte en 1793. Posteriormente se continuó, en la medida de lo posible, hacia la segunda etapa con el fin de llegar hasta el presente.

## De sorpresa en sorpresa

Para adentrarse en este mundo de la literatura teatral de Goldoni resultaba indispensable dedicar un largo período previo a la recopilación de obras y datos, así como a la lectura de los textos originales. Leer una obra no significaba en ningún caso conocer toda la producción goldoniana. Cuantos más textos se estudiaban, más elementos constantes y variantes se reconocían en los textos de una misma etapa o entre los de períodos distintos. Durante este tiempo se reunieron, leyeron y revisaron, para poder trabajar con buen conocimiento, más de ciento cincuenta títulos del autor veneciano, que en ningún caso representa la totalidad de su producción. Con este “bagaje” literario se fue desarrollando el trabajo de búsqueda, localización, revisión y confirmación de identificaciones de las versiones en español. Las sorpresas no faltaron, pero el resultado final fue la corrección de algunas atribuciones, así como la eliminación de ciertos títulos e incorporación de otros nuevos<sup>22</sup>. Los ejemplares examinados, en su mayoría copias manuscritas sin encuadernar, deterioradas o en mal estado, sin apenas algún valor artístico, mostraban numerosas tachaduras y marcas, que avalan su utilización como instrumentos de trabajo del teatro de su época<sup>23</sup>. El examen directo de los textos (manuscritos, impresos o partituras) permitía comprobar cuáles eran goldonianos y comprender las prácticas habituales de adaptación o modificación de los textos atendiendo a distintos aspectos (personajes, diálogos, escenas y léxico). De esta forma se evitaba, en la medida de lo posible, cualquier sorpresa futura. Cada versión había que examinarla de una forma determinada; por ejemplo, en el cotejo de los textos españoles de *La famiglia dell'antiquario* o *Le bourru bienfaisant* era primordial el estudio del desenlace del tercer acto, mientras que en los de *Il bugiardo* o *La serva amorosa* lo era el planteamiento de la historia del primero. En cambio, en obras como *I pettegolezzi delle donne* o *La casa nova* destacaban los diálogos de personajes populares.

La fórmula empleada para el trabajo fue muy sencilla: a mayor número de obras originales leídas, mayores posibilidades de reconocer o confirmar alguna versión en español. En teoría esto podía dar buenos frutos, aunque no era una garantía para encontrar más textos. La situación fue la misma desde el primer momento; los títulos y argumentos guardaban en general algún parecido, sobre todo entre los quince con las palabras *onna-donna*, siete con *amore-amori*, otros siete con *buon-buona*, cinco con *amante-amanti*, cuatro con *cavaliere* y dos con *cameriera*, entre otros casos<sup>24</sup>. Y los mismos personajes aparecían continuamente en los textos: por un lado estaban Arlecchino, Brighella, Colombina, Pantalone y por otro Florindo, Lelio, Rosaura, Ottavio. Todos estos elementos permitían reconocer con cierta facilidad la naturaleza goldoniana de una obra, pero luego acababa confundiendo las obras entre sí y las sorpresas eran muchas.

En otros casos con un poco de investigación se podía incorporar otro nuevo título a la lista; esto fue lo que ocurrió con una comedia original, *L'impresario delle Smirne*, que apareció convertida en una comedia lírica, *Tutti in maschera*, que se representó en español en Barcelona en 1863 como *Todos en las máscaras*. Asimismo la investigación puede llevar a eliminar una obra; este es el caso del libreto y la partitura de la ópera *Griselda*, al no tratarse de la versión de Goldoni y sí de una adaptación en español, con música de Domenico Cimarosa y Ferdinando Päer, del libreto que realizó Apóstolo Zeno sobre el mismo tema en 1701<sup>25</sup>.

Para el trabajo también se revisaron comedias como *Le bourru bienfaisant*, *La casa nova*, *I pettetezze delle donne* o *Sior Todero Brontolon* y dramas jocosos como *La buona figliuola* o *sia La Cechina*, *Buovo d'Antona* o *Il tamburo notturno*; en cada caso las dificultades parecían incrementarse al tratarse de obras importantes de la gran producción del autor. Éstas hubieran requerido un análisis más amplio para cada una; sin embargo, la necesidad de completar el examen de todo el material acumulado obligaba a verlas todas con los mismos criterios, porque todas tenían la misma importancia en esta investigación, y detenerse en una significaba pasar por alto otra<sup>26</sup>.

En algún momento de la investigación aparecieron obras que parecían goldonianas: una fue la supuesta atribución que hizo Marcelino Menéndez Pelayo de una comedia titulada *El regañón* y que Angelica María Mariutti citó en su artículo<sup>27</sup> y la otra, *La nuera sagaz*, una aportación de la propia Mariutti<sup>28</sup>. Pero en ninguno de los casos se pudo confirmar el origen goldoniano de los textos, así que se excluyeron de las listas<sup>29</sup>.

Como se ha visto, las sorpresas fueron apareciendo y desapareciendo a medida que se avanzaba en la revisión de los títulos de las comedias y dramas jocosos. Disociado de la literatura culta está el teatro popular que se conocía en la época y al que adaptadores o versificadores "de segunda" vertían continuamente importantes textos extranjeros. No es ésta en realidad una valoración superficial, sino el producto de un examen detallado de numerosos textos declamados y cantados<sup>30</sup>.

## El caso español

En España el teatro de los años sesenta necesitaba un modelo práctico que permitiera poner en marcha la tan deseada reforma ilustrada con tragedias y comedias escritas según las unidades y los temas deseados. La producción original de los círculos ilustrados fue reducida y se limitó en buena parte a los modelos franceses. Los núcleos más destacados entonces fueron Madrid y Sevilla. El conde de Aranda organizó temporadas de teatro en los Reales Sitios y Olavide tertulias eruditas sobre literatura en Sevilla. En ambas se representaron adaptaciones y traducciones de obras importantes con gran calidad literaria<sup>31</sup>. Además de los aludidos núcleos oficiales de la cultura ilustrada también se formó otro grupo de los hombres, miembros del teatro comercial, que aportaron más obras adaptadas o traducidas, en las que no observaron los mismos criterios teóricos de los anteriores<sup>32</sup>.

Ante la oferta cambiante el público se fue lentamente plegando a las sutiles reformas que experimentaba el teatro declamado y cantado. Desde comienzos de siglo autores de teatro italianos como Saverio Bettinelli, Orazio Calini, Vincenzo Cassani, Giovanni Granelli, G.A. Gualzetti, Giovanni Gherardo De Rossi, Filippo Livigni, Scipione Maffei, Gaetano Martinelli, Pietro Napoli-Signorelli, Giuseppe Palomba, Francesco Ringhieri, Pietro Trapassi o Apostolo Zeno fueron valorados en distinta medida en España<sup>33</sup>. Unos fueron más traducidos que otros, y entre ellos la difusión de sus textos no fue similar<sup>34</sup>. La gran excepción fue Pietro Trapassi, Metastasio, quien triunfó de forma muy particular en el teatro cantado -para el que escribió toda su obra- y en el declamado, al que se adaptó buena parte de su producción lírica como tragedias en verso<sup>35</sup>. Y luego, entre los años 1760 y 1780, el nuevo público aceptó de mejor grado los modelos ilustrados nacionales y extranjeros de la comedia, mientras que la tragedia quedaba poco a poco relegada. Los espectadores resultaban más críticos a la hora de escoger aquellas obras que más les agradaban. Surge la comedia sentimental con un claro fin moral y, por fin, la comedia neoclásica finisecular con *El señorito mimado* (1788) y *La señorita malcriada* (1788) de Iriarte o *El viejo y la niña* (1790) y *La comedia nueva* (1792) de Fernández de Moratín.

Y en medio de esta historia apareció el teatro del autor italiano, pues, aunque existen distintos trabajos monográficos sobre la introducción, asentamiento y permanencia del teatro de Goldoni en distintas naciones de Europa, no se ha intentado en ningún caso establecer primero una relación detallada de obras como la que aquí se presenta para luego pasar a plantear una serie de estudios monográficos sobre las posibles aportaciones en conjunto en el te-

atro de la época. En líneas generales Goldoni conquistó los escenarios con comedias cuyos textos habían sido profundamente adaptados o modificados a las posibilidades de las compañías de teatro y a las costumbres de cada nación<sup>36</sup>.

Resulta imposible afirmar, después de tantos años dedicados a buscar y estudiar las obras de Goldoni, que no aparecerán más títulos de adaptaciones o traducciones para la escena o para la lectura. Pero lo que sí es cierto, es que todos los textos conocidos hasta ahora están en este trabajo. Y de la misma forma es seguro que en el futuro otros investigadores, con más medios y mejor capacitados, encontrarán más títulos y datos, o corregirán los que aquí figuran<sup>37</sup>.

## Un esquema general

He aquí el esquema general del trabajo. En el primer apartado se ha optado por hacer un repaso del teatro de Goldoni y el fenómeno se sitúa entre la perspectiva teatral y la editorial: "El estado de la cuestión: Goldoni en Europa y España", que incluye además como complemento "El libro goldoniano y su difusión" y "Las ediciones de las obras de Goldoni". Luego, en el segundo apartado, se ha repasado el conjunto de referencias o estudios goldonianos relacionados con España: "Revisión de los estudios del teatro de Goldoni en España (1771-1997)". En el tercero, donde se ha examinado distintos temas relacionados con el teatro y el autor italiano: "El teatro español en relación con Goldoni", se ha incluido otros dos apartados sobre la habitual relación literaria de "El teatro de Fernández de Moratín y Goldoni" y una particular visión de la pintura y la literatura en "Artes comparadas y contrastadas". El cuarto apartado se ha dedicado al tema de las traducciones realizadas por el propio Goldoni: "La traducción en Goldoni", o sea "Poética y práctica", que incluye además "El *signore* Goldoni y *monsieur* Voltaire". En el quinto se ha pasado a examinar varios aspectos relacionados con las aportaciones del teatro declamado y cantado de Goldoni en España: "Goldoni en España", y como compensación, del teatro español en Goldoni: "España en Goldoni". El sexto apartado incluye las normas de catalogación, las fuentes y las distintas listas de comedias en español, italiano y francés, así como de dramas con música en español e italiano que se conservan en los fondos consultados: "Relación de obras". Y el séptimo se ha cerrado con un resumen de la investigación: "Conclusiones".

Como complemento al trabajo, también se ha preparado una serie de cuatro apéndices con cuarenta y cinco documentos distintos (aprobaciones, catálogos, críticas, cuadros cronológicos, dedicatorias, índices, listas, leyes, noticias, prólogos, textos, etc.), una bibliografía con siete secciones y una variada cronología comparativa: "La vida de Goldoni y la presencia de su teatro en España (1700-1830)". Por último, se han incluido siete índices con el fin de facilitar el manejo global de la obra. Una vez concluido con el esquema se puede anticipar que aunque el texto no sea perfecto, sí pretende ser útil<sup>38</sup>.

## Notas

- 1 “Puede considerarse el Molière italiano” (*Le commedie*, I. Venecia: Giuseppe Bettinelli, 1753, p. iii). Todos los textos que aquí aparecen citados, si no están en español, tienen una nota con una traducción nueva, salvo que se indique lo contrario. Los textos originales en español, inglés, italiano o francés se transcriben tal y como están escritos, manteniendo la grafía antigua, y sólo se modernizará, si es necesario, la puntuación.
- 2 Goldoni ha sido un contemporáneo para los reformadores del teatro de la segunda mitad del siglo dieciocho y uno de nuestros contemporáneos en la evolución del veinte.
- 3 Mucho más reducida es la lista de italianistas españoles que han tocado el tema (v. Bibliografía: “G. Goldoni. g. Estudios sobre Goldoni en España”).
- 4 “Sin embargo, hay que señalar la favorable acogida de los textos goldonianos en España y Portugal. En la primera, ya sea en castellano o en catalán, en particular por la contribución de Ramón de la Cruz, traductor de varios dramas con música, y del dramaturgo Leandro Fernández de Moratín, en cuya obra la influencia de la obra de Goldoni fue determinante. En Portugal hay que destacar la fecunda producción de versiones y adaptaciones del lisboeta Nicolau Luis y de otros” (Mangini, 1995, p. 96).
- 5 Véase, para el tema en España: “Un caso muy particular: Cruz”, “El teatro de Fernández de Moratín y Goldoni”, en “El teatro español en relación con Goldoni” y en Portugal: “Revisión de dieciocho casos: Portugal”, en “Goldoni en Europa y España”.
- 6 El autor veneciano puede ser considerado, junto a Lope y Molière, principales comediógrafos europeos que aún siguen siendo populares entre lectores y espectadores, un autor clásico. Goldoni conquistó, como pocos, los escenarios con textos originales o adaptaciones muy alteradas en distintos idiomas, así como con libretos acompañados con bellas partituras de los mejores compositores de su época.
- 7 Véase, para más detalles, Bibliografía: “G. Goldoni. a. Estudios bibliográficos”.
- 8 Este tipo de temas requiere una argumentación basándose en ejemplos concretos: un texto determinado y una interpretación determinada para exponer una visión clara de las cosas. En este tipo de discursos interviene una serie de códigos: culturales, sociales, políticos, estéticos, que marca nuestra particular visión de las cosas.
- 9 Como complemento e instrumento de consulta hay una lista con todas las obras escritas por Goldoni. Véase Apéndice III, documento 1: “Cuadro cronológico de las comedias y dramas con música”.
- 10 Con este fin, por ejemplo, se han creado dos apartados tan parecidos como: “Goldoni en España” y “España en Goldoni”.
- 11 El estudio comparativo: *Il teatro comico o La comedia nueva* se preparó en 1985 (inédito); la relación bibliográfica: *Las comedias más famosas de Goldoni en la Biblioteca Municipal*, en 1986 (inédito); el estudio sobre la traducción teatral: *La traducción y adaptaciones de un texto teatral de Goldoni*, en 1988 (publicado en una versión muy reducida (v. Pagán, 1990).
- 12 Pagán, 1993, 1996, 1997.
- 13 Pagán, 1997, p. 185.
- 14 Ibidem, p. 187.
- 15 Ibidem, p. 192.
- 16 En los fondos de teatro es habitual separar el texto, manuscrito o impreso, de la partitura correspondiente. Participan de este concepto la Biblioteca del Palacio Real, Biblioteca Nacional y, sólo en parte, la Biblioteca Histórica Municipal. En este fondo las sorpresas son constantes, porque unas veces entre las hojas de música de una ópera en italiano se encuentra un texto en español -un guión con música o un impreso- de esa obra. O entre los distintos ejemplares manuscritos se detectan variantes que apuntan a versiones distintas de una misma obra.
- 17 Se incluyen en el Apéndice III, documento 2: “Obras impresas en el siglo dieciocho con problemas de fecha”, “Obras impresas sin problemas de fecha”, y en el documento 3: “Obras manuscritas con problemas de fecha”.
- 18 Véase Apéndice III, documento 4: “Traducciones y versiones en otras lenguas y dialectos de España: catalán, gallego, menorquín, valenciano y vascuence”.
- 19 Algunos de estos textos aparecen citados en notas.
- 20 Luego se hablará de tres etapas: primera, goldoniana, de 1750 a 1830; segunda, de 1831 a 1899 y tercera, de 1900 a 1996.
- 21 La relación contiene también referencias de ejemplares no localizados aún.
- 22 Véase, para los títulos eliminados, Apéndice III, documento 6: “Lista de obras no incluidas como textos de Goldoni”. Entre las comedias se han añadido: *El amante militar*, E-IV; *El cascarrabias*, E-XXVI; *Las chismosas*, E-XLII; *Dos piezas de un pensamiento y un criado ser dos a un tiempo*, E-XLVII; *La Griselda*, E-LVIII; *El indolente*, E-LXIX; *La madrastra o Padre de familias*, E-LXXIII e *El pródigo*, E-XCIII. Y entre los dramas con música, aunque no había una lista elaborada antes, se han sumado a los que se conocían: *Entre dos que pleitean el tercero es el que gana*, E-XIX; *La maestra*, E-XXXI; *El Tigrane*, E-XLVI; *Todos en las máscaras*, E-XLVII, y *Los villanos en la corte*, E-XLVIII.
- 23 Compárese el estado del material en el archivo de los coliseos de la Cruz y el Príncipe, hoy en la Biblioteca Histórica Municipal, y el de la corte en la Biblioteca del Palacio Real de Madrid.
- 24 Títulos en los que aparece la palabra donna-donne: *La donna bizzarra*, *La donna di garbo*, *La donna di governo*, *La donna di maneggio*, *La donna di testa debole*, *La donna forte*, *La donna sola*, *La donna stravagante*, *La donna vendicativa*,

*La donna volubile, Le donne curiose, Le donne de casa soa, Le donne di buon umore, Le donne gelose, Le donne vendicative; amore-amori: Amore contadino, L'amor fa l'uomo cieco, L'amor artigiano, Amore in campana, L'amore paterno, Gli amori di Alessandro Magno, Gli amori di Zelinda e Lindoro; buon-buona: Il buon campatriotto, il buon vecchio, La buona famiglia, La buona figliuola, La buona figliuola maritata, La buona madre, La buona moglie; amante-amanti: L'amante cabala, L'amante militare, Gli amanti felici, Gli amanti timidi; cavaliere: Il cavaliere di buon gusto, Il cavaliere e la dama, il cavaliere Giocondo, il cavaliere di spirito, L'amante di sé medesimo; cameriera: La cameriera brillante, La cameriera spiritosa.*

- 25 En la edición de las obras completas del autor no aparece el libreto de *La Griselda* (1735) y sí el de la tragicomedia homónima del mismo año (*Tutte le opere*, IX, pp. 139-208).
- 26 Las obras, que están agrupadas por géneros, interesan siempre por el valor documental de las mismas. En muchos casos también se pueden sumar rasgos teatrales o literarios relevantes.
- 27 Mariutti, 1960, p. 332.
- 28 Ibidem. Entretanto se localizó *A suegro irritado, nuera prudente* que era otra versión de *La nuera sagaz*, pero ninguna de las dos permitió descubrir de qué texto original se trataba (v. Apéndice III, documento 6: "Lista de obras no incluidas como textos de Goldoni").
- 29 Al final aparecen en Apéndice III, documento 6: "Lista de obras no incluidas como textos de Goldoni".
- 30 La existencia de ediciones de una buena parte de estas adaptaciones en verso en la época permite conocer algunas de las preferencias, no sólo del público espectador de teatro, sino también del lector. Por su temática las comedias burguesas iban dirigidas a un sector innovador que se dejaba asociar a las modas europeas.
- 31 El mejor ejemplo es el de Tomás de Iriarte, quien vertió, entre otras, *El malgastador* y *El filósofo casado* de Destouches o *La escocesa* y *El huérfano de la China* de Voltaire (v. "Iriarte, traductor y autor ilustradísimo", en "El teatro español en relación con Goldoni"). Por su parte, Olavide también tradujo *Mitridates* y *Fedra* de Racine o *Cassandra* y *Merope* de Voltaire.
- 32 El representante más famoso fue Ramón de la Cruz, quien adaptó, entre otros, *Eugenio* de Beaumarchais, *La india* de Chamfort o *La escocesa* de Voltaire.
- 33 Todos ellos, por sus comedias, dramas, tragedias y serenatas, pertenecen en esencia al teatro del siglo dieciocho: Saverio Bettinelli (1718-1808), Orazio Calini (?-1784), Vincenzo Cassani (primera mitad de siglo), Giovanni Graneli (1703-1770), G.A. Gualzetti (?-1799), Giovanni Gherardo De Rossi (1754-1827), Filippo Livigni (segunda mitad de siglo), Scipione Maffei (1675-1755), Gaetano Martinelli (segunda mitad de siglo), Pietro Napoli-Signorelli (1731-1815), Giuseppe Palomba (segunda mitad de siglo), Francesco Ringhieri (1721-1787), Pietro Trapassi (1698-1782) o Apostolo Zeno (1668-1750).
- 34 Véase Parducci, 1941.
- 35 Parducci, 1941, pp. 114-118; Garelli, 1997, pp. 127-138.
- 36 Aunque el tema de los actores es fundamental para recoger el fenómeno en su totalidad, no se ha elaborado una lista con los nombres de los actores y cantantes que aparecían en los manuscritos ni en los impresos, por resultar difícil definir en muchos casos los repartos de cada representación. Esto es así ya que los nombres se encuentran desordenados, escritos junto a otros o sobre los mismos. Este tema exigiría por sí solo un estudio más cuidadoso de los actores y cantantes en cada reparto.
- 37 Es un hecho que poco a poco el teatro ha comenzado a ser objeto de más y mejores estudios en el mundo español, pero el amor que se siente por una obra o un autor no se aprende, sólo se siente.
- 38 Este tipo de obras resulta difícil de preparar en solitario. Lo ideal siempre es la investigación en equipo, por eso trabajos como éste deben plantearse entre varias personas. Otras investigaciones realizadas por el autor son el primer tomo de la Colección del Patrimonio Musical Español de la Fundación Caja de Madrid (*Catálogo de obras de Ramón Carnicer 1789-1855*. Madrid, 1997), preparado junto al historiador de la música Alfonso de Vicente, y el proyecto en el que participarán la clavecinista Genoveva Gálvez y el musicólogo Giuseppe de Matteis, entre otros, para recopilar las partituras del compositor Vicente Martín y Soler (1756-1806).

# I

## Estado de la cuestión



# Goldoni en Europa y España

Quien escribe poco, come poco. La conquista de Europa.

Revisión de dieciocho casos: Alemania, Austria, Bélgica, Bulgaria, Croacia y Serbia, Checoslovaquia y Rumania, Dinamarca, Estados Unidos, Francia, Grecia, Holanda, Hungría, Inglaterra, Polonia, Portugal, Rusia, Suecia y Turquía.

El poeta se hace popular, se hace europeo. Europa compra y vende.

Carlo Goldoni posee la producción teatral, como libretista y comediógrafo, más amplia de su tiempo en Italia, sus obras llegaron, por lo menos, a doscientos cincuenta y ocho títulos<sup>1</sup>. Por eso la popularidad que alcanzó, entre los círculos ilustrados y los grupos teatrales, reveló unas características muy personales. La difusión de este autor no se limita, como se verá luego, al campo editorial, si no que abarca también el teatral, como fenómeno de divulgación mucho más amplio<sup>2</sup>. Se trata de un escritor que vende su obra escrita para su escenificación mediante las interpretaciones de los actores, quienes deben entretener a un variado público que paga por esta diversión cultural.

## Quien escribe poco, come poco

La cantidad de libretos y comedias escritas por Goldoni para los empresarios de Venecia, pero también para los de Roma, Bolonia, Mantua y Milán, refleja las condiciones en que este autor concibió su trabajo como poeta de teatro, participando de un mecanismo comercial vital en el que la cantidad era primordial para sostener la temporada de una compañía. De esta forma pensaba cuando escribió las siguientes líneas en una carta de 1758<sup>3</sup>:

*Che dirá Lei di un uomo che scrive tanto? Mi dirá che scriva un poco meno, e scriva meglio. Però in Italia chi scrive poco mangia poco.*

Estas palabras revelan una visión distinta de la que hoy se quiere dar a sus obras: para Goldoni el teatro es fundamentalmente un fenómeno del intercambio comercial y cultural (el texto escrito es la base de la compra y venta y del desarrollo del espectáculo).

Pero para un contemporáneo como Carlo Gozzi, Goldoni escribió sus comedias para reformar el teatro en Italia, sencillamente porque un guión para los cómicos del arte se pagaba en aquella época a 3 cequíes, y el texto de una comedia para los actores cultos a 30, de esta forma el autor veía multiplicadas sus ganancias en un diez por ciento<sup>4</sup>. Sólo después de revisar y adaptar el texto para su publicación, éste adquiere un valor literario<sup>5</sup>. En una primera etapa sus obras no cumplen, ni pretenden ser obras literarias, sino obras para ser representadas.

Una vez que el autor consolida su fama como libretista y luego como comediógrafo con, por lo menos, más de trescientas traducciones en catorce idiomas que se reparten entre manuscritos e impresos por todo el continente, cabe pensar si sus deseos de reconocimiento público se veían gratamente satisfechos, sobre todo cuando era consciente de que se había aprovechado de la industria de la imprenta veneciana y florentina, las mejores del país, para difundir sus obras<sup>6</sup>. Además sabía que sus textos se estaban traduciendo por todo el mundo. Pero al *signore* Goldoni, quizás por su naturaleza un poco inconstante, no le importó tanto controlar cada una de las etapas de este proyecto fuera del territorio italiano<sup>7</sup>. Por eso en 1755 Goldoni se atrevió a afirmar que<sup>8</sup>:

*La quantità delle recite, e il numero delle edizioni, e le traduzioni di molte in francese, in inglese e in tedesco, mi danno animo a credere di aver fatto qualche cosa di assai tollerabile.*

Todo lleva a pensar que era muy probable que Goldoni tuviera una idea general de las dimensiones que iba alcanzando su reforma teatral más allá de las fronteras italianas. Por desgracia el destino le llevó a París, donde, según él mismo creía, el teatro pretendía ser el más moderno de su época. Sin embargo, desde la perspectiva francesa el comediógrafo italiano y sus obras seguían siendo vistas como parte de la comedia italiana tradicional. Si por el contrario el comediógrafo hubiera viajado a Viena, Alemania o Inglaterra, su destino habría sido, con toda probabilidad, mucho menos lánguido y desaprovechado que el que le tocó vivir en la corte de María Antonieta y Luis XVI, lo que habría fomentado en él una nueva etapa creativa.

Pero el éxito del teatro ilustrado en Europa se debió, como se verá, a la difusión de una serie de proyectos o programas de reforma de los círculos ilustrados en las distintas naciones, los intelectuales neoclásicos, que lucharon por eliminar o, al menos, mejorar el teatro popular o tardobarroco. Los preferidos por el público fueron los montajes de gran espectáculo escenográfico basados en el pasado histórico, temas bíblicos y hagiográficos. Nada de esto encajaba en los gustos neoclásicos de los intelectuales, quienes pretendían un teatro con nuevas miras didácticas y nuevos temas políticos y sociales: respeto de las clases sociales, educación del ciudadano, cultivo de las virtudes civiles o del buen gusto en general. Una y otra vez aparecen las mismas ideas en los tratados que se publicaron por todo el continente. En España, por ejemplo, fueron varios los publicados con estos fines; de entre los teóricos más importantes destaca I. de Luzán, J. de Muruzábal, J. Barberá y Sánchez, J. F. Plano, M. Madramant y Calatayud y F. Enciso, quienes siempre insistieron en que el teatro debía dar buenas máximas de educación y conducta<sup>9</sup>. Con este fin continuamente se traducen o elaboran nuevas obras de teatro para el público español<sup>10</sup>.

En este contexto fueron apareciendo en toda Europa los textos de los dramas con música y las comedias goldonianas. Las obras se fueron difundiendo en distintas lenguas por vías muy variadas, aunque los casos pueden agruparse en cuatro tipos:

Primero, en el que se realizó un número elevado de adaptaciones en la época, siguiendo un programa cultural muy organizado; este es el caso del alemán.

Segundo, en el que se vertió un número elevado de títulos, comparándolos con las representaciones o publicaciones de otros autores, géneros, estéticas o filosofías, pero de forma completamente arbitraria. Así ocurrió en el caso español, portugués y ruso.

Tercero, en el que se realizó un número aceptable de versiones a finales del mismo siglo o poco después; aquí están los casos griego, inglés y francés.

Cuarto, en el que se incorporaron ya muy tardíamente a la tradición teatral goldoniana, pero que también se encuentran notables ejemplos; éstos son los casos del holandés, húngaro, danés, polaco, sueco, noruego, croata y serbio<sup>11</sup>.

Se resume así todo un gran proyecto ilustrado que tuvo muy variados resultados; las numerosas lenguas aquí incluidas así lo atestiguan. El plan original de Goldoni: reformar el teatro en Italia, fomentó de alguna forma una serie de cambios en los teatros nacionales del resto del continente que se irán viendo en los siguientes apartados de este capítulo.

## La conquista de Europa

Los ejemplos mejor conocidos se centran en los textos impresos en la primera etapa de difusión goldoniana (1750-1830), aunque se va más allá de las fechas señaladas con el fin de dar una visión más completa en cada caso. De esta forma se llega, cuando se tienen los datos, a la segunda etapa (1831-1899) o hasta la tercera (1900-1996).

En general se aprecia cómo van apareciendo las directrices generales que determinarán el teatro nacional en los distintos países. El grado de apertura cultural en la época es considerable; aunque hubo cierta oposición hacia los modelos extranjeros, sin embargo, la cultura teatral del continente se fundamenta en los modelos italianos más internacionales, donde Goldoni tiene una importante presencia.

En un primer momento las compañías italianas de teatro, pero mucho más las de ópera, visitaron las principales cortes del norte de Europa: Viena, Mannheim o Dresde, abriendo un camino que pronto otros grupos seguirían para alcanzar las cortes más al este y al oeste del territorio. Entonces se emplearon e imitaron obras italianas en todos los espectáculos, de tal forma que los poetas de cada país se vieron obligados a traducir las comedias y los libretos, y los compositores a escribir nuevas partituras para entretener al público.

Pero la presencia de los artistas italianos en las ciudades europeas no era un fenómeno reciente; desde finales del siglo dieciséis las grandes urbes habían recibido la visita de estos cómicos. Un caso especialmente significativo para el estudio de Goldoni es la vuelta a París de esta compañía en 1716, cuando la *troupe* de Luigi Riccoboni y Elena Virginia Balletti, o sea Lelio y Flaminia en la comedia, reestablecieron la tradición teatral italiana en la capital francesa para diversión de la corte<sup>12</sup>. La compañía de los Riccoboni fue invitada por el duque de Orleans -hermano del difunto Luis XIV y regente del futuro Luis XV- y fue alojada en el *Hôtel de Bourgogne*, lo que revela el carácter oficial del proyecto. Poco a poco el grupo se fue adaptando a los gustos del público, hasta que en 1723 sus miembros, conocidos como la *Comédien Italienne*, fueron nombrados oficialmente *Comédiens Ordinaires du Roi*<sup>13</sup>. De esta forma el teatro italiano adquiere carta de naturaleza en el centro cultural más importante de la época, lo que favoreció su incursión en la cultura oficial de los demás reinos y estados, desde donde se contemplaban e imitaban las tendencias culturales de París<sup>14</sup>. Las compañías italianas de teatro declamado y cantado continuaron visitando París y en 1752 la ciudad fue tomada por una pequeña compañía lírica que repuso el intermezzo de G. B. Pergolesi, *La serva padrona*<sup>15</sup>.

Los enciclopedistas franceses, con Diderot, Grimm y Rousseau a la cabeza, vieron en esta simpática obrera un claro paradigma estético a ser imitado, en oposición a la ampulosa y anquilosada *tragedie lyrique*, para dar paso a la formación del nuevo teatro francés<sup>16</sup>. El hecho desencadenó una batalla intelectual entre 1752 y 1754, llamada la *Querrela de los Bufones*, en la que el gran teatro musical francés barroco recibió un duro golpe. Se trataba del último enfrentamiento que desde hacía un siglo sostenían la música francesa y la italiana<sup>17</sup>.

Francia no fue un caso aislado, sino el primer estado de una reforma teatral a nivel europeo. Todo este clima de polémica se extendió a otros países y se dilató durante varios decenios. Resulta imposible olvidar la aportación goldoniana en este período de cambios y progresos, así como el limitarlo todo a su trabajo de modernización. En cualquier caso las circunstancias y los motivos que las provocaron fueron tan complejos y contrastados que de alguna forma sólo podemos verlas de forma esquemática. A continuación se ha escogido un número determinado de ejemplos que permiten apreciar las aportaciones de este escritor en la formación de los distintos casos del teatro europeo.

### **Revisión de dieciocho casos: Alemania, Austria, Bélgica, Bulgaria, Croacia y Serbia, Checoslovaquia y Rumania, Dinamarca, Estados Unidos, Francia, Grecia, Holanda, Hungría, Inglaterra, Polonia, Portugal, Rusia, Suecia y Turquía**

Han estudiado la presencia de Goldoni en distintos países, entre otros muchos, W. Th. Elwert (Alemania), K. M. Grimme (Austria), J. Van Nuffel (Bélgica), N. Doncev (Bulgaria), F. Cale (Croacia y Serbia), N. Mangini (Checoslovaquia y Rumania), N. Mangini (Estados Unidos), R. Weiss (Inglaterra), E. Peternolli y J. H. Terlingten (Holanda), M. Brahmer (Polonia), S. Mokulski (Rusia) y L. Ay (Turquía); todos estos trabajos han sido incluidos en los *Atti del Convegno Internazionale di Studi Goldoniani* (1960). Mientras que J. Höslé (Alemania)<sup>18</sup>, B. Holm y L. Hov (Dinamarca)<sup>19</sup>, A. La Piana (Estados Unidos)<sup>20</sup>, F. Anelli y C. Radu (Grecia)<sup>21</sup>, N. Jo-

nard (Francia)<sup>22</sup>, O. Marffy (Hungría)<sup>23</sup>, A. Amfiteatroff (Rusia)<sup>24</sup>, J. Da Costa Miranda (Portugal)<sup>25</sup>, C. Molinari (Suecia)<sup>26</sup> y N. Mangini (Europa y América)<sup>27</sup> han publicado sus investigaciones en varias revistas especializadas. En esta breve revisión sólo aparecen los datos más significativos y contrastados de la difusión de la producción goldoniana en el mundo cultural moderno.

### Alemania

En los años en que se comenzaba a difundir por el continente las primeras obras de Goldoni para el teatro, en las distintas ciudades de la nación alemana, así como el imperio austriaco, se intentaba crear un teatro nuevo, declamado y cantado, de proyección nacional. Por esta razón los textos goldonianos se vieron como una aportación valiosa para el gran proyecto. Un hombre como G. E. Lessing se convirtió pronto en el introductor más decidido de la obra de Goldoni, al llevar a escena algunos de sus títulos<sup>29</sup>. El escritor alemán estudió críticamente los textos del italiano y los tuvo presentes en el proceso de elaboración de sus propias comedias, sin que por eso tuviera que plagiarlos<sup>30</sup>. La compañía del Teatro Nacional de Hamburgo representó, entre 1768 y 1769, *Il bugiardo*, *La finta ammalata*, *Il servitore di due padroni*, *Il tutore* y *La vedova scaltra*<sup>31</sup>.

En un primer momento Lessing intentó preparar sus propias versiones de algunas comedias de Goldoni; sin embargo, hasta lo que se sabe, sólo realizó un par de esbozos<sup>32</sup>. No tardó en hacerle el encargo a un desconocido J. H. Saal, probablemente un sencillo hombre de teatro, que preparó y publicó una colección con cuarenta y cuatro títulos para las representaciones de la ciudad de Leipzig<sup>33</sup>. La colección apareció entre 1767 y 1777 y significó el caso más destacado de difusión goldoniana en Europa en vida del autor<sup>34</sup>. Algunos años después se imprimió una segunda edición<sup>35</sup>.

Las obras escogidas por Saal, o quizás Lessing, pertenecen en buena parte al período más reformador del escritor italiano, aunque también se encuentran algunos textos del período anterior: *L'avvocato veneziano*, *Il bugiardo*, *La guerra*, *La locandiera*, *La serva amorosa*, *Il servitore di due padroni* e *Il teatro comico*, entre otros. Este hecho, tanto por sus dimensiones como por la concepción global y resultado general, es único en toda la historia del teatro de Goldoni en Europa, y cabe denominarlo como excepcional<sup>36</sup>.

Pero Lessing no fue un caso aislado. Otros hombres de teatro también estuvieron interesados en la creación de un teatro moderno en Alemania y recurrieron a la producción teatral del autor veneciano. Por esta razón escritores tan importantes como J. Ch. Gottsched y Ph. Hafner se esmeraron en aprovechar los principales elementos de su teatro cómico: el retrato de las costumbres sociales y la creación de personajes reales<sup>37</sup>. Para lograr sus fines adaptaron numerosas obras; la primera fue *La vedova scaltra* (1751) y luego le siguieron otros títulos que sirvieron para las funciones de los teatros nacionales.

En 1767 se publicó la primera colección de comedias en Leipzig en tres tomos: *Scelta di commedie* (I - *Il padre di famiglia*, *Pamela nubile*, *Pamela maritata*, *Il vero amico*; II - *Il cavaliere e la dama*, *La famiglia dell'antiquario*, *Gl'innamorati*, *La vedova scaltra*; III - *La dama prudente*, *Il bugiardo*, *L'avventuriere onorato*, *Le donne curiose*). La colección fue preparada por I. G. di Fraporto. Y en 1781 se volvió a imprimir toda la colección con un nuevo cuarto tomo (IV - *La guerra*, *Il Moliere*, *La donna di maneggio*, *I due gemelli*)<sup>38</sup>.

Ya a finales de siglo Goldoni formaba parte importante del repertorio teatral alemán; así se explica que J. W. Goethe, como director del Teatro del duque Karl August en Weimar, llevara a escena nada menos que veintisiete títulos del autor italiano entre 1796 y 1805<sup>39</sup>. Por esos mismos años se prepararon nuevas publicaciones en alemán e italiano en distintas ciudades alemanas y en los principales teatros seguían haciéndose sus obras, entre las que se encontraban algunas que contenían elementos de la comedia tradicional y otras que pertenecían al nuevo teatro ilustrado: *La vedova scaltra*, *La donna di garbo*, *La finta ammalata*, *I due gemelli veneziani*, *Le donne curiose*, etc. Como en otros países, los mayores éxitos fueron siempre para *Il servitore di due padroni*.

Según otras fuentes habían muchos más títulos en adaptaciones de autores anónimos de la época. La mayoría de estos textos fueron publicados en imprentas de Dresde, Frankfurt, Leipzig y Mannheim: *Il cavaliere e la dama* (*Der Cavalier un die Dame, oder Die Der zweit gleich edlen Seelen*, 1755), *L'adulatore* (*Der Schmeichler*, 1768), *La moglie saggia* (*Die zärtliche Ehefrau*, 1776), *Il bugiardo* (*Die Liebe unter den Handwerksleuten*, 1772), *La cameriera brillante* (*Wissenschaft geht vor Schönheit*, 1778) y *Gl'innamorati* (*Sinde die Verliebten nicht Kinder*, 1778), entre otros. Y los textos de autores conocidos fueron: *Tasso* (1780) de F. Kern, *La famiglia dell'antiquario* (1787) de K. F. Kretschmann y *Le bourru bienfaisant* (*Der gutherzige Polterer*, 1811) de A. W. Iffland.

En el siglo dieciocho se encuentran versiones literales pero la mayor parte son libres y se apartan bastante de sus originales. Exceptuando las traducciones de Saal todos los demás textos de la época y otros posteriores son versiones que ofrecen un panorama muy desigual e inconexo entre sus partes<sup>40</sup>.

La lista de textos goldonianos que se vertieron al alemán se vio incrementada en el siglo diecinueve con nuevos títulos de adaptadores anónimos que se ocuparon de *Le donne curiose* (1859), *Il servitore di due padroni* (*Der Diener zweier Herrer*, 1868), *Le donne curiose* (*Das neugierigen Frauen*, 1875), *La locandiera* (1891), *Pamela* (1894), entre otros. En cambio *L'impresario delle Smirne* (*Der Impresario von Smyena*, 1881) fue un trabajo de K. Telmann. Hasta finales de este siglo no se encuentra otra aportación importante con *La locandiera* (*Mirandolina*, 1894) e *Il ventaglio* (1906), versiones de J. R. Haarhaus, quien publicó las obras en una adaptación en endecasílabos yámbicos, según la tradición del teatro clásico antiguo alemán<sup>41</sup>.

En el siglo veinte, a pesar de los conflictos bélicos y la posterior división del territorio alemán, las adaptaciones y traducciones siguen apareciendo, aunque fueron más escasas y se repitieron los mismos títulos que en otros países. Entretanto, en 1935 se publicó una nueva colección de comedias goldonianas en lengua alemana: *Le baruffe chiozzotte*, *La bottega del caffè* (*Das Kaffeehaus*), *Il bugiardo* y *La locandiera* (*Die schönsten Lustspiele*). La traductora L. Lorme preparó esta colección. Ella misma había realizado la traducción de varios títulos que luego recogió en esta colección, así como de las *Mémoires* (*Mein Leben und mein Theater*, 1923) de Goldoni. Posteriormente sólo se han hecho adaptaciones de los títulos más conocidos. También se conservan *Il servitore di due padroni* (*Der Diener zweier Herrer*, 1925) e *Il burbero benefico* (*Der Murrkopf*, 1947) de autores anónimos e *Il burbero benefico* (*Die Rappolkopf*, 1947) de W. Grüb<sup>42</sup>.

En el mundo académico alemán se han estudiado distintos aspectos del teatro de Goldoni, desde la presencia del autor en los escenarios de habla germana, hasta aspectos estéticos, lingüísticos, literarios, históricos, etc.<sup>43</sup>. Estudiosos de la importancia de G. Rohlfs o K. Vossler se han ocupado en algún momento del autor veneciano<sup>44</sup>.

En los años noventa del presente siglo se siguen haciendo los títulos más conocidos y se incorporan otros que no se habían vuelto a representar en alemán desde el siglo dieciocho: *Il bugiardo* (*Der Lügner*), *Le baruffe chiozzotte* (*Krach in Chiozza*), *La locandiera* (*Mirandolina*), *Il servitore di due padroni* (*Der diener zweier Herren*), *La donna di garbo* (*Es begann in Pavia*), *I due gemelli veneziani* (*Die venezianischen Zwillinge*) o *La trilogia della villeggiatura* (*Trilogie der schönen*)<sup>45</sup>, ente otros. La presencia de algunas de estas obras responde a la difusión internacional de los montajes de G. Strehler en las principales ciudades alemanas (Berlín, Bielefeld, Darmstadt, Düsseldorf, Hamburgo, Hannover, Weimar).

Como se ha visto el período de mayor difusión goldoniana fue el siglo dieciocho; en el diecinueve el teatro de este autor decae bastante. La situación persistió hasta que Reinhardt, en Viena, lo recuperó para el mundo de lengua alemana. A partir de entonces su producción ha formado parte de las publicaciones y de la cartelera alemana en el presente siglo, junto a Shakespeare, Molière, Shaw, Brecht o Gogol. Goldoni ha ocupado un sitio importante y en los últimos decenios su producción ha sido objeto de una esmerada revisión por parte de importantes directores de escena en Alemania<sup>46</sup>. El mundo alemán ha servido, desde el mismo siglo dieciocho, como trasmisor cultural de la producción goldoniana a otros países de su entorno. Austria, Checolovaquia, Dinamarca, Polonia o Rumania son algunos de los puntos a donde los dramas jocosos y las comedias de Goldoni han llegado continuamente en las versiones o adaptaciones alemanas<sup>47</sup>.

## Austria

La ciudad imperial austriaca vivió en la segunda mitad del siglo dieciocho un importante auge cultural, y en este ámbito el teatro cantado y declamado fue parcela casi exclusiva de los artistas italianos, así como la arquitectura o la pintura. Por lo tanto, Viena, como otras capitales europeas, dependía de la fecunda Italia, aunque eran determinantes las aportaciones literarias de las distintas ciudades alemanas, en cuyas imprentas las traducciones y adaptaciones goldonianas se prepararon en buen número, así que pronto llegaron también a los escenarios austriacos. Cabe destacar que el Burg-Theater de Viena fue escenario de muchas representaciones de dramas con música y comedias goldonianas durante toda esta etapa. Los vínculos culturales (y comerciales) de Austria con el Véneto o Lombardía, por ejemplo, fueron muy estrechos<sup>48</sup>.

Fue Philipp Hafner, fundador del teatro costumbrista en Viena, quien primero recurrió a las obras del autor veneciano para su estudio y para su teatro<sup>49</sup>. El manifiesto teórico de Goldoni de 1750, *Il teatro comico*, inspiró a Hafner a escribir uno más breve titulado *Gesammelte Lustspiele* con un carácter menos dogmático que el original italiano<sup>50</sup>. El autor austriaco intentó emplear los principios goldonianos para reformar a su manera el teatro. Fue una lucha por librar la escena de las arlequinadas que tanto gustaban al público.

Los dramas con música se empezaron a representar desde muy temprano en Viena, pero la lista es tan extensa que imposibilita presentarla aquí. La capital austriaca llevaba a sus escenarios los mejores espectáculos que se estrenaban en Venecia, Bolonia y Milán<sup>51</sup>.

Se tiene noticia de que en cierto momento se pensó en llevar a Goldoni a la corte imperial como *Poeta Cesareo* del Burg-Theater. Se le quiso ofrecer un contrato para que escribiera cuatro comedias cada temporada<sup>52</sup>. Sin embargo, el proyecto no avanzó y lo único que siguieron llegando fueron sus textos<sup>53</sup>.

Pronto comenzaron a aparecer las adaptaciones anónimas de comedias como *I due gemelli veneziani* (*Die zwey Zwillinge*, 1756), *Il cavaliere di buon gusto* (*Der Cavalier von gutem geschmacke*, 1761), *La sposa persiana* (*Die persianische braut*, 1763), (*Die gutherzige Kammermagd*, 1764), *Gl'innamorati* (*Die Verliebten zänker*, 1764), *Le donne curiose* (*Das neugierige frauenzimmer*, 1770), *La guerra* (*Der Krieg, oder Das Soldatenleben*), *Il bugiardo* (*Die Liebe unter den Handwerksleuten*, 1779), *La moglie saggia* (*Die tugendsame Ehefrau*, 1779), *Das muttersöhnchen oder Der Hofmeister* (*Il padre di famiglia*, 1780), entre otras que se conservan manuscritas<sup>54</sup>. Las adaptaciones, a veces muy alteradas, empiezan a dar paso a versiones con nombres de autores o traductores conocidos y con mayor calidad literaria.

Muchas de estas adaptaciones fueron entonces publicadas; así ocurrió con *La vedova scaltra* (*Die schlaue Wittib*, 1756) e *Il teatro comico* (*Das Theater*, 1764) de J. A. D. S., *Pamela nubile* (*Die verehlichte Pamela*, 1763) de J. G. von Laudes, *Il raggiratore* (*Der leutansetzer*, 1765) y *Pamela nubile* (*Die engeländische Pamela*, 1765) de F. W. Weiskern, *La moglie saggia* (*Die sanfle frau*, 1779) de F. W. Gotter y *La bottega del caffè* (*Der Schwätzer*, 1806) de K. Th. Gottfried<sup>55</sup>. Hasta mucho tiempo después no apareció publicada la obra más popular del comediógrafo, *La locandiera* (1830).

No se han localizado publicaciones en el siglo diecinueve, pero debió continuar habiéndolas, pues la tradición teatral se extendió hasta el siglo veinte, cuando el famoso director de escena Max Reinhardt, convertido en el nuevo director del Theater in der Josefstadt de Viena, montó *Il servitore di due padroni* (1928)<sup>56</sup>. Con esta producción teatral se rescató la comedia goldoniana más próxima a la tradición de la comedia del arte. Fue este un precedente importante para el desarrollo de la nueva visión que se planteó en torno a la obra goldoniana y al teatro contemporáneo. Desde entonces se aspira a convertir a Goldoni en una manifestación cultural de proyección internacional<sup>57</sup>.

## Bélgica

En el caso belga apenas se conocen una cuantas traducciones en flamenco a comienzos del siglo veinte; las más importantes fueron *Il vero amico* (1928) de P. Thuysbaert y P. De Mont y *Le bourru bienfaisant* (1932) de J. J. van Hauwaert. En francés existen otras dos comedias: *La locandiera* (*La belle hôtesse*, 1941) de R. Vivier e *I quattro rusteghi* (*Les rustres*, 1948) de O. J. van Nuf-

fel. Es evidente que el teatro goldoniano no ha sido determinante para la formación del teatro belga moderno, ni tampoco ha participado en la vida cultural del país en el presente siglo<sup>58</sup>.

### Bulgaria

La primera obra de Goldoni que se conoció en búlgaro fue *Pamela maritata* (1852), y fue adaptada por I. P. Georgieva Esarca, pero no apareció publicada hasta un año después en Constantinopla (*Pamela uzeneva*, 1853). En 1896 el actor Sterbanov tradujo *Il burbero benefico*, y tres años después lo llevó a los escenarios. El estreno de *Il servitore di due padroni*, en búlgaro, no tuvo lugar hasta 1906. En la primera mitad del presente siglo también se representaron comedias como *La casa nova*, *La vedova scaltra*, *I rusteghi*, *Le baruffe chiozzotte* y *Un curioso accidente*. Alguna de estas obras se conocieron primero en ruso y luego se vertieron al búlgaro. Poco a poco se fueron reponiendo los mismos títulos de siempre: *La locandiera* (1922, 1932), *Il servitore di due padroni* (1953, 1954) e *Il ventaglio* (1935). Se tiene noticia de que se llegaron a publicar, y probablemente se representaron, *Il burbero di buon cuore* (1928) y *La locandiera* (1934). Con todo no fueron muchos ni muy frecuentes los títulos de Goldoni en los teatros búlgaros<sup>59</sup>.

### Croacia y Serbia

En los núcleos culturales pertenecientes a los grupos étnicos de Croacia y Serbia también se han encontrado ejemplos de manifestaciones goldonianas<sup>60</sup>. Sin entrar en distinciones entre ellos, se puede señalar de forma general que las primeras obras italianas que se representaron en los mismos fueron: *Il servitore di due padroni* (1772), *Il povero superbo* (1784) e *I mercatanti* (1787), pero sólo la última fue publicada, lo que convierte a la traducción de E. Jankovic en el primer texto dramático de la literatura croata y servia<sup>61</sup>.

En el siglo diecinueve la presencia de Goldoni se mantiene como un fenómeno literario con títulos como *Il medico olandese* (1802), *Il bugiardo* (1807), *Il vero amico* (*Lyuobomirorich ili Priatel pravi*, 1821) y una vez más *Il servitore di due padroni* (1828). Sólo a partir de los años cuarenta del siglo pasado comenzaron a representarse refundiciones y traducciones, tanto en croata como en serbio, de *La bottega del caffè* (1842), *Il prodigo* (1842), *La locandiera* (1862, 1897), *Il bugiardo* (1864), *Le donne curiose* (1865), *Il burbero benefico*, (1873), *Gl'innamorati* (1881), *Il servitore di due padroni* (1897) o *La castalda* (1908); son sólo algunos de los títulos que se adaptaron para los escenarios de las dos grupos étnicos.

Al siglo veinte pertenecen ya las traducciones de *L'osteria della posta* (1940) e *Il bugiardo* (1940), así como la reposición de un buen número de títulos. La producción goldoniana fomentó un importante desarrollo artístico que hasta hace muy poco seguía teniendo vigencia en las culturas croata y serbia.

### Checoslovaquia y Rumania

Las obras de Goldoni llegaron a tierras bohemias y eslovacas muy tardíamente a través del mundo cultural alemán. De hecho las primeras publicaciones y representaciones del siglo diecinueve fueron siempre adaptaciones anónimas proveniente del alemán. Entre las que se conocen están, en Checoslovaquia, *Il servitore di due padroni* (1840) y *La Pamela nubile* (1887). De esa misma época es *La locandiera* (s.a.) de E. Frida.

Ya a comienzos del siglo veinte Bohumil Kisely, un párroco de Moravia, se dedicó a traducir algunos títulos al checo, dándoles un claro fin didáctico y moral: *L'avaro*, *Le bourru bien-faisant*, *Le donne curiose*, *Le smanie per la villeggiatura* e *Il vero amico*. Sin embargo, fue a partir de 1945 cuando el teatro de Goldoni comenzó a ser realmente conocido por el gran público checoslovaco con los montajes de *Gl'innamorati*, *Il servitore di due padroni* y *La vedova scaltra*<sup>62</sup>.

Aprovechando la buena acogida teatral de las comedias J. Pokorny publicó sus propias adaptaciones de otros títulos: *Le baruffe chiozzotte*, *La bottega del caffè*, *Il feudatario*, *L'impresario delle Smirne*, *I rusteghi* y *Sior Todero brontolon*. La oferta editorial se iba ampliando de forma considerable y los grupos teatrales supieron aprovechar las circunstancias para llevarlas a los principales escenarios de la nación.

Por otra parte, en Rumania la presencia goldoniana se filtró a través de traducciones griegas y francesas de comienzo del siglo diecinueve. Hasta lo que se sabe el primer título que se vertió y se montó en rumano fue *La vedova scaltra* (1836)<sup>63</sup>. Luego llegaron *Il servitore di due padroni* (1845) e *Il genio buono e il genio cattivo* (1858), esta última representó toda una novedad en el mercado teatral nacional, pues hasta entonces sólo se conocían los estrenos en París y Venecia en 1767.

Ya en el siglo veinte la producción del autor italiano apareció dentro de las temporadas de los teatros nacionales con su habitual y popular trilogía: *La locandiera*, *Le bourru bienfaisant* e *Il servitore di due padroni*. En este caso el teatro goldoniano fue una tardía aunque valiosa aportación en la formación de un teatro nacional rumano.

### Dinamarca

Cuando el primer Teatro Estable danés en Copenhagen abrió sus puertas en 1722 se representaron obras de autores propios, olvidando el repertorio que las compañías holandesas y alemanas habían cultivado hasta entonces en el país. La nueva tradición se cimentó en Molière y en la comedia del arte italiana, desarrollando ambas de forma muy particular. El director de la compañía, R. Magnon, y el comediógrafo, L. Holberg, fueron los propulsores de este gran proyecto. Pasados los años se llegaron a representar títulos como *La vedova scaltra* (1755) e *Il servitore di due padroni* (*Henrich som tjener to herrer*, h. 1760), versión que se mantuvo en cartelera por lo menos hasta 1858. Pero el gran momento llegó para Goldoni a partir de 1760, cuando se repusieron las dos primeras obras que se habían representado, y se estrenaron otras cuatro: *La moglie saggia*, *Il padre di famiglia*, *Il cavaliere e la dama* y *La bottega del caffè*. Además se adaptaron para el teatro danés otras dos obras que no llegaron a los escenarios: *Il tutore* e *Il bugiardo*. En los años setenta se hicieron *Le donne curiose*, *I puntigli domestici* y *Le bourru bienfaisant*. Todos estos datos confirman que desde muy temprano el teatro goldoniano ocupó un lugar importante en los escenarios del norte de Europa.

En la misma época también se prepararon dramas con música de Goldoni; uno de los primeros fue *L'amore artigiano*, luego se interpretaron otros muchos que se adecuaron a los gustos de la escena danesa. Poco a poco los libretos y las comedias iban llegando en versiones o traducciones, según el caso, en francés o alemán. Por ejemplo, las versiones danesas de *Pamela maritata* e *Il bugiardo* entraron por vía germana. Aunque existen casos aún más complicados, porque el texto de una comedia como *I mercatanti* pasó del italiano al francés, luego al alemán y por fin al danés (*Holanderne*), guardando al final muy poca relación con la obra original.

En el siglo diecinueve escasean las comedias goldonianas pero también hay sus excepciones. Una gran actriz del Teatro Real, J. L. Heiberg, rescató *Un curioso accidente* (1856) para su propio lucimiento personal en esta excelente creación de relojería teatral. El hecho hizo que en 1890 el director de escena W. Bloch preparara el mismo título y probara suerte con *Gl'innamorati*, imponiéndoles una vanguardista lectura realista. Por estos mismos años se volvieron a escenificar viejas adaptaciones del alemán al danés de *La locandiera* e *Il servitore di due padroni*, formando parte del repertorio teatral clásico de la época.

En nuestro siglo los dos últimos títulos han seguido representándose con gran éxito (1931). A raíz de la visita del Piccolo Teatro de Milano con *Arlecchino servitore di due padroni* (1953) se aprovecha la lectura que su director, G. Strehler, hace de los textos de Goldoni y pronto se preparan los montajes de *Il ventaglio* (1955), *La trilogia della villeggiatura* (1978) e *Il campiello* (1981). Todavía se siguen encontrando casos de adaptaciones múltiples, así ocurrió con *Le baruffe chiozzotte* (1974) que era una versión sueca con partes cantadas. Apenas hace unos años el mismo título se pudo ver en danés, esta vez traducido del original (*Klammeri i Chiozza, oversat og kommenteret af Bent Holm*, 1993). De esta forma Goldoni ha seguido presente en la cartelera danesa y ha contribuido a la creación de un teatro nacional moderno.

### Estados Unidos

La presencia de Goldoni en el mundo teatral norteamericano, no constituyó nunca un fenómeno relevante. Al otro lado del Atlántico las obras goldonianas primero formaron parte de los

estudios literarios que se desarrollaron a comienzos del siglo pasado (1835-1838) en torno al conocimiento de las lenguas extranjeras, pero aunque existió un verdadero interés por la cultura europea, el veneciano sólo representaba una pequeña parcela en el gran mosaico internacional. Sin embargo, algunos de los profesores de italiano entonces fueron F. Mazzei y C. Bellini en Virginia y el gran L. Da Ponte en Nueva York; todos ellos destacaron por su excelente labor en instituciones de enseñanza superior y su especial dedicación a la literatura teatral<sup>64</sup>. Luego aparecieron italianistas americanos de renombre, como ellos fueron G. Ticknor y H. W. Longfellow. En los primeros años, por ejemplo, P. Bachi preparó una selección teatral en un tomo muy importante (*Teatro scelto*, 1829), en la que incluía obras de varios autores; Goldoni figuraba en esta colección con un melodrama poco conocido, *La Griselda*<sup>65</sup>. Años después M. U. Smead publicó las primeras versiones en inglés de *Un curioso accidente* y *Le bourru bienfaisant* (1849).

En la segunda mitad del mismo siglo los progresos fueron más evidentes. Entre 1861 y 1865 W. D. Howells, que fue cónsul en Venecia, preparó la primera edición en América de las *Mémoires* (1877) de Goldoni, pero para su trabajo se basó en la edición de Londres de 1814<sup>66</sup>. El texto era una versión reducida, preparada por J. Black, a la que Howells sólo añadió una introducción sobre la vida del autor<sup>67</sup>.

Por estas mismas fechas se estrenó *Il ventaglio* (*The fan*, 1898) de H. B. Fuller y se imprimieron las ediciones didácticas de *Un curioso accidente* (1899) de J. D. M. Ford, *La locandiera* (1901) e *Il vero amico* (1902) de Geddes y Josselyn y *Un curioso accidente* (*An odd misunderstanding*, h. 1907) de autor anónimo, entre otras muchas.

En esos años se prepararon dos importantes colecciones de comedias: *Italian comedies*, con *Un curioso accidente* e *Il burbero benefico* (*An odd mistake, The morose good man*, 1849) de W. Fanning y *Three comedies*, con *Il ventaglio*, *Un curioso accidente* e *Il burbero benefico* (*The fan, An odd misunderstanding, The beneficent bear*, 1907) de editor anónimo.

En la época en que aparecieron los trabajos de H. C. Chatfield-Taylor (1913) y S. J. Kenard (1920), se difundieron distintas comedias; la primera y mejor conocida fue *Il ventaglio* (*The fan*, 1911) de K. McKenzie, luego aparecieron *La locandiera* (*The mistress of the inn*, 1912) de Y. Stark, *La locandiera* (1912) de M. Pierson, *Le baruffe chizzotte* (*The squabbles of Chioggia*, 1914) de Ch. Lemmi, *Le bourru bienfaisant* (1915) de B. H. Clark, *Un curioso accidente* (1924) de R. D. T. Hollister e *Il servitore di due padroni* (*The servant of two masters*, 1928) de E. J. Dent.

En el mercado aparecieron nuevas ediciones; preparada por W. A. Drake las *Mémoires* (1926), de J. G. Fucilla y E. Hocking *La locandiera* (1939) y de J. L. Russo, *I rusteghi* (1955). A través de los años Goldoni ha ido haciéndose con un puesto en el mundo editorial y teatral americano, que desde el primer momento ha estado determinado por las distintas tendencias críticas del mundo universitario. De esta forma Goldoni, como en el mundo inglés, fue valorado como un autor clásico del teatro moderno que divierte por igual a estudiosos y público en general.

### Francia

En París apenas se había publicado cinco obras de Goldoni cuando éste llegó a dicha ciudad a mediados de 1762 para elaborar nuevos *canovacci* para la *Comédie Italienne*. Entre los textos publicados se encontraban varias comedias modernas importantes; por ejemplo, *Il padre di famiglia* (*Le père de famille*, 1758) e *Il vero amico* (*Le véritable ami*, 1758) en adaptación de A. Deleyre, *Pamela nubile* (*Paméla*, 1759) y *La vedova scaltra* (*La veuve rusée*, 1761) de D. de Bornel Du Valguier e *I pettegolezzi delle donne* (*Les chaquets*, 1761) de A. F. Riccoboni<sup>68</sup>. En 1762, para el primer estreno parisiense de Goldoni, apareció publicado un guión con el argumento de *L'amore paterno* o *La serva riconoscente* la adaptación, de un tal Meslé, se tituló *Extrait de l'Amour paternel*, 1763<sup>69</sup>.

A partir de esta fecha se llegaron a imprimir hasta treinta y cinco adaptaciones de comedias; en todos los casos se trataba de reducciones los textos originales, con numerosos cambios de personajes, diálogos y argumentos, y en su mayoría anónimas<sup>70</sup>.

En 1761 ya se había publicado un tomo del *Théâtre d'un inconnu ou Trois comédies*, con dos comedias de Goldoni: *La serva amorosa* (*La domestique généreuse*) e *I malcontenti* (*Les mécontents*), editado por Ch. Sablier. No sería hasta 1801 que se imprimió *Les chef-d'oeuvres dramatiques de*

Carlo Goldoni, traduits pour la première fois en français avec le texte italien con *Pamela nubile*, *L'osteria della posta* en el primer tomo, y *Pamela maritata*, *Il Molière*, *L'avaro* en el segundo; la obra fue preparada por J. A. Amar Du Rivier. En 1806 salió un tomo en italiano de *Scelta di alcune commedie con Pamela nubile*, *Il vero amico*, *L'avventuriere onorato*, *La villeggiatura*, *Il burbero benefico*, *L'osteria della posta*, publicado por L. Pino. De 1822 es el volumen *Chefs-d'oeuvres du théâtre italien*, con *Il bugiardo (Le menteur)*, *Moliere (Molière)*, *Terenzio (Térence)*, *L'osteria della posta (L'auberge de la poste)*, preparado por E. Aiguan.

Títulos como *Pamela nubile (Paméla ou La vertu récompensée, 1793)* de F. de Neufchâteau o *Pamela maritata (Paméla mariée, ou Le triomphe des épouses, 1804)* de M. Pelletier, Volméranges y Cubières-Palmezeaux aparecieron repetidas veces sobre los escenarios. Y óperas como *La jeune hôtesse (1802)* de Carbon Flins, *L'hôtellerie de Sarzano (1802)* de Desriau y Arquier o *L'hôtelière (1856)* de A. Morand y S. Galeaz, mantuvieron vivos sobre los escenarios a los personajes femeninos que creó Goldoni y que tanto agradaban en la época al público.

Desde el mismo siglo dieciocho el escritor italiano formó parte del repertorio clásico francés con sus dos obras originales en esta lengua -*Le bourru bienfaisant* y *L'avare fastueux*- y con las numerosas adaptaciones que se fueron haciendo de otras obras. En el presente siglo basta echar un vistazo a las temporadas de la Comédie Française de París, organismo oficial de la nación, para confirmar la pertenencia de Goldoni a la gran tradición teatral de la nación francesa durante largos años<sup>71</sup>.

### Grecia

El primer dato importante relacionado con las traducciones en griego moderno proviene de la Real Biblioteca de Bélgica, donde se conserva un manuscrito del siglo dieciocho de autor anónimo con diez comedias de Goldoni: *La buona moglie*, *Il cavaliere di buon gusto*, *La dama prudente*, *La figlia ubbediente*, *La locandiera*, *La moglie saggia*, *Il padre di famiglia*, *Il prodigo*, *La vedova scaltra* e *Il vero amico*.

La introducción del teatro goldoniano en este país mediterráneo fue un fenómeno tardío y exclusivo del ámbito literario. El sector burgués ilustrado fomentó la publicación de importantes obras extranjeras, pero entonces las representaciones fueron contadas y se ofrecieron por lo general en círculos privados griegos en las ciudades de Bucarest, Odesa y Trieste. Sin embargo, las obras de Goldoni sirvieron para fomentar la creación de un lenguaje nuevo para el teatro griego moderno.

Se calcula que entre 1791 y 1794 aparecieron en griego las primeras comedias goldonianas en la ciudad de Viena: *La bottega del caffè*, *La famiglia dell'antiquario*, *Il padre di famiglia*, *Pamela nubile* y *La vedova scaltra*; todos los textos fueron preparados por P. Lambaniziotis. En 1791 se publicó en Venecia *La bottega del caffè* de S. Vladis, y en los años 1800 y 1806 se volvieron a editar en la misma ciudad adriática dos de las versiones ya conocidas: *La Pamela nubile* de Lambaniziotis y *La bottega del caffè* de Vlandis. De 1817 era una versión anónima de *Pamela maritata* y de 1818 *L'amore paterno ossia La serva riconoscente* y *La vedova scaltra* de M. Sakellariu, que fueron publicadas en Viena.

Los acontecimientos históricos vividos en Grecia durante la guerra civil retrasaron la edición de la primera colección de comedias de Goldoni, que no vio la luz hasta el año 1834; en este caso el traductor, J. Karatzás, publicó el primer tomo en Nauplia con dos títulos (*La Pamela nubile*, *Il vero amico*), y el segundo con tres más (*La locandiera*, *La moglie saggia*, *La scozzese*). En 1839 en Atenas se publicó otro primer volumen con tres nuevos títulos: *Il burbero benefico*, *La finta ammalata*, *Gl'innamorati*. En esta época los textos del autor italiano son apreciados como modelos de cultura (ético y teatral) de gran utilidad en la creación de una lengua viva para el teatro nacional. Durante la época se alternaron las representaciones de varias compañías italianas de gira por el país con las de grupos estables. Como se ha dicho, entre 1830 y 1860 se da un gran vacío cultural, pero luego volverán a aparecer los títulos goldonianos más conocidos: *Le bourru bienfaisant*, *Gl'innamorati*, *La locandiera*, *Sior Todero brontolon*, *La vedova scaltra* e *Il ventaglio*, entre otros. Un rasgo a tener presente durante esta última etapa es

que las obras se traducían fundamentalmente para ser representadas y no para ser publicadas. Ya en el siglo veinte -en los años cincuenta y sesenta- las compañías estables del país, en especial la del Teatro Nacional, se dedicaron a montar y publicar estas obras.

Aunque la presencia goldoniana en Grecia es un fenómeno tardío, no dejó de tener cierta importancia en la creación y consolidación del teatro nacional moderno.

### Holanda

Debido a la marcada tendencia a preferir compañías francesas, alemanas e inglesas, los intérpretes italianos tuvieron una participación reducida en la vida teatral de este país<sup>72</sup>. Sin embargo, esto no impidió que un grupo de cantantes franceses montaran, en una adaptación libre, *I portentosi effetti della Madre Natura* (1760), con música de G. Scarlatti, en el Teatro Francés de la Haya. Pero la primera adaptación de un drama con música al holandés tuvo que esperar hasta 1768, cuando J. T. Neijts vertió a esta lengua *La buona figliuola* con música de Piccinni. En 1808 se escuchó otro libreto italiano en Amsterdam, *Lucrezia Romana in Costantinopoli*, con música de V. Trento<sup>73</sup>.

También fue una compañía francesa la que montó la primera comedia goldoniana en el país; se trataba de *Le bourru bienfaisant*, que subió a escena en 1774 en el mismo Teatro Francés de la capital holandesa. El éxito cosechado por este título motivó su adaptación al holandés, así como su posterior publicación (*De Weldadige Knorrepot*, 1779 y 1782)<sup>74</sup>. Poco después P. J. Kasteleijn preparó una refundición de la comedia *Molière* (1781), basándose en la versión francesa de L. S. Mercier<sup>75</sup>.

El primer título vertido directamente del italiano, *Il vero amico* (1792), fue un trabajo de autor desconocido<sup>76</sup>; la obra gozó de buena aceptación, por lo que llegó a tener hasta tres versiones más en la misma lengua: una de J. Hendriksen (1815), otra de B. A. Meuleman (1926) y una tercera de P. Thuysbaert y P. de Mont (1928). El siguiente título en aparecer en holandés fue *Il servitore di due padroni* (1796) que, como en otros muchos casos, fue la obra más representada -en holandés, alemán o italiano- en los teatros de esta nación. El resto de las obras no se vertieron al holandés hasta el siglo veinte: *La locandiera* (*Der herbergiester*, 1917) de M. Robbers y *La bottega del caffè* (1949) de R. J. Valkhof.

Desde mediados del siglo diecinueve la visita de las compañías italianas comenzó a entusiasmar a los espectadores. Títulos como *L'avarò geloso*, *Il bugiardo*, *Il servitore di due padroni*, *La locandiera*, *Il ventaglio* o *Il vero amico* pasaron a formar parte del repertorio de las compañías estables del país<sup>77</sup>.

### Hungría

Como en otros países del este de Europa, Hungría conoció primero al libretista Goldoni que al comediógrafo<sup>78</sup>. En 1759 se interpretaron los primeros libretos de ópera en Presburgo: *Il filosofo di campagna* y *Arcadia in Brenta*, ambos con música de Galuppi, y un aún sin identificar *Madama vezzosa* (1759)<sup>79</sup>. Pero el hecho más relevante en el teatro cantado de la época lo constituye el grupo de cuatro partituras musicales de F. J. Haydn para los textos de Goldoni; las cuatro obras fueron interpretadas en el palacio de la familia Eszterháza: *La cantarina* (1767), *Lo speziale* (1768), *Le pescatrice* (1770) e *Il mondo della luna* (1777). En el mismo palacio también se oyeron *La buona figliuola* (1770, 1778) con música de N. Piccinni y *L'amore artigiano* (1777, 1790) de F. Gassmann<sup>80</sup>.

Fue a partir de 1783 que se comenzaron a representar distintos dramas con música en lengua alemana; se interpretaron entonces *L'amore artigiano* (1783, 1788, 1797) de F. Gassmann, *La locandiera* (1785) de A. Salieri, el intermezzo *La birba* (1787) de G. Maccari o S. Apolloni y *La vedova scaltra* (1788) de Righini. Así como en Austria o Checoslovaquia, en Hungría la vía de introducción alemana fue fundamental para la difusión del teatro goldoniano en los siglos dieciocho y diecinueve.

Fue a partir de 1792 que aparecieron algunas versiones en húngaro en el repertorio de la primera Compañía Nacional de Pest; éstas fueron *La finta ammalata* (1792) de K. Seelman, *L'avvocato veneziano* (1792) de J. Gindl, *La cameriera brillante* (1792) de J. Unghváry, *La vedova scaltra* (1793) de S. Mérey, *Il cavaliere e la dama* (1794) de J. Mátyási, *Il bugiardo* (1882) y *Le bourru bienfaisant* (1892) de A. Radó. Entre un siglo y el otro se publicaron cuatro versiones, en húngaro, dedidas a adaptadores anónimos: *Il bugiardo* (1794), *La finta ammalata* (1795), *Il feudatario* (1797), *La locandiera* (1834) y *Le bourru bienfaisant* (1892). Mientras tanto en los escenarios se seguían representando las obras de Goldoni en alemán. Los títulos más importantes fueron: *I pettegolezzi delle donne* (1774), *Un curioso accidente* (1777), *La cameriera brillante* (1777), *Il bugiardo* (1783), *I mercatanti* (1786), *Le bourru bienfaisant* (1786), *L'incognita perseguitata* (1787), *Il servitore di due padroni* (1789), *Le donne curiose* (1789), *L'amante militar* (1789), *La finta ammalata* (1790, 1792), *La donna di garbo* (1790), *Mirandolina* (1832) y *L'avvocato veneziano* (1834)<sup>81</sup>.

Con la segunda Compañía Húngara se repusieron casi todos los títulos representados entre los años 1807 y 1809. Pero fue con la creación definitiva del Teatro Nacional, en Pest hacia 1841, que por fin se hizo *Il servitore di due padroni*. Luego pasaron más de sesenta años hasta una nueva función de *Il bugiardo* (1907), *La locandiera* (1912), *Il ventaglio* (1937) o *Il servitore di due padroni* (1941). Entre los años 1945 y 1975 se repiten las representaciones de tres grandes títulos en distintos teatros del país: *Il servitore di due padroni* (1950), *La locandiera* (1955) e *Il bugiardo* (1952). También se prepararon nuevos montajes de *Le baruffe chiozzotte* (1959), *La vedova scaltra* (1945), *La bottega del caffè* (1969), *L'impresario delle Smirne* (1970) y *La trilogia della villeggiatura* (1975). Sin embargo, a pesar de todas estas representaciones las publicaciones fueron más bien escasas, y sólo se conocieron unos pocos textos impresos: *La locandiera* (1924) de G. Szini, *Il servitore di due padroni* (1960) de Z. Harsányi y las *Mémoires* (1963) de G. Gera. A partir de 1955 se emprendió la empresa de preparar y sacar al mercado una colección de siete comedias: *Il servitore di due padroni*, *La bottega del caffè*, *La locandiera*, *I rusteghi*, *Il ventaglio*, *Le baruffe chiozzotte* e *Il bugiardo*; todo el trabajo fue realizado por J. Révay.

En el caso húngaro, aunque las publicaciones son muy escasas, la presencia goldoniana se ha centrado en los escenarios de las compañías (oficiales y privadas) de todo el país durante buena parte de los siglos diecinueve y veinte. La tradición italiana ha arraigado hondamente en el teatro nacional y los montajes que aún hoy en día se estrenan revelan esta dependencia.

### Inglaterra

El caso inglés era muy distinto a todos los anteriores; el teatro de esta nación gozaba de muy buena salud desde el siglo anterior, por lo que, las obras provenientes de otras culturas tenían pocas probabilidades de incorporarse al repertorio de las compañías. Tampoco la idiosincrasia nacional (lenguaje, mentalidad, moralidad) permitían la aceptación de autores ajenos a sus costumbres.

Goldoni, que se caracterizaba por la sencillez en la elaboración de sus personajes y por la naturalidad en sus diálogos, no era capaz de competir con la concepción de los caracteres y la complejidad lingüística del teatro inglés.

Sin embargo, el mercado editorial se hizo cargo del asunto y ya en 1756 el editor J. Nourse pidió a un desconocido señor Nougent que tradujera dos textos de Goldoni. Así la primera comedia de este autor en ser publicada en inglés fue *Pamela nubile* (*Pamela*, 1756); se trataba de una estrategia comercial para atraer la atención de los lectores hacia una obra basada en la famosa novela del escritor inglés S. Richardson<sup>82</sup>. Y la segunda obra fue *Il padre di famiglia* (*The father of a family*, 1757). El único valor de estas adaptaciones, en exceso literales, es haber sido las primeras.

En los años sesenta y setenta la publicación de las comedias goldonianas empezó a funcionar con adaptaciones más o menos libres, preparadas para los escenarios de Londres y Dublín. Por ejemplo, *Il bugiardo* (1764) fue una adaptación del actor S. Foote, *La locandiera* (1767) de E. Tons, *Il servitore di due padroni* (1776) de T. Vaughan, *Le bourru bienfaisant* (1780) de la señora Griffith, *Il servitore di due padroni* (*To strings to your bow*, 1783) de R. Jephson e *Il servitore di due padroni* (1804) de J. Baylis.

En el campo de los dramas con música la situación fue distinta. G. G. Bottarelli y F. Bottarelli adaptaron numerosos libretos para sus estrenos londinenses, estableciendo una especie de monopolio con los teatros líricos de la ciudad. El primero fue *La calamita de' cuori* (*The magnet heart*, 1763); luego vinieron *La buona figliuola* (*The accomplish'd maid*, 1766)<sup>83</sup>, *La buona figliuola maritata* (1767), *I viaggiatori ridicoli* (*The ridiculous travellers return'd to Italy*, 1768), *La conversazione* (*L'assemblea*, 1772), *Germondo* (1776) y *Vittorina* (1777), entre otros. Durante los mismos años se representaron algunas adaptaciones anónimas de *Il signor Dottore* (1767), *Lo speciale* (*The apothecary*, 1769), *Gl'uccellatori* (1770) y *L'amore artigiano* (1778), pero es muy probable que no fueran las únicas que llegaron a los escenarios del país. También se escribieron nuevas óperas basadas en las comedias de Goldoni, entre las que las más conocidas en los escenarios ingleses fueron *La locandiera* con música de A. Salieri y *Le donne curiose* de A. Zanardi.

Se sabe que hacia 1770 Goldoni recibió por iniciativa de un empresario una propuesta para viajar a Londres como libretista de óperas cómicas en un teatro comercial, pero tampoco en esta ocasión la idea progresó mucho más.

Hasta el año 1805 no aparecieron dos auténticas traducciones en inglés: *L'avare fastueux* (*Avarice and ostentation*, 1805) del actor y escritor T. Holcroft, y luego *Un curioso accidente* (*Love, honor and interest*, 1814) de J. Galt. Se trata de dos buenos trabajos de adaptación de las obras originales a la idiosincracia inglesa. Pero aún hubo que esperar hasta 1892 para que apareciera una colección de textos con traducción de distintos autores, *The comedies of Carlo Goldoni*, con *L'avare fastueux* (*The spendthrift miser*), *Le bourru bienfaisant* (*The beneficent bear*), *Il ventaglio* (*The fan*), *Un curioso accidente* (*A curious mistap*). La introducción y recopilación fueron de H. Zimmern, pero el resultado final fue bastante irregular y defectuoso<sup>86</sup>. En dos años se publicaron hasta tres nuevas versiones de *La locandiera*: la primera fue la de U. Catani (*The hostess of the Green Dragon*, 1893), la segunda de H. Görlitz (*The hostess*, 1894)<sup>87</sup> y la tercera de la señora Dashwood (*The hostess*, 1894).

A comienzos del siglo veinte apareció *Le bourru beinfaisant* (1915) de B. H. Clark y una colección de cuatro obras, *Four comedies* (1922), que incluía *L'impresario delle Smirne*, *La locandiera*, *La putta onorata* e *Il ventaglio*. Las traducciones fueron de C. Bax, M. Tracy, E. Farjeon y H. Farjeon. También se imprimieron *Il bugiardo* (1922) de G. Lovat Fraser, *Le donne di buon umore* (1922) de R. Aldington, *La locandiera* (1924) de la señora Gregory e *Il servitore di due padroni* (1928, 1952) de Edward J. Dent (*The servant of two master*, 1952)<sup>88</sup>. En la segunda mitad de siglo apareció una nueva colección, *Three comedies* (1961), con *La locandiera*, *I rusteghi*, *Il ventaglio* de E. Farjeon, H. Farjeon y C. Bax, y varios títulos sueltos: *Il servitore di due padroni* (1961) *Il bugiardo* (1963), *Le baruffe chiozzotte* (1965) e *Il campiello* (1971) de F. H. Davies e *Il servitore di due padroni* (1969) de D. Turner.

El mercado inglés es un caso muy particular. A través de los años ha ido publicando más comedias y dramas con música y llevándolas a los escenarios del país. Aunque aquí no se puede hablar de una aportación clave dentro de un mercado teatral, se puede afirmar que el autor italiano ha alcanzado un nivel aceptable de divulgación dentro del mundo editorial.

### Polonia

Las primeras compañía de ópera de Italia que llegaron a Polonia y Rusia entre 1755 y 1760, llevaron en su repertorio algunos de los primeros dramas con música de Goldoni y con ellos obtuvieron importantes éxitos; los títulos más conocidos fueron *La calamita de' cuori*, *Il filosofo in campagna*, *Il mercato di Malmantile*, *L'amore artigiano*, entre otros<sup>89</sup>.

La obra que realmente cautivó a todos durante largos años fue *La buona figliuola*<sup>90</sup>. Hacia 1756, o sea antes de la guerra de los siete años, también se habían estrenado las primeras comedias goldonianas en la corte del rey Augusto III de Polonia. Pero no fue hasta que se constituyó el Teatro Nacional en Varsovia en 1764, bajo la protección real, que el nombre del autor italiano se asentó de forma definitiva entre los autores más populares de la corte. A partir de entonces Goldoni fue interpretado en cuatro idiomas: italiano, francés, alemán y polaco; de esta forma sus obras continuamente se adaptaron a los gustos del público, aunque, co-

mo en otros casos, pocas veces aparecieron publicadas. La producción goldoniana ocupó un lugar importante, junto al teatro francés que dominaba el panorama cultural en Europa, e influía en los textos de los autores ilustrados del país. Aquí, como de costumbre, triunfó *Il servitore di due padroni* y *La vedova scaltra*, que se convirtieron pronto en los caballos de batalla de los mejores actores polacos de la época. También se escenificaron *La famiglia dell'antiquario* e *Il bugiardo*, y luego aparecieron títulos tan variados como *Le donne curiose*, *L'amante militare*, *Il vero amico* y *Le baruffe chiozzotte*.

Los escritores que adaptaron los textos de Goldoni fueron los mismos que intentaron dar forma (o reformar) a un nuevo teatro nacional. Esta gran etapa goldoniana se extendió, por lo menos, hasta 1833 y 1834, con los últimos éxitos de *La locandiera* en Varsovia y Cracovia. Durante el resto del siglo diecinueve sólo se ven algunas reposiciones de los títulos más conocidos, así como las representaciones efectuadas por las compañías italianas que seguían visitando los escenarios polacos.

Hubo que esperar hasta el segundo centenario del nacimiento del autor, en el año 1907, para volver a ver un buen número de sus obras sobre las tablas. Entonces, como antes, se prepararon nuevas adaptaciones de los títulos más conocidos; dos de los más famosos fueron *Il servitore di due padroni* de L. Schiller y *La locandiera* de L. Staff<sup>91</sup>.

El momento de máxima difusión goldoniana llegó a lo largo de los años cincuenta del presente siglo, cuando se repuso *La vedova scaltra* en el Teatro Kameralny de Varsovia. La traductora del texto, S. Jachimecka, preparó en 1951 una colección de obras, *Comedias de Goldoni*, que se publicaron en dos tomos en Varsovia, y fueron muy bien recibidas por parte de la crítica literaria y teatral. Como consecuencia inmediata se volvieron a popularizar títulos como *La locandiera*, *Un curioso accidente*, *Sior Todero brontolon*, *Le baruffe* e *Il ventaglio*, entre otros<sup>92</sup>.

En el teatro polaco contemporáneo la presencia de Goldoni es constante, ya que está considerado como uno de los autores clásicos más importantes de la escena internacional.

### Portugal

En este país de la península ibérica, como en el resto del continente, la tradición teatral italiana arraigó con gran fuerza desde comienzos del siglo dieciocho. La difusión del teatro de Goldoni, como en España, fue bastante rápida, aunque no llevó ningún orden. Faltó siempre un programa en los círculos ilustrados que diera coherencia a la difusión de éste y otros autores. La selección de obras, tanto como su adaptación, representación y publicación no formaban parte de un esquema establecido por un organismo, sino que se realizaba de forma individual, siguiendo el entendimiento de los hombres de teatro más ilustrados<sup>93</sup>. Fue a partir de los años sesenta y setenta del siglo dieciocho que se representaron o publicaron las primeras versiones, reducciones -anónimas en su mayoría- en lengua portuguesa<sup>94</sup>.

Como ya se ha apuntado antes, el caso portugués, basándose en especial en los impresos o manuscritos lisboetas, presentan las mismas características del español; los títulos de las versiones y adaptaciones se repiten, aunque no siempre es así, pues también presenta bastantes disimilitudes. Los únicos nombres que aparecen fueron los relacionados con *La serva amorosa* (*A serva amorosa*, 1771), *La vedova scaltra* (*A viuva sagaz, ou astuta ou As quatro naçoens*, 1773), *L'avventuriere onorato* (*O aventureiro honrado*, 1778), *La sposa persiana* (*A esposa persiana*, 1792), *La putta onorata* (*A donzella virtuosa*, s.a.) y *L'amore paterno o sia La serva riconoscente* (*A creada agradecida e A madrasta endiabrada*, s.a.) de N. L. da Silva; *La moglie saggia* (*O marido zeloso ou A consorte exemplar*, s.a.) de L. J. Baiardo; *La moglie saggia* (*A mulher sabia e prudente*, 1768) del padre J. de Santa Rita y *Il giocatore* (*O homem prudente*, 1774) de J. de Paula.

Otras versiones más tardías fueron también libres y anónimas; este es el caso de *La cameriera brillante* (1787) y *La dalmantina* (1791). Hay más títulos del mismo período, pero por lo general intentan ser bastantes más fieles a sus originales, aunque los autores siguen siendo anónimos. En este grupo están *L'amante militare* (s.a.), *Il cavaliere di buon gusto* (*O cavalleiro de bom gosto*, 1770) y *L'eredità fortunata* (*A herdeira venturosa*, 1775). Y los ejemplos de mayor fidelidad, siempre anónimos, fueron los de *Il bugiardo* (*O mentirozo*, 1769 y 1773)<sup>95</sup>, *Le donne curiose* (s.a.) y *La*

*finta ammalata* o *Lo speziale* (*A doente fingida*, o *E medico honrado*, 1784). Sólo se conoce una colección de comedias, *Comedias varias de Carlos Goldoni*, que se publicó en 1771 en Lisboa.

En el siglo diecinueve aparecieron nuevos títulos. Dos interesantes ejemplos fueron *Tonin Bella Grazia* o *Il frapattore* (*O trapaceiro*, 1834) de J. T. José y *L'incognita* (*A incognita ou O filho preverso*, 1839) de A. R. Cordeiro da Sousa.

Las relaciones culturales entre las naciones lusitana e hispana pudieron propiciar un desarrollo cultural parecido, dados sus vínculos políticos y culturales en la época<sup>96</sup>. Es del todo cierto que los dos países compartieron muchos aspectos a través de los siglos, y que dentro de esta revisión de la presencia goldoniana en Europa resultan distintos a los casos ya descritos en Alemania, Grecia o Inglaterra<sup>97</sup>.

## Rusia

En los numerosos Teatros Imperiales de Rusia la presencia de Goldoni se hizo notar desde fechas muy tempranas con la interpretación, en los salones del Palacio del Kremlin, de uno de sus primeros intermedios, *La pelarina*<sup>98</sup>. Más tarde, entre los años 1763 y 1796, se interpretaron muchos más intermedios y dramas con música, pero hasta lo que se sabe sólo cinco se publicaron en ruso. Algunos fueron adaptaciones anónimas: *Il filosofo di campagna* (1774) y *Le gelosie villane* (1781)<sup>99</sup>, y tres, en cambio, fueron trabajos de autores conocidos: *La buona figliuola* (1782) de I. A. Dmitrevskij, *Lo speziale* (1789) de F. Ròzanov e *Il burbero di buon cuore* (1796) de I. I. Vien<sup>100</sup>.

Consta que de veinticuatro óperas que se llevaron a escena, entre 1758 y 1761, catorce eran de Goldoni. Sin embargo, sólo tres se tradujeron para leerse en ruso: *Il conte Caramella* (1759) de A. Karin, *El mondo alla roversa* (1759) de autor anónimo y *La calamita de' cuori* (1759) de E. Bulatnickij. Como de costumbre Goldoni fue conocido y admirado mucho antes como libretista que como comediógrafo por una de las cortes más rica y culta del continente.

Las mismas compañías de ópera que viajaron entre 1755 y 1760 a varios puntos de Polonia, continuaron camino hasta las ciudades rusas de Moscú y San Petersburgo, llevando entre su equipaje un renovado repertorio lírico en el que tenía cabida nuestro autor con títulos como: *L'Arcadia in Brenta*, *I bagni d'Abano*, *Il conte Caramella*, *Il filosofo di campagna*, *Il mondo della Luna* e *Il mondo alla roversa*.

En cuanto a las comedias cabe suponer que las primeras que se vieron en esta nación fueron las que llevó a escena el famoso Truffaldino, Antonio Sacchi, quien las escogió para su lucimiento personal, de acuerdo a los principios de la mejor tradición italiana. Títulos como *Le trentadue disgrazie di Arlecchino* e *Il servitore di due padroni* confirman esta afirmación. En este momento la proyección goldoniana se decantaba por los tempranos *canovacci* tradicionales que por las primeras comedias neoclásicas.

La primera traducción en ruso de la que se tiene noticia fue en realidad de una comedia posterior, *Le bourru bienfaisant* (1772), y fue preparada por M. Chrapovitskim. En años sucesivos también se vertieron *I puntigli domestici* (1773) e *Il bugiardo* (1774), ambas de autor anónimo, *Il vero amico* (1795) de P. Titòv, *Un curioso accidente* (1796) de M. Matinskij, *Il servitore di due padroni* (1796) de T. V. Lèvsima y otra nueva versión de la misma comedia de M. P. Galperin<sup>101</sup>. A pesar de estas tempranas adaptaciones no fue hasta el año 1789 que se disfrutó en una sala de teatro de una función declamada en ruso<sup>102</sup>.

Durante la primera mitad del siglo diecinueve aparecieron *L'osteria della posta* (1811), *Pamela* (1812) y *La locandiera* (1827), mientras que ya en la segunda se publicaron *La bottega del caffè* (1872), *Un curioso accidente* (1881) e *Il ventaglio* (1884). Fue a partir de la temporada 1898-1899 que el grupo de Teatro de Arte de Moscú dio un buen impulso a Goldoni con *La locandiera*. Y el del Teatro de Cámara de la misma ciudad hizo lo mismo en la temporada de 1914-1915 con *La locandiera* e *Il ventaglio*<sup>103</sup>. A partir de entonces se realizaron montajes de *Il bugiardo*, *Un curioso accidente*, *Le baruffe chiozzotte* e *Il matrimonio per concorso*<sup>104</sup>. Mucho hicieron las numerosas giras de las compañías de teatro italianas con repertorio goldoniano.

Después del período revolucionario, Goldoni volvió a aparecer en los escenarios de la re-

cién instalada Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas con una renovada lectura de fondo social. Se publicó en 1922 una selección de nueve títulos de sus obras, que incluía *L'avventuriero onorato*, *Il bugiardo*, *La cameriera brillante*, *Un curioso accidente*, *Le donne curiose*, *La famiglia dell'antiquario*, *Il feudatario*, *I pettegolezzi delle donne*, *Il teatro comico* e *La vedova scaltra*. La colección fue coordinada por A. Amfiteatrov.

Luego aparecieron los dos tomos de las *Mémoires* (1930-1933) que preparó S. Mokulski. Y en 1933 y 1949 se publicaron dos antologías de comedias, que incorporaba por primera vez títulos como: *Le baruffe chiozzotte*, *La casa nova*, *I rusteghi* o *Sior Todero brontolon*. La selección estuvo a cargo de A. K. Givelegov y las versiones fueron de N. Gheorghievckaia, T. Scepkina-Kupermik y del propio Givelegov. Estos trabajos sirvieron para cimentar una visión moderna y actual del teatro goldoniano que se proyectó con gran ímpetu a todo el continente europeo<sup>105</sup>.

Se observa que dentro de la variedad lingüística y cultural que constituía la Unión Soviética Goldoni fue uno de los pocos autores extranjeros que encontró un lugar en la cartelera teatral con obras como *La locandiera*, *Il bugiardo*, *Un curioso accidente*, *Il matrimonio per concorso*, *I rusteghi* o *La vedova scaltra*.

### Suecia

Fue a raíz del viaje veneciano del famoso rey ilustrado de esta nación, Gustavo III, que se preparó el estreno de la primera obra de Goldoni en el recién estrenado Real Teatro de Ópera en la corte de Estocolmo; se trataba del drama con música *La buona figliuola o sia La Cecchina* (1788), en una adaptación de C. Envallson. El éxito entonces fue impresionante pero tuvieron que transcurrir ocho años para encontrar un nuevo título del autor italiano en la corte sueca. Fue entonces cuando se representó la comedia que Goldoni había escrito para la corte de Luis XVI y con la que había obtenido sus últimos éxitos, *Le bourru bienfaisant* (1796). La comedia se representó en una adaptación anónima en sueco. Una segunda comedia, *Le donne curiose* (1798), fue estrenada en una nueva adaptación de C. Envallson. Es significativo observar que en la obra se planteaba el origen y la utilidad de las incipientes reuniones entre masones, algo que a los ilustrados interesaba de forma especial.

Durante todo el siglo diecinueve se adaptó varias veces el mismo título: *Il servitore di due padroni* (1801), mientras que en el veinte se fue ampliando el repertorio para los escenarios y la lista para las publicaciones con *La locandiera* (1907), *Il servitore di due padroni* (1957), *Il ventaglio* (1958), *La vedova scaltra* (1961), *Le smanie per la villeggiatura*, *Le avventure della villeggiatura* e *Il ritorno della villeggiatura* (1968), entre otros. Un dato importante es que también se prepararon montajes en italianos con actores suecos en los teatros nacionales; algunos de estos trabajos fueron *Un curioso accidente* (1955), *Gl'innamorati* (1956), *Il ventaglio* (1958) y *La vedova scaltra* (1961). La presencia actual de los textos de Goldoni en el teatro clásico sueco evidencia un interés auténtico por el teatro italiano en general y el autor en particular por parte del mundo del espectáculo sueco<sup>106</sup>.

### Turquía

En el mundo turco el teatro de Goldoni no llegó a introducirse hasta muy avanzada la segunda mitad del siglo diecinueve<sup>107</sup>. Sin embargo, fue uno de los primeros autores extranjeros en ser traducido al turco con rasgos coloquiales en títulos como *Una delle ultime sere di Carnovale* (1873), *Sior Todero brontolon* (1874) e *I rusteghi* (1875), entre otros<sup>108</sup>. Luego hay un gran salto hasta los años cuarenta del presente siglo, al no conservarse más noticias sobre la presencia goldoniana en aquel país<sup>109</sup>. Hasta lo que se sabe se representó *La locandiera* (1941) en una versión de N. H. Sinagoglu. Luego se hicieron *Il bugiardo* (1942) y *Le donne curiose* (1944) de S. Moray, *Il servitore di due padroni* (1943) de M. Ertugrul que significó un gran éxito de público y crítica, *La bottega del caffè* (1945) de autor anónimo, *I pettegolezzi delle donne* (1946) de A. Descuffi, de nuevo *Il bugiardo* (1949) de T. Levendoglu y, por último, *Il ventaglio* (1955) de V. R. Zobu. Muchos de estos títulos se basan en textos que se habían publicado en esos mismos años, por lo que el propio Ministerio de Instrucción Pública coordinó un proyecto de pu-

blicación con nueve obras más conocidas del autor italiano (1940-1953). Los títulos escogidos para esta colección en turco fueron: *La bottega del caffè* de E. Sungar, *Il bugiardo* de T. Levendoglu, *La famiglia dell'antiquario*, *Le smanie per la villeggiatura*, *Le avventure della villeggiatura* e *Il ritorno della villeggiatura* de A. Sinagoglu, *Il servitore di due padroni* de N. H. Sinagoglu y *La vedova spiritosa* e *I rusteghi* de S. Sinanoglu. Poco más se sabe al respecto del actual estado de la presencia goldoniana en el teatro turco actual.

Como se ha visto, en algunos de los casos aquí incluidos la presencia del teatro extranjero, aquí ejemplificada en el goldoniano, fue bastante determinante y en otros no. Por ejemplo, en Alemania, los teóricos y hombres de teatro, supieron aprovechar al máximo la producción goldoniana para emplearla en su propio beneficio en el teatro cantado y declamado. En cambio, en Francia apenas se comprendió la propuesta del autor, salvo para deleite estético de una decadente corte, una incipiente burguesía y un reducido grupo de intelectuales. Mientras que en Portugal y España la participación práctica alcanzó una posición algo más destacada en el desarrollo y organización del nuevo teatro cantado y declamado de estas naciones.

El autor demostró con su enorme intuición y buen juicio ser capaz de llevar a cabo una serie de cambios en la forma habitual de hacer teatro, manteniendo algunos de los elementos tradicionales del teatro en Italia. Como hombre de teatro comprendió que el teatro en su país necesitaba de un buen número de obras para llenar los escenarios con nuevos temas y personajes; sólo así podía encauzar, de forma gradual, la reforma ilustrada. Lejos de ceñirse a un programa exclusivamente teórico, lo puso en práctica y alcanzó algunos resultados importantes. Esta actitud, tan sencilla por otra parte, fue la que la mayoría de los teóricos en el continente no supo aplicar a sus muchas e inviables ideas innovadoras<sup>10</sup>.

## El poeta se hace popular, se hace europeo

Goldoni, convertido en un hombre popular, logró una buena aceptación en los teatros de Italia entre los años cuarenta y sesenta del siglo dieciocho. De esta forma se fue dando a conocer en los escenarios líricos de Europa, lo que abrió el camino y facilitó considerablemente, en una segunda etapa, la difusión de sus colecciones de comedias, así como de las ediciones sueltas. Las recopilaciones italianas, tanto las revisadas por el autor como las piratas, llegaron en el momento justo a distintos focos culturales del continente. En cambio, las traducciones fueron apareciendo en fechas muy distintas, según el caso, en los últimos años del siglo dieciocho y los primeros del diecinueve.

La crítica literaria, cultural y social vio en Goldoni un paradigma de los ideales burgueses que debía fomentar la ilustración. En esta idea coincidieron, al referirse al fenómeno del teatro goldoniano en Europa, Stendhal en Francia, A. G. Fredro en Polonia, Ch. F. Molbech en Dinamarca, E. Frida en Bohemia, A. Ostrovski en Rusia, Nicolay en Alemania, P. Napoli-Signorelli en Italia o L. Fernández de Moratín en España<sup>11</sup>. Mientras, se mantenían aún en los escenarios obras como *Le bourru bienfaisant*, *La locandiera*, *Il ventaglio* y alguna otra versión más o menos retocada de sus comedias.

El lanzamiento de Goldoni en los teatros de Italia y del extranjero fue primero como autor de libretos de dramas con música. Muchos de sus intermedios y dramas fueron llevados de una a otra parte por las compañías de ópera de Casanova, Bastona, Darbes, y con ellos se conquistaron plazas tan importantes como Viena, Dresde y Varsovia, donde se consumieron en buen número y se convirtieron en una auténtica tradición musical que perdura hasta nuestros días. En casi todos los países, en el mismo período, se oyeron títulos como: *Il mondo della luna*, *Le pescatrici*, *La finta semplice*, *L'Arcadia in Brenta*, *L'amor contadino* o *La ritornata di Londra*. Los escenarios de San Petersburgo, Bruselas, Dresde, Londres, Estocolmo, Lisboa, Prusia, Nápoles o Madrid formaron parte de una red que las compañías recorrían durante todo el año.

La difusión, y con ella el éxito, así como el rechazo y crítica del teatro cantado de Goldoni se debió en gran medida a un número indeterminado de adaptadores y traductores de sus textos a cada una de las lenguas cultas. También una buena parte de la aceptación se debió a

las partituras que acompañaban sus libretos, a los músicos que las interpretaban, a los cantantes que los cantaban y a los empresarios que las producían.

Es sumamente significativo descubrir que entre las muchas traducciones que se hicieron y existen de las obras de Goldoni, en el siglo dieciocho la parcela española fue una de las más importantes, después de la alemana, que representó un caso realmente excepcional<sup>112</sup>. Los dos casos peninsulares, el español y el portugués, permiten ser comparados entre sí, pues fueron en general más ricos en propuestas y ejemplos que el inglés, francés o griego.

Pero también es importante comentar que a veces el autor fue visto y valorado como un continuador de la comedia italiana antigua, y otras veces fue considerado un auténtico reformador ilustrado del teatro. Esto explica que por un lado en Francia se hicieran tantas reducciones con música de sus textos o que en Alemania se representaran muchas de sus comedias como modelo de teatro moderno.

También el poco relieve que se dio al hecho en la época, desde la perspectiva histórica o filológica, limitó en exceso la visión del asunto teatral a través de los años, pues el prejuicio existente hacia el conjunto de las versiones y adaptaciones de estos años ha predominado hasta el presente. Es cierto que son muchas las obras de escasa calidad literaria, aunque a veces éstas no carecen de algún valor teatral. Sólo muy recientemente se ha comenzado a ver estas adaptaciones como fiel reflejo del éxito de difusión, independiente de los defectos propios de las mismas, y a distinguir un período de evolución de la vertiente más teatral del fenómeno en torno a las obras de Goldoni.

Pero mientras en París se transformaban obras de la calidad de *La donna di garbo*, *Il padre di famiglia*, *Il tutore* o *La donna di testa debole*, en Madrid se repetían algunos de estos títulos secundarios, junto a curiosas recreaciones de otros más importantes: *La vedova scaltra*, *Gl'innamorati*, *La finta ammalata*, *La famiglia dell'antiquario*, *Il bugiardo*, *La Pamela* y *La bottega del caffè*. Y aunque en español nunca se adaptaron o tradujeron obras como *I rusteghi*, *Una delle ultime sere di Carnovale*, *Le smanie della villeggiatura* o *Il ventaglio* -no como supondrían algunos porque estuvieran en dialecto veneciano-, en cambio sí se adaptó *La casa nova* o *I pettegolezzi delle donne*, convertidas en auténticos sainetes, y se tradujo *Sior Todero brontolon*.

Otro tanto se puede argumentar en el caso de *Le bourru bienfaisant*, el último gran éxito del autor veneciano y un homenaje a Molière, que alcanzó gran popularidad como intermedio musical en francés en 1790. En Francia Goldoni no sólo fue obligado a convertirse en el autor de guiones de comedia del arte, algo que nunca quiso ser en Italia, sino que una crítica pacata y corta de miras se regodeó en la gracia fácil del escritor, restándole cualquier otro valor escénico. En cambio, en España su magisterio entra discretamente con buen pie y se aplica con la máxima sencillez posible.

En todas partes se intentó siempre destacar los elementos pertenecientes al teatro tradicional en detrimento de los nuevos valores de la comedia neoclásica. De esta forma se exageraba la ya tardía y diluida presencia barroca en los textos goldonianos; sin embargo, este espíritu rondaba en las cabezas de quienes se dedicaron a llevar a escena sus mejores títulos (*La locandiera*, *Il servitore di due padroni*, *La vedova scaltra*).

A medida que avanzaba el siglo diecinueve la presencia de las obras de Goldoni se iba haciendo más escasa en los escenarios españoles, quedando sólo como referencia literaria. No ocurrió lo mismo en Alemania o Francia, donde el autor pasó a convertirse con el paso del tiempo en un clásico y se incorporó al repertorio del teatro nacional, o al menos pasó a formar parte de la nómina de autores editados para disfrute del lector culto. Los ejemplos en español no faltan, pero se dan en menor medida.

La producción goldoniana marca, en más de un caso, parte del desarrollo del futuro teatro nacional de los países europeos. En el caso español se sabe que Fernández de Moratín le tuvo presente al elaborar sus comedias, así como Tomás de Iriarte o Francisco Comella, entre otros, conocían sus obras. El autor siguió siendo un modelo de crítica social. Pero no es hasta la segunda mitad de siglo diecinueve que Europa vuelve a descubrir la "belleza" y "realidad" contenidas en las comedias del veneciano, tanto por parte del mundo del espectáculo

como de la universidad; las compañías de artistas famosos, por una parte, y los trabajos de importantes estudiosos, por la otra, completan un cuadro bastante favorable<sup>113</sup>. También los congresos celebrados en Venecia en 1907 y 1957, respectivamente, fueron determinantes para el desarrollo de la crítica e historiografía goldoniana en Occidente<sup>114</sup>.

En 1990 se creó la asociación *Goldoni europeo*, comité internacional compuesto por miembros del mundo universitario, literario y teatral en Francia e Italia para organizar las celebraciones del centenario de la muerte del autor (*Goldoni 1993*)<sup>115</sup>. El proyecto incluyó programas de publicación, exposiciones, encuentros, coloquios, talleres, retransmisiones radiofónicas, proyecciones de vídeos y películas, representaciones, etc. Las actividades que se desarrollaron entonces en torno a *Goldoni europeo*, convocaron a goldonistas de distintas partes del mundo en los auditorios y teatros de Florencia, Luxemburgo, Lyon, Marsella, Milán, Montpellier, Nápoles, París, Pisa, Roma y Venecia. Pero el precedente obligado del éxito y la divulgación de la producción goldoniana hay que buscarlo en el trabajo de más de cuarenta años de Giorgio Strehler<sup>116</sup>.

En España, a pesar de no contribuir con ningún espectáculo a la celebración internacional, se realizaron algunas pequeñas pero importantes aportaciones bibliográficas y teatrales en el ámbito nacional que se detallan en la sexta y última etapa (1993-1997) del capítulo dedicado a la "Revisión de los estudios de teatro de Goldoni en España (1771-1996)": el mundo universitario español estuvo representado de forma destacada por los profesores Ángel Chiclana, Jorge Urrutia y Luigia Perotto; el primero preparó la traducción de *Il teatro comico*, el segundo la de *Don Giovanni* y la tercera la de *Il campiello*, *La casa nova*, *Una delle ultime sere di carnevale*, *Le smanie per la villeggiatura*, *Le avventure della villeggiatura* e *Il ritorno della villeggiatura*; todas fueron publicadas por la Asociación de Directores de Escena de España (1993).

En cambio, el mundo del teatro ha mantenido constante su interés en las obras del autor, y aunque ahora sea menos frecuente en los escenarios del país, si se compara con el siglo dieciocho, han ganado en calidad interpretativa al seguir el renacimiento de este autor en los teatros italianos.

## Europa compra y vende

Nuestro escritor representó para la realeza, la nobleza y la burguesía un desarrollo de la literatura teatral (cantada y declamada) que acabó convirtiéndose en una importante solución para la reforma ilustrada en todo el continente europeo. Fue él uno de los primeros autores que después del gran éxito de dos siglos del teatro italiano de actor se impuso como continuador y luego como reformador del teatro moderno de autor. Dentro del marco cultural italiano y europeo su reforma y sus obras fueron un instrumento exportable, de compra y venta, que no siempre se interpretó al pie de la letra, sino con la debida libertad que deseaba Goldoni.

Estas circunstancias diluyeron en gran medida la fuerza renovadora e influencia en otros autores y actores de la época, como ocurrió en Inglaterra y Francia, pero al mismo tiempo permitió aplicar sus principios con la libertad necesaria en cada caso. En cambio, algunos autores pronto descubrieron sus valores y se apresuraron a aprovecharlos, según sus propias perspectivas o las de sus espectadores. Entre todos destacan los alemanes, austriacos, griegos y rusos, que en el fondo necesitaban de nuevos modelos para elaborar su propio teatro nacional. Los portugueses y españoles, recogieron a su modo las enseñanzas dentro de un panorama que no apostó por una reforma práctica; esto sin olvidar sus respectivas tradiciones.

Todo lo hasta aquí expuesto en la revisión de los dieciocho casos demuestra que Goldoni fue el autor que mejor plasmó los principios teóricos de ilustrados como Diderot, Lessing y Fernández de Moratín, por ejemplo, y quien dio vida a todo un programa teatral que funcionó en la práctica de muy distintos países. No en balde más de un monarca o empresario pensó en contratarle para su teatro y muchos seguidores se conformaron con estudiar sus obras para recrearlas o adaptarlas a los gustos de las distintas naciones.



# Notas

- 1 Véase Apéndice I, documento 1: "Las doscientas cincuenta y ocho obras de Goldoni en orden cronológico y sus traducciones o adaptaciones en español".
- 2 Se puede decir que ningún autor del teatro italiano anterior a Goldoni: Niccolò Machiavelli (1469-1527), Ludovico Ariosto (1474-1533), Gianbattista Guarini (1538-1612) o Torquato Tasso; (1544-1595), contemporáneo: Apostolo Zeno (1668-1750), Scipione Maffei (1675-1755), Giovanni Granelli (1703-1770), Carlo Gozzi, o posterior: Vittorio Alfieri (1749-1803), Vincenzo Monti (1754-1828) o Giovanni Battista Niccolini (1782-1861), alcanzó el grado de difusión del veneciano. Y es que el teatro goldoniano recorrió, dentro del sistema teatral existente entonces, las plazas más distantes del territorio europeo, desde San Petersburgo a Londres y de Estocolmo a Cádiz, en un momento en que el teatro italiano estaba de moda y se imponía con gran facilidad.
- 3 "¿Qué dirá usted de un hombre que escribe tanto? Me dirá que escriba menos y que escriba mejor. Pero en Italia quien escribe poco, come poco" ("All'Abete Giovanni Lami", *Tutte le opere*, XIV, p. 201).
- 4 Gozzi, V, 1934, pp. 37-38.
- 5 Al respecto comentó Carlo Gozzi en sus *Memorie inutili*:  
*Il signor Goldoni, che oltre all'essere un diluvio d'opere scheniche, aveva anche in corpo non so quel diuretico per comporre de' poemetti, delle canzoni...*  
"El señor Goldoni, que además de ser un diluvio de obras escénicas, tenía también en el cuerpo no sé qué diurético para componer unos poemitas, canciones..." (Gozzi, I, 34, p. 209).
- 6 Véase "El libro goldoniano y su difusión", en "Estado de la cuestión".
- 7 Gozzi que nunca demostró apreciar mucho a Goldoni, comentó que:  
*Agli occhi miei apparve sempre un uomo nato coll'istinto da poter fare delle ottime commedie, ma, fosse la poca coltura, il poco discernimento, la necessità in cui era d'appagare la nazione per sostenere de' poveri comico italiani da' quali era ogni anno una infinità d'opere nuove teatrali per sostenersi.*  
"A mis ojos aparecía siempre como un hombre nacido con el instinto para poder hacer excelentes comedias, pero, quizás por su poca cultura, el poco discernimiento, la necesidad de satisfacer la nación para sostener a los pobres cómicos italianos, a los que daba cada año una infinidad de obras teatrales nuevas para sostenerse" (Gozzi, I, 34, 1934, p. 206).  
*Sostenni e provai che, passato egli dal schiccherare de' soggetti in abozzo per la sussistenza dell'antica commedia italiana alla sprovvista, che poi s'è indotto a odiare e a perseguitare da padre sconosciuto e tiranno, non aveva fatto che porre in dialogo, con qualche maggior regolarità e filatura, de' soggetti scordati dell'arte comica all'improvviso e con quella grossolana dicitura... ch'egli chiamava riforma.*  
"Sostuve y probé que, acabando él de borrar de mala forma los argumentos en esbozos para la subsistencia de la antigua comedia italiana, comenzó luego a odiarla y a perseguirla como padre desconocido y tirano, pues lo que había hecho no era sino poner en diálogo, con alguna mayor regularidad e hiladura, los argumentos olvidados por el arte cómico de la improvisación y con la grosera leyenda... que él llamaba reforma" (Ibidem, pp. 212-213).
- 8 "La cantidad de las representaciones y el número de las ediciones, y las traducciones de muchas en francés, en inglés, y en alemán, me dan ánimos para creer haber hecho alguna cosa aceptable" ("Agli umanissimo signori associati alla presente edizione fiorentina", *Tutte le opere*, XIV, p. 465).
- 9 Algunos de los teóricos españoles más importantes fueron: L. de Luzán (*Poética, o reglas de la poesía en general y de sus principales especies*. Zaragoza: Revilla, 1737; corregida y aumentada en dos tomos por el autor, Madrid: Imprenta de Antonio de Sancha, 1789), J. de Muruzábal (*Compendio de Rethórica latina y castellana*. Madrid: M. Martín, 1781), J. Barberá y Sánchez (*Reglas ordinarias de Retórica*. Valencia: Francisco Burguete, 1781), J. F. Plano (*Arte poética*. Madrid, 1784), M. Madramant y Calatayud (*Tratado de la alocución*. Valencia: Orga, 1795) y F. Enciso (*Ensayo de un poema de la poesía*. Madrid: Imprenta de José López, 1799). Y entre los extranjeros destacan: Ch. Batteux (*Principes de la littérature*, I-V. París, 1764) y H. Blair (*Lectures on rethoric and belles lettres*, I-II. Londres: W. Strahan, 1783).
- 10 Pero no siempre fueron los autores o traductores quienes se dedicaron a escribir obras originales o a verter las extranjeras; también hubo los llamados rimadores; de estos corruptores de las leyes poéticas, del lenguaje y de la moral habla un autor anónimo en uno de los discursos de *El censor* de 1781: "La maldita secta de los Rimadores, o Versificadores puros, tan extendida por nuestra desgracia y para deshonor de nuestra Nación en estos infelices tiempos. Sabéis con cuánto dolor ha visto esta ilustre madre de los verdaderos Poetas separados de su gremio no sólo la multitud de los necios, sino también algunos Poetas de un talento particular y apreciable que miserablemente han apostatado de ella, seducidos, o por mejor decir, arrastrados por la multitud de estos malditos sequaces de nuestros mortales enemigos LA IGNORANCIA, EL MAL GUSTO, EL INTERÉS PECUNIA-RIO, la vana y ridícula OBSTENTACIÓN DE INGENIOS" (*El censor, obra periódica*, II, XXXII, 1781, p. 494). Y el mismo autor, refiriéndose al teatro, añade: "Aquellos templos consagrados al buen gusto, al lucimiento de los ingenios, al honesto descanso y diversión y que pudieron, tal vez, ser una escuela de costumbres. En aquellos templos dedicados a las Musas y consagrados hoy a los diablos del infierno verdadero; pues que por culpa de estos sectarios, nuestros enemigos, son hoy unas escuelas de infamias" (Ibidem, p. 497).
- 11 Para este tema se han empleado datos del artículo de Gentile (1940, p. 10-11). Un aspecto interesante pero que aquí no se tocará es el de las correspondencia entre los hombres cultos e ilustrados de cada uno de estos países y Goldoni. Hasta lo que se sabe, en el caso español no existe ningún ejemplo. Tan sólo se puede suponer que

- hombres como Gaspar Melchor de Jovellanos, Nicolás o Leandro Fernández de Moratín, entre los conocidos, y Antonio Bazo, José de Concha o Luis Moncín, entre los desconocidos, habrían podido contemplar la posibilidad de escribirle alguna vez. Nada se conoce al respecto.
- 12 Tanto Luigi Riccoboni (1674-1753) como su mujer, Elena (1686-1771), trabajaron como actores, pero al abandonar esta profesión cultivaron la literatura; él escribió varias obras de teatro: *Les comédiens esclaves* (1726), *Les amusements à la mode* (1732) o adaptó textos de otros autores: *Les caquets* (1761), *Les amants de village* (1764) y *Le prétendu* (1769). Su obra más importantes fue *L'art du théâtre* (1750). Ella también escribió teatro: *Le naufrage* y *Abdally, roi de Grenade*, y cultivó la crítica literaria y la narrativa: *Recueil de pièces et d'histoire* (1783).
  - 13 Riccoboni hizo todo lo posible para adaptar su compañía al gusto de la nación francesa, pues sabía que a finales del siglo anterior la última compañía italiana del *Hôtel de Bourgogne* había sido expulsada en 1697, así que en 1718 preparó distintos textos en francés; en 1719 representó algunas parodias de estilo francés; en 1721 incluyó cuatro actores franceses y hasta convenció al comediógrafo francés Pierre Carlet de Chamblain de Marivaux (1688-1763) para le escribiera nuevos textos.
  - 14 Hubo un breve paréntesis, más o menos entre 1728 y 1831, en que la compañía de Riccoboni se ausentó de París y se trasladó a Mantua, pero al final volvió al servicio del rey.
  - 15 Giovanni Battista Pergolesi (1710-1736). Compositor de fama internacional. Su producción musical fue muy reducida, pero determinante para el mundo del teatro; su catálogo incluye sólo dos óperas serias (*Adriano in Siria*, *L'Olimpiade*), dos comedias con música (*Lo frate 'nnamorato*, *Il Flaminio*) y dos intermedios (*La serva padrona*, *Li-vietta e Tracollo*). Cultivó la música religiosa (*Salve Regina*, *Stabat Mater*), de cámara e instrumental.
  - 16 En realidad el *intermezzo* se había estrenado en París en 1746, pero fue en la reposición de 1752 que los ilustrados franceses apreciaron los valores de la obra.
  - 17 Los reformadores franceses pedían cambios en el estilo: la nueva ópera cómica italiana, de corte clásico, se enfrentaba a la antigua tragedia francesa de línea barroca (v. Smith, 1981, pp. 118-120).
  - 18 *Atti del convegno del bicentenario*, 1995, pp. 221-225.
  - 19 *Sipario*, 1993 y *Revue de littérature comparée*, 1993, respectivamente.
  - 20 *La cultura americana e l'Italia*, 1938.
  - 21 *Ridotto*, septiembre-noviembre, 1961 y *Roma*, 1927-1932, respectivamente.
  - 22 *Revue de littérature comparée*, 1962.
  - 23 *Giornale storico della letteratura italiana*, 1942.
  - 24 *Rivista d'Italia*, 1928.
  - 25 Da Costa Miranda, J. *Estudes italianos em Portugal*, 1974; *Revista de historia literaria de Portugal*, 1974; *Rivista italiana di drammaturgia* 1977, 1980.
  - 26 *Studi goldoniani*, 1973.
  - 27 *La fortuna di Carlo Goldoni e altri saggi goldoniani*, 1965.
  - 28 Al citar las obras de Goldoni, se indicará primero el título original y entre paréntesis, cuando se conozca, el de la adaptación o traducción y el año de representación o publicación de esta última.
  - 29 Gotthold Ephraim Lessing (1729-1781). Autor y teórico de teatro. Es considerado el principal idealista y reformador del teatro alemán. Tradujo los textos teóricos de R. de Saint-Albine, *Comédien* (1747), como *Auzung aus dem "Schauspieler"* (1754) y de L. Riccoboni *Art du théâtre* (1750) que se publicó como *Beiträge zur Histoire und Aufnahme des Theatres* (s.a.). Escribió dos obras tempranas con las que logró cierto progreso en el proceso de modernización en su país: *El joven estudiante* (1748) y *Miss Sara Sampson* (1755). Pero fue con *Minna von Barnhelm* (1767) que consolidó la comedia sentimental y con *Emilia Galotti* (1772) el drama sentimental en alemán. En su famosa *Dramaturgia de Hamburgo* (1769) mostró un especial interés por el teatro inglés y un claro rechazo por los neoclásicos franceses de la época. Además la obra es parte de un trabajo programático como asesor teatral de Hamburgo. No se trataba de una sencilla crónica de las temporadas (1767-1768), sino de una serie de estudios de tipo didáctico y de formación en los que pasaba revista a la producción teatral de los distintos países. Figuran en el texto varias menciones sobre pequeños detalles de algunas obras de Goldoni: *La locandiera*, *La bottega del caffè*, *La scozzesa* (*Drammaturgin*, VI, XII, CI-CIV, 1767, cit. Maddalena, 1906, pp. 204, 211).
  - 30 Maddalena, 1906, pp. 202-211.
  - 31 Se representaron en los teatros de Hamburgo y Anover.
  - 32 Maddalena, 1906, pp. 194-199.
  - 33 Justus Henrich Saal (? - ?). La colección que preparó con las comedias de Goldoni tuvo once volúmenes y utilizó las mismas ilustraciones que se habían realizado para la edición de Pasquali en Venecia entre 1761 y 1778. Hay errores de comprensión de texto y a veces falta una mayor vitalidad del lenguaje, por lo que el diálogo se resiente en determinados pasajes. Pero Saal procuró realizar un trabajo global y uniforme: textos completos sin alteraciones innecesarias y máxima fidelidad con sus fuentes.
  - 34 Elwert, II, 1960, p. 261.
  - 35 *Des Herrn Carl Goldoni Sämmtliche Lustspiele*. Leipzig: Breitkopf, 1774-1777 (cit. Maddalena, 1906, p. 214).
  - 36 El trabajo de Saal destaca en general por la buena utilización de la carpintería teatral original y por la riqueza de soluciones -algo que hubiera alegrado especialmente a Goldoni-, relegando a un segundo plano toda intención literaria.
  - 37 Johann Christoph Gottsched (1700-1766) Escritor alemán. Fue profesor en la Universidad de Leipzig, desde cu-

- ya cátedra se dedicó al estudio del teatro en lengua alemana. Dirigió varias publicaciones periódicas en las que publicó sus nuevas ideas sobre la literatura teatral: *Der Biedermann* (1726), *Beiträge zur kritischen Historie der deutschen Sprache, Poesie und Beredsamkeit* (1732-1744). También escribió dos obras importantes para la difusión de la estética neoclásica: *Versuch einer kritischen Dichtkunst vor die Deutschen* (1730) y *Der sterbende Cato* (1732). Protagonizó con sus obras una auténtica reforma contra el gusto barroco dominante en su país con lo que logró imponer la geometría de las reglas neoclásicas.
- 38 Existen otros muchos casos, pero en la mayoría se desconocen las obras adaptadas al alemán; por ejemplo, el preceptor Johannes Nicolas Mainhard (1727-1796) editó varias antologías literarias y una *Gazzeta di Weimar* (1774), en la que publicó varios ensayos sobre Dante, Genovesi, Goldoni, Machiavelli, Tasso, entre otros. También trajo algunas obras de teatro, entre ellas comedias goldonianas.
- 39 Johann Wolfgang Goethe (1749-1832). Escritor. Como autor de teatro escribió varios pequeños dramas: *Goetz von Berlichingen* (1773), *Geschwister* (1776), *Lila* (1777) y *Triumph der Empfindsamkeit* (1778); todos ellos fueron estrenados por grupos de actores aficionados. Al año siguiente concluyó su obra más importante para el teatro: *Iphigenie auf Tauris* (1779). A partir de 1791 dirigió el Hoftheater en Weimar, con la colaboración de Schiller, donde ensayó con las mejores obras del nuevo teatro francés e italiano, hasta lograr una institución modélica en la época. Viajó repetidas veces a Italia, mostrando especial interés por temas y personajes de aquel país.
- 40 Sobre el caso alemán comentó Carlo Gozzi en sus *Memorie inutili. I progettanti si valsero della circostanza, ed produssero frettolosi tradotte in Tedesco molte opere teatrali Francesi, Inglesi, e Italiane. Parecchie di quelle del Signore Goldoni furono tradotte, esposte, ed applaudite*.  
 “Los proyectistas se valieron de las circunstancias y produjeron rápidamente -traducidas al alemán- muchas comedias teatrales francesas, inglesas e italianas. Muchas de ellas -del Señor Goldoni- fueron traducidas, mostradas y aplaudidas” (Gozzi, V, 1834, pp. 18-19).
- 41 El efecto que puede producir la lectura de estas comedias es distinto a todo lo demás que se conoce en la misma lengua; resultan elegantes y próximas a la atmósfera original del autor, aunque los textos originales están en prosa. En este aspecto el caso alemán coincide con el español, sólo que la forma poética fue mucho más frecuente en el siglo dieciocho español. En el siglo veinte en España nadie se ha atrevido a verter en verso ninguna comedia en prosa ni a escoger algunas de las obras escritas en verso para representarla en los escenarios del país en los últimos cien años.
- 42 La lista se completa con *Le baruffe chiozzotte*, *La bottega del caffè*, *Il bugiardo*, *Il burbero benefico*, *La locandiera* e *Il ventaglio*, pero se desconocen más datos de estas nuevas publicaciones.
- 43 Elwert, II, 1960, pp. 260, 271-276.
- 44 Rohlf's. *Goldoni und die italienische Komödie*, 1943; Vossler. *Carlo Goldoni. Gestorben am 6. Februar 1793. Der Mann und das Werk*, 1943.
- 45 La trilogía della villeggiatura, como bien indica comprende los tres títulos dedicados al veraneo: *Le smanie per la villeggiatura*, *Le avventure della villeggiatura*, *Il ritorno della villeggiatura*.
- 46 Hölse, 1993, pp. 223-225.
- 47 Véase, para más datos, los distintos apartados de la revisión dedicados a estos países.
- 48 Grimme, II, 1960, pp. 291-296.
- 49 Philip Hafner (1731-1764). Autor de teatro austriaco. Cultivó el teatro cómico y el de gran espectáculo, en los que dejó demostrada su inventiva y singular ingenio en obras como: *Megara, die furchterliche Hexe oder das bezauberte Schloss des Herrn von Eihorn* y *Die bürgerliche Dame, oder die Ausschweifung eines Eheweibes mit Hanswurst und Colombina*. Posteriormente sus comedias se transformaron en obras musicales que obtuvieron gran éxito en los escenarios. En Viena se publicó una colección con varios textos suyos: *Scherz und Ernst in Liedern* (1770).
- 50 La obra no apareció publicada hasta 1812.
- 51 Smith, 1981, pp. 153-168; Gallarati, 1984, pp. 154-156.
- 52 Ibidem, p. 292.
- 53 Otros títulos que también se representaron en Viena en alemán fueron: *I due gemelli veneziani* e *Il teatro comico* (1751) de autor anónimo; *La puta onorata* y *La buona moglie* (1752) de De Fraire; *L'uomo prudente* (1752), *La donna di garbo* (1753), *L'adulatore* (1753), *La famiglia dell'antiquario* (1754) de Salazar e *Il feudatario* (1754) de Heubel (Lesing. *Werke*. Berlín: Hemple, XX, 1, pp. 48-48, cit. Maddalena, 1906, p. 195).
- 54 Hay noticias que apuntan a que en los años sesenta también se publicaron en alemán los textos de *L'avvocato veneziano*, *La donna di garbo* e *Il cavaliere e la dama*, pero no se han encontrado más datos al respecto.
- 55 También se sabe que aparecieron impresas en alemán *Sior Todero brontolon* (1776), *Il bugiardo* (1781), *Il servitore di due padroni* (1788) y *Torquato Tasso* (1790).
- 56 Max Reinhardt (1873-1943). Actor y director de escena y teatro austriaco. Como actor trabajó fundamentalmente en Viena y Salzburgo. En cambio su carrera como director de escena y teatro comenzó en Berlín en el Kleines Theateren 1902. Ese mismo año pasó a dirigir el Neues Theater y en 1905 el Deutsches Theater. Se le consideró un verdadero mago de la escena que supo combinar el arte moderno con las necesidades del teatro. Trabajó con gran interés el teatro clásico europeo. Dos de sus mejores trabajos fueron *Salomé* de O. Wilde y *Kabale und Liebe* de F. Schiller.
- 57 Véase, para una amplia lista de montajes de Strehler y el Piccolo Teatro di Milano la nota número 116 de este apartado.
- 58 Nuffel, II, 1960, pp. 419-446.
- 59 Doncev, II, 1960, pp. 253-258; Tomov, II, 1960, pp. 409-417.

- 60 Cale, II, 1960, pp. 247-252.
- 61 Idibem, p. 248.
- 62 Mangini, II, 1960, pp. 311-314.
- 63 La versión se basa en una traducción griega anterior.
- 64 Mangini, II, 1960, pp. 298-305.
- 65 La selección se completa con: Tasso, *L'Aminta*; Metastasio, *Artaserse*; Maffei, *Merope*; Alfieri, *Saul*.
- 66 Howells escribió después otras dos importantes obras: *Venetian life* (Leipzig, 1883) y *My literary passions* (Nueva York, 1895).
- 67 Mangini, II, 1960, p. 302.
- 68 Antonio Francesco Riccoboni, hijo de Luigi y Elena, escribió varias obras de teatro de escaso éxito: *Les comédiens esclaves* (1726), *Les amusements à la mode* (1732), las dos en colaboración con Pietro Francesco Biancolelli, y adaptó títulos como *Les caquets* (1761), *Les amants de village* (1764) y *Le prétendu* (1769).
- 69 "Extrait de *L'amour paternel*", *Tutte le opere*, VIII, pp. 1280-1296.
- 70 Algunos de estos títulos fueron: *Pamela maritata*, (*La fille mariée*, 1779), *La donna di garbo* (*La docte intrigante, ou La femme accorte et de bon sens*, 1783), *I gemelli veneziani* (*Les trois jumeaux vénitiens*, 1792), *La donna di testa debole*, *Il tutore*, *I malcontenti*, *La guerra* y *Rinaldo di Montalbano*. También se conocen las versiones de M. de la Grange de *Il tutore* (s.a.), de Benoist *L'avvocato veneziano* (*Le triomphe de la probité*, 1768) y de F. Royer de *Il servitore di due padroni* (*Le valet à deux maîtres*, 1801), con música de F. Devienne. Más tardías fueron las adaptaciones anónimas de *Le bourru bienfaisant* (1790), convertida en una especie de intermedio con música, de *Il servitore di due padroni* (*Le valet à deux maîtres*, 1801) y de *La locandiera* (*L'hôtellerie de Sarzano*, 1802). De C. Flins es *La locandiera* (*La jeune hôtesses*, 1791) y de Nyon *La guerra* (*La guerre et la paix*, 1807), con canciones de Chazet.
- 71 Sólo en 1993, año de la celebración del bicentenario de la muerte del autor, se realizaron más de veinte espectáculos de obras de teatro (declamadas o cantadas) en distintas ciudades francesas.
- 72 Peternolli, II, 1960, pp. 351-360; Terlingen, II, 1960, pp. 398-407.
- 73 Fue director del Teatro de la Ópera Italiana de Amsterdam.
- 74 Al parecer la versión de 1779 pertenece a L. van Ollefen, mientras que la de 1782 es de W. van Ollefen, que es una adaptación en verso de la primera (Terlingen, II, 1960, p. 398).
- 75 Mercier adaptó el texto original (*Théâtre*, I-III. Amsterdam-París, 1776).
- 76 Terlingen fecha la versión hacia 1800 (II, 1960, p. 402).
- 77 Hasta lo que se sabe las dos únicas obras goldonianas cuyo argumento tiene lugar en aquel país (*Un curioso accidente e il medico olandese*) nunca fueron representadas o traducidas.
- 78 Mangini, II, 1960, pp. 313-314.
- 79 Por los datos que se tienen del género, título y año (*Madama vezzosa*, 1759), sólo puede tratarse de dos dramas con música: *Amor fa l'uomo cieco* (1742) o *La contessina* (1743), pero no se puede confirmar. Si en realidad fuera un intermedio estarían entre las posibles fuentes: *La cantatrice o La pelarina* (1729), *La pupilla* (1734) y *La birba* (1735).
- 80 Todas se cantaron en italiano más o menos abreviadas.
- 81 Fue a finales del siglo diecinueve y comienzos del veinte que aparecieron en el panorama varias compañías italianas con numerosas comedias de Goldoni en su repertorio.
- 82 Véase, para más información, "Goldoni en España".
- 83 El texto no se imprimió hasta 1775, luego se publicó dos veces más (1777, 1810).
- 84 Weiss, II, 1960, pp. 447-451.
- 85 Ibidem, p. 447.
- 86 Se publicó en la colección *The masterpieces of foreign authors*.
- 87 La versión de Görlitz se preparó para el programa correspondiente a las funciones que protagonizó ese año Eleonora Duse en Londres; el texto se publicó junto con *Cavalleria rusticana* de Giovanni Verga.
- 88 Otros títulos publicados en esos mismo años, pero de los que no se tienen más datos son: *I due gemelli veneziani*, *La casa nova*, *La vedova scaltra* y *La locandiera*.
- 89 Brahmer, II, 1960, pp. 239-246.
- 90 Mooser, 1955.
- 91 Leon Schiller (1887-1954). Director de escena polaco. Se le considera un creador del teatro moderno. Desde 1924 fue defensor de un teatro realista, con el que plasmó las ideas de E. G. Craig en Varsovia. En 1930 protagonizó un escándalo con la *Ópera de los tres peniques* de K. Wail. A partir de 1932 dirigió el Teatro del Ateneo de Varsovia y el Instituto Estatal del Teatro. En 1946 pasó a dirigir el Teatro de Lodz y en 1950 el Teatro Polski de Varsovia.
- Leopold Staff (1878-1957). Poeta lírico polaco. Su poesía conceptual gravita, a pesar de su escepticismo, en torno al elogio de la vida. Su evolución poética parte del simbolismo, con *Suenos de poder* (1901), y de los modelos clásicos para llegar a un lenguaje sencillo y claro. Tradujo obras de D'Annunzio, Goethe, Goldoni, Mann y Nietzsche, entre otros.
- 92 De estos mismos años son también las publicaciones de *La bottega del caffè*, *La guerra e i rusteghli*, pero no se conoce quiénes fueron sus traductores al polaco.

- 93 El caso portugués, como se verá, resultó muy distinto del alemán, en el que sí se conoció un política cultural determinante en la selección de obras para el nuevo teatro ilustrado de aquella nación. Éste, el portugués, se aproxima al fenómeno español en la manera de plantear la utilización del material teatral extranjero y en los resultados obtenidos con su empleo.
- 94 Los primeros títulos aparecidos, todos debidos al trabajo anónimo de hombres de teatro, fueron: *Pamela nubile* (*A mais heroica virtude, ou A virtuosa Pamella*, h. 1763), *Il cavaliere e la dama* (*Cavalheiro e dama*, 1764), *La donna di garbo* (*A mulher de garbo ou juízo*, h. 1769), *La vedova scaltra* (*Dama dos encantos*, h. 1771), *La dama prudente* (*A senhora prudente ou O marido ciozo*, 1774) *Il padre di famiglia* (*O pai da famílias*, 1775), *La serva amorosa* (*A mulher amorosa*, 1778), *Il servitore di due padroni* (*O criado de dous amos*, 1781), *Il prodigo* (*Os successos do filho prodigo*, 1783), *La bella selvaggia* (*A bella selvagem*, 1784), *Gl'innamorati* (*Os namorados zelosos*, 1784), *Ircana in Ispaan* (*Ircana em Hispaan*, 1786), *I mercatanti* (*O homem vencedor, s.a.*), *Il padre di famiglia* (*O melhor pai de familia, s.a.*), entre muchos otros.
- 95 La primera versión sólo se conserva manuscrita, mientras que la segunda, basada en la primera, se imprimió como *O mentirozo por teima* (1773).
- 96 Pero el teatro ilustrado de las dos naciones no ha sido estudiado desde esta perspectiva, menos aún desde la que aquí nos interesa ahora: la presencia goldoniana. Podría ser este el tema de un futuro trabajo de investigación.
- 97 Un examen minucioso de las compañías de ópera italianas que viajaron por la península permitiría descubrir los vínculos culturales que debían existir entre Madrid y Lisboa, por ejemplo, y el movimiento de las influencias artísticas de la época, preferentemente musical y teatral, en las cortes de las dos naciones.
- 98 Mangini, II, 1960, pp. 305-311; Mokulski, II, 1960, pp. 339-349.
- 99 Libreto basado en la comedia *Il feudatario* (1752).
- 100 Libreto basado en la comedia *Le bourru bienfaisant* (1771).
- 101 Mangini, 1960, II, p. 306.
- 102 Boiadjiev, 1957, pp. 147-149.
- 103 En 1898 el Teatro de Arte contó con el actor V. E. Meyerhold y a partir de 1914 con el director y teórico C. Stanislavski; ambos lograron imponer un tipo de actuación antinaturalista, muy influidos por las distintas tendencias -en particular simbolistas- de la época.
- 104 Boiadjiev, 1957, pp. 147-149.
- 105 Existen numerosos artículos de periódicos y revistas especializadas en los que se comentaban las nuevas teorías del teatro y los montajes que se realizaban en aquellos años con textos de autores clásicos en la Unión Soviética.
- 106 Molinari, 1973, pp. 41-59.
- 107 Ay, II, 1960, pp. 225-235.
- 108 La representación de *Le bourru bienfaisant* fue anterior, pero se desconocen los datos.
- 109 El teatro cantado goldoniano también entró muy tarde en Turquía; sólo se sabe que hasta 1887 no se estrenó una versión lírica basada en *La vedova scaltra*. Es muy probable que no avanzara mucho más en medio de una cultura tan distinta.
- 110 En esta breve revisión de los casos de divulgación de Goldoni en el mundo cultural europeo, queda claro que las colecciones de obras que circularon en más de diez ediciones por todo el continente fueron determinantes en la popularización del comediógrafo y sus textos.
- 111 Stendhal, seudónimo de Henry Beyle (1783-1842). Escritor y cronista francés. En 1814 realizó su primer viaje a Italia. Es considerado el más sutil de los observadores de la época. En sus libros pasó revista a todos los temas importante de la cultura italiana, entre ellos, el teatro lírico y Rossini (*Vie de Rossini*).  
 Alexandre Graf Fredro (1793-1876) Autor teatral polaco. Fue el creador de la comedia nacional polaca, por lo que se le conoció como el "Molière polaco". Desde su primera obra *Pan Gelgab* (1821) inició su fama como comediógrafo, fama que se extendió durante toda su vida con títulos como *Damy i huzary* (1825), *Sluby panienskie* (1833), *Zemsta* (1834), *Pan Benet* (1878), *Trzy po trzy* (1877), entre otros. Todas sus obras se editaron en trece tomos en Varsovia en 1880.  
 Christian Frederick Molbech (1821-1888) Crítico y poeta danés. Fue bibliotecario real y residió en Roma, donde fue nombrado miembro de la Academia de los Arcades. Entre 1871 y 1881 fue censor de teatros en Copenhague. Escribió algunos dramas: *La novia del rey de los arrecifes* (1845), *La montaña de Venus* (1845), *Dante* (1856) y *Ambrosius* (1878), su mayor éxito teatral. Entre 1851 y 1863 tradujo y publicó *La divina comedia* de Dante. Sus trabajos de crítica fueron recopilados en 1873 como *Fra Denaidernes Kar*.  
 Emil Frida, seudónimo de Jaroslav Vrchlicky (1853-1912) Poeta bohemio. A partir de 1875 estudió con especial interés la literatura italiana. En 1885 se encargó de la crítica teatral en el periódico *Pokrok*. Su actividad como autor de teatro fue importante, escribió más de treinta títulos, entre los que destacan dramas como *Drahomira* (1882), *La muerte de Odiseo* (1882), *Julián Apóstata* (1885), *El testigo* (1895) o *María Calderón* (1897). También cultivó la comedia con *Una noche en Kalstein* (1884), *Hacia la vida* (1886), *La corte del Amor* (1887), *Los oídos de Midas* (1890) o *Pietro Aretino*.  
 Alexander Ostrovski (1823-1886). Autor de teatro ruso. Empleó habitualmente el método de la observación directa de sus modelos, por lo que se compara con Goldoni, así como una gran variedad temas y estilos. Intentó por todos los medios en apartarse de las influencias estéticas de Occidente. Sus argumentos se centraron en las clases inferiores de su país. Algunos de sus títulos más conocidos fueron *El diario de un sinvergüenza* y *La tormenta*. Se le considera un importante predecesor de A. Chejov. Tuvo a su cargo la fundación de la Sociedad de dramaturgos y compositores de Rusia en 1866.

Ludwig Nicolay (1737-1820). Escritor alemán. Sirvió a la corte durante largos años. Estuvo muy relacionado con Diderot, Metastasio y Gluck, entre otros. Escribió numerosas tragedias, odas, elegias, fábulas y epistolos. En buena parte de su obra se aprecia una clara influencia italiana. Sus obras se publicaron en *Vermischte Gesichte un prosaische* (1778-1786).

Pietro Napoli-Signorelli (1731-1815). Escritor y autor de teatro italiano. Para el teatro escribió *La Faustina* (1778). Sus mejores trabajos de historia critica fueron la *Storia critica dei teatri antichi e moderni* (1777), *Vicende della coltura delle Due Sicilie* (1784-1791) y *Elementi di poesia drammatica* (1801). Publicó en francés *Quadro sullo stato attuale delle scienze e delle lettere in Ispagna* (1781). Fue traductor de obras de Voltaire (*L'orfano della China*), L. B. Picard (*L'ingresso nel mondo, I perturbatori delle famiglie*) y L. Fernández de Moratín (*Il barone, La bacchetona, Il vecchio e la giovane*). Ingresó en la Universidad de Bolonia en la Cátedra de Historia y posteriormente ingresó en la Real Academia de Nápoles.

Leandro Fernández de Moratín (1760-1828). Autor de teatro español. Fue un importante defensor del nuevo teatro ilustrado en España, para lo cual escribió cinco comedias: *El viejo y la niña* (1788), *El café o La comedia nueva* (1792), *El barón* (1803), *La mojigata* (1804) y *El sí de las niñas* (1806). Para más detalles al respecto, véase "El teatro de Fernández de Moratín y Goldoni. El teatro español del siglo dieciocho".

- 112 Véase, para muchos más datos al respecto, *Des Herrn Carlo Goldoni Sämmtliche Lustspiele*. Leipzig: Breitkopf e Hijo, 1774-1777 (segunda edición).
- 113 Entre las compañías destacan las de C. Internari, A. Ristori, E. Duse o A. Gallina, y entre los estudiosos E. von Loechner, A. Neri, J. Merz, Vernon Lee (V. Page), Ch. Rabany, entre otros muchísimos nombres (v. Spinelli, 1884; Della Torre, 1908).
- 114 En 1907 se celebró el primer *Congresso internazionale di studi goldoniani* con motivo de los doscientos años del nacimiento del autor (1707-1907) y en 1957 el segundo *Convegno internazionale di studi goldoniani* en el doscientos cincuenta aniversario (1707-1957).
- 115 La asociación francesa *Goldoni européen* estuvo subvencionada por el Ministerio de Cultura y de Educación de Francia, que recibió ayuda económica de Estrasburgo para el Centro Cultural "Le Maillon" y el Centro Dramático Internacional de París. Colaboraron también la Cinémathèque Française, Comédie-Française, Fondazione Giorgio Cini, Centre National des Lettres et les Éditions, Imprimerie National, Istituto di Cultura Italiano, Ministero di Cultura ed Educazione, Télévision française, Radio Televisione Italiana, entre otros.
- 116 El director italiano Giorgio Strehler, con el Piccolo Teatro de Milán, quien realmente logró con los once títulos goldonianos que preparó entre 1947 y 1993 la mayor o mejor proyección internacional del autor en todo el siglo veinte; así lo demuestran las numerosas reposiciones de un título como *Arlecchino servitore di due padroni* (1947-48, 1949-50, 1951-52, 1952-53, 1953-54, 1955-56, 1956-57, 1957-58, 1958-59, 1959-60, 1962-63, 1963-64, 1966-67, 1967-68, 1972-73, 1974-75, 1977-78, 1978-79, 1979-80, 1982-83, 1983-84, 1984-85, 1986-87, 1987-88, 1988-89, 1990-91) y los espléndidos trabajos realizados en los montajes de *La putta onorata* (1949-50), *Gl'innamorati* (1950-51), *L'amante militare* (1951-52), *La vedova scaltra* (1953-54), *La trilogia della villeggiatura* (1954-55, 1955-56), *La casa nova* (1955-56), *La famiglia dell'antiquario* (1955-56), *Le donne gelose* (1955-56), *Le baruffe chiozzotte* (1964-65, 1992-93), *Il campiello* (1974-75, 1975-76, 1992-93). El nombre del autor y el director están desde entonces indisolublemente unidos para la historia del teatro contemporáneo europeo.

# El libro goldoniano y su difusión

El marco histórico. El comercio del libro.  
La imprenta, la calcografía y el teatro. Los caminos del libro.  
El trabajo: artesanos y editores. La exportación a España.

Aunque la importancia de Goldoni, figura clave del teatro del siglo dieciocho, ha sido reconocida por individuos particulares en el ámbito cultural español, el interés por estudiar su teatro o emplear sus principios prácticos en la escena no ha contado hasta ahora con un interés más generalizado entre los estudiosos. Para comprender mejor este fenómeno literario-teatral se ha optado por realizar una aproximación al estudio de conjunto de la vida y circulación del libro veneciano en general y goldoniano en particular en el país.

## El marco histórico

La industria de las imprentas en Venecia había vivido su época de mayor gloria entre los siglos dieciséis y diecisiete<sup>1</sup>. Venecia, como Amsterdam, mantenían uno de los negocios más prósperos del continente: la impresión de libros y estampas. En las dos ciudades se podían publicar todo tipo de obras, dada la apertura social e ideológica que les caracteriza; esta misma actitud se hacía patente en la censura vigente. Sin embargo, en la segunda mitad del dieciocho, mientras la ciudad holandesa gozaba de buena salud comercial, la italiana experimentaba una acusada pérdida de su primacía.

En un primer momento en Venecia existió una corporación que controló la edición de títulos italianos y extranjeros, mediante los privilegios, así como la exportación e importación de las obras impresas<sup>2</sup>. A mediados del dieciocho esta industria tenía aún importantes impresores; entre los más conocidos estaban: Giuseppe Bettinelli, quien se distinguió por su fama de "liberal" jansenista; Gianbattista Pasquali, que hizo gala de su honestidad y eficacia comercial, y Antonio Zatta, quien mantuvo siempre un ritmo creciente en el volumen de publicaciones.

En esos años afloró en el resto del país un conjunto de impresores que estaban dispersos por las principales ciudades de Italia; éstos se ocuparon de copiar por su cuenta las obras que aparecían en Venecia o en el extranjero. Desde entonces Bolonia, Florencia, Parma, Luca, Milán o Nápoles contaron con sus propias editoriales y ampliaron la oferta nacional. Despachos de imprentas dispersos por distintos puntos de la península rivalizaron con la gran ciudad del Adriático. Pero los talleres de las imprentas y calcografías de Venecia disfrutaron del prestigio<sup>3</sup> de sus productos aún durante bastantes largos años, gracias a su excelente círculo de artesanos<sup>3</sup>.

## El comercio del libro

La gran industria veneciana del libro necesitaba de un sistema de distribución rápido y eficaz. Para un impresor era necesario vender sus publicaciones en lo que era su territorio geográfico, pero también en otros puntos, aunque no estuvieran próximos. Esta práctica presentaba grandes problemas en la época. Los sistemas de comunicación y transporte acareaban numerosos inconvenientes que, a veces, eran insalvables.

Lo cierto es que una buena parte de la mercancía debía venderse casi antes de salir de la imprenta, al menos para no experimentar fuertes pérdidas. Por estas razones el editor y el autor debían dar a conocer el producto a su posible clientela con bastante anticipación para captarla y realizar la venta mediante suscripciones. Este tipo de venta, próxima a la propaganda comercial, sin las sutilezas de la publicidad moderna, se encargaba de divulgar todos los títulos ya publicados o destacar los que estaban en vías de publicación.

Dentro de este sistema también estaban los vendedores ambulantes, quienes establecían los contactos con comerciantes de otras zonas de Italia y de parte del extranjero; ellos eran los encargados de preparar los pedidos de obras que estaban en el mercado o que debían estarlo pronto. Para mejorar el mecanismo de distribución, a partir de la segunda mitad de siglo, se puso de moda la distribución gratuita de recopilaciones o catálogos de los textos para todos los interesados, incluyendo un dato tan importante como los precios. Ciertos títulos o colecciones se ofrecían para evitar riesgos innecesarios; de esta forma los grandes proyectos estaban en su mayor parte vendidos cuando se estampaban.

Poco a poco se aprecia cómo este tipo de recopilaciones se dirige a un público más internacional, al estar escritas en distintos idiomas (italiano, francés o latín). Pero el sistema no siempre funcionaba de forma óptima, y el tiempo que se demoraba el envío de un libro hasta su destinatario podía ser muy largo. Pocas imprentas en Italia acogieron el sistema del envío con gastos pagados, por considerarlo arriesgado en exceso; los Remondini de Bassano lo hicieron y les fue bien en sus negocios.

En Venecia el mercado local se abastecía con las librerías, tiendas de libros y los depósitos que estaban dispersos por toda la ciudad, mientras que de cara al exterior se establecía un vínculo entre las principales editoriales y sus representantes en cada uno de los países de Europa. Puntos tan dispersos como el imperio austriaco, las ciudades de la Alemania meridional, Bohemia, Suiza y Polonia se encontraban entre los principales puntos de venta. Pero aunque el mercado llegó hasta el mismo imperio ruso, dos fueron las zonas más importantes del mercado veneciano: Europa central y la península ibérica.

La República veneciana mantuvo estrechos vínculos comerciales con España y Portugal<sup>5</sup>. Las diferencias técnicas o estilísticas no impidieron estos contactos, sino que fomentaron un fuerte mercado, que se limitaba de forma casi exclusiva a los libros escritos en latín. Aparte de éstos, en su totalidad de tema religioso, las barreras lingüísticas, entonces como ahora, eran un obstáculo natural para los libreros, editores e impresores. Sólo en muy determinados círculos cultos se manejaban libros en varios idiomas.

Este problema también tiene sus excepciones, dado que en la época se podía encargar a un editor o una imprenta extranjera, la publicación de un texto escrito en otra lengua. Los libros también importaban libros de otros países, pero el mercado de este tipo de libro, escrito en otros idiomas, siempre fue muy limitado. Si a este punto se añade que el teatro no ha sido nunca material de lectura habitual en el país, o sólo ha encontrado un lugar en ciertos sectores de la sociedad y en español (obras originales y traducciones), el problema se incrementa.

## La imprenta, la calcografía y el teatro

En la imprenta veneciana se pueden distinguir de forma clara dos tipos de trabajos de edición: la producción de venta popular y otra mucho más refinada. En la elaboración de cada obra se tomaba en consideración el valor del contenido y del continente, estableciéndose una correspondencia lógica entre ambas partes. Pero los venecianos mostraron siempre una clara tendencia hacia el objeto o mercancía práctica en oposición a la de lujo, por eso sus ediciones y estampas se vendieron tan bien en distintos países. Por un lado, estaban los almanaques<sup>6</sup> y calendarios -con algún toque satírico-, y, por el otro, las estampas de santos, escenas religiosas, motivos tradicionales de la iconografía popular<sup>7</sup>.

Las estampas sobre temas conocidos en todas las naciones, como podían ser la tierra de Jauja<sup>8</sup>, el mundo del revés o el mundo de la Luna, siempre han atraído la atención de los hombres. Es cierto que en la época el teatro impreso, como género literario, no tuvo gran tradición entre los miembros de la burguesía, no así en la aristocracia, por lo que requería de una buena dosis de elementos populares para captar a los futuros nuevos lectores. Las estrategias eran infinitas; por ejemplo, Goldoni, cuando escribía para el teatro cantado, solía escoger temas que desde el primer momento gustaban a todos, porque pertenecían a la tradición popular o a la Arcadia literaria, muy de moda entonces.

Esta combinación de lo popular y lo culto, la tradición oral y de imágenes, debía favorecer la asistencia al teatro de dramas con música que se llamaban *Gl' uccellatori*, *Il mondo alla roversa*, *Il mondo della luna* o *Il paese della cuccagna*, entre otros. La visión bucólica de la Arcadia aparecía ya muy matizada en dramas como *L'Arcadia in Brenta*, *Il filosofo di campagna*, *La feria di Sinigaglia* e *Il mercato di Malmantile*, entre otros.

## Los caminos del libro

Resulta difícil reconstruir todos los caminos que recorrieron los libros para ir de un lugar a otro. Entonces el comercio local de Venecia disponía de bastantes establecimientos donde se vendían sus volúmenes impresos y encuadernados. El desarrollo de la industria editorial llevó a una ampliación de estos locales de venta en la segunda mitad de siglo; por eso en 1767 en Venecia había treinta y ocho imprentas frente a cuarenta y ocho librerías, y ciento veinte vendedores (se incluía también el mercado ambulante del libro)<sup>9</sup>. Pero esta situación resultó desproporcionada y acabó afectando negativamente la industria: los precios cayeron y el libro veneciano casi desapareció del mercado. Acto seguido se empezaron a encontrar ediciones de otras ciudades, nacionales o extranjeras, que eran más baratas, pues se imprimían con peores materiales.

Además en esta época ocurrió un hecho que también afectó de forma negativa a los contactos comerciales entre la república adriática y la capital del reino español. Fue un raro incidente entre la corte de Carlos III y una prestigiosa imprenta veneciana: en 1772 el rey de España, molesto por cierto asunto de una estampa del *Giudizio finale* que implicaba a los talleres de Remondini, en Bassano, y que se suponía obra de los jesuitas, amenazó al gobierno de la Serenísima con prohibir la entrada de sus libros al país, si no se resolvía y se le daba una explicación satisfactoria al asunto. En 1772 se descubrió en el mercado una estampa del *Giudizio finale*, preparada por Remondini, en la que el blasón del rey Carlos III estaba colocado sobre un grupo de diablos, lo que llamó la atención de un representante del estado español en Roma. Inmediatamente se montó tal revuelo que la querrela llegó al rey y éste la hizo suya, exigiendo una explicación.

El proceso legal que exigía el rey borbón se celebró y el acusado salió inocente. Luego se procedió a enviar la decisión a Madrid, y todo quedó resuelto, aunque nada volvió a ser igual desde entonces<sup>10</sup>. El mercado del libro siguió en picada por otros caminos que llevaron a un estancamiento general.

## El trabajo: artesanos y editores

En este apartado sólo se recordará que entre miniaturistas, grabadores, impresores, tipógrafos, papeleros se constituye un grupo especializado de artesanos con los que tienen que lidiar los editores y sus autores. Pero interesa más saber que el estado veneciano protegía, no a los artesanos de esta industria, sino el producto acabado, o sea el libro o la estampa. La República se ocupaba de exportar parte de los libros que se publicaban. Hacia 1765 concluyó en cierta forma este estado de beneficio que había creado un monopolio nacional. Entonces la industria de los libros sufrió duros golpes que debilitaron el sistema; sin embargo, los talleres más fuertes aún resistieron. De las treinta y ocho imprentas y setenta y seis prensas activas en 1754, se pasó a treinta y cuatro imprentas, y sesenta y nueve prensas en 1765. Quince años después sólo quedaron veintinueve imprentas, y cincuenta y ocho prensas en toda la ciudad<sup>11</sup>.

Entonces no era frecuente encontrar editores del prestigio de Giuseppe Bettinelli (1700-1786), Francesco Pitteri (1709-1760), Gianbattista Pasquali (1702-1784) y Antonio Zatta (1722-1804); los cuatro fueron editores de la magna obra goldoniana. Todos ellos supieron combinar la tradición artesanal y el interés comercial.

El primero, Bettinelli, se dedicó casi en exclusivo, entre 1750 y 1757, a la edición de las comedias del veneciano, de las que llegó a preparar hasta cinco tiradas. También publicó las

ediciones de las obras de los grandes maestros de la literatura italiana: Dante, Petrarca y Boccaccio. Fue enemigo de los jesuitas en los años sesenta.

El segundo, Pitteri, se hizo famoso en el continente por su lema: "Francesco Pitteri alla Fortuna Trionfante". Fue promotor de grandes y costosas ediciones en las que demostró inteligencia y experiencia en el mercado nacional e internacional.

El tercero, Pasquali, destacó por su gran sensibilidad artística. Fue sin duda la figura más representativa y coherente entre el comerciante del libro, por necesidad práctico, y el público ilustrado, por naturaleza exquisito. Proyectó la publicación bilingüe de la *Encyclopédie* de Diderot y D'Alembert en 1751, pero el lento ritmo de la edición francesa impidió que esta idea avanzara. En cambio publicó magníficas ediciones de las obras de Francesco Albergati, Gianrinaldo Carli, Girolamo Tartarotti o Carlo Goldoni<sup>12</sup>. Llegó a tener tres prensas en activo en 1754, luego logró mantener dos en 1767 y al final sólo una.

Y el cuarto, Zatta, también proyectó la publicación de la *Encyclopédie*, pero por las razones ya dichas tuvo que abandonar tan ambicioso proyecto<sup>13</sup>. Zatta empezó con una sola prensa en 1754, aumentó a casi tres en 1767 y se quedó con dos en los años setenta y ochenta.

Sólo restan, a manera de repaso general, los dos tipos principales editores que en los años ochenta figuran como "matricolati esercenti con bottega o sia negozio e stamperia in piede"<sup>14</sup>. Y los que sólo están como "esercenti con bottega senza stamperia"<sup>15</sup>.

## La exportación a España

Desde finales del siglo diecisiete y comienzos del dieciocho España representó un buen mercado para los libros religiosos, científicos y legales. Pero a medida que avanza el siglo la producción destinada a la península disminuyó. En 1763 el declive editorial veneciano todavía no era patente. En esos años se sabe que los españoles dedican el 46% de sus compras de libros del extranjero a la producción veneciana, mientras que los otros editores europeos no llegaban más que a un 13%, en el caso de los suizos y los franceses que eran los más cotizados<sup>16</sup>. Este hecho se repetía, aunque en menor medida, también en Portugal.

Pero a mediados de los sesenta, con la expulsión de los jesuitas de España el mercado religioso decayó de forma impresionante. A estas alturas editores más pequeños lograron exportar sus textos y venderlos tanto en España como en América. Luego la competencia editorial francesa se incrementó y desplazó en general a todas las demás. Como ya se ha dicho, el incidente de la estampa del *Giudizio finale* de Remondini también afectó las relaciones comerciales de la República veneciana con el reino borbón en un momento especialmente delicado.

Para comprender todo esto haría falta un estudio más amplio, pero queda claro por el momento que la divulgación editorial de obras de teatro, como de otros géneros, fue deficiente. Faltó una perspectiva política de conjunto que fomentara la lectura de teatro. El atraso cultural que experimentó España no permitió que ésta avanzara en el mercado del libro como en el resto de los países de Europa. No cabe pensar que la monarquía no potenció este comercio y que la Ilustración no pudo realizar todos los cambios necesarios, sino que fue el propio carácter del problema lo que determinó el hecho. En nuestro país fue la Iglesia, las pequeñas imprentas y algunas oficinas de editores las que llevaron el pulso del mercado. El sistema, como tantas otras cosas, tuvo múltiples fallos y problemas.

## Notas

- 1 Infelise, 1980, pp. 164-172.
- 2 En el caso veneciano una de las mejores fuentes de la segunda mitad es Gasparo Gozzi, "pubblico revisore", de quien se conserva abundante documentación de archivo. Véase C. Gozzi ("Stato dell'arte degli stampatori e librai nello stato veneto dopo la metà del secolo XVIII", *Scritti scelti e ordinari* (N. Tommaseo, ed.), II. Florencia, 1849, pp. 397-414).
- 3 Se pueden citar, a manera de ejemplo, los nombres de varios impresores que se encargaron de mantener la fama veneciana en el siglo dieciocho: Albrizzi, Baglioni, Baseggio, Bettinelli, Biasion, Carcani, Coletti, Costantini, De Regni, Fenzo, Gatti, Gerardi, Graziosi, Lazzaroni, Milocco, Novelli, Occhi, Pasquali, Pezzana, Pitteri, Radici, Remondini, Savioni, Sansoni, Storti, Zatta y Zerletti, entre otros.
- 4 Infelise, 1980, p. 89.
- 5 Ibidem, p. 91. Téngase presente que para los países europeos las dos naciones representan el paso obligado para extender su mercado a las Américas, por lo que se podían convertir en una fuente inagotable de ingresos.
- 6 En 1732 Goldoni preparó un almanaque lunar: *L'esperienza del passato, fatta astrologa del futuro. Almanacco critico del passato* ("Mémoires", *Tutte le opere*, I, (I, 24), pp. 111-112).
- 7 Infelise, 1980, p. 102.
- 8 Los talleres Remondini, en Bassano, imprimieron con gran éxito juegos y escenas populares de temas profanos (hay obra en español): *Nuovo e dilettevole gioco romano, La bottega del salsamentario, Cartella per il gioco della cavagnola, Cartelle per il gioco della tombola e del lotto, Danza macabra, Le età della vita dell'uomo e della donna, Juego del Oca*. Pero existen algunas que se relacionan con el mundo imaginario reelaborado por Goldoni en sus dramas con música: *Discrizione del Paese di Chvcagna dove chi manco lavora più guadagna, Così va il mondo, Danza campestre, La grande locura de los hombres o El mundo del revés, Mondo alla riversa, Il paese de cuchagnia, Scena di caccia* (Ibidem, pp. 101-104, ils. 8, 9, 10; Infelise, 1990).
- 9 Infelise, 1980, p. 169.
- 10 Para una información más detallada, véase Infelise, 1980, pp. 120-130, il. 32.
- 11 Infelise, 1989, pp. 278-281.
- 12 Ibidem, p. 278.
- 13 En cambio a partir de 1758 se difundió una edición en francés que se preparó en Luca, y Giuseppe Aubert, editor de Liorna, realizó una reimpresión en 1766.
- 14 Negozio Baglioni, N. Coletti, F. Conzatti, N. Glikis, D. Lovisa, B. Milocco, D. Teodosio, A. Zatta (Infelise, 1989, p. 324, n. 112).
- 15 A. y A. Albrizzi, A. Astolfi, G. Baseggio, G.M. Bassaglia, G. Bertella, R. Benvenuto, G. y N. Bettinelli, M. Carnioni, G. Caroboli, P. Colombani, C.G. Combi, A. De Castro, D. De Regni, A. Foglierini, A. y F. Locatelli, G.B. Novelli, B. Occhi, S. Occhi, A. Pavini, A. Perlini, G. Pitteri, D. Pompeati, A. Savioli, G. Storti, C. Todero, G. Vitto, A. Veronese, G. Zorzi (Idem).
- 16 Infelise, 1989, p. 256.



# Las ediciones de las obras de Goldoni

El autor y su obra. Primera edición: Bettinelli . Segunda edición: Paperini .  
Tercera edición: Pitteri. Cuarta edición: Pasquali. Las ilustraciones de Pasquali.  
Quinta edición: Zatta. Rompecabezas de ediciones . Goldoni llega a España.  
Recuento de obras. Las colecciones en España

Los tiempos estaban cambiando en Venecia, así que, no es una casualidad que en los mismos años que se dan todas estas transformaciones en el negocio del libro, apareciera un escritor de comedias con nuevos conceptos en la forma de plantear el espectáculo teatral. Goldoni propuso, por su parte, una reforma parcial y muy medida que casi inmediatamente después de su gran golpe de escena, en la famosa temporada de 1750 y 1751 en el Teatro Sant'Angelo con dieciséis títulos de estreno, le animó a emprender la publicación de su primera colección de comedias.

## El autor y su obra

La publicación de las comedias goldonianas no fue la primera de su tipo, pues ya habían sido publicadas las de los grandes autores clásicos traducidos al italiano (Plauto y Terencio) y las de los comediógrafos renacentistas y barrocos (Ariosto y Machiavelli). Tampoco fue la primera de un autor contemporáneo que se distinguía por sus ideales ilustrados; ya estaban publicadas las de importantes trágicos (Maffei y Martello) y comediógrafos (Fagliuoli, Gigli, Nelli y Riccoboni). En cambio sí fue la primera edición de un ilustrado que escribía comedias en la época y las editaba con una visión completamente distinta a la de los demás. Las ideas burguesas determinaron el proceso y el producto del libro goldoniano.

Por esta razón las colecciones de las obras de Goldoni realizadas en vida, sirven al mismo tiempo para difundir y consolidar una reforma en el teatro de Italia, como para divulgar y afianzar un inventario variado de propuestas creativas en los teatros del continente. Originalmente fueron cinco los proyectos de edición en los que el escritor tomó parte, entre 1750 y 1788, con el fin de afirmar una y otra vez sus ideas ilustradas y reformadoras. Literalmente Goldoni pasó gran parte de su vida adaptando sus propias obras de teatro a la imprenta.

Las colecciones goldonianas, en orden cronológico, fueron: la de Giuseppe Bettinelli con nueve tomos (Venecia: 1750-1753); de los Herederos de Paperini con diez (Florencia: 1753-1757); de Marco Alvise Pitteri con diez (Venecia: 1757-1763); de Gianbattista Pasquali con diecisiete (Venecia: 1761-1768) y, por último, la más completa de todas, de Antonio Zatta con cuarenta y cuatro (Venecia: 1788-1795). Pero también se hicieron otras ediciones, que copiaban las que él autor preparó, sólo que en éstas últimas el autor estaba ajeno al trabajo y a las ganancias.

Las ediciones que se vendían a través de librería ofrecían numerosas posibilidades para la distribución de las colecciones. Es importante recordar que Goldoni, exceptuando la primera edición, participa de forma muy activa en la confección y promoción, hasta el punto de preparar los textos para la venta y distribución; he aquí un ejemplo:

*La spesa del porto de' libri e delle rimesse sarà tutta a carico de' signori Associati medesimi.*

Este fenómeno, del que tanto se lamenta Goldoni en varias ocasiones, no podía ser controlado, pues ya no existían los famosos "privilegios" de Venecia ni tampoco un gobierno que controlara todo el país. Las colecciones, sin la supervisión del autor, fueron también cinco: la de Niccolò Gavelli con diez tomos (Pésaro: 1753-1757); de Girolamo Corciolani con trece (Bologna: 1753-1757); de Alessio Pellicchia, incompleta, con nueve (Nápoles: 1754-1767); de Rocco Fantino y Agostino Olzani con trece (Turín: 1756-1758), y de Guibert et Orgeas, y Antonio

Bussana, con treinta y cuatro (Turín: 1772-1778). Absolutamente todas siguieron y copiaron la edición de Paperini de Florencia y en algún caso lo indican ("Edizione giusta l'esemplare di Firenze, dall'autore corretta, riveduta ed ampliata").

Por las fechas se puede apreciar que la difusión se realizó de forma simultánea en todos los puntos, lo que confirma la libertad que existía a la hora de publicar los textos de autores italianos y el grado de interés que despertaba una colección de comedias de Goldoni en la época, si bien es cierto que no todas tenían la misma calidad en sus libros.

Después de la desaparición del ilustre comediógrafo, en 1793, se publicaron otras colecciones, unas mejores que otras, pero sólo tres merecen ser tenidas en cuenta; la primera fue la de Giamfranco Garbo con quince tomos (Venecia: 1794-1798); la segunda la del Municipio de Venecia, editada por Edgardo Maddalena, Cesare Musatti, Niccolò Mangini y Giuseppe Ortolani, con cuarenta, más uno de índices (Venecia: 1907-1971), conocida como la *Mayor* en contrapartida a la siguiente, y tercera, de Arnoldo Mondadori, también de Ortolani, con catorce (Milán: 1935-1956), la *minor*<sup>3</sup>.

De esta forma el autor y sus editores, con o sin autorización de aquél, lograron llenar los escenarios y las bibliotecas de Italia y las de toda Europa con sus libros.

Ciertamente el especial interés del autor por elaborar sus propias ediciones para colocarlas en las librerías o tiendas de libros de la ciudad y el país ("librerie" y "botteghe") -luego pensará en las del extranjero- demuestra su carácter práctico, como buen veneciano que fue, y permiten señalar al estudioso Ortolani que:

*Il Goldoni è un raro esempio, fra noi, d'uomo che vive nell'antica società della propria penna, senza il soccorso d'un mecenate o di qualche beneficio ecclesiastico: cosa facile ormai agli scrittori in Francia e Inghilterra, ma allora difficile assai e quasi direi unica in Italia.*

Los tiempos iban cambiando y los artistas (o más bien artesanos) se amoldaban a las leyes de compra y venta que los productos del mercado exigían. Para Goldoni sus comedias son siempre de su propiedad y tienen un claro valor de venta; entonces era imposible hablar ya de una reforma sin apoyarla en una realidad práctica.

### Primera edición: Bettinelli

A raíz de la temporada de su reforma teatral (1750-1751), Goldoni sabía que los textos debían publicarse para darlos a conocer a los lectores de teatro y también para confirmar la autoría de los mismos. Por eso empezó a preparar en 1750, en colaboración con el editor Bettinelli en sus talleres de Venecia, una colección que debería tener once tomos en 8º, con las comedias representadas entre 1748 y 1753 en el Teatro Sant'Angelo, cuatro en cada tomo, y que llevaría el título de: *Le Commedie del Dottore Carlo Goldoni, Avvocato Veneto. Fra gli Arcadi Polisseno Fegejo*<sup>5</sup>.

En el primer tomo se incluyó un supuesto retrato del autor en un medallón, realizado por algún artesano anónimo en los talleres de Venecia. La estampa, muestra a un escritor joven con bata de casa y peluca blanca en el momento que se dispone a escribir, según los cánones del retrato clásico. A la izquierda, en primer plano, aparecía una mona como símbolo de la comedia: *Carolus Goldoni J. V. D. advocatus venetus*<sup>6</sup>.

Pero la propuesta original no llegó más allá de 1752, cuando Goldoni, después de preparar y publicar el tercer tomo, abandonó el proyecto a causa de antiguos desacuerdos económicos con su empresario, Girolamo Medebach<sup>7</sup>; pero éste, lejos de olvidarse de la empresa, se hizo con el material que obraba en su poder de las representaciones y continuó a partir del cuarto tomo (IV-IX)<sup>8</sup>. En una carta a Bettinelli, Medebach le advierte que:

*Vi mando dunque le 52 Commedie che tengo, e queste tali e quali me le ha consegnate l'Autore, e quali colla sua direzioni le abbiamo fedelmente rappresentate. Una sola cosa ho fatto, ed è che*

*essendovi in alcuna di esse qualche piccola Scena a soggetto, questa ho fatta scrivere per intero, a maggior intelligenza de leggitori, da altra penna modesta sì, ma non infelice.*

Las comedias restantes (veinticuatro) aparecieron plagadas de errores y Goldoni se apresuró a definir la edición con varios calificativos negativos: "spuria, imperfetta, deforme" en su "Manifiesto dell'edizione Paperini" (28.IV.1753)<sup>10</sup>. Y aunque a raíz de este texto se declaró una batalla entre las dos partes<sup>11</sup>, lo cierto es que la colección y la polémica sirvieron para atraer la atención sobre Goldoni y difundir inmediatamente su reforma teatral y sus principales títulos por el país<sup>12</sup>.

La colección de Bettinelli (1750-1753) quedó en nueve tomos, con los cuarenta y cuatro títulos antes dichos y sólo doce cartas, a manera de prólogo para las comedias de los primeros tres tomos; en estas cartas Goldoni se dedicó a comentar con gran sencillez a sus lectores distintos aspectos formales y conceptuales de sus obras.

De este asunto se desprenden las distintas actitudes del escritor ante su obra. El texto del espectáculo, o sea los manuscritos empleados por la compañía de Medebach, no eran en ningún caso el del impreso. Antes cada obra debía sufrir un proceso de adaptación y corrección para convertirse en un texto cuyo fin era ser leído<sup>13</sup>:

*Vero è per altro che ora, nello scriverla interamente e nell'esaminarla, per l'oggetto di darla al torchio, da molte coverelle un po' troppo liberi ho dovuto purgarla.*

Para Goldoni la reforma de la obra representable en un escenario requiere de tres aspectos capitales. Se puede suponer que esta fue la segunda reforma goldoniana, la de la edición del texto teatral, que el autor aplicó en todas las ediciones que realizó en los años siguientes<sup>14</sup>:

Primero: sustitución de los dialectos en favor del toscano, o sea el italiano literario normativo. En ningún caso significó un abandono del veneciano, ya que en los textos que por su naturaleza era indispensable, siempre se mantuvo.

Segundo: sustitución de algunas máscaras de la comedia tradicional por personajes más reales que cumplían la misma función cómica.

Tercero: sustitución del verso por la prosa en obras que así lo requerían.

Pero Goldoni, que no tenía tiempo que perder, se trasladó a la compañía del Teatro San Luca del empresario Antonio Vendramin, y emprendió como contraataque un nuevo proyecto editorial en los talleres de los herederos de Paperini en Florencia<sup>15</sup>:

*Farò un'Edizione intera delle Commedie che aver mi trovo composte. Trentadue ne ha il Medebach esibite; Dodici sono già stampate, e in tutte ascendono a quarantaquattro, le quali distribuite in Venezia dal Bettinelli a quattro per Tomo, formeranno undici Tomi di commedie scorrette, deformi, senza le mie Prefazioni tanto utili e necessariz per l'intelligenza e per il decoro dell'Opera, dell'Autore.*

Además incluirá los prólogos, anotaciones, datos de cada obra y, sobre todo, textos correctamente editados y a mejor precio que la competencia<sup>16</sup>.

## Segunda edición: Paperini

La edición de Paperini (1753-1757) con diez tomos, cinco obras en cada uno, constituyó el primer éxito editorial auténtico de Goldoni en su vida profesional. Con esta maniobra el autor rescató y adaptó para su nueva colección florentina las obras de la edición de Bettinelli y añadió otras seis para llegar al significativo número de cincuenta<sup>17</sup>: *Le Commedie del Dottor Carlo Goldoni Avvocato Veneto fra gli Arcadi Polisseno Fegejo*<sup>18</sup>.

En esta ocasión el tercer tomo incluía un grabado con el retrato del escritor que había realizado Marco Alvisè Pitteri (1753), basado en un dibujo de Gianbattista Piazzetta<sup>19</sup>: “Carlo Goldoni Avvocato Veneto”<sup>20</sup>. Esta estampa gozó de gran aceptación y fue empleada en otras ediciones. O sea en 1754 apareció la nueva estampa, la mejor de todas las que se hicieron: “Caroli Goldoni Veneti huius aetatis praestantissimi Comoediarum Scriptoris”; ésta formaba parte de una colección de cuatro ilustres venecianos en tamaño folio con las imágenes de: Goldoni, Maffei, Piazzetta y el propio Pitteri. Sobre la suya dirá Goldoni<sup>21</sup>:

*Bizzarra è l'invenzione del berretino e de' naturali capelli, che rendono più costante la somiglianza. L'intaglio poi è di tal valore, che farà passare quest'opera sua fra le più stimate della sua mano, ed io sarò in grazia sua più assai dagli uomini nominato di quello sperar io possa da sessanta commedie sin ora fatte e da altrettante che dovrò farne.*

El tercer retrato se basó en el anterior pero sustituyendo el gorro con la clásica peluca de los retratos oficiales. La calidad de la estampa es inferior a la del mencionado gorro. Esta serie de ilustraciones, así como las de los libros, sirvieron para difundir la imagen de un autor de moda y acrecentar su fama.

Es evidente que Goldoni intentaba por todos los medios hacerse con el poder; su nueva colección e imagen deben atraer a numerosos lectores y espectadores cultos. Su finalidad era ofrecer al público interesado las obra de un autor que ya estaba de moda.

La lectura de sus obra empezaba a gustar en todos los ámbitos, algunos preferían leer sus comedias en los ratos de ocio en el ámbito privado del hogar y otros en las reuniones o tertulias de distracción social. La moda empezaba a afianzarse y su dominio no era sólo en el panorama veneciano, sino el italiano y europeo.

### Tercera edición: Pitteri

El mismo año que concluía la publicación de Paperini el grabador y editor Pitteri<sup>22</sup>, en común acuerdo con el escritor y haciéndose cargo de todos los gastos, comenzó a sacar una nueva serie de comedias en Venecia, con diez tomos en 8º, cuatro obras en cada tomo, y un total de cuarenta títulos<sup>23</sup>. Las obras incluidas habían sido representadas en el Teatro de San Luca, entre los años 1753 y 1757. Se tituló: *Nuovo teatro comico dell' Avvocato Carlo Goldoni poeta di S. A. R. il Serenissimo Infante di Spagna Don Filippo Duca di Parma, Piacenza, Guastella, eccetera.*

El proyecto había nacido casi tres años antes, y el autor se había encargado personalmente de difundir la noticia a sus futuros compradores y lectores. La reconquista del mercado veneciano estaba a la vista. En el octavo tomo de la edición de Paperini (1754) Goldoni describe la nueva colección, pero antes vuelve a recordar la publicación de Bettinelli, con el fin de descalificarla, y señalar la supremacía de la de Pitteri<sup>24</sup>. En el décimo volumen de la misma edición (1757) el escritor explica que en tres años, o sea entre 1754 y 1757, ha escrito veinticuatro comedias que aparecerán en esta tercera colección de comedias<sup>25</sup>. Todos los títulos de esta colección son completamente nuevos. La estampa empleada para ilustrar la edición fue la misma que preparó Pitteri, unos años antes, para la publicación de Paperini.

En este mismo tomo aparece la amplia carta que dirige el autor: “Agli umanissimi signori associati alla presente edizione fiorentina”, donde comenta que Bettinelli ha realizado hasta cuatro tiradas de su edición. Al final recomienda a sus suscriptores la nueva colección que comenzaba a publicarse en la ciudad<sup>26</sup>:

*L'altra Edizione mia del Nuovo Teatro Comico che si eseguisce in Venezia dalle stampe del signor Francesco Pitteri al segno della Fortuna Trionfante.*

Al cabo de los años, en el último tomo de la colección de Pitteri (1763), recalca la idea de la existencia de dos ediciones que gozan de su completa aprobación: la de Paperini, de Flo-

rencia, y la de Pitteri, de Venecia, pero entonces omite toda alusión a la de Bettinelli. Y como si fuera poco anuncia la edición de Gianbattista Pasquali que va por el cuarto tomo.

Esta sucesión de colecciones sirvió para impulsar al autor en el mercado desde los años cincuenta hasta los sesenta de una forma vertiginosa. Venecia y Goldoni estaban dispuestos a imponer sus ediciones en la península y en el continente, aunque para competir tuvieran que estar continuamente retocando, una y otra vez, sus obras<sup>27</sup>.

#### Cuarta edición: Pasquali

Pero Goldoni siempre deseaba emprender proyectos cada vez más ambiciosos; por eso en 1761 ideó una colección de todas sus obras para el teatro, que se publicaría en los talleres venecianos de Gianbattista Pasquali, en ocho años, con treinta volúmenes en 12º, cuatro o seis obra en cada uno, e incluiría un número elevado, pero aún indeterminado, de comedias estrenadas en las últimas siete temporadas para el Teatro de San Samuele (1757-1761). El interés primordial era dar a sus obras<sup>28</sup>:

*Un poco più di eguaglianza rendendole a miglior coltura di stile, de lingua, e di buone frasi.*

También el hecho de incluir por primera vez todos los géneros en los que el autor había escrito: *Opere sue Teatrali, e delle serie e giocose di lui Poetiche Composizioni*, demostraba que el proyecto era más ambicioso que todos los anteriores, pues el autor demostraba apreciar su teatro, declamado y cantado, como un conjunto unitario. Esta gran edición, dividida en tres grandes bloques (1. comedias, tragedias y tragicomedias; 2. dramas con música, oratorios y obras musicales; 3. distintas composiciones poéticas editadas e inéditas), llevó por título: *Delle Commedie di Carlo Goldoni Avvocato Veneto*<sup>29</sup>.

Tras los numerosos éxitos del año 1760: *La fiera di Sinigaglia, La guerra, I rusteghi, Un curioso accidente, L'amore contadino, L'amore artigiano*, y una vez comenzada la temporada de Carnaval -entre diciembre de 1760 y febrero de 1761-, el escritor se propuso hacer otra edición con el material que ya había acumulando. El 24 de diciembre, apenas dos semanas después del estreno de su última comedia, *La casa nova*, solicitó el permiso para editar sus obras en los talleres de Pasquali.

Justo cuando se publica el primer tomo, en 1761, Goldoni repasa las ediciones publicadas: para empezar las cuatro de Bettinelli (Venecia)<sup>30</sup>, y luego una de Paperini (Florencia), de Pitteri (Venecia), de Gavelli (Pésaro), de Corciolani (Bologna), de Pellecchia (Nápoles), de Fantino y Olzati (Turín), y de Pasquali (Venecia), que hacen diez colecciones con más de ochenta títulos publicados<sup>31</sup>:

*Ecco dunque alla luce del mondo il primo tomo della nuova edizione delle mie Commedie, ed eccolo a fronte di altre dieci Edizioni che lo hanno finor prevenuto, ed hanno, posso dir senza ostentazione, empito il mondo delle opere mie.*

En ese mismo primer tomo apareció el retrato que preparó Lorenzo Tiepolo y grabó Marco Pitteri<sup>32</sup>: *Carlo Goldoni Avvocato Veneto*<sup>33</sup> cargado de belleza y fantasía. Aunque se trata de la cuarta estampa que preparó el grabador de Goldoni, esta vez se basa en el nuevo retrato al pastel que le hizo, en 1761, el más joven de los pintores de la familia Tiepolo, antes de la partida del escritor hacia París y del retratista hacia Madrid. De esta última ilustración Goldoni dijo<sup>34</sup>:

*Considero un'altra cosa, e dico: bisogna che il mio viso abbia qualchecosa di straordinario, poiché né un Piazzetta, né un Tiepoletto, né un Longhi, né altri cinque o sei hanno avuto l'abilità di copiarlo.*

Al parecer no estuvo muy conforme con los resultados, pero se sabe que el grabado respeta el original<sup>35</sup>. Con posterioridad se hizo una adaptación para el primer tomo de la edi-

ción de Guibert et Orgeas. Pero lo cierto es que antes de comenzar con el trabajo el autor describe la edición de lujo en su espectacular "Manifeto dell'edizione Pasquali di Venezia" (1761) con veinte puntos explicativos; entre éstos cabe destacar los doce primeros<sup>36</sup> :

- I. Sarà l'Edizione completa, come dissi a principio, includendovi tutte le Commedie, Tragedie, Tragicommedie, Drammi seri, Drammi buffi, Intermezzi, Introduzioni sceniche, Poemetti sacri e profani, Serenate, Cantate, Capitoli, Stanze, Canzoni, Sonetti ed altri Poetici Componimenti che esciti mi sono o mi esciran dalla penna sino al termine di essa edizione privilegiata, col titolo di Opere dell'avvocato Carlo Goldoni.
- II. Ogni Tomo comprenderà quattro Commedie, o Tragedie, o sei Drammi musicali seri o buffi; e quei Tomi che saranno composti a altri componimenti di minor mole ne conteranno quella porzione che vaglia ad equiparare all'incirca el numero de' fogli degli altri Tomi suddetti.
- III. Ciascheduna Commedia, Tragedia, Dramma, eccetera avrà la sua Prefazione e la sua lettera dedicatoria, come ora si leggono nelle Edizioni già fatte, e parimenti quelle finora inedite non andranno senza una simile decorazione.
- IV. In ogni tomo, cominciando dal primo, vi sarà una Commedia, o una Tragedia, non ancora stampata, e così nei Tomi drammatici, e molto più in quelli delle miscellanee composizioni.
- V. Tutti i Tomi saranno decorati con cinque Rami disegnati e intagliati ai migliori professori, che qui non mancano, senza riguardo a spesa, de' quali cinque Rami il primo servirà al frontispizio, e gli altri quattro preceдерanno le rispettive Opere istoriandone nella miglior forma il principale argomento.
- VI. La forma del Tomo sarà in duodecimo di carta grande, nella maniera come si vedono stampate le opere teatrali, e di molti altri generi ancora, in Francia, in Inghilterra, in Olanda, e in varie altre parti d'Europa, riescendo i Tomi di tal figura comodi a leggere ed a portare in saccoccia.
- VII. La carta sarà della maggior bianchezza e consistenza che dar si possa dalle buone cartare, e sarà espressamente ordinata di quella grandezza che possa formare un bel dodici, grande e proporzionato, con bel margine, sull'esempio delle migliori Edizioni.
- VIII. El carattere sarà nuovo, proporzionato, di bella veduta e di facile intelligenza.
- IX. Siccome si desidera un'Edizione che sia comoda ancora per gli stranieri i quali intendono il buon italiano, o possono facilmente intenderlo coll'aiuto dei dizionari, ma trovano delle difficoltà nell'intendere il veneziano e il lombardo, così in tutte le Commedie che sono per intero o per la maggior parte veneziane, vi saranno in piè di pagina con carattere diverso tutte le spiegazioni più necessarie dei termini, dei vocaboli e delle frasi veneziane o lombarde.
- X. Circa alla correzione della stampa, io m'impegno di abbadarvi personalmente, ma siccome l'autore di un'opera non può essere mai buon correttore delle opere sue, scorrendo facilmente dagli occhi gli errori a colui che sa la cosa a memoria, sceglierò i più accurati, e facendo passare i fogli per varie mani, mi lusingo che l'Opera rievcherà correttissima.
- XI. Le Opere mie suddette non saranno confusamente collocate nei Tomi, vale a dire non si mischieranno Commedie, Drammi musicali o poesie d'altro genere in un medesimo Tomo, ma l'Opera si dividerà in varie classi formando i Tomi di sole Commedie, o di soli Drammi, o di poesie miscellanee.
- XII. Ricordomi aver io promesso in una delle mie prefazioni nella Edizion fiorentina un Dizionario comico. Non l'ho perduto di vista, ed assicuro il pubblico che io lo vado di giorno in giorno perfezionando, ed al fine dell'Edizione che ora intraprendo, si darà ancor esso a chi averà piacere di averlo.

El proyecto era tan ambicioso que una vez más quedó incompleto: de los treinta tomos originales sólo se imprimieron diecisiete. Pero aunque entre los sesenta y ocho títulos que aparecieron publicados, treinta y seis ya estaban en la edición de Paperini y otros catorce de la misma edición florentina se habían quedado fuera, lo cierto es que los treinta y dos títulos restantes eran nuevos<sup>37</sup>.

En los tomos impresos se mantuvo la distribución de las obras, con sus ilustraciones, prólogos y dedicatorias, y la incorporación de nuevos títulos en cada ejemplar (II, III, IV, V, XI). No se utilizó el nuevo formato de 12º, sino el clásico de 8º, con la caja habitual, aunque se mejoró el papel y los tipos de letras (VI, VII, VIII). Tampoco se realizó el sistema de notas con información lingüística en todas las comedias en dialecto veneciano (IX), ni se preparó el diccionario que prometía el autor (XII). La revisión resultó más complicada y lenta de lo que se esperaba (X).

La colección que empezó con buen pie en 1761 y continuó hasta 1764, alcanzando a publicar diecisiete tomos, pero -como se ha dicho antes- no se incluyó todo el material del que disponía Goldoni<sup>38</sup>. La salida hacia París en 1762, o sea sólo un año después de comenzada la publicación, y la prolongación de su estancia francesa -en un principio breve-, entorpeció el proceso de corrección y publicación de los textos.

He aquí un ejemplo de como organizó el escritor el contenido del quinto tomo de la colección, donde añade la comedia que acababa de estrenar en París: *Il padre di famiglia* (1763), sin embargo, para completar el tomo le indica a Pasquali que<sup>39</sup>:

*Ho pensato di accrescere un poco il volume con qualche cosa che noi dispiaccia. Vi è noto aver io stampato un estratto della mia commedia in francese. Alla testa di esso vi è una mia lettera al traduttore, ed una risposta di lui, che gli ha fatto onore in Parigi, e che sarà gradita in Italia. Voi sapete da chi avere lo stratto in Venezia, fatela tradurre in lingua nostra italiana, e stampate la sua e la mia unitamente alla fine del libro; e per render conto al pubblico del motivo delle due lettere, e della ragione per cui si stampano, stampate anche questa, se così vi piace.*

Y así se hizo. Pero lo cierto es que más de treinta nuevos títulos de comedias aparecieron en los tomos publicados, mientras que los dramas con música y la mayoría de sus composiciones poéticas quedaron inéditos. Sin embargo, Pasquali logró imprimir otro tomo más, el número dieciocho, con dos partes (1764, 1768) que contenía "Delli componimenti diversi"<sup>40</sup>:

*Voyant qu'après ma première édition de Florence, mon Théâtre étoit au pillage par-tout, et qu'on en avoit fait quinze éditions sans mon aveu, m'en faire part, et ce qui est encore pis, toutes très-mal imprimées, je conçus le projet d'en donner une seconde à mes frais, et d'y placer dans chaque volume, au lieu de Préface, une partie de ma vie, imaginant alors qu'à la fin de l'Ouvrage l'histoire de ma Personne, et celle de mon Théâtre, auroient pu être complètes.*  
*Je me suis trompé; quand je commençai à Venise cette édition de Pasquali, in-8º avec figures, je ne pouvois pas me douter que ma destinée étoit de traverser les Alpes.*  
*Appelé en France en 1761, je continuai à fournir les changemens et les corrections que je m'étois proposés pour l'édition de Venise; mais le tourbillon de Paris, mes nouvelles occupations et la distance des lieux, ont diminué l'activité de mon côté, et ont mis de la lenteur dans l'exécution de la presse, de manière qu'un Ouvrage qui devoit être porté jusqu'à trente volumes, et qui devoit être achevé dans l'espace de huit années n'est encore, au bout de vingt ans, qu'au tome XVIIe, et je ne vivois pas assez pour voir cette édition terminée.*

Pero lo cierto es que, aunque incompleta, la colección de Pasquali fue un éxito de ventas y abasteció el mercado teatral durante casi veinticinco años, hasta que apareció la que preparó Antonio Zatta a partir de 1788. Aunque el escritor veneciano tuvo noticia de los éxitos de sus obras traducidas al francés, inglés y alemán, jamás llegó a calcular las dimensiones de su proyecto de difusión editorial y el éxito del mismo<sup>41</sup>.

Todas las colecciones hasta ahora comentadas habían incluido los títulos de las comedias en orden cronológico, pero la excepción la constituyó la de Pasquali (1761)<sup>42</sup>:

*Dirò, prima di tutto, non aver io osservato nella presente impressione delle mie Commedie l'ordine de' tempi da io a tenore della promessa fatta ne' miei manifesti, che non era possibile ch'io seguitassi la loro cronologia.*

Para la preparación de esta nueva edición es probable que Goldoni conociera algún ejemplar antiguo de las comedias de Molière, traducidas en italiano por Niccolò di Castelli, pues, la obra se publicó entre 1697 y 1698, o que comprara y leyera la nueva edición que se publicó en 1740, cuando ya había estrenado algunos de sus primeros intermedios<sup>43</sup>. También pudo conocer la que preparó Gaspare Gozzi, en los años 1756 y 1757, con las obras del autor francés<sup>44</sup>. Entre las más conocidas -la antigua- las estampas reflejaban la atmósfera y los vestidos de la época del autor francés y estuvieron firmadas por Paul Brissard, como dibujante, y Jean Sauvé, como grabador, mientras que en la última el mundo de Molière quedaba diluido y algo lejano en las nuevas recreaciones de dos jóvenes artistas franceses: François Boucher y Laurent Cars<sup>45</sup>.

Estas imágenes y otras muchas de las ediciones italianas pudieron estar en la memoria del autor cuando emprendió la que fue su mayor y última empresa editorial. El mismo Goldoni determinó que el esquema de esta edición debía ser completamente nuevo: al comienzo de cada tomo un capítulo de su vida con una ilustración alusiva al texto y luego los textos de sus obras de teatro con sus respectivas estampas (véase el quinto punto del *Manifesto*).

Con la idea de representar una escena de cada una de sus obra el escritor rescata un lenguaje iconográfico perteneciente a una tradición editorial italiana de los siglos dieciséis y diecisiete, que había dado sus mejores ejemplos en la publicación de *La Calandra* (1526) de Dovizi, *Gli inganni* (1592) de Gonzaga, *Le nozze degli dei* (1637) o *Il Cromuele* (1671) de Graziani, entre otros. Y al mismo tiempo incorpora, como se había hecho antes en la edición veneciana de las comedias de Molière (1756): *Memorie intorno alla vita e alle opere*, una nueva moda para atraer y entretener el interés de su público<sup>46</sup>:

*Ciaicum Fronstipizio, come d'assi, istoriato, rappresenterà un qualche pezzo della mia vita, principando dall'età d'anni otto.*

Al final sólo aparecieron las ilustraciones correspondientes a los diecisiete primeros capítulos, con sus respectivas estampas, que pertenecían al período entre el nacimiento de Goldoni y la creación de su primera comedia completamente escrita, *La donna di garbo* (1705 y 1742).

## Las ilustraciones de Pasquali

Para el proyecto de las ilustraciones de la publicación de Pasquali pensó en dos artistas venecianos: Pietro Antonio Novelli, quien dibujó casi la totalidad de la serie, y Antonio Baratti, quien la grabó<sup>47</sup>. Poco más se sabe sobre el planteamiento para escoger los temas de las ilustraciones, salvo que el trabajo de los dos artesanos era del completo agrado de Goldoni. Nada impide suponer que recibieron explícitas indicaciones del propio escritor para ilustrar los prólogos biográficos de los diecisiete tomos.

Los episodios de la vida de Goldoni, así como las imágenes de las comedias siguen un mismo modelo; destacan por su elegancia y detalle, propios del gusto rococó. Las estampas de los prólogos biográficos responden a un momento determinado de la narración, con orlas y figuras alegóricas en la parte superior<sup>48</sup>. En la parte inferior hay inscripciones en latín de varios autores clásicos<sup>49</sup>, mientras que en el caso de las obras de teatro la representación se basa directamente en las acotaciones para los decorados<sup>50</sup>. En total se realizaron setenta y siete grabados<sup>51</sup>, incluyendo el de Goldoni de Giuseppe Daniotto y el del Infante Don Felipe de Borbón de Baratti<sup>52</sup>. La colección gozó de muy buena acogida y se difundió por la península italiana y el continente europeo.

El trabajo refleja el espíritu festivo y gracioso que se le atribuía a una ciudad como Venecia y a un autor tan veneciano como Goldoni. Por su formato marcadamente vertical las estampas no tienen un sentido teatral, aunque el espacio representado pretende serlo de alguna manera: las cortinas en la parte superior, los detalles realistas, la iluminación del espacio y el movimiento que se pretende dar a los personajes apunta a esta idea de forma sistemática.

El valor artístico y documental de la serie es extraordinario, pues, guarda estrecha relación con la composición y el gusto pictórico del taller de los Longhi<sup>53</sup> y a la vez muestra la rica iconografía moderna. No en balde la edición estuvo supervisada por Goldoni y, quizás, él mismo sugirió más de una referencia a sus buenos amigos Pietro y Alessandro Longhi en alguna de sus composiciones o escenas, dada la marcada tendencia al retrato de costumbres para las “persone di miglior gusto”.

### Quinta edición: Zatta

En 1788 el editor Antonio Zatta comenzó a preparar en su imprenta de Venecia una nueva edición de la obra completa de Goldoni, distribuyéndola en cuarenta y cuatro tomos: *Opere Teatrali del Signor Avvocato Carlo Goldoni Veneziano*<sup>54</sup>.

Esta vez el autor lo tenía todo muy bien dispuesto: en vez de escribir un nuevo prólogo pidió que en el primer tomo se incluyeran sus *Mémoires*, traducidas al italiano, donde los lectores encontrarían noticias sobre el artífice y su obra<sup>55</sup>. Los manuscritos con las obras inéditas estaban revisados y salieron de París en fecha muy temprana; en fin, después de tantos años todo marcha bien, la empresa que era la más redonda de todas estaba en marcha y dio buenos resultados<sup>56</sup>. La ilustración del autor, en el primer volumen, fue grabada por Giuseppe Daniotto<sup>57</sup>: *Carlo Goldoni / nato in Venezia nell'anno 1707*<sup>58</sup>.

Desde el primer momento el comediógrafo recibió notificación del proyecto y de los progresos del mismo, por lo que insistió en que debía cuidarse mucho el contenido para evitar errores en los textos. Consciente de lo voluminoso de su obra, observó al respecto<sup>59</sup>:

*Io non vi domando decorazioni preziose; un'opera voluminosa non può prenderle. Vi domando la correzione, e riposo sull'attenzione vostra e sull'esperienza dell'ortografia de' vostri fogli.*

Pero aunque para él el texto tenía en ese momento más importancia que las estampas, quedó gratamente impresionado con las ilustraciones que había encargado Zatta; en el proyecto participó el grabador Novelli, junto a un excelente equipo de artistas italianos<sup>60</sup>.

Para la colección Novelli creó una serie de estampas de formato mucho más pequeño que el habitual y con un sentido mucho más apaisado, de esta forma el número era mayor, lo que permitió ilustrar cada uno de los actos de las obras. La serie intentaba recrear, por su propio formato, la atmósfera intimista de los coliseos dieciochescos<sup>61</sup>. La concentración visual en los personajes, en sus gestos y ademanes, evidenciaba una mejor interpretación del espíritu ilustrado, propio del teatro de Goldoni<sup>62</sup>.

De esta forma la monumentalidad de la empresa se repartió, tanto en el contenido de la publicación (más de doscientas cincuenta obras), como en su presentación (quinientos cincuenta y ocho estampas) en cuarenta y cuatro tomos que vieron la luz de forma sucesiva a lo largo de siete años (1788-1795)<sup>63</sup>.

El resultado apuntaba a una estilización sobria, casi a la manera inglesa, de la estampa moderna; todo esto demostraba que los tiempos habían cambiado y que el concepto de imagen de las ediciones en Venecia, del teatro en Italia y de Goldoni en Europa estaba a la altura de los nuevos tiempos.

El éxito de la edición fue inmediato y la distribución alcanzó todos los rincones del continente. Zatta había logrado con este espléndido trabajo mucho más que el propio Goldoni, la reforma teatral también había hecho cambiar el concepto editorial, modernizándolo.

Muy distinta fue la difusión de la producción de Goldoni fuera de Italia, pues las versiones francesas o españolas de obras sueltas en el siglo dieciocho no solían caracterizarse por ser buenos trabajos de impresión ni llevar ilustraciones. Por eso uno de los fines primordiales de las colecciones italianas, en especial la de Pasquali y de Zatta, era mostrar a los lectores una iconografía del espectáculo, o sea la manera en que las obras se podían escenificar.

Los cuarenta y cuatro tomos de la edición de Zatta (Venecia, 1788-1795) se distinguieron por seguir una distribución distinta a la de las demás. En esta colección aparecieron obras que nunca antes se habían publicado y la producción se distribuyó por géneros: *Commedie in prosa* (I-X); *Commedie buffe in prosa* (XI-XXI); *Commedie e tragedie in verso* (XXII-XXXIII); *Commedie buffe in prosa* (XXXIV); *Drammi giocoso per musica* (XXXV-XLIV).

Por desgracia aunque el proyecto de esta edición se realizó en un período breve de tiempo -sólo siete años- Goldoni no vivió lo suficiente para verlo acabado; el autor falleció en febrero de 1793, cuando apenas acabada de salir el tomo XXXIII.

## Rompecabezas de ediciones

Hay una serie de elementos importantes en las distintas ediciones o colecciones que se repiten en este *maremagnum* de tomos; uno de ellos es el prólogo que Goldoni escribió para la edición de Bettinelli (1750) y que volvió a aparecer, con algunos cambios, en otras dos colecciones: Paperini (1753) y Pasquali (1761)<sup>64</sup>:

*Nella ristampa che ora intraprendo, non mi afaticherò sa tessere una più studiata Prefazione. Vagliami quella, qualunque siasi, che ho posta in fronte alla Edizione prima del Bettinelli in Venezia, indi da me adoperata nella edizione mia Fiorentina. Io l'ho soltanto presentemente qualche parte o cangiata, o corretta, siccome ho fatto di tutte le opere mie che ora sono per ristampare, e da ciò prendo motivo di prevenire il Pubblico con qualche notizia, che alla novella impresa appartiene.*

El resto de los prólogos, así como las dedicatorias que van apareciendo en las distintas ediciones se mantienen siempre de una a otra edición.

Otro elemento que se repite en buena parte de las distintas colecciones es el texto de *Il teatro comico*, manifiesto escenificable de la reforma goldoniana, que se reproduce -también a manera de prólogo o introducción de las famosas dieciséis comedias- en las ediciones de Bettinelli (1750), Paperini (1753), Pasquali (1761) y Zatta (1788).

## Goldoni llega a España

No se conoce con exactitud cómo entraron las obras de Goldoni en España, pero no es improbable que en un primer momento escritores y músicos que viajaban a la península trajeran algunos tomos de las primeras colecciones en las postrimerías de los años cincuenta. Luego, en los años sesenta, comenzarían a llegar a través de los intercambios diplomáticos con el ducado de Parma, sobre todo, la edición de Pasquali que fue dedicada al Infante español, don Felipe de Borbón<sup>65</sup>. Más adelante, en los años setenta y ochenta, las colecciones más grandes pudieron entrar a través del mercado del libro.

No se puede afirmar que la entrada fuera inmediata, pero tampoco puede considerarse tardía, pues ya en los años cincuenta aparecieron los primeros dramas con música. En la siguiente década llegarían las comedias, y una vez aparcado en el territorio del teatro su presencia se prologó durante tres décadas de forma continua y en aumento, entre los años sesenta, setenta y ochenta. Coincide esta época con la transición que experimentó el teatro español por esas mismas fechas. Pero la producción goldoniana para el teatro cantado y declamado no se limitó a esos años, sino que siguió participando en el desarrollo del nuevo teatro nacional en los años noventa y en las primeras décadas del nuevo siglo. El mismo fenómeno se dio con características muy parecidas en otros países que se encontraban entonces en circunstancias similares. El caso más próximo y mejor conocido fue el de la vecina Portugal.

En España apenas sabemos lo que conocían los eruditos, si algo sabían o querían saber, de la vida y de las circunstancias profesionales en las que escribió Goldoni una buena parte de su obra; el mejor ejemplo, Moratín, sólo opinaba sobre lo que había hecho de forma muy general y, aunque en ciertos momentos confiesa que "siempre he sido muy apasionado suyo"<sup>66</sup>, no profundizaba ni polemizaba en ningún tema en particular.

Es significativo comprobar que desde la primera edición de las obras -en la de Bettinelli- se encontraba por lo menos diez textos que interesaron, por una razón u otra, a los hombres de teatro en España; éstos las vertieron al español, aprovechando la novedad y la calidad de los originales, y las escenificaron a su manera, o sea cómo ellos entendían este teatro, en los coliseos de Madrid y Barcelona, entre otros.

En ninguno de los casos conocidos se hicieron traducciones únicamente para ser disfrutadas como excelsas obras literarias, dedicadas sólo a la lectura en grupos de amigos o tertulias, sino para ser interpretadas por las compañías en los escenarios y disfrutadas por el público en las salas<sup>67</sup>. Los títulos, amén de ser los más representativos de Goldoni, incluyen también alguna sorpresa; entre los primeros están:

*La bottega del caffè, Il bugiardo, Il cavaliere di buon gusto, La finta ammalata, La Pamela nubile, La locandiera o La sposa persiana.*

Y entre los títulos del segundo grupo hay algunas novedades o curiosidades bibliográficas:

*L'amante militare, La dama prudente, La dama volubile, L'incognita, I pettegolezzi delle donne, Sior Todero brontolon o Il vero amico.*

Todas estas comedias se vieron en nuestros escenarios entre los años 1762 y 1815, aproximadamente, lo que constituye un amplio período de vida escénica para las mismas.

Tampoco se sabe con qué ediciones se prepararon las versiones que existen en español. En la época, entre las más vendidas estaba la de Paperini (1753-1757), con cuarenta y nueve comedias, gozó de muy buena aceptación entre los libreros. En la siguiente década se vendieron los tomos de la edición de Pasquali (1761-1768), con cincuenta comedias, mejor planteada y con más calidad editorial; estos ejemplares pronto llegaron a las librerías de Roma, París, Lisboa, Londres, Ginebra, Dresde, San Petersburgo, Viena, Nápoles, Barcelona o Madrid, y de ellas a manos de los lectores interesados en el teatro, desde una perspectiva comercial o cultural<sup>68</sup>.

Por otra parte, la edición de Zatta resulta tardía para relacionarla con el momento de mayor difusión del teatro de Goldoni en España, por lo que es más probable el manejo de la edición de Pasquali o de otras contemporáneas, en especial la de Guisbert et Orgeas en veintiocho tomos (Turín, 1772-1776).

En el caso de los prólogos y memorias, éstos parecen no haber interesado a los hombres de teatro de la época en el país, dada la ausencia de todo tipo de referencias en los escritos de la época. Hasta lo que se sabe ningún autor de teatro conocido se detiene a comentar un pasaje o a analizar una escena de Goldoni. Es evidente que la figura del veneciano no despertó el suficiente interés, por lo que su vida y su obra quedaron siempre muy olvidados. El único aspecto de la vida de Goldoni que se recuerda repetidas veces es la proeza de las dieciséis comedias en una sola temporada<sup>69</sup>.

## Recuento de obras

Es muy probable que la edición veneciana de Bettinelli (1750), o cualquiera de sus reimpressiones (1751, 1752, 1753), fuera la colección de comedias que primero se conoció en España, aunque los tomos de esta publicación no se conservan en los archivos de teatro de los coliseos madrileños<sup>70</sup>. Pero de ser así las versiones españolas se basaron en textos muy defectuosos e incompletos. Sin embargo, dadas las características de la mayoría de las adaptaciones españolas (versiones libres), resulta poco menos que imposible aventurarse a buscar las fuentes exactas de cada texto. No siempre esto es así y en ciertos casos se puede determinar algún dato más.

La colección de Pasquali pudo ser la segunda en entrar en el país, aunque los tomos que la componen tampoco están en los archivos de los coliseos. Por el momento cabe señalar que de los diecisiete tomos de comedias publicados por Pasquali los traductores o adaptadores

pudieron seleccionar para sus versiones hasta treinta y tres obras: cuatro del segundo, quinto y séptimo tomo (doce en total):

- II *El cavaliere e la dama*  
*Il bugiardo*  
*Il tutore*  
*Gl'innamorati*
- V *La moglie saggia*  
*La vedova scaltra*  
*Il servitore di due padroni*  
*L'amore paterno*
- VII *La famiglia dell'antiquario*  
*Un curioso accidente*  
*Il vero amico*  
*Il padre di famiglia*

Tres del primero y cuarto (seis en total):

- I. *La bottega del caffè*  
*Pamela fanciulla*  
*Pamela maritata*
- IV. *Il cavaliere di buon gusto*  
*La locandiera*  
*L'avaro*

Dos del tercero, sexto, noveno, décimo, decimotercero, decimocuarto, decimosexto (catorce en total):

- III *La serva amorosa*  
*Il Moliere*
- VI *La finta ammalata*  
*Le donne curiose*
- IX *La donna di garbo*  
*I mercatanti*
- X *L'amante militare*  
*La casa nova*
- XIII *La sposa persiana*  
*Ircana in Julfa*
- XIV *L'uomo prudente*  
*Sior Todero brontolon*
- XVI *La donna venticativa*  
*La cameriera brillante*

Y una sola del decimosegundo (uno en total):

- XII *Il geloso avaro*

De los restantes cuatro tomos: octavo, decimoprimer, decimoquinto, decimoséptimo, no se hizo -hasta lo que se sabe-ninguna adaptación al español.

Aunque por el momento no hay noticias claras sobre la introducción de las primera ediciones o manuscritos de las comedias de Goldoni en España, es muy probable que en el caso de los dramas con música, éstos llegaran con las compañías de ópera que vinieron al país, mezcladas con los libretos y las partituras de las ediciones manuscritas del repertorio de moda.

También es probable que las versiones españolas que se elaboraron entre 1765 y 1799 emplearan, además de las ediciones de Bettinelli, Paperini y Pitteri, la de Pasquali. Pero el asunto parece simplificarse al poderse constatar que las publicaciones que se imprimieron en otras ciudades italianas, copiando las más importantes de Venecia, se distribuyeron fácilmente y a mejor precio. Y, por ejemplo, de la edición turinesa de Guibert et Orgeas, con veintiocho tomos, se conservan ejemplares en los fondos de teatro antiguo del país. Es muy probable que esta colección fuera una de las preferidas de los hombres de teatro en España; de ésta se pudieron emplear varios tomos - en particular del decimosegundo al vigesimotavo-, en los que se encuentran otros nueve títulos que también se adaptaron al español y que no habían aparecido en las ediciones anteriores:

- XII *L'incognita*
- XV *La putta onorata*
- XVI *Il prodigo*
- XVII *Il burbero benefico*
- XVIII *L'osteria della Posta*
- XXI *El medico olandese*
- XXIII *La bella selvaggia*
- XXV *Il cavaliere di spirito*
- XXVII *La Griselda*

Con este recuento sólo se pretende reconstruir las posibles fuentes impresas empleadas a finales de siglo. Resulta del todo imposible afirmar que todos y cada uno de los adaptadores recurrieron a las mismas ediciones para preparar sus versiones. En muchos casos ni un examen profundo del texto español da los indicios necesarios para saber cuál fue la fuente utilizada, y en otros, la igualdad de los textos de las distintas ediciones goldonianas impide corroborar si se trata de una colección u otra. Por el momento, sólo cabe examinar el asunto observando los títulos que iban apareciendo y desapareciendo en cada una de las colecciones que editó Goldoni en el intervalo de dos décadas.

En el tema de los dramas con música el asunto parece ser menos complicado, pues, el material original se traía en ediciones manuscritas, preparadas principalmente en Venecia, Milán, Turín o Nápoles, que a veces se copiaba para las adaptaciones y otras no, pues se procedía a incorporar el texto en español en la misma partitura original. Los libretos italianos, manuscritos o impresos, se adaptaban en versiones españolas que se solían imprimir, según las circunstancias de los estrenos o reposiciones.

Al respecto cabe recordar que el editor veneciano, Giovanni Tevernin, que había aprovechado la ausencia de Goldoni de la ciudad en 1753 para publicar cuatro tomos con los libretos de sus dramas con música: *Opere Drammatiche Giocose di Polisseno Fegejo*, abasteció el mercado editorial durante algunos años con esta colección. En el prólogo el editor explicaba que Goldoni los había escrito con gran premura para el disfrute de los demás<sup>71</sup>:

*Ma io ripiglio per mia giustificazione: forse le assidue sue occupazioni ne lo avrebbero probabilmente impedito; e frattanto procrastinando, insorger poteva qualche accidente, che il piacer mi togliesse cui provo al presente di averle raccolte. Tali quali esse ne sono adunque io ne le presento, leggitori cortesi, con l'idea però sempre di compiacere ancora chi ritoccate dall'Autore medesimo le bramasse vedere, quand'egli però se ne voglia prender la pena.*

Esta fue la primera edición de los veinticinco títulos hasta entonces estrenados en los escenarios líricos de Italia<sup>72</sup>, pero entre todos ellos sólo seis llegaron, en español, a los escenarios de España:

- I *La donne vendicate*  
*La calamita dei cuori*
- II *Il conte Caramella*  
*Le peccatrice*
- III *Il mondo della luna*  
*I portentosi effetti della Madre Natura*

El editor Agostino Olzati copió exactamente la colección en 1757<sup>73</sup>, mientras que Guibert et Orgeas publicó, entre 1777 y 1778, otros seis tomos en 8º, con cinco obras en cada uno, o sea treinta dramas con música de Goldoni, de los cuales once se adaptaron al español; en el primer tomo están los tres ejemplos que encabezan la larga lista que luego iría apareciendo en la cartelera del teatro lírico de la época.

- I *Il filosofo di campagna*
- Gli uccellatori*
- Il mercato di Malmantile*

Posteriormente llegaron cinco más que engrosaron pronto el repertorio, y unos y otros acabaron convirtiéndose en zarzuelas.

- II *La buona figliuola*
- IV *I portentosi effetti della Natura*
- V *Buovo D'Antona*
- VI *Le pescatrice*
- La fiera di Sinigaglia*

## Las colecciones en España

En la actualidad se conservan varias ediciones de las obras de Goldoni en las bibliotecas españolas. En orden cronológico éstas son las que se conocen: la de Bettinelli, con nueve tomos (Venecia, 1751-1753), en la Biblioteca del Palacio Real<sup>74</sup> y la de Zatta, con cuarenta y cuatro (Venecia, 1788-1795), en la Biblioteca Menéndez Pelayo<sup>75</sup>.

En la Biblioteca Nacional de Madrid está la edición de Pitteri, en la copia de Girolamo Corciolani y de Bartolomeo Soliani, incompleta, en seis volúmenes (Bolonía, 1757-1760; Módena, s.a.)<sup>76</sup>; de Girolamo Corciolani con trece volúmenes (Bolonía, 1753-1755)<sup>77</sup>; Rocco Fantino y Agostino Olzati con trece, en seis volúmenes (Turín, 1756-1758)<sup>78</sup>; Girolamo Flauto con dos (Nápoles, 1759-1766)<sup>79</sup>; Guibert et Orgeas con veintiocho, en dieciséis y doce volúmenes (Turín, 1772-1776), una copia de la edición se encuentra en el Centro de Documentación Teatral de Sevilla<sup>80</sup>.

En la Biblioteca Nacional también está la edición de los dramas con música de Giovanni Teverin con cuatro tomos (Venecia, 1753)<sup>81</sup>, así como la de Agostino Savioli con cuatro, en dos volúmenes (Venecia, 1771-1772)<sup>82</sup>; de Guibert et Orgeas con seis (Turín, 1777-1778) y en el Centro de Documentación Teatral de Sevilla<sup>83</sup>.

En el Instituto del Teatro en Barcelona hay algún tomo suelto de las ediciones de Pitteri, y de Guibert et Orgeas<sup>84</sup>, mientras que la Biblioteca de Catalunya está la edición de Paperini con ocho tomos (Florencia, 1753-1755)<sup>85</sup>; Pasquali con uno (Florencia, 1756)<sup>86</sup>, y Corciolani con seis (Bolonía, 1757-1763)<sup>87</sup>. Estas son las principales colecciones del siglo dieciocho en los fondos de teatro del país, pero también hay otras importantes de los siglos diecinueve y veinte<sup>88</sup>.

En España, las comedias sueltas y demás obras teatrales o poéticas formaban parte de un mismo surtido de presentación más o menos barata. Pero "las tragedias y comedias arregladas, representativas del nuevo gusto burgués, aparecieron en elegantes libros de octavo, promocionando socialmente por el gusto y el dinero de las elites de cultura y de poder"<sup>89</sup>; todo esto comprendía las reediciones de obras del Siglo de Oro español y de la ilustración francesa, inglesa e italiana que se imprimieron en España en la segunda mitad del dieciocho y entre las que se encontraron también las obras de Goldoni.

Con esta aproximación al estudio de la vida y la circulación del libro veneciano, y en especial el goldoniano, se ha querido contemplar otra nueva dimensión relacionada con la entrada y asimilación del teatro italiano en el país.

# Notas

- 1 Además Goldoni publicó otras dos obras en París: *Le bourru bienfaisant*, de 1771 y *Mémoires*, de 1787.
- 2 "Los gastos de porte de los libros y de los envíos correrán por cuenta de los mismos señores asociados" ("Manifiesto", *Tutte le opere*, XIV, p. 473).
- 3 En 1993 la editorial Marsilio de Venecia emprendió una nueva edición que incluiría toda la obra conocida de Goldoni. Se esperaba completarla en ocho años. Véase Bibliografía. G. Goldoni, b. Ediciones completas y antologías.
- 4 "Goldoni es un raro ejemplo, ente nosotros (italianos), de un hombre que vive en la sociedad antigua de su propia pluma, sin la ayuda de un mecenas o de algún beneficio eclesiástico; algo que era muy fácil para los escritores en Francia o Inglaterra, pero entonces muy difícil y, casi diría, único en Italia" (*Tutte le opere*, X, p. 1245).
- 5 La colección Bettinelli se compone de treinta y seis títulos, doce títulos revisados por Goldoni en los primeros cuatro tomos: I - *La donna di garbo*, *I due gemelli veneziani*, *L'uomo prudente*, *La vedova scaltra*; II - *Il teatro comico*, *La putta onorata*, *La buona moglie*, *Il padre di famiglia*; III - *Il cavaliere e la dama*, *La famiglia dell'antiquario ossia La suocera e la nora*; *L'avvocato veneziano*, *L'erede fortunata*; y veinticuatro, incluidos por cuenta de Medebach, en los restantes seis: IV - *Il Molière*, *La bottega del caffè*, *Il bugiardo*, *L'adulatore*; V - *La Pamela*, *L'avventuriere onorato*, *Il tutore*, *I pettegolezzi delle donne*; VI - *La moglie amorosa*, *Il cavaliere di buon gusto*, *Le donne gelose*, *Le femmine puntigliose*; VII - *La gastalda*, *La locandiera*, *Il marchese di Monte Fosco (Il feudatario)*, *I poeti (Il poeta fanatico)*; VIII - *I due Pantaloni (I mercatanti)*, *L'impostore*, *Don Giovanni Tenorio*, *Il servo di due padroni*; IX - *La pupilla*, *L'uomo de mondo*, *Il prodigo*, *La banca rotta*.  
En el primer tomo aparece la carta del editor, Bettinelli: "Lo stampatore a' Lettori" (pp. v-vii) y la del autor: "L'autore a chi legge" (pp. viii-xxii). Véase un amplio fragmento del segundo texto en Apéndice II, documento 5. En los tres primeros tomos se incluyen las doce cartas-prólogos de Goldoni (I, 1-4; II, 5-8; III, 9-12). En el cuarto está la carta de Medebach a Bettinelli (pp. vii-viii) y en el octavo hay un "Prefazio dell'autore a chi leggerà la Commedia XXX. Compresa in questo Volume" (pp. iii-viii), que es en realidad el prólogo de *L'impostore*.  
En el primer tomo de la colección se indica que se trata de la segunda edición (es en realidad una reimpresión); los tomos se publicaron entre 1751 y 1757. En este mismo tomo está el grabado anónimo con la imagen de Goldoni. En la colección hay obras que tienen dedicatoria y otras no. Tampoco es igual el sistema de paginación, en los primeros tres tomos y en los dos últimos la numeración es consecutiva (I-III, VIII-IX), mientras que en los cuatro restantes (IV-VII) cada comedia tiene una numeración independiente.
- 6 Antes de realizarse esta estampa existía una supuesta pintura de Richard Wilson, paisajista inglés que vivió en Italia entre 1749 y 1756, pero se desconoce si esta estampa guarda alguna relación con el cuadro, al no conservarse éste. Sólo se sabe que la estampa no gustó a Goldoni y que no volvió a emplearse en las tiradas posteriores que realizó Bettinelli.
- 7 La verdad es que Goldoni, tentado por el empresario del Teatro San Luca, Antonio Vendramin, aceptó el contrato que le proponía por diez años (1753-1763) y lo firmó el 15 de febrero de 1752. En general las condiciones y retribuciones eran mejores y el autor podía disponer de sus obras para imprimirlas con toda libertad.
- 8 En el caso de Goldoni, apenas se conoce la evolución desde los textos esbozados a las redacciones definitivas, pues en la mayoría de los ejemplos sólo se tiene la versión impresa. En las ediciones de sus obras se suele hacer una revisión de los cambios de grafía o de las erratas de imprenta.
- 9 "Entonces os mando 32 comedias que tengo, tal cual me las entregó el autor, las cuales con su dirección representamos fielmente. Sólo una cosa he hecho, y es que habiendo en alguna de ellas ciertas escenas improvisadas, las he hecho escribir completamente, para mayor comprensión del lector, por una pluma modesta, pero no menos inferior" (*Le commedie*, IV. Venecia: Bettinelli, 1753, p. 5).
- 10 *Tutte le opere*, XIV, p. 458. Sólo algunas de las comedias de los tomos XIV Goldoni no revisó resultan algo más breves que las corregidas por el autor.
- 11 El asunto fue bastante complicado. Medebach y Bettinelli llevaron adelante una acción judicial contra Goldoni, quien insistía en hacer valer sus derechos como autor. El gobierno tardó tanto en establecer un acuerdo entre las dos partes en litigio que hubo tiempo suficiente para publicar la edición y tres reimpressiones antes de que, el 18 de marzo de 1756, se decidiera a favor del escritor.
- 12 La edición tuvo cuatro tiradas: 1750 (9), 1751 (10), 1752 (8), 1753 (8). Goldoni menciona una quinta, cuya fecha se desconoce.
- 13 "Lo cierto es que al examinarla y escribirla completamente con el objeto de darla a la prensa, he tenido que purgarla de muchas cositas un poco demasiado libres" ("El prodigo", *Tutte le opere*, I, p. 861).
- 14 Obras incluidas en el primer aspecto (desaparición de los dialectos): *Il prodigo*, *La locandiera*, *L'impresario delle Smirne* (mantenimiento del dialecto): *La putta onorata*, *La buona moglie* y *Sior Todero brontolon*. Obras del segundo (desaparición de las máscaras): *Il cavaliere e la dama*. Obras del tercero (desaparición del verso): *L'impresario delle Smirne*.
- 15 "Haré una edición completa de mis comedias que he compuesto. Treinta y dos ha ofrecido Medebach; doce están ya impresas, y en total ascienden a cuarenta y cuatro; las cuales, son distribuidas en Venecia por Bettinelli, a cuatro por tomo, que formarán once tomos de comedias incorrectas, deformes, sin los prólogos, tan útiles y necesarias para el entendimiento y para el decoro de las obras y del autor" ("Manifiesto", *Tutte le opere*, XIV, p. 459).
- 16 Goldoni señala que los tomos de la edición Paperini se venderán al mismo precio que la de Bettinelli (tres paolos), pero en cambio cada tomo estará correctamente editado y contendrá cinco obras (Idem).

- 17 La colección Paperini se distribuye así: I - *Il teatro comico, La Pamela, La bottega del caffè, Il bugiardo, La serva amorosa*; II - *Il cavaliere e la dama, Il Molière, L'adulatore, Il tutore, La locandiera*; III - *L'avventuriere onorato, Il cavaliere di buon gusto, La vedova scaltra, Le femmine puntigliose, Il servitore di due padroni*; IV - *La moglie saggia, La famiglia dell'antiquario, Il vero amico, La finta ammalata, Le donne curiose*; V - *La donna di garbo, L'amante militare, I mercatanti, Il giocatore, L'uomo prudente*; VI - *La figlia obbediente, Il feudatario, L'avvocato veneziano, I puntigli domestici, L'erede fortunata*; VII - *La dama prudente, Don Giovanni Tenorio, La donna vendicativa, Il padre di famiglia, L'impostore*; VIII - *L'incognita, Il contrattempo, La castalda, La donna volubile, Il poeta fanatico*; IX - *Le donne gelose, I due gemelli veneziani, La putta onorata, La buona moglie, I petegolezzi delle donne*; X - *La pupilla, L'uomo di mondo, Il prodigo, La banca rotta, Il frapattore*.
- 18 "Manifesto", *Tutte le opere*, XIV, p. 460.
- 19 Marco Alvise Pitteri (1702-1786). Asistió a la escuela de pintura de Piazzetta. Desde 1724 colaboró con éste en ciento cuarenta y cuatro trabajos. También trabajó con los Tiepolo, Angeli, Novelli y los Longhi. Creó una vastísima producción gráfica. Se le considera un excelente intérprete técnico de este medio en la época.  
Gianbattista Piazzetta (1683-1754). Pintor y grabador. Trabajó en Bolonia y Venecia con los mejores maestros. En 1750 fundó su propia escuela de pintura. Desarrolló una intensa y amplia producción gráfica de estampas sueltas y para la ilustración de libros.
- 20 La imagen apareció retocada en el segundo tomo de la edición de Gavelli (Pésaro, 1753) y en el primero de la de Fantino y Olzati (Turín, 1756). Una copia exacta del original se incluyó en el primer tomo de la edición de Pitteri (Venecia, 1757). En el grabado aparecía un hombre de más de cuarenta años que sonreía e iba vestido con una bata de casa y llevaba la típica peluca blanca.
- 21 "Sobresaliente me parece la invención del gorrito y del pelo natural que hacen más constante la semejanza. El tallado además es de tal valor que hará pasar esta obra suya entre las más apreciadas de su mano, y seré, por su gracia, mucho más nombrado por los hombres de lo que pueda esperar con setenta comedias hasta ahora hechas, y de otras tantas que deberé hacer" ("*Al Signor Marco Pitteri*", *Tutte le opere*, XIV, p. 185).
- 22 *Mémoires*, II, 24, p. 345.
- 23 Las cuarenta obras de la edición Pitteri son: I - *La sposa persiana, Il geloso avaro, La donna di testa debole, Il filosofo inglese*; II - *La madre amorosa, La cameriera brillante, Il vecchio bizzarro, Il festino*; III - *La peruviana, Torquato Tasso, Il raggiratore, Terenzio*; IV - *La buona famiglia, I malcontenti, Il cavalier giocondo, Le massere*; V - *Ircana in Julfa, Le donne di casa sua, La villeggiatura, Il campiello*; VI - *Ircana in Ispahan, Il medico olandese, L'amante di se medesimo, La donna stravagante*; VII - *La vedova spiritosa, La bella selvaggia, Il ricco insidiato, La donna sola*; VIII - *La sposa sagace, La donna di governo, La donna forte, Le morbinose*; IX - *La dalmatina, Il padre per amore, Lo spirito di contraddizione, I morbinosi*; X - *Il cavaliere di spirito, ossia La donna di testa debole, L'apatista ossia L'indiferente, La donna bizzarra, L'osteria della posta*.
- 24 "La donna volubile", *Tutte le opere*, III, p. 946.
- 25 "La pupilla", *Tutte le opere*, VI, pp. 517-519.
- 26 "Mi otra edición del nuevo teatro cómico se preparar en Venecia por la imprenta del señor Francesco Pitteri, con el signo de la fortuna triunfante" (*Ibidem*, p. 468).
- 27 "L'osteria della Posta", *Tutte le opere*, VIII, p. 297.
- 28 "Un poco más de igualdad, cultivando mejor el estilo, la lengua y las buenas frases" ("*L'Autore a chi legge*". Venecia: Pasquali, I, 1761, cit. Da Pozzo, II, 1960, p. 552).
- 29 En la edición Pasquali se incluyen sesenta y ocho obras en diecisiete tomos: I - *Il teatro comico, La bottega del caffè, Pamela fanciulla, Pamela maritata*; II - *Il cavaliere e la dama, Il bugiardo, Il tutore, Gl'innamorati*; III - *I rusteghi, La serva amorosa, Il Molière, L'adulatore*; IV - *L'avventuriere onorato, Il cavaliere di buon gusto, La locandiera, L'avarò*; V - *La moglie saggia, La vedova scaltra, Il servitore di due padroni, L'amore paterno*; VI - *Le femmine puntigliose, La finta ammalata, Le donne curiose, La guerra*; VII - *La famiglia dell'antiquario, Un curioso accidente, Il vero amico, Il padre di famiglia*; VIII - *La donna di maneggio, L'avvocato veneziano, Il feudatario, La figlia obbediente*; IX - *La donna di garbo, I mercatanti, La buona madre, Il padre per amore*; X - *La dama prudente, I puntigli domestici, L'amante militare, La casa nova*; XI - *Il Terenzio, Le smanie per la villeggiatura, Le avventure della villeggiatura, Il ritorno della villeggiatura*; XII - *Il filosofo inglese, Il giocatore, Il geloso avaro, L'impresario delle Smirne*; XIII - *La sposa persiana, Ircana in Julfa, Ircana in Ispahan, La scozzese*; XIV - *L'uomo prudente, La donna di testa debole, Don Giovanni Tenorio, Sior Todero brontolon*; XV - *L'erede fortunata, La madre amorosa, La peruviana, Le baruffe chiozzotte*; XVI - *Torquato Tasso, La donna vendicativa, La cameriera brillante, Una delle ultime sere di Carnovale*; XVII - *La pupilla, L'impostore, Il vecchio bizzarro, Gli amanti timidi*.
- 30 En un texto anterior Goldoni habla de una edición (1750) y tres reimpressiones ya realizadas (1751, 1752, 1753).
- 31 "He aquí entonces a la luz del mundo el primer tomo de la nueva edición de mis comedias, y helo aquí ante las otras diez ediciones que le han precedido hasta ahora, y han, puedo decirlo sin ostentación, llenado el mundo de mis obras" ("*Prefazio Pasquali*", *Tutte le opere*, I, pp. 625-626).
- 32 Véase el capítulo dedicado a las correspondencias entre Tiepolo y Goldoni, "Artes comparadas y contrastadas".
- 33 La misma imagen apareció en el primer volumen de la edición de Guibert et Orgeas (1772). En esta ocasión aparecía como un hombre más corpulento, con cincuenta años o más, que sostenía un libro; llevaba la clásica bata y peluca blanca.
- 34 "Debe ser que mi cara tiene algo de extraordinario, ya que ni un Piazzetta, ni un Tiepoletto, ni un Longhi, ni otros cinco o seis han tenido la habilidad de copiarla" ("*Al marchese Francesco Albergati*", *Tutte le opere*, XIV, p. 325).
- 35 Tiepolo, L. *Retrato de Goldoni* (pastel sobre papel). Viena: Colección Albertina (n.º inv. 1890).

- 36 "I. La edición será completa, como dije al principio, incluyendo todas mis obras, consistiendo en comedias, tragedias, tragicomedias, dramas serios, dramas cómicos, intermedios, introducciones escénicas, poemitas sacros y profanos, serenatas, cantatas, capítulos, estancias, canciones, sonetos y otras composiciones poéticas que han salido o saldrán de mi pluma hasta el término de esta edición privilegiada, con el título de *Todas las Obras del abogdo Carlo Goldoni*.
- II. Cada tomo comprenderá cuatro comedias, o tragedias, o seis dramas musicales serios o cómicos; y aquellos tomos que se compongan por otras composiciones menores, tendrán la proporción que valga para hacer aproximadamente el número de hojas de los otros tomos antes dichos.
- III. Cada comedia, tragedia, drama, etc. tendrá su prólogo y su carta dedicada, como se leen en las ediciones ya publicadas, y por igual, aquéllas hasta ahora inéditas no saldrán sin una decoración similar.
- IV. En cada tomo, comenzando desde el primero, habrá una comedia o una tragedia aún sin imprimir, y así en los tomos dramáticos, y más aún en aquéllos de las composiciones misceláneas.
- V. Todos los tomos estarán decorados con cinco estampas dibujadas y grabadas por los mejores profesores, que aquí no faltan, sin escatimar en gastos; de las cinco estampas la primera servirá para la cubierta y las otras cuatro precederán las respectivas Obras, representando de la mejor forma el argumento principal.
- VI. La forma del tomo será en 12° de papel grande, de la manera que se ven estampadas las obras teatrales, y aún de muchos otros géneros, en Francia, en Inglaterra, en Holanda, y en otras partes de Europa, resultado los tomos de tal forma cómodos de leer y para llevar en los bolsillos.
- VII. El papel será de la mayor blancura y consistencia que se pueda obtener de las buenas fábricas de papel y será expresamente encargado del tamaño necesario para formar un 12°, grande y proporcionado, con buenos márgenes, siguiendo el ejemplo de las mejores ediciones.
- VIII. Los caracteres serán nuevos, proporcionados y de buen aspecto y de fácil lectura.
- IX. Puesto que se quiere una edición que sea cómoda también para los extranjeros, quienes entienden el buen italiano, o pueden fácilmente entenderlo con la ayuda de los diccionarios, pero encuentran dificultades en entender el veneciano y el lombardo; así en todas las comedias que son del todo, o en su mayor parte venecianas, habrá a pie de página, con caracteres distintos, todas las explicaciones más útiles de los términos, de los vocablos y de las frases venecianas y lombardas.
- X. Acerca de la corrección de la publicación, me empeño en cuidarla personalmente, pero como el autor de una obra no puede ser nunca un buen corrector de sus obras, pues se le escurren fácilmente de los ojos los errores a quien se sabe la cosa de memoria, escogeré los más cuidadosos, y haciendo pasar las hojas por varias manos, me espero que la obra salga correctísima.
- XI. Las obras antes dichas no estarán confusamente colocadas en los tomos; quiere decir, no se mezclarán comedias, dramas musicales o poesías de otro género en un mismo tomo, sino que la obra se dividirá en varias clases, formando tomos sólo de comedias, o sólo de dramas, o de poesías misceláneas.
- XII. Recuerdo haber prometido en uno de mis prólogos en la Edición florentina un *Diccionario cómico*. No lo he percido de vista, y le aseguro al público que voy día a día perfeccionándolo, y al final de la edición que ahora emprendo, se dará también a quien tendrá el gusto de tenerlo" ("*Manifeto dell'edizione Pasquali*", *Tutte le opere*, XIV, pp. 470-472).
- 37 La colección Pasquali se distribuye de la siguiente forma; de sesenta y ocho títulos, treinta y siete ya están en la edición Paperini, y catorce se quedan sin incluir: IX - *L'incognita*; X - *Il contrattempo*, *La castalda*, *La donna volubile*, *Il poeta fanatico*; XI - *Le donne gelose*, *I due gemelli veneziani*, *La putta onorata*, *La buona moglie*; XII - *L'uomo di mondo*, *Il prodigo*, *La bancarotta*; XIII - *I pettegoleszi delle donne*, *Il frapattore*.
- Pero los treinta y dos títulos restantes son nuevos: I - *Pamela maritata*; II - *Gl'innamorati*; III - *I rusteghi*; IV - *L'avarro*; V - *L'amore paterno*; VI - *La guerra*; VII - *Un curioso accidente*; VIII - *La donna di maneggio*; IX - *La buona madre*, *Il padre per amore*; X - *La casa nova*; XI - *Il Terenzio*, *Le smanie per la villeggiatura*, *Le avventure della villeggiatura*, *Il ritorno della villeggiatura*; XII - *Il filosofo inglese*, *Il geloso avaro*, *L'impresario della Smirne*; XIII - *La sposa persiana*, *Ircana in Julfa*, *Ircana in Ispaan*, *La scozzese*; XIV - *La donna di testa debole*, *Sior Todero brontolon*; XV - *La madre amorosa*, *La peruviana*, *Le baruffe chiozzotte*; XVI - *Torquato Tasso*, *La cameriera brillante*, *Una delle ultime sere di Carnovale*; XVII - *Il vecchio bizzaro*, *Gli amanti timidi*.
- 38 Los tomos del uno al diecisiete contienen tres comedias cada uno, y el último, que es doble (primera y segunda parte), sólo las composiciones poéticas.
- 39 "He pensado en aumentar un poco el volumen con algo que no desagrada. Sabéis que he estampado un extracto de mi comedia en francés. Al comienzo de ésta hay una carta mía al traductor, y la respuesta de él que le ha honrado en París y que resultará grata en Italia. Sabéis de quién obtener el extracto en Venecia, hacedlo traducir a nuestra lengua italiana, e imprimid la suya y la mía juntas al final del libro; y para darle cuenta al público del motivo de las dos cartas, y de la razón por la que se imprimen, imprimid también ésta, si os gusta" ("*A Giambattista Pasquali*", *Tutte le opere*, XIV, p. 275).
- 40 "Viendo que después de mi primera edición de Florencia, se saqueaba por todas partes mi teatro, y que ya se habían hecho quince ediciones sin mi permiso y sin comunicármelo, y aún más, todas mal impresas, concebí el proyecto de hacer una segunda a mi costa, y de poner en cada volumen, en lugar de prólogos, una parte de mi vida, imaginando que al final de las obras la historia de mi persona, y la de mi teatro, habrían podido estar completas.
- Me equivoqué; cuando comencé en Venecia esta edición de Pasquali, en 8° con estampas, no podía imaginar que mi destino sería atravesar los Alpes.

Llamado a Francia en 1761, continué enviando los cambios y las correcciones que me había propuesto para la edición de Venecia; pero el torbellino de París, mis nuevas ocupaciones, y la distancia han disminuido la actividad por mi parte, y han demorado el trabajo de la imprenta, de manera que una obra que debía llegar a treinta volúmenes, y que debía estar terminada en espacio de ocho años, no está aún, después de veinte años, más que en el tomo XVII, y no vivirá lo suficiente para ver esta edición terminada" ("Préface", *Tutte le opere*, I, pp. 5-6).

- 41 Entre los años cincuenta y setenta se publicaron bastantes obras de Goldoni en varios idiomas, pero sólo algunas llevan fecha; he aquí los primeros títulos en alemán - *Due gemelli veneziani, Il teatro comico* (1752); en español - *La bottega del caffè* (1773), *La sposa persiana* (1775), *Un curioso accidente* (1778), *Le bourru bienfaisant* (1776), *L'avar* (1779), *La bella selvaggia, Il cavaliere di spirito, La donna volubile* (1780); en inglés - *La Pamela* (1756), *Il padre di famiglia* (1757), *Il bugiardo, La locandiera* (1776), *Le bourru bienfaisant* (1780); en portugués - *La moglie saggia* (1768), *La finia ammala-ta* (1769), *Il cavaliere di buon gusto* (1770), *Il bugiardo* (1773), *Le donne curiose* (1774), *L'eredità fortunata* (1775), *La peruviana* (1774), *L'avventuriere onorato* (1778), *L'amante militare, La bella selvaggia* (1779), *La sposa persiana*.
- 42 "Diré, antes que nada, que no he observado en la presente impresión de mis comedias el orden de tiempo, dado que, a tenor con la promesa hecha en mis manifiestos, no era posible que siguiese su cronología." ("Prefazio Pasquali", *Tutte le opere*, I, pp. 624-625).
- 43 *Les oeuvres de Monsieur de Molière* (París, 1682); *Le opere di Giovan Battista Poquelin de Molière, divise in quattro volumi e arricchite di bellissime figure. Tradotte da Niccolò di Castelli*, I-IV. Leipzig: G. L. Gledish, 1797-98. Existe otra edición posterior (Leipzig: M. G. Weidmann, 1740).
- 44 *Opere del Molière, opere nuovamente tradotte nell'italiana favella da Gaspare Gozzi*, I-IV. Venecia: G. B. Novelli, 1756-1757 (en este ejemplar se incluye unas *Memorie intorno alla vita e alle opere del Molière* que pudieron influir en el interés de tuvo Goldoni en contar su vida a los lectores de la edición de Pasquali, en 1761, y en sus *Mémoires*, en 1787).
- 45 Paul Brissard (no aparece, quizás sea Pierre Brissart (? - ?). Grabador. Trabajó en París durante la segunda mitad del siglo diecisiete. Se especializó en el grabado al buril.  
Jean Sauvé (? - ?). Grabador, editor. Trabajó en París entre 1660 y 1691. Realizó parte de sus obras en Bolonia y Munich.  
François Boucher (1703-1770). Pintor, grabador, decorador. Realizó numerosos trabajos entre los años veinte y sesenta. Sus ilustraciones fueron más de sesenta.  
Laurent Cars (1699-1771). Pintura, grabador. Fue discípulo de Christophe y se le considera uno de los más importantes en su época. Colaboró empleando las obras de Troy, Le Moine, Van Loo, Watteau, entre otros, para preparar numerosas estampas.
- 46 "Cada cubierta, como dije, como una historia, representa una parte de mi vida, comenzando a la edad de ocho años" ("Prefazione", *Tutte le opere*, I, p. 624).
- 47 Pietro Antonio Novelli (1729-1804). Pintor, grabador, poeta.  
Discípulo de Amigoni. Cultivó el gusto barroco y el neoclásico simultáneamente, pero siempre con interés ilustrativo. Realizó dibujos y composiciones novedosas para Pasquali y Zatta. Su producción fue una de las más amplias de la época, aunque algo irregular.  
Antonio Baratti (1724-1787). Grabador. Discípulo de Wagner.  
Se dedicó de forma exclusiva a la ilustración de libros. Colaboró con Fontebasso, Marieschi y Zugno. Dirigió la calcografía de Bassano. Su obra gráfica es muy variada y ofrece ejemplos importantes en cada género. Toda su obra tienen gran calidad técnica.
- 48 En la primera estampa están la Tragedia y la Comedia, (I) Melpómene y Talía, pero luego aparecen también: (II) La Justicia y La Oratoria; (III) La Fama y El Éxito; (IV) Minerva y La Sabiduría; (V) El Vino y El Amor; (VI) La Ciencia y Las Matemáticas; (VII) La Fortuna y El Tiempo; (VIII) La Dedicación y El Triunfo; (IX) El Estudio y La Luz; (X) La Justicia y El Poder; (XI) La Fortuna y La Riqueza; (XII) El Trabajo y La Fortuna; (XIII) La Abundancia (Pomona) y Juno; (XIV) El Éxito y Danae; (XV) El Matrimonio y El Triunfo; (XVI) La Justicia y La Necesidad; (XVII) Talía y Melpómene, o sea otra vez, La Comedia y La Tragedia.
- 49 Las sentencias son de Horacio, Lucano, Ovidio, Plauto, Propercio, Séneca, Tibulo y Virgilio, entre otros.
- 50 Giuliano Giampiccoli y Giuseppe Daniotto también colaboraron con Baratti en algunos grabados.
- 51 Distribución de grabados: uno de Goldoni (primer tomo), uno del Infante (primer tomo), diecisiete para los prólogos (uno por tomo) y cincuenta y ocho para las comedias (cuatro por tomo).
- 52 Giuseppe Daniotto (1741-1789). Grabador. Discípulo de Baratti. Colaboró con Santini y Scattaglia. Su producción gráfica fue muy reducida.
- 53 Pietro Longhi (1702-1785). Pintor. Creó un nuevo estilo de pintura de género con las escenas de la vida privada burguesa (*Il concertino, La lezione di ballo*), posteriormente cultivó el retrato. Se suele asociar su estilo pictórico con los temas de las comedias de Goldoni.  
Alessandro Longhi (1733-1813). Pintor. Fue digno heredero del padre. Trabajó primero el retrato, para luego evolucionar hacia la pintura de taller.
- 54 La colección Zatta, en cuarenta y cuatro tomos, se distribuye así: Comedias en prosa. I - *Il teatro comico, La Pamela nubile, La Pamela maritata, Gli amori di Zelinda e Lindoro*; II - *Le smanie per la villeggiatura, Le avventure della villeggiatura, Il ritorno della villeggiatura, L'inquietudini di Zelinda*; III - *Il cavaliere e la dama, Il padre di famiglia, Un curioso accidente, La gelosia di Lindoro*; IV - *La bottega del caffè, L'osteria della Posta, La locandiera, Il ventaglio*; V - *Il vero amico, L'avventuriere onorato, L'avar, Chi la fa l'aspetta*; VI - *La dama prudente, La donna di maneggio, Gl'innamorati*,

*Le donne di buon umore*; VII - *L'impresario delle Smirne*, *I rusteghi*, *I malcontenti*, *Il matrimonio per concorso*; VIII - *La buona madre*, *La buona famiglia*, *Il burbero benefico*, *La burla retrocessa nel contraccambio*; IX - *La villeggiatura*, *Sior Toderò brontolon*, *La casa nova*, *L'avarò fastoso*; X - *La guerra*, *La scozzese*, *Le baruffe chiozzotte*, *I mercanti*.

Comedias bufas en prosa. XI - *L'avvocato veneziano*, *Il feudatario*, *Il cavaliere di buon gusto*, *L'amante militare*; XII - *L'uomo prudente*, *Il tutore*, *L'amore paterno*, *L'uomo di mondo*; XIII - *Il frapattore*, *Il bugiardo*, *L'adulatore*, *Il prodigo*; XIV - *L'impostore*, *Il giuocatore*, *Il vecchio bizzarro*, *Il raggiratore*; XV - *Il contrattempo*, *I due gemelli veneziani*, *La donna di testa debole*, *Il buon compatriotto*; XVI - *La madre amorosa*, *La moglie saggia*, *La buona moglie*, *La donna di garbo*; XVII - *Le donne gelose*, *La donna vendicativa*, *Le femmine puntigliose*, *Le donne curiose*; XVIII - *La bancarotta*, *Il geloso avaro*, *La famiglia dell'antiquario*, *I puntigli domestici*; XIX - *La vedova scaltra*, *La castalda*, *La donna volubile*, *I pettegolezzi delle donne*; XX - *Il servitore di due padroni*, *L'incognita*, *Il poeta fanatico*, *La cameriera brillante*; XXI - *La putta onorata*, *L'erede fortunata*, *La serva amorosa*, *La figlia ubbidiente*.

Comedias y tragedias en verso. XXII - *La sposa persiana*, *Ircana in Julfa*, *Ircana en Ispaña*, *La Griselda*; XXIII - *Il padre per amore*, *Il medico olandese*, *Il ricco insidiato*, *Rinaldo di Mont' Albano*; XXIV - *Il filosofo inglese*, *Il cavalier Giocondo*, *Il cavalier di spirito*, *La scuola di ballo*; XXV - *Terenzio*, *Il Molière*, *Il campiello*, *L'apatista*; XXVI - *Il Tasso*, *L'amante di sè medesimo*, *Don Giovanni Tenorio*, *Il disinganno in corte*; XXVII - *La donna bizzarra*, *La donna stravagante*, *Lo spirito di contraddizione*, *Le morbinose*; XXVIII - *La peruviana*, *La bella selvaggia*, *La dalmantina*, *La bella giorgiana*; XXIX - *La donna forte*, *La donna sola*, *La sposa sagace*, *La pace consolata*; XXX - *Le donne di casa sua*, *La vedova spiritosa*, *La pupilla*, *Le massère*; XXXI - *Gli amori d'Alessandro*, *I morbinosi*, *Il festino*, *La Metempsicosi*; XXXII - *Belisario*, *Zoroastro*, *Enea nel Lazio*; XXXIII - *Rosmonda*, *Artemisia*, *Enrico III, re di Sicilia*, *Il coro delle Muse*, *L'amor della patria*, *L'oracolo del Vaticano*, *La ninfa saggia*, *Gli amanti felici*, *Le quattro stagioni*.

Comedias bufas en prosa. XXXIV - *Una delle ultime sere di carnevale*, *Gli amanti timidi*, *La finta ammalata*, *Il Genio buono e il Genio cattivo*.

Dramas jocoso con música. XXXV - *La pelarina*, *Il gondoliere*, *La pupilla*, *La birba*, *L'amante cabala*, *L'amor fa l'uomo cieco*, *Il quartiere fortunato*, *La favola de' tre gobbi*, *Monsieur Petiton*, *L'ippocondrico*, *Il filosofo Aristide*, *La bottega da caffè*.

XXXVI - *La fondazione di Venezia*, *Pisistrato*, *Germondo*, *Gustavo Vasa*, *Oronte*, *Statira*, *Vittorina*, *L'unzione del real profeta Davide*; XXXVII - *Il talismano*, *Il re alla caccia*, *Amor artigiano*, *Amor contadino*, *Amore in caricatura*, *Le nozze*; XXXVIII - *Il festino*, *De gustibus non est disputandum*, *La contessina*, *La buona figliuola*, *La buona figliuola maritata*, *Filosofia e amore*; XXXIX - *I volponi*, *La bella verità*, *La notte critica*, *Bertoldo*, *Bertoldino e Cacasenno*, *Il finto principe*; XL - *Il viaggiatore ridicolo*, *Il signor dottore*, *Il mondo della luna*, *Arcifanfano*, *Il conte Caramella*; XLI - *Buovo d'Antona*, *Il mondo alla roversa*, *La fiera di Sinigaglia*, *L'astuzia felice*, *La finta semplice*, *La cascina*; XLII - *La conversazione*, *La mascherata*, *Lo speziale*, *Gli uccellatori*, *La scuola moderna*, *I portentosi effetti della Madre Natura*, *L'isola disabitata*; XLIII - *L'Arcadia in Brenta*, *El filosofo di campagna*, *Le virtuose ridicole*, *La diavolessa*, *La calamita de' cuori*, *Lucrezia romana*, *Le donne vendicate*; XLIV - *La riformata di Londra*, *La donna di governo*, *Il mercato di Malmantile*, *Il negligente*, *Le pescatrici*, *Il paese della Cuccagna*, *I bagni d'Albano*.

- 55 Pero ese mismo año el editor florentino Filippo Stecchi se apresuró a sacar el primer tomo de las *Memorie*; sin embargo, no imprimió el décimo y último hasta dos años después (1788-1790). Stecchi era realmente editor de opúsculos y libros pequeños, y la empresa le resultó algo grande (Balducci, 1989, p. 105).
- 56 En esta edición se basó la *Collezione completa delle commedie*, I-XXXI. Liorna: Imprenta de Masi, 1788-1793.
- 57 Giuseppe Daniotto (1741-1789). Grabador. Fue discípulo de Baratti y colaboró con Santini, Scattaglia y Zatta, entre otros. Su obra gráfica es muy reducida.
- 58 La estampa copia el grabado que preparó Pierre Andrien le Beau, basándose en un dibujo de Nicolas Cochin, el Joven, para el primer tomo de la edición de las *Mémoires* (1787). Es un retrato idealizado en el que se mostraba a Goldoni como un hombre de ochenta años, bastante rejuvenecido, con vestido de calle y peluca.
- 59 "No os pido ilustraciones preciosas; una obra voluminosa no puede tenerlas. Os pido corrección, y descanso en vuestro esmero y vuestra experiencia, que se ve en la exactitud de vuestros pliegos" ("Allo stampatore Antonio Zatta", *Tutte le opere*, XIV, p. 398).
- 60 Los miembros del equipo fueron: Cristoforo dall'Acqua (1734-1787), Innocente Alessandri (1741-1803), Pietro Bonato (1765-1827?), Giovanni De Pian (1764-1801), Pietro Scattaglia (1739-1810) y Giacomo Zatta (? - ?), Giuliano Zuliano (1734-1814), algunos de ellos provenían de la escuela del florentino Francesco Bartolozzi (h.1725-1815).
- 61 Recuérdese, por ejemplo, los Coliseos de La Granja, Aranjuez, San Lorenzo de El Escorial o El Pardo en España o los de Alemania, Austria o Italia (véase Pagán. "Una aproximación al teatro del siglo XVIII o Mozart entre bambalinas", número extraordinario de *Scherzo*, diciembre, 1991, pp. 140-148).
- 62 Es curioso observar que hay por lo menos cinco estampas que se repiten en la edición. Por ejemplo, son similares las ilustraciones de: 1. segundo acto de *L'amore paterno* y la del tercero de *Il padre di famiglia*; 2. tercer acto de *Il padre di famiglia* y el tercero de *Il buon compatriotta*; 3. tercer acto de *I rusteghi* y el quinto de *La sposa sagace*; 4. tercer acto de *La burla retrocessa nel contraccambio* y el tercero de *L'apatista*; 5. tercer acto de *Le smanie per la villeggiatura* y el quinto de *Il cavaliere giocondo*.
- 63 Distribución de grabados: un grabado para cada cubierta (en cada tomo) y uno para cada uno de los actos de todas las obras (cuatro en cada tomo), excepto los drama serio o jocoso que sólo tiene uno (siete en cada tomo).
- 64 "En la reimpresión que ahora emprendo, no me fatigaré en escribir un prólogo más largo o más estudiado. Me vale aquél, como quiera que sea, que puse delante de la primera edición de *Bettinelli* en Venecia, también empleado por mí en mi edición florentina. Lo he cambiado o corregido, solamente ahora, en alguna parte, como he hecho con todas mis obras que ahora se reimprimen, y por eso me ocupo de prevenir al Público con alguna noticia que pertenece a la nueva empresa" ("Prefazio Pasquali", *Tutte le opere*, I, pp. 624-625).
- 65 No se conserva esta edición en la Biblioteca del Palacio Real.

- 66 Carta a Jovellanos: París, 18.VI.1786 (Moratín, 1973, p. 81).
- 67 Es cierto que hay un grupo de comedias de las que no se conoce ningún dato sobre si fueron o no representadas, pero en ningún caso los autores de estas adaptaciones o "connaturalizaciones" no expresan su intención de elaborar versiones para ser leída. Para más datos, véase: Calderone, 1997.
- 68 Entre 1751 y 1800 en Francia se hicieron treinta y cinco adaptaciones y en España cuarenta y cinco (Mangini, 1940, p. 11).
- 69 Véanse "Revisión de los estudios del teatro de Goldoni en España (1771-1996)" y "El teatro español del dieciocho. El teatro de Goldoni y Fernández de Moratín".
- 70 El Archivo del Coliseo del Príncipe y de la Cruz se encuentra depositado en el fondo de teatro antiguo de la Biblioteca Histórica Municipal (Teatro y Música). Existen dos relaciones de obras que, aunque pertenecen al siglo diecinueve y resultan muy tardías, permiten apreciar en que consistían las colecciones de los dos coliseos.
- 71 "Pero lo volvió a tomar, para mi justificación; quizá sus asiduas ocupaciones probablemente se lo habrían impedido; y entre tanto *procura stinando*, podía surgir cualquier accidente, que el placer me impidiese, como siento en el presente, en haberlas recopilado. Tal cual están éstas las presento, lectores corteses, pero siempre con la idea de aún complacer y, quisiera aún que fueran por el mismo autor retocadas, cuando él quisiera coger la pluma" (*Opere drammatiche*, I, 1753, p. iii).
- 72 La distribución de la colección fue la siguiente: I - *Il mondo alla roversa, Le donne vendicate, La calamita dei cuori, Bertoldo, Bertolino e Cacasenno, Arcifanfano re de' matti, La mascherata*. II - *Il paese della Cuccagna, Il conte Caramella, Le pescatrici, I bagni d'Adano, Lucrezia romana in Constantinopoli, La fondazione di Venezia, Aristide*. III - *Il mondo della luna, Il finto principe, L'Arcadia in Brenta, Il negligente, Le virtuose ridicole, I portentosi effetti della Madre Natura*. IV - *La bottega da caffè, La contessina, La pelarina, L'amante cabala, La favola de' tre gobbi, La pupilla*.
- 73 *Opere drammatiche giocose del signor dottore Carlo Goldoni, fra gli Arcadi Polisseno Fegejo*, I-IV. Turín: Stamperia Reale, A. Olzati, 1757.
- 74 BPR: VIII-16894-16902 (segunda edición).
- 75 BMP: 10300-10345 (Ex-Libris del duque de Híjar).
- 76 BNM: T 911-916 ("A norma dell'Edizione di Venezia"). Las comedias fueron publicadas originalmente como sueltas, cada una tiene su propia cubierta, numeración de páginas y aprobación de impresión.
- 77 BNM: T 898-910 (segunda edición).
- 78 BNM: T 3028-3033 ("Edizione giusta l'esemplare di Firenze. Dall'Autore corretta, riveduta ed ampliata"). En el primer tomo incluye: "Lettera dell'Avvocato Carlo Goldoni ad un amico suo in Venezia" (pp. 3-8), "Copia del Manifesto di Girolamo Medebach agli amatori del Teatro Comico" (p. 9), "Prefazione dell'Autore. Premessa nell'Edizione imperfetta di Venezia" (pp. 10-22), véase Apéndice I, documento 6, "Poscritta dell'Autore alla Lettera sua in data di Firenze 28 Aprile 1753" (pp. 23-24).
- 79 BNM: T-i 72 (sólo tomos séptimo y decimonoveno).
- 80 BNM: T 366-394 (Turín, 28 de teatro declamado), T-i 12 (Turín, 28 de teatro declamado, veintiocho tomos, completo); CDC: C 832 (Turín-Génova, 11 de teatro declamado, incompleto).
- 81 BNM: T 1956-1959.
- 82 BNM: T-i 73.
- 83 BNM: T 394-399 (6 de teatro cantado); CDC: C 832 (Turín-Génova, 6 de teatro cantado).
- 84 Pitteri (incompleto, sólo tomo: III), Guibert et Orgeas (incompleto, sólo tomos: III, VI).
- 85 BCB: A-83-8<sup>o</sup>-9066 (incompleto, faltan los tomos: III, VII).
- 86 BCB: 837.6 "17" Gol-8<sup>o</sup> (incompleto, sólo tomo V).
- 87 BCB: 837.6 "17" Gol.12<sup>o</sup> (incompleto, faltan los tomos: V-VIII).
- 88 De las ediciones restantes, la única que está casi completa es la de Ortolani (Milán: Arnoldo Mondadori Editore), pero faltan algunos tomos en tres bibliotecas distintas: Departamento de Italiano de la Universidad Complutense de Madrid (tomo: III), Instituto Italiano de Madrid (tomo: III) e Instituto del Teatro de Barcelona (tomos: V-XIV). En la actualidad la colección está agotada.
- 89 López, 1989, p. 298.

## II

Revisión de los estudios del teatro  
de Goldoni en España  
(1771-1997)



*L'Innamorata di Don Giovanni*  
Primo Atto Novelli inv. a del.

Antonio Baratti scul.



*Il Bugiardo*

# Revisión de los estudios del teatro de Goldoni en España (1771-1997)

El comediógrafo y su época. Los pioneros: siglo dieciocho. Primera etapa: 1884-1928.

Segunda etapa: 1935-1941. Tercera etapa: 1942-1944. Cuarta etapa: 1957-1962.

Quinta etapa: 1975-1991. Sexta etapa: 1993-1997. Últimas palabras.

**D**urante más de dos siglos Goldoni ha sido objeto de alabanzas y críticas, ataques y defensas, pero también ha formado parte del hacer teatral de los países europeos como un autor clásico. Por eso su obra, que es la de un escritor fecundo, resulta siempre interesante de estudiar pero compleja de manejar. Por un lado, está su amplia producción teatral; por otro, los innumerables estudios que se han ido realizando y acumulando a través de los años. Y si a todo esto añadimos las muchas adaptaciones o traducciones que han podido tener en una lengua determinada las obras del autor -por ejemplo, en español- el asunto se complica, pues Goldoni ha formado parte de la historia del teatro italiano, europeo e internacional durante doscientos cincuenta años y aún sigue apareciendo una y otra vez en las imprentas y en los escenarios para el disfrute de lectores y espectadores.

He aquí una relación cronológica que abarca más de dos siglos (del dieciocho al veinte), con estudios y comentarios dedicados a la figura de Goldoni en España que se han ido acumulando a través de los años; aparecen tanto fragmentos como obras completas de distintos autores sobre el tema: barón de Cronegk (1771), Eximeno (1774, 1872-73), Napoli-Signorelli (1776), Llampillas (1778), Andrés (1782), Arteaga (1789), Fernández de Moratín (1787), García de Villanueva (s.a., 1788, 1802), Milizia (1789), Anónimo (h.1790), Quiroga (1805), Marés (h.1805), Spinelli (1884), Calzado (1888), Cotarelo y Mori (1899), Maddalena (1907, 1914, 1928), Coe (1935), Gentile (1940), Parducci (1941), Rogers (1941), Consiglio (1942, 1944), Riva-Agüero (1942), Mariutti (1960), Gallina (1960), Prieto (1962), Rossi (1964), Arce (1968, 1981), Baratto (1971), Sánchez-Molini (1975), Ortuño (1976), Nicoll (1977), Simón Palmer (1979), Uribe (1983), Carrera (1985), Suero Roca (1989), Hernández (1991), Asociación de Directores de Escena de España (1993), Universidad de Valencia (1996), Universidad de Lérida (1997).

Como se puede ver por esta lista, desde el siglo dieciocho y hasta nuestros días también en español se ha escrito mucho sobre Goldoni, tanto que quien quiera conocerlo bien no tiene más que buscar referencias a sus obras en otros autores de la época, en las noticias de las representaciones de un país, en los estudios o investigaciones de historia del teatro moderno o sencillamente en la cartelera antigua o actual de los teatros. No se pretende aquí recopilar la visión de los distintos estudiosos positivistas (Chatfield-Taylor, Falchi, Lee, Masi, Ortiz, Ortolani) ni de los idealistas (Croce, D'Amico, Levi, Momigliano, Rho) o de los historicistas (Binni, Branca, Dazzi, Fido, Flora, Petronio, Rigger), tampoco se quiere plasmar una visión de conjunto de todo ellos con una bibliografía actualizada. Más provecho nos tiene ahora revisar un tema sobre el cual sólo contados estudiosos han escrito: Goldoni y España.

## El comediógrafo y su época

El teatro del gran comediógrafo de la Ilustración en Italia, Carlo Goldoni (1701-1793), fue considerado, tanto en su país como en el resto de Europa, un fenómeno cultural importante en su época; para unos fue un teatro que buscaba mostrar los elementos cotidianos de la vida burguesa. Para otros, en cambio, fue un teatro cuyos mejores triunfos partían de las pro-

gresivas innovaciones escénicas del autor, unidas a una visión crítica y didáctica de los defectos más destacados de la sociedad contemporánea. Sea como fuere, el hecho es que fue un autor muy leído y representado por sus contemporáneos en distintos países.

La crítica actual ve en Goldoni al representante de la burguesía mercantil italiana más progresista, la cual, a la par que se iba imponiendo a la decadente aristocracia, iba rechazando las anticuadas técnicas escénicas de la vieja comedia del arte y la aparatosa tradición del teatro trágico moderno.

La cultura teatral más avanzada entonces en el continente la constituyeron, entre otros, Carlo Osvaldo Goldoni en Italia; Denis Diderot (1713-1784) y Arouet François Marie de Voltaire (1694-1778) en Francia; Gotthold Ephraim Lessing (1729-1781) en Alemania; Tomás de Iriarte (1750-1791) y Leandro Fernández de Moratín (1760-1828) en España.

Pero la característica por la que destacó el autor fue que éste escribió muchas comedias (113), tragedias (5), dramas serios (5) y jocosos (76) con música, intermedios (5) -también con música- y guiones o *canovacci* de *commedia dell'arte* y que con todo esto dio paso a una reforma teatral.

Carlo Gozzi<sup>2</sup>, uno de sus más sarcásticos detractores, dijo con bastante ironía que entonces las obras de Goldoni se encontraban<sup>3</sup>:

*Nelle tavolette delle signore, sopra a' scrittori de' signori, sui banchi de' bottegai, degli artisti, tra le mani de' passeggiatori, nelle pubbliche e private scuole, ne' collegi e persino ne' monasteri.*

Lo cierto es que estos hábitos de lectura sólo podían ser saciados con una ingente producción literaria que también fue considerada por algunos defensores de forma muy negativa, pues según ellos, la cantidad estaba reñida con la calidad; pensaban que de esta forma el comediógrafo satisfacía de forma servil el gusto de su público, tanto de sus espectadores como de sus lectores, si bien no podían negar que contribuía con su producción, no sólo a una renovación del teatro en particular, sino de la sociedad en general. No se olvide que también el español Leandro Fernández Moratín fue uno de los ilustrados que observaron con mucha reserva esta situación<sup>4</sup>.

## Los pioneros: siglo dieciocho

La divulgación del teatro goldoniano en España interesó primero a contemporáneos cultos, italianos y extranjeros. Por ejemplo, el ilustrado barón de Cronegk (? - ?) -de origen alemán-, realizó en 1771 un estudio propio de la literatura comparada moderna. Ese año revisó las obras de teatro basadas en la figura del mentiroso en la literatura europea. Según sus palabras este tipo de personaje apareció por primera vez en una obra de Lope de Vega (1562-1635) -en realidad fue en *La verdad sospechosa* de Juan Ruiz de Alarcón (h. 1581-1634)-, y luego lo emplearon en distintas recreaciones teatrales autores como Pierre Corneille (1606-1673), Richard Steele (1671-1729) y Carlo Goldoni (1707-1793). Pero el estudioso alemán se centra en especial en el texto del último (*Il bugiardo*), al que dedicó algunas acertadas observaciones<sup>5</sup>:

*Enfin l'ingenieux Goldoni a mis ce sujet sur le scène Italienne. Oserai-je dire que je ne suis content d'aucun de ces morceaux et que je souhaiterois voir traiter une cinquième fois le sujet du Menteur... Monsieur Goldoni, en traitant ce sujet, a suivie route que j'indique; son Menteur est puni à la fin; peut-être même qu'il l'est trop. Les dernières scènes sont excellentes; mais j'avoue que je n'ai point trouvé dans cette comédie les beautés que je vois dans ses autres pièces; pour ne pas remarque qu'elle est entièrement contre les règles du Théâtre. Un homme comme Goldoni est fait pour être original; il ne doit point imiter les autres.*

Es evidente que el estudioso alemán tenía más interés por la obra del autor italiano que por las del resto de los escritores, que sólo menciona muy de pasada.

A partir de entonces, dada las relaciones culturales que existen entre España e Italia, algunos autores cultos -en especial jesuitas- se detienen a comentar el fenómeno goldoniano. El primero, en orden cronológico, es el valenciano Antonio Eximeno y Pujades (1729-1808) -a la sazón exiliado-, quien publicó en 1774 *Dell'origine e delle regole della musica*<sup>6</sup>. En el segundo capítulo, apartado séptimo del libro tercero, establece un estudio comparado entre el teatro de ambos países. Dicho estudio establece una clara preferencia por el modelo italiano, el cual está debidamente representado por Goldoni. Al hablar del buen gusto existente en el teatro italiano de la época, "De la poesía vulgar y del Teatro moderno", no puede sustraerse de exponer la situación de forma esquemática pero real<sup>7</sup>:

*La nación italiana es singular en materia de teatros: ella sabe distinguir y apreciar el mérito de una buena comedia; pero después aplaude en el mismo teatro las impropiedades más chocantes. Se deleita excesivamente con los personajes enmascarados, los cuales en todas las comedias sostienen el mismo carácter: Pantalón prudente, Arlequín atolondrado, Pulchinella tonto, Coviello intrigante; y como los personajes siempre son los mismos, el enlace viene a ser necesariamente trivial y mal conducido. Todo el mérito de estas comedias consiste en la sátira y en la gran charlatanería de los actores. Goldoni hizo todo el esfuerzo posible para reformar el teatro de su nación; efectivamente sus comedias están bien conducidas y llenas de buena moral. El público las ha oído con gusto; pero no por ello ha dexado la pasión de Pulchinella y Arlequín.*

La obra, que fue traducida al español en 1797 por Francisco Gutiérrez, contiene otros fragmentos valiosos relacionados con el autor italiano<sup>8</sup>:

*Pero sea la comedia buena o mala, el lenguaje italiano siempre es el mismo: la gracia de la locución, la sal de la sátira y la viva expresión de los caracteres hacen olvidar los demás defectos, mayormente habiendo desterrado la rima Goldoni en la mayor parte de sus comedias, a cuyo exemplo ya todas son en prosa, usando el lenguaje del pueblo, que fuera de algún error gramatical, es el más gracioso y agradable, y muchas veces el más expresivo.*

Y en la novela satírica que Eximeno publicó en cinco tomos sobre el erudito Vizcardi: *Don Lazarillo Vizcardi. Sus investigaciones músicas*, de 1782<sup>9</sup>, se encuentran otras dos menciones al autor; la primera sobre la famosa ópera de Piccini y Goldoni, *La Cecchina o sia La buona figliuola*. A continuación pasa a un somero estudio de la partitura de la obra, "música sensible y graciosa", que considera un caso único en el mundo del drama lírico moderno y de sus creadores<sup>10</sup>:

*Véa que la música, a pesar de una mala poesía, cual suele ser la de los dramas jocosos, se reviste de los varios caracteres de los personajes; en el bufo toma a las veces un aire bullicioso y casi descompuesto; en las mujeres la cantilena es más regular y delicada; en los hombres más robusta y varonil, y en cada uno expresa los afectos, según su carácter. Ésta y otras muchas reflexiones le facilitó la suerte de oír, entre otros dramas bufos, la Cecchina o la Hija buena, puesta en música por el célebre Piccini. La poesía de este drama (que algunos creen ser del poeta cómico Goldoni), es de los pocos buenos que en este género tienen los italianos.*

La segunda referencia, bastante más breve que la anterior, se limita a incluir al autor en la lista de los grandes escritores de teatro en Europa<sup>11</sup>:

*A no haber cerrado los ojos y tapado los oídos a las reglas de los unitarios, ni la Francia hubiera tenido un Corneille, un Racine, un Molière, ni la Italia un Metastasio, un Goldoni, ni la Inglaterra un Shakespeare, ni la España un Lope de Vega.*

El jesuita valenciano aporta con su trabajo una nueva y positiva visión, alejándose del excesivo rigor classicista, del teatro europeo de los siglos diecisiete y dieciocho. De esta forma la falta de utilidad de las poéticas escolásticas ceden su lugar a la funcionalidad de la práctica teatral de los grandes creadores.

Otro importante estudioso de la época, el clasicista italiano Pietro Napoli-Signorelli (1731-1815), preparó su monumental *Storia critica de' teatri*, de 1776, como compendio de la cultura teatral del hombre ilustrado. En este monumental estudio el autor investiga rigurosa y científicamente el fenómeno teatral: espacio, género y literatura en las distintas culturas y épocas, desde la Antigüedad Clásica hasta la Era Moderna.

Pero ahora hay algo que nos interesa más; algunos años antes de concluir su obra el escritor se encontraba en Madrid (1765-1782), donde no le pasó inadvertido el éxito que alcanzaron las comedias de Goldoni, pese a que -como él mismo señala- se dieron a conocer en los teatros en versiones bastante defectuosas<sup>12</sup>:

*In Ispagna alcune traduzioni di qualche commedia del Goldoni come della Sposa persiana o de Bourru bienfaisant sono piaciute moltissimo al popolo, e dovea esserne lodato (fuorché in alcune alterazioni fatte senza gusto agli originali) qualunque egli siassi che ha impreso a mostrare sulle scene spagnuole queste commedie.*

Es muy probable que las noticias que el hispanófilo Napoli-Signorelli da sobre Goldoni fueran fruto de las tertulias madrileñas con sus amigos Cadalso, López de Sedano y los Fernández de Moratín, entre otros, en la Fonda de San Sebastián<sup>13</sup>.

Durante la prolongada visita de Napoli-Signorelli, el autor también tuvo tiempo de ver su comedia *La Faustina*, que subió al escenario del Coliseo del Príncipe entre los días 14 y 20 de agosto de 1780, interpretada por la compañía de Manuel Martínez. Para la ocasión el texto original fue adaptado al español por Fermín del Rey<sup>14</sup>. Una reseña de la época indica que la obra fue<sup>15</sup>:

*Bastante regular en su trama y solución, los episodios propios y bien dispuestos... justamente severo y honrado... en que hace vestir a su hija el traje antiguo de Aldeana y la arranca de casa del Marqués.*

La comedia está basada en un cuento de Marmontel, *Laurette*, que Napoli-Signorelli adaptó al teatro y que Guillaume-León Du Tillot, el secretario del duque de Parma, incluyó en una selección de obras que publicó en 1788<sup>16</sup>.

De vuelta a la valiosísima *Storia critica* encontramos varios textos importantes sobre el alcance y significado del comediógrafo veneciano en el desarrollo del nuevo teatro italiano, así como la proyección de éste en el ámbito francés<sup>17</sup>:

*Tentò nobilmente in Venezia la riforma del Teatro Istrionico, e quasi ne venne a capo, il non poche volte buon dipintor della natura Carlo Goldoni. Ma gli si attraversò un'altro ingegno, il noto Signor Abate Chiari, il quale, non volendo secondare il sistema del Goldoni riguardo allo smascherare i Comedianti, impedì forse la cura radicale degli abusi. Goldoni annojato cesse al tempo, e cangiò Cielo, e in Parigi ha composta una Commedia Francese intitolata Le bourru bienfaisant, la quale gli ha prodotto oro ed onore.*

Pero el destacar la intención de la reforma e inmediatamente presentar a Chiari como un impedimento para que ésta se efectuara es indicio de que, aunque Goldoni se proponía hacer algo muy importante, no lo logró del todo por razones ajenas a él. También aparece un juicio que se repetirá a partir de entonces hasta nuestros días: el prestigio que cosechó Goldoni por una sola comedia escrita en Francia, en comparación con las muchas que antes redactó en Italia.

En otro texto sorprende leer cómo el historiador es capaz de trazar esta breve biografía de su compatriota -como si de un personaje de novela se tratara- y al mismo tiempo definir el significado de éste en el teatro italiano y francés del momento<sup>18</sup>:

*Che in età di otto anni fece una commedia, convinto in seguito della irregolarità delle compagnie comiche Lombarde, educato dalle lettere a miglior gusto, ed avendo per buona sorte fin dall'età di 17 anni avuta nelle mani la Mandragola di Macchiavelli che lesse dieci volte, non tardò molto de-*

*siderarne la riforma. Questo buon pittore della natura, come a ragion veduta l'apellò Voltai-  
re... servì al bisogno ed al mal gusto corrente: entrò poi nel camin dritto sulle orme di Molière: de-  
viò inseguito alquanto alterando ma con felice errore il genere: e terminò di scrivere pel teatro ad-  
ditando a' Francesi stessi la smarrita via della bella commedia di Molière.*

Y aunque en el siguiente texto aparecen los que se consideraban los defectos técnicos del comediógrafo veneciano, no por ello se deja de destacar sus valores como pintor de la naturaleza humana<sup>19</sup>:

*Lasciamo alla rigorosa critica di notare le lunghe aringhe morali de' Pantaloni, i molti talvolta scenici, qualche deferenza agli attori, la non buona versificazione, le mutazioni di scena in mezzo agli atti, ecc. e veggiamo noi in queste i quadri inimitabili de' costumi correnti, la verità espressa de' caratteri, il cuore umano sviluppato.*

Por último, el historiador acaba afirmando lo difícil que le resultó a Goldoni intentar la reforma del teatro por culpa de la envidia que Chiari y otros le demostraron. Ante esta situación Goldoni se vio obligado a abandonar todo y marcharse fuera del país, antes que continuar con esta difícil empresa. Sin embargo, pese a los reveses del destino, el comediógrafo logró triunfar en el extranjero con más y mejores textos que le dieron una fama renovada<sup>20</sup>:

*Questo fecondissimo scrittore di 150 commedie cui tanto debbono le scene Veneziane e che fa tanto onore all'Italia già vicino a smascherare e a guarire i comici, ebbe a soffrire tante guerre suscitate da' partigiani del mal gusto e dagli invidiosi di mestiere, che annojato dell'ingiusta persecuzione cessò al tempo e cangiò cielo. L'accorse Parigi nel 1761 ove tuttavia mena in tranquillità i dì che gli rimangono di vita. Qui ebbe agio di ritornare alla commedia di carattere e col Burbero benefico (Le bourru bienfaisant) che gli produsse oro ed onore, col Curioso accidente e col Matrimonio per concorso mostrò a quella culta nazione quanto erasi dipartita dalla buona commedia colle sue rappresentazioni lugubri.*

La lectura de los párrafos escritos por Napoli-Signorelli sobre el comediógrafo demuestra que éste representó para aquél una forma de triunfo de la cultura ilustrada italiana en el resto del continente. Numerosos datos fueron de gran valor para atraer la atención de los lectores y estudiosos sobre la figura del autor y su producción teatral.

En 1778, apenas dos años después del comienzo de la publicación de la obra de Napoli-Signorelli, otro literato y jesuita catalán -también exiliado-, Francisco Javier Llampillas (1731-1810), saca a la luz su obra: *Saggio storico-apologetico della letteratura spagnola contro le preiudicate opinioni di alcuni moderni scrittori italiani*. La tendencia del autor a atacar a los autores italianos o italianizantes no es óbice para que también establezca vínculos entre el teatro español y el italiano con observaciones como ésta, refiriéndose a Goldoni y sus estudios de distintos autores<sup>21</sup>:

*Intraprese lo studio dei nostri e si propose di seguitare le tracce del famoso Lope de Vega. [...] non potremo non confessare, ch'egli, seguendo la corta del Lope de Vega, fece risorgere in questo secolo la buona commedia italiana.*

Con esta explicación no sólo pretende resaltar el enlace de la poética goldoniana con el teatro español de los Siglos de Oro, sino establecer una situación de dependencia cultural bilateral, que para él era positiva y beneficiosa. La traducción al español de la obra de Llampillas no se hizo esperar y entre 1782 y 1786 se publicó con muy buena acogida en el mundo cultural hispano.

Pero todavía faltaba el trabajo del jesuita alicantino Juan Andrés (1740-1817), quien publicó, entre 1782 y 1789, *Dell'origine e dei progressi e dello stato attuale di ogni letteratura*, en la que consideraba a Goldoni "l'unico comico che vantar possa l'Italia". Ciertamente es que aunque se le critica con el máximo respeto, le atribuye un gran valor a su producción teatral. Andrés tam-

bién observa cómo el teatro de este autor veneciano va adquiriendo importancia en y fuera de las fronteras lingüísticas italianas, y cómo los hombres cultos de distintas naciones ven en él al verdadero reformador de la comedia en su país<sup>22</sup>:

*La commedia italiana non ha avuto un poeta, che le desse celebrità, finchè non è sorto il Goldoni, che si fa leggere e tradurre dalle nazioni stranieri, che il Voltaire chiama il pittore della natura, e il degno riformatore della commedia italiana, e che molti altri stranieri commendano colle loro lodi.*

De igual forma que Napoli-Signorelli, Andrés critica que el comediógrafo no puliera con más esmero los personajes de sus obras. La misma observación se repite entre otros estudiosos, pero, por el contrario, no se detienen a señalar los aciertos de ciertos personajes goldonianos, que se apartan de los esquemas tópicos, y que crearon una tradición teatral: la criada astuta pero sincera, el gruñón de buen corazón, etc.

Sin embargo, no es hasta la publicación de la obra del célebre literato y jesuita madrileño, Esteban Arteaga (1747-1798): *Investigaciones filosóficas sobre la belleza ideal considerada como objeto de todas las artes de imitación*, de 1789, cuando se objeta su incapacidad para profundizar en la recreación artística de la naturaleza, diciendo que<sup>23</sup>:

*Por la misma razón que el Italiano Goldoni jamás conseguirá hombreararse con los Aristófanes, los Plautos, los Terencios y los Molières, no porque carezca de su mérito efectivo, así en la facilidad del diálogo y en tal qual imitación de la verdad, como en la circunstancia de haber sido el reformador del teatro cómico de su nación, sino porque no supo perfeccionar la naturaleza ni en el lenguaje ni en los hechos, contentándose con expresar los lineamientos exteriores y, por decirlo así, la superficie de los caracteres, sin profundizar en el verdadero conocimiento del hombre, cuya ciencia es tan necesaria al cómico como al escultor la anatomía.*

Claramente se plantea que el teatro de Goldoni adolece de un verdadero trabajo en la elaboración de sus personajes. En otra de sus obras: *La rivoluzione del teatro musicale italiano*, de 1783, el autor no vuelve a citar a Goldoni, salvo cuando comenta que<sup>24</sup>:

*Anfossi ritrovatore facile e fecondo massimamente nel buffo, e che farvi ottiene fra i compositori lo stesso luogo che Goldoni fra i poeti comici.*

La observación de quien fue el primer crítico musical de su época era compartida por otros muchos historiadores italianos<sup>25</sup>.

Aunque en general las críticas y alabanzas se compensan, sobre todo si se incluye a los autores españoles ya mencionados, desde hace bastantes años el caso español se ha visto limitado a los comentarios vertidos por Leandro Fernández de Moratín sobre el escritor italiano.

El tema de las relaciones de los dos autores tiene su propio apartado: "Fernández de Moratín y el teatro de Goldoni", aunque cabe comentar ahora que se trata de una actitud de admiración y de crítica que llevan al escritor español a visitar al italiano durante su primer viaje a París en 1787.

Del encuentro dará fe Fernández de Moratín en varias cartas que escribe desde la capital francesa a Llaguno y Amirola, y a Jovellanos<sup>26</sup>. Es importante recordar que en una de sus misivas el escritor redactó la que fue la primera lista de comedias de Goldoni en España -con ocho títulos en total, que "en los teatros de Madrid se representaban con frecuencia y aplauso". Esta relación ha aparecido repetidas veces en varios estudios posteriores, siendo el primero el de Edgardo Maddalena en 1905.

En 1789 se publicó la traducción anónima de la obra del escritor siciliano Francesco Milizia, *El Teatro. Obra escrita en italiano... y traducida al español por D.J.F.O.*, en cuyo prólogo se lee que<sup>27</sup>:

*Su lectura puede ser útil a casi toda clase de personas en especial a Poetas dramáticos, Músicos, Actores, Críticos, Literatos, etc. para la reforma y corrección de los abusos teatrales, y para desengañar de algunos que tienen por imposible esta reforma.*

*Esta utilidad pública (que no puede dexar de ser de los mayores en estos tiempos) me movió a traducirlo a nuestra lengua, esperando logre la aceptación de los doctos, ingenios y desprecupados.*

Pero lo importante es que en esta obra también se menciona a Goldoni -describiendo la situación del teatro italiano en su momento no era posible obviar a un autor que estaba tan presente en los escenarios de la época- en el tercer capítulo de la obra: "Historia de la comedia"<sup>28</sup>:

*La Italia, idólatra de las modas ultramontanas, habrá también purgado su gusto Cómico. En efecto, Molière ha sido traducido en Italiano, y representado en casi todos nuestros Teatros. En Milán se han representado algunas Comedias de Maggi, llenas de alegría honesta y de una sólida corrección de costumbres. Goldoni, así mismo y algún otro Poeta, han procurado reformar de algún modo nuestra comedia, y el público ha recibido con aplauso sus producciones.*

Otra fuente importante de la época, pero menos citada que la de Fernández de Moratín, es Manuel García de Villanueva, gran actor español e historiador del momento, que fue también autor del *Origen, épocas y progresos del Teatro Español* (1802) y de un *Epítome de las recreaciones y fiestas públicas, que desde los tiempos remotos en que las gentes se unieron en sociedad* (s.a.)<sup>29</sup>. En sus obras García -llamado "el Malo" para diferenciarlo del famoso cantante sevillano Manuel García<sup>30</sup>-, pasó revista a muchos temas y épocas, así como a los teatros dedicados al arte lírico en el continente europeo, incluyendo los españoles<sup>31</sup>.

En el primero de sus textos, en relación con Goldoni y una de sus obras más conocidas, *Pamela nubile* (1750), observó cómo el teatro italiano contemporáneo se caracterizó por<sup>32</sup>:

*El ridículo dominante de su patria, todas cargadas de motes, equívocos, despropósitos, truhanerías, y vestidos con hábitos y gestos bufonescos, que vuelven al hombre mona.*

*Pero tal vez ha dado ya fin esta barbarie. Repulgadas las demás, la Italia, idólatra de las modas ultramontanas, habrá también purgado su gusto cómico. En efecto, Molière ha sido traducido en italiano, y representado en casi todos sus teatros. En Milán se han representado algunas comedias de Maggi, llenas de alegría honesta, y de una sola corrección de costumbres. Goldoni asimismo, y algún poeta, han procurado reformar de algún modo la comedia, y el público ha recibido con aplauso sus producciones. No obstante, el bistrionismo, los matachines, el cómico más villano, más chocante, inulso, indecente, y en una palabra, las farreas subsisten todavía imperiosas y triunfantes, hasta en las capitales más conspicuas.*

*El pueblo romano aún deserta del teatro de Terencio, y corre a los bufones, como se dexa la Merope y la Pamela, para correr a Pulchinela y a Arlequín. ¿Pero cómo pueden agrandar tales insipideces? Agradan porque la farrea, que es la comedia necia, entretiene, hace reír, y no ocupa el espíritu. Al contrario un espectáculo raciocinado pide atención y trabajo de mente.*

El texto de García de Villanueva no es original, en realidad el escritor lo había extraído de la traducción en español de la obra del siciliano Francesco Milizia, *El Teatro*, cuando habla del mal gusto en el teatro por sus muchas extravagancias e historias absurdas<sup>33</sup>:

*El pueblo Romano desertaba del Teatro de Terencio y corría a los bufones, como ahora se dexa la Merope y la Pamela para correr a Pulchinela y Arlequín. ¿Pero cómo pueden agrandar tales insipideces?*

En otra parte de su estudio, ahora de lleno en el tema de la ópera italiana, García de Villanueva señaló que a pesar de los despropósitos y defectos del género, éste contaba con la gloria de numerosos poetas del pasado<sup>34</sup>:

*Debemos confesar que se le debe a la nación italiana la introducción y propagación del buen gusto en la música a todas las naciones más cultas; de lo que dan un buen testimonio el Español Arteaga en su tratado de la Ópera Italiana [...] no se nos podrán borrar jamás de la memoria la obra de Pergolesi, Delfonte, Zingarelli, Maestro Per, Domenico Cimarosa y Giovanni Paisiello, con los poetas cesáreos Silvio Stampaglia, Apóstol Zeno, y Pedro Metastasio, reformadores del teatro lírico, y autores del melodrama; en particular el último que por su vasta erudición y gusto es bien conocido y estimado en la república literaria: como también el Tasso, el Guarini, autores de la Aminta y el Pastor Fido, modelos de la poesía pastoral, el tierno y dulce Francisco Petrarca, el delicado Ariosto, el célebre abogado Carlos Goldoni, Calzabigui autor de Alceste, y Chiari, Alberghati, Vili, Cherloni, etc. que han merecido opinión entre los cultos por su mérito dramático.*

Obsérvese que en ambos casos aparece el nombre de Goldoni como personaje relevante para el desarrollo del teatro declamado y cantado de la época en Italia, y aunque no le reserva un lugar destacado ni un trato especial, parece comprender, en su justa medida, el valor del oficio de este autor veneciano dentro de su contexto histórico y cultural.

En un estudio anterior, *Manifiesto por los teatros españoles y sus actores* (1788), García hace una defensa del carácter ilustrado y de la valía de los actores, considerándolos honrados ciudadanos útiles al Estado para el logro de la reforma del teatro. Esta importante escuela pública que es el teatro requería de personas que sirvieran como ejemplos de conducta social<sup>35</sup>:

*La acción instruye y entretiene al espectador, tanto por la variedad de acontecimientos, como por el carácter, costumbres y conducta de los personajes, se sirve el Teatro de la malicia humana para corregir los vicios de otros.*

Es cierto que en general las ideas de García de 1788 coinciden con las de un autor como Goldoni, cuando éste escribió *Il teatro comico* (1750), su conocida comedia-manifiesto; los dos planteaban una defensa de los actores en la que aparecían como los responsables de los nuevos cambios que se estaban produciendo en el teatro. Pero los años que medían entre estos planteamientos, ¡más de treinta!, impide establecer cualquier relación ideológica inmediata, como no sea la estrictamente literaria, pues Goldoni llevaba un camino muy distinto en la corte francesa desde 1762 y su reforma era entonces algo del pasado. García, por su parte, apenas se había subido al carro de los ilustrados que iban logrando imponer el nuevo teatro neoclásico en toda Europa.

En los mismos años un autor anónimo recopiló y copió el *Extracto de lo que han tratado los autores del Memorial literario* (h. 1790), que es una serie de críticas manuscritas que aparecieron publicadas en el *Memorial literario*, en el que aparecían incluidas catorce obras de Goldoni que se representaron entre el mes de enero de 1784 y diciembre de 1790<sup>36</sup>:

1. *La suegra y la nuera* (comedia, Compañía de Martínez)
2. *La bella Pamela inglesa* (comedia)
3. *El enemigo de las mujeres* (Compañía de Martínez)
4. *La mujer más vengativa por unos injustos celos*
5. *La villana en la corte* (zarzuela)
6. *El hablador* (comedia de Goldoni y puesta en verso castellano por José Vallés)
7. *La esposa peruana* (Compañía de Ribera)
8. *El convite* (drama jocoso, Coliseo de los Caños del Peral)
9. *El criado de dos amos*
10. *El viejo impertinente* (Compañía de Martínez)
11. *La incógnita* (zarzuela, Compañía de Ribera)
12. *La criada más sagaz*
13. *Caprichos de amor y celos* (Compañía de Ribera)
14. *El caballero y la dama* (comedia de Antonio Bazo, Compañía de Martínez)

Esta lista, además de contener una serie de títulos que no aparecerían hasta las primeras revisiones del presente siglo, demuestra mejor que cualquier otro documento el éxito del teatro de Goldoni en el circuito del teatro comercial, declamado y cantado, de la época.

Por ejemplo, la aparición de un nuevo drama jocoso: *El convite*, probable adaptación de *Il festino*, de 1757, con música de Antonio Ferradini, es otro dato importante; sin embargo, la obra no se conserva.

Otras fuentes para conocer más títulos de comedias, o una publicación determinada, son las listas de publicaciones de las editoriales del siglo dieciocho; dos de estas listas, pero no las únicas, son la de la imprenta de la viuda de Quiroga (1805): *Catálogo general de comedias antiguas y modernas*, y la de J. M. Marés (s.a.), de esos mismos años: *Catálogo de las comedias*<sup>37</sup>. En el primer caso, el autor aparece bastante bien representado, tanto por el número de obras como por las atribuciones explícitas de las mismas que llegan a nueve, lo que permite asegurar que el nombre de Goldoni era bien conocido y estimado por los lectores de teatro y era signo de prestigio para la editorial. En el otro caso, el de Marés, ocurre algo distinto; a pesar de repetir títulos y contener otros nuevos, sólo en dos aparece el nombre de Goldoni.

Uniendo las dos listas los títulos son, en este orden: las dos partes de *La bella inglesa Pamela* (*Pamela nubile*, *Pamela maritata*); *Las cuatro naciones o Viuda sutil* (*La vedova scaltra*); *La esposa persiana* (*La sposa persiana*); *Propio es de hombre sin honor pensar mal y hablar peor*, *El hablador* (*La bottega del caffè*); *La posadera feliz o El enemigo de las mugeres* (*La locandiera*); *La muger más vengativa por unos injustos celos* (*La donna vendicativa*) y *El hombre convencido a la razón o La mujer prudente* (*La moglie saggia*). Todo esto sirve para demostrar que en los primeros años del siglo diecinueve aún se imprimían, leían y representaban obras de Goldoni en el país, lo que confirma que el autor seguía teniendo cierta importancia en el mundo literario y teatral.

Otro aspecto importante es que lamentablemente Goldoni no encontró en el país ningún comentarista interesado en sus actividades y reformas; por ejemplo, los hechos que él mismo se había encargado de difundir con especial interés en los prólogos de las publicaciones de sus comedias no tiene cabida en las polémicas para la formación del nuevo teatro. Es cierto que entonces en España apenas se vio en el autor a un teórico de la reforma, pero se encontró a un practicante del teatro de tal envergadura que tuvo que darle cabida en los escenarios. Al parecer, sin conocerlo ni saber su forma de pensar, fue aceptado para la reforma estética que se estaba produciendo.

Existe un vacío mayor entre los años 1805 y 1883, en los que apenas se encuentra una referencia o un estudio sobre el autor italiano y su producción en español. Estos años merecen una observación más cuidada, pues, en el fondo responden a un período de numerosos cambios estéticos que marcaron los gustos de la nueva sociedad romántica. La difícil situación política del país no dejó mucho tiempo para la reflexión sobre la literatura ilustrada, nacional o extranjera, de comienzos de siglo. En muchos países Goldoni estuvo bastante ausente de los escenarios y de las imprentas europeas o estadounidenses, aunque nunca quedó completamente olvidado. La revisión a los dieciocho casos incluidos en el capítulo sobre "El estado de la cuestión" confirma que sólo en contados países el olvido fue casi total: España fue uno de éstos en que la obra del autor apenas se vio o leyó en los ámbitos culturales. Muy a finales de siglo, dentro de una etapa de investigación historicista, volvieron a surgir títulos, nombres de actores y hechos relacionados con los orígenes del teatro moderno español y con Goldoni.

### Primera etapa: 1884-1928

Esta primera etapa se abre con el estudio del erudito italiano A. G. Spinelli. En su *Bibliografía goldoniana* (1884) incluye apenas ocho ejemplares impresos en español de siete comedias originales de Goldoni, pues del último título, *La esposa persiana*, cita dos copias distintas; en todos los casos Spinelli establece una correcta correspondencia entre las versiones españolas y los originales italianos<sup>38</sup>:

1. *El caballero de espíritu (Il cavaliere di spirito)*
2. *El buen médico o La enferma por amor (La finta ammalata)*
3. *La mujer variable (La donna volubile)*
4. *La posadera (La locandiera)*
5. *Los comerciantes (I mercatanti)*
6. *La bella inglesa Pamela en el estado de casada (Pamela maritata)*
7. *La esposa persiana (La sposa persiana)*

Se trata de la primera lista realizada por un estudioso italiano sobre el tema y aunque aún es pequeña no contiene errores en las identificaciones de las fuentes. Solamente coincide con la de Fernández de Moratín (1787) en tres títulos: *La finta ammalata*, *La locandiera* y *La sposa persiana*, omitiendo los cinco restantes: *La moglie saggia*, *Il servitore di due padroni*, *Le bourru bien-faisant*, *La bottega del caffè*, *La famiglia dell'antiquario*, pero por su parte incorpora cuatro títulos más: *Il cavaliere di spirito*, *La donna volubile*, *I mercatanti*, *Pamela maritata*. A finales del siglo pasado, entre una lista y otra, se habían identificado nueve títulos de Goldoni.

En 1888 se celebró el Congreso Literario y Artístico Internacional, en el que el escritor español Adolfo Calzado<sup>39</sup> leyó una conferencia en francés sobre Goldoni<sup>40</sup>; en la misma, además de hacer las mismas referencias generales sobre el autor y su obra, citó siete traducciones anónimas en español que habían aparecido en los catálogos de librerías, que "dont il vous sera facile de préciser les originaux à la simple lectures"; según Calzado, éstas correspondían a ocho obras, dado que en el número tres se incluía la primera y segunda parte de *Pamela*<sup>41</sup>:

1. *Un curioso accidente o Un prisionero de guerra*
2. *El caballero de espíritu*
3. *Pamela en el estado de soltera (primera y segunda parte)*
4. *La mujer prudente*
5. *El verdadero amigo*
6. *Don Desiderio*
7. *El hombre prudente*

También citó Calzado en su exposición al académico de la Historia y de las Buenas Letras de Sevilla, Cayetano Rosell y López (1817-1883) y al autor dramático Darío Céspedes (?-1884) como traductores de otras dos obras de Goldoni. Aunque en ningún caso especificó los títulos en español, se sabe que se trataba de una versión de *La locandiera* y otra de *Gl'innamorati*; la de Rosell y López no ha sido localizada, quizás porque está inédita o perdida, mientras que la de Céspedes es de 1875 y se titula *Los enamorados*<sup>42</sup>.

Como se puede comprobar entre la lista de Spinelli y la de Calzado apenas hay dos títulos que se repiten: *El caballero de espíritu*, *La Pamela*; los restantes cinco son nuevos: *Un curioso accidente o Un prisionero de guerra*, *La mujer prudente*, *El verdadero amigo*, *El hombre prudente*, *La posadera*, y uno resulta completamente desconocido, ya que no aparece en otras listas. De esta obra no se conoce ningún ejemplar, ni se sabe cuál es el original italiano: *Don Desiderio*<sup>43</sup>.

A finales del siglo diecinueve, y muy a comienzos del veinte, van apareciendo una serie de catálogos de los fondos de teatros municipales y nacionales, así como de representaciones de teatro declamado o cantado en los siglos dieciocho y diecinueve que aún hoy resultan imprescindible para todo tipo de trabajo de investigación; este es el caso de las obras de Cambronero, Carmena y Millán, Virella y Cassañes, Par, Paz y Melia, y Salvá y Mallens, entre otros.

Por esas mismas fechas historiadores y literatos de la talla del español Emilio Cotarelo y Mori<sup>44</sup> y el italo-dálmata Edgardo Maddalena<sup>45</sup>, quienes se interesaron por la presencia que la obra de Goldoni había tenido en España, estudiaron la repercusión del teatro del italiano en las obras de dos autores de origen madrileño, aunque muy distintos entre sí: Fernández de Moratín y Ramón de la Cruz (1731-1794)<sup>46</sup>; es decir, en todo momento se intentó definir y estudiar a Goldoni en función de su presencia en la obra de algunos de los escritores ilustrados

más importantes. Nunca se tuvo en consideración un análisis de la evolución y el desarrollo del teatro de este autor en España ni del protagonismo que tuvo el mismo en la vida cultural del momento.

El nuevo relevo lo toma Cotarelo y Mori, quien con su libro sobre *Don Ramón de la Cruz* (1899), establece una primera colección de obras goldonianas dentro de la vasta producción del teatro español; en la primera parte del quinto apéndice ("Tragedias, comedias y zarzuelas"), aparecen cuidadosamente diferenciadas las obras originales y las adaptaciones para el teatro cantado.

Aparte de esta distinción Cotarelo y Mori aportó muchos más datos al indicar, por ejemplo, que *La buena fillola* es una traducción de *La buona figliuola*<sup>47</sup> de Goldoni, con música de Piccinni, o que *Los villanos en la corte*<sup>48</sup> es *La contadina in corte*, con música de Rust, que debía tener un origen goldoniano<sup>49</sup>:

*El libreto estará tomado de alguna comedia de Goldoni y debió tener cierta fama porque le escribieron música, además de Sacchini en 1765, Anfossi en 1775 y en el mismo año el compositor romano Félix Alessandri.*

Asimismo señala que *El peregrino en su patria* es de Polisseno Fejejo, o sea Goldoni, y que había adaptado por Larisio Dianeó, Cruz. Poco más dirá de otro drama jocoso de Goldoni, *Il cavaliere errante*<sup>50</sup>, con música de Traetta. En cambio, de *El filósofo aldeano*<sup>51</sup>, que en realidad es el drama jocoso *Il filosofo di campagna*, con música de Galuppi, no conoce el autor y sólo comenta que:

*La traducción está hecha con soltura especialmente en los versos cortos, y dado el escaso mérito de la obra, ya lánguida ya bufonada, no puede negarse que el traductor salió airoso del empeño.*

Sorprende ver cómo Cotarelo y Mori se permite hacer una afirmación de este tipo aún cuando no conoce las obras originales y se limita a formular sus juicios de valor a partir de los manuscritos e impresos que conoce sólo en español. ¿Cómo pudo comparar el trabajo de Cruz con el texto en italiano? ¿Cómo pudo llegar a estas conclusiones? Nada se puede afirmar al respecto, aunque es muy probable que sean meras especulaciones del investigador. Todo esto ha fijado una perspectiva negativa hacia la zarzuela de este período que pervive hasta nuestros días.

Apenas hace unos años el mundo académico comenzó a desembarazarse de estos prejuicios y a interesarse por la recuperación de algunos títulos. Con bastante más retraso -prevalece aún la desconfianza del valor estético de estas obras- el mundo teatral los ha incorporado en su repertorio, aunque los ejemplos son todavía muy escasos si se compara con el resto de los países europeos que han querido recuperar parte de su patrimonio cultural más hermoso, el musical<sup>52</sup>.

Las opiniones de Cotarelo y Mori sobre los libretos de estos dramas jocosos convertidos en zarzuelas dieciochescas -sólo las expresa cuando no sabe que se trata de una obra de Goldoni- en realidad no tienen ninguna validez para el estudioso actual. Como tampoco la pueden tener las alabanzas al trabajo de Cruz, que suele ser bastante arbitrario desde un planteamiento lingüístico y poco fiable desde el literario.

Pero concluyamos con el asunto por el momento. En este mismo grupo de dramas jocosos que da como anónimos, aunque son todos de Goldoni, Cotarelo y Mori incluye *El amor pastoril* que viene de otro drama jocoso *La cascina*<sup>53</sup>, con música de Scola; lo mismo ocurre con *La esclava reconocida*, imitación de *La schiava riconosciuta*<sup>54</sup> con música de Scolari; *Pescar sin caña ni red es la gala del pescar*<sup>55</sup> de *Le pescatrice*, con música de Bertani y Piccinni<sup>56</sup>; *El tambor nocturno* de *Il tamburo notturno*<sup>57</sup>, con música de Paisiello, y *Los portentosos efectos de la Naturaleza* de *Gli effetti della gran Madre Natura*<sup>58</sup> con música de Scarlatti<sup>59</sup>. De esta última comenta que<sup>60</sup>:

*Si bien el argumento no tiene nada de original, pues parece tomado de La vida es sueño, no carece de gracia en el desarrollo de las escenas, y sostiene el interés hasta saber si el Príncipe Cesariño recobra su imperio, y por cuál de las dos pastoras que le aman se decide. La traducción nos parece excelente en cuanto a estilo y poesía.*

En otra parte dice, siguiendo ahora los comentarios de García Parra<sup>61</sup>, que *Los cazadores* es una versión traducida o imitada del italiano, cuando es en realidad una adaptación de *Gli uccellatori*<sup>62</sup>, con música de Guzmán<sup>63</sup>, de la que asegura que tiene escaso valor. Y de *La feria de Valdemoro*<sup>64</sup> supone que se basa en *Il mercato di Monfregoso*, aunque no está seguro de ello. La verdad es que la versión española se basa en el texto que dice Cotarelo y Mori, pero él desconoce que se trata en realidad de una variación de título de *Il mercato di Malmantile* de Goldoni<sup>65</sup>.

Algunos años antes Cotarelo y Mori ya había publicado un artículo sobre el teatro extranjero en España: "Traductores castellanos de Molière" (1899)<sup>66</sup> y dos libros sobre famosas actrices de finales del siglo dieciocho: *Estudios sobre la historia del arte escénico en España. María Ladvenant y Quirante* (1896) y *María del Rosario Fernández, "La Tirana"* (1897). En los mismos aparecieron algunos datos relacionados con el teatro de Goldoni, pero inmediatamente después publicó un tercero sobre otro actor de la época: *Isidoro Mañquez y el teatro de su tiempo* (1902) con más datos. Sin embargo, lo cierto es que sólo en sus estudios de la historia del teatro cantado incluye todos los datos mencionados: *Orígenes y establecimiento de la ópera en España hasta 1800* (1917) e *Historia de la zarzuela o sea del drama lírico en España desde su origen a fines del siglo XIX* (1934).

La aportación bibliográfica de Cotarelo y Mori en el campo de los estudios del teatro en España es realmente amplia, a veces incompleta y caótica, pero por lo general útil e indispensable en todos sus aspectos.

Durante esos mismos años la historiografía goldoniana encontró en Maddalena a su más importante exponente. Aunque su dedicación al autor veneciano había comenzado bastantes años antes, fue entre 1907 y 1928 cuando dio un paso adelante con sus estudios monográficos sobre el éxito y la divulgación de determinadas comedias de Goldoni en Europa. Tres fueron los títulos de la producción teatral de Goldoni que Maddalena estudió con profundidad: *La locandiera* (1907), *Il ventaglio* (1914) y *Le bourru bienfaisant* (1928). Logró demostrar con sus trabajos las dimensiones de su proyecto original sobre la divulgación (o suerte) del teatro de Goldoni en el mundo entero.

En cada caso Maddalena elaboró una lista con las distintas versiones y traducciones conocidas, lo que demuestra el éxito editorial de la obra en los distintos continentes. Contrario a lo que el estudioso y todos podríamos creer de los títulos escogidos, *Le bourru bienfaisant* resultó ser el texto más veces traducido a otros idiomas, más que *La locandiera* e *Il ventaglio*, el español destacó como uno de los idiomas con más versiones o mejores criterios de traducción en todos los casos citados.

Como se indicó antes, la lista con los títulos de las comedias representadas en Madrid de Fernández de Moratín (1787) volvió a aparecer en un artículo de Maddalena (1905), en su versión original<sup>67</sup>:

1. *La sposa persiana*
2. *La moglie saggia*
3. *La locandiera*
4. *La finta ammalata*
5. *Il servitore di due padroni*
6. *Il burbero benefico*
7. *La bottega del caffè*
8. *La famiglia dell'antiquario*

Basándose en las cartas de Fernández de Moratín, Maddalena identifica correctamente las fuentes de estas comedias; es la primera vez que se intenta buscar los originales italianos de

los textos de Goldoni en español, aunque parece que el estudio luego no fue muy conocido entre otros investigadores -por ejemplo, Consiglio, Parducci, Rogers o Mariutti, entre otros-, pues entre éstos aparecieron varios errores de identificación de algunas de las obras que aquí se incluían. Se comenzaba a ver que los responsables de las versiones o traducciones eran hombres vinculados, por lo general, con la escena española, aunque la mayoría de las obra aparecían como anónimas.

Hoy en día sabemos que entre ellos hubo actores (José Concha, Fermín del Rey), apunadores (Luis Moncín), autores (Félix Enciso Castrillón, José Clavijo y Fajardo, Ramón de la Cruz, Antonio Bazo, Manuel Fermín de Laviano, Juan Ignacio González del Castillo, Juan José López de Sedano, Dionisio Solís, Antonio Valladares y Sotomayor) e incluso empresarios (Domenico Botti) que se dedicaron con más o menos empeño en representar y publicar las comedias de un autor de moda en todo el ámbito europeo.

Pero volviendo al asunto de los errores de identificación, la dificultad en examinar las obras verdidas y conocer los originales complicó hasta tal punto el asunto que hasta hace sólo unos años se hacían referencias vagas sobre el tema en los estudios que se publicaban. Sólo a partir de una etapa muy tardía de investigación en el presente siglo, exactamente entre los años setenta, ochenta y noventa, por parte de equipos de trabajo españoles, franceses e italianos, no se volvió a plantear la necesidad de aclarar este problema dentro del conjunto del estudio del siglo dieciocho en España. El presente trabajo quiere ser una obra que proceda de las tendencias críticas marcadas por las investigaciones de René Andioc, Ermanno Caldera y, en especial, Antonietta Calderone, pero será más adelante cuando se verá con más detenimiento.

## Segunda etapa: 1935-1941

Superado el primer período con los estudios de Calzado, Spinelli, Cotarelo y Mori y Madalena, aparecieron los trabajos de una joven investigadora estadounidense, Ada M. Coe, quien publicó un breve estudio sobre la presencia de Samuel Richardson en España<sup>68</sup> y un amplio *Catálogo bibliográfico y crítico de las comedias anunciadas en periódicos de Madrid desde 1661 hasta 1819* (1935).

En su artículo Coe reunió algunos datos relacionados con la publicación de las adaptaciones de las dos comedias de Goldoni sobre *La Pamela* (*Pamela nubile*, 1750, y *Pamela maritata*, 1760), basadas en la famosa novela homónima de Richardson; aunque los impresos son de 1787 y 1796, las noticias de las representaciones retroceden hasta 1784<sup>69</sup>. Esto confirma que el teatro de Goldoni sirvió como introducción del autor inglés y de su obra en el país, por lo menos diez años antes de que se tradujera la novela original en 1794<sup>70</sup>. Sin embargo, en el mismo estudio se omite que aún mucho antes se conoció la historia de Pamela en los escenarios españoles. El relato de Cecchina, una muchacha desgraciada y melancólica que canta con una dulce voz de soprano ligera y que al final tiene un final feliz en boda, se había representado en 1762 en Madrid, apenas dos años después del estreno del drama jocoso de Goldoni *La buona figliuola*, en Roma con música de Piccinni<sup>71</sup>.

Tanto fue el éxito del drama jocoso que el libretista y el músico realizaron, en 1761, una segunda parte, *La buona figliuola maritata*, que fue en general muy bien recibida, pero que en ningún caso alcanzó el nivel y la fama de la primera. En España se escenificaron en los teatros las dos partes -en especial la primera- durante largos años a finales del siglo dieciocho<sup>72</sup>.

En su catálogo Coe incluyó tanto obras estrenadas y publicadas en esos años, entre ellas aparecen en el índice, por lo menos, treinta y tres títulos de Goldoni en español, correspondientes a catorce obras originales:

1. *La guayanesa, La bella guayanesa (La bella selvaggia)*, p. 107
2. *La bella Pamela, La inglesa Pamela en el estado de soltera (Pamela o sia La virtù premiata, Pamela nubile)*, p. 27
3. *La Pamela casada, La inglesa Pamela en el estado de casada (Pamela maritata)*, p. 27

4. *El hablador, El hablador indiscreto, Es de gente sin honor, pensar mal y hablar peor, Propio es de hombre sin honor, pensar mal y hablar peor o El hablador, Pensar mal y hablar peor es propio de hombre sin honor, Pensar mal y hablar peor es propio de gente sin honor (La bottega del caffè)*, pp. 108-109
5. *La buena criada (La serva amorosa)*, p. 30
6. *Buen genio y mal corazón, Mal genio y buen corazón, El no de las niñas o El colérico bondadoso, El tío don Pedro (Le bourru bienfaisant)*, p. 140
7. *El criado de dos amos (Il servitore di due padroni)*, p. 55
8. *El encuentro feliz, El feliz encuentro (L'osteria della posta)*, pp. 84, 98
9. *El enemigo de las mugeres y posadera feliz, El enemigo o La posadera, La posadera feliz o El enemigo de las mugeres (La locandiera)*, pp. 84-85
10. *La esposa persiana (La sposa persiana)*, p. 91
11. *Fruto de un mal consejo el mismo que le da o El prisionero de guerra, Fruto de un buen consejo el mismo que le da o El prisionero de guerra, El prisionero de guerra o El curioso accidente (Un curioso accidente)*, pp. 101-102
12. *Hombre convencido a la razón o La mujer prudente, Mujer prudente y hombre convencido a la razón (La dama prudente)*, p. 116
13. *El mentiroso (Il bugiardo)*, p. 152
14. *Las quatro naciones y viuda sutil, Viuda sutil o Las quatro naciones (La vedova scaltra)*, p. 190

De esta lista se desprende que al menos dos comedias pertenecen a la primera etapa creativa del autor, aproximadamente de 1734 a 1748 en el Teatro San Samuele (*Il servitore di due padroni* y *La vedova scaltra*), seis al segundo período de 1749 a 1753 en el Teatro Sant'Angelo (*La Pamela nubile, La bottega del caffè, La serva amorosa, La locandiera, La dama prudente* e *Il bugiardo*)<sup>73</sup>, cuatro al de 1753 a 1762 en el Teatro San Luca (*La bella selvaggia, Pamela maritata, La sposa persiana* y *Un curioso accidente*), una a la estancia en Bolonia en 1762 (*L'osteria della posta*) y otra al período francés, aproximadamente de 1762 a 1793 en el Teatro de la Comédie Française (*Le bourru bienfaisant*). Se puede decir que el teatro de este autor está representado, más o menos, en todas sus etapas creativas, con predominio de obras en tres actos y en prosa<sup>74</sup>.

La lista de Coe presenta ya una serie de errores, pues no todas las identificaciones son correctas; sin embargo, en los futuros trabajos de sucesivos investigadores no se cuestionan los datos y se aceptan sin discusión. La ausencia de consultas directas de los fondos de teatro propicia este tipo de problemas.

Pero también hay otros títulos en el trabajo de Coe, diez en total, que son realmente versiones de cinco comedias más de Goldoni; en ningún caso se atribuye a éste el texto ni se determina la fuente:

15. *El caballero y la dama* de Antonio Bazo (*Il cavaliere e la dama*) p. 33
16. *Caprichos de amor y celos, Caprichos de amor y celos o Los enamorados celosos, Los enamorados celosos* de Fermín del Rey (*Gl'innamorati*) pp. 35, 84
17. *La criada sagaz, La criada más sagaz del "italiano" (La donna di garbo)* p. 55
18. *El hombre prudente* de José López Sedano (*L'uomo prudente*) p. 118
19. *La muger más vengativa por unos injustos celos, Los impacientes chasqueados y burladora burlada* de Luis Moncín (*La donna vendicativa*) pp. 121-122

Como se puede apreciar, era práctica habitual en la época dar a una misma obra diferentes títulos. Esta multiplicación la realizaban los empresarios y directores de las compañías con el fin de atraer al público a los coliseos. Sirva como ejemplo el caso de *La locandiera* que los espectadores italianos conocieron también como *L'inimico delle donne* y los españoles vieron en sus escenarios numerosas veces con todos estos títulos: *La posadera feliz, La posadera feliz o El enemigo, El enemigo o La posadera, La posadera o El enemigo de las mujeres, El enemigo de las mujeres o El enemigo de las mujeres y posadera feliz*, entre muchos otros.

Hasta el momento la lista de las versiones en español llega a treinta y tres títulos, y diez más que hacen un total de cuarenta y tres que corresponden a diecinueve obras de Goldoni, pues, como ya se ha indicado, son sólo cinco las nuevas fuentes del segundo bloque: *El cavaliere e la dama*, *Gl'innamorati*, *La donna di garbo*, *L'uomo prudente* y *La donna vendicativa*.

Más de cinco años después apareció un breve artículo del historiador veneciano Attilio Gentile, "La fortuna di Carlo Goldoni fuori d'Italia nelle ricerche di Edgardo Maddalena" (1940)<sup>75</sup>; luego otro del estudioso luqués Amos Parducci<sup>76</sup>, en el que dedicaba un apartado a Goldoni: "Traduzioni e riduzioni spagnole di drammi italiani" (1941)<sup>77</sup>, y, por último, un libro del hispanista estadounidense Paul Patrick Rogers<sup>78</sup>, *Goldoni in Spain* (1941)<sup>79</sup>. Los tres estudios sirvieron para ampliar de una vez la lista de obras vertidas al español, pero ninguno de ellos supo establecer las fuentes de las mismas con exactitud. Los problemas no sólo continuaron, sino que se acrecentaron.

En el primer caso, Parducci trabajó, basándose en los estudios de Cotarelo, Coe y Peers, una serie de listas con las obras de autores italianos de distintos períodos<sup>80</sup>. Incluyó veinticinco autores de los siglos diecisiete al diecinueve y una entrada de textos anónimos. Parducci cita sus fuentes y da, por primera vez, los fondos consultados y las firmas de los ejemplares conservados<sup>81</sup>. Las aportaciones son numerosas e interesantes, amén de estar bien organizado. En el apartado de Goldoni, que es el que aquí interesa, se recopila un total de cincuenta y cinco traducciones. El número de títulos, casi duplicado, proviene ahora de veintidós títulos originales en italiano<sup>82</sup>:

1. *El amor paterno o La criada reconocida (L'amore paterno)*, p. 107
2. *El criado de dos amos (Il servitore di due padroni)*, p. 107
3. *La guayanesa, La bella guayanesa (La bella selvaggia)*, p. 107
4. *El mentiroso (Il bugiardo)*, p. 107
5. *El hombre adusto y benéfico (Il burbero benefico)*, p. 107
6. *La camarera brillante (La cameriera brillante)*, p. 107
7. *El hablador, Pensar mal y hablar peor, es propio de hombres sin honor, Propio es de hombre sin honor, pensar mal y hablar peor, Pensar mal y hablar peor es de gente sin honor, El hablador indiscreto, Pensar mal y hablar peor o El hablador, Es de gente sin honor pensar mal y hablar peor, Propio es de hombres sin honor pensar mal y hablar peor o El hablador (Il contrattempo o sia Il chiacchierone imprudente)*, p. 107
8. *Un curioso accidente, Un encuentro feliz (Un curioso accidente)*, p. 108
9. *El hombre convencido a la razón, La mujer prudente, El hombre convencido a la razón o La mujer prudente, La mujer prudente y el hombre convencido a la razón (La dama prudente)*, p. 108
10. *La criada sagaz, La criada más sagaz (La donna di garbo)*, p. 108
11. *La mujer más vengativa por unos injustos celos, Los impacientes chasqueados, Burladora burlada (La donna vendicativa)*, p. 108
12. *El antiquario, La suegra y la nuera, La suegra y la nuera o El antiquario (La famiglia dell'antiquario)*, p. 108
13. *El fruto de un buen consejo el mismo que le da o El prisionero de guerra, El fruto de un buen consejo el mismo que le da, El fruto de un buen consejo el mismo que le da, El fruto de un mal consejo el mismo que le da o El prisionero de guerras, El prisionero de guerra o El curioso accidente (La guerra)*, p. 109
14. *Mal genio y buen corazón, Buen genio y mal corazón, El regañón, El no de las niñas o El colérico bondadoso, El no de las niñas (Il genio buono e il genio cattivo)*, p. 109
15. *Los enamorados celosos (Gl'innamorati)*, p. 109
16. *El enemigo de las mugeres, El enemigo de las mugeres y posadera feliz, La posadera feliz, La posadera feliz o El enemigo, La posadera feliz o El enemigo de las mugeres, El enemigo o La posadera (La locandiera)*, p. 109
17. *Curar los males de honor es la fúrica más sabia, Médico holandés (Il medico olandese)*, p. 110

18. *La bella inglesa Pamela en el estado de soltera, La bella inglesa Pamela en el estado de casada (Pamela nubile. Pamela maritata)*, p. 110
19. *La buena criada (La serva amorosa)*, p. 110
20. *El viejo impertinente (Il vecchio bizzarro)*, p. 110
21. *La viuda sutil, La viuda sutil o Las quatro naciones (La vedova scaltra)*, p. 111

Como ya se ha dicho, la aportación fundamental de Parducci es la capacidad de organización de todos los datos: nombres de traductores, referencias y atribuciones a los textos originales, ediciones, lugar o año de impresión, etc., aunque, el aspecto negativo de su trabajo es que nuevamente se ciñe a un estudio indirecto del material, basándose en catálogos y repertorios impresos<sup>83</sup>, lo que le hace caer también en errores de identificación de los textos.

En el segundo caso, Gentile se centra en la utilización y puesta a punto del material recopilado durante largos años por Maddalena y que hoy forma parte del fondo de la Casa Goldoni en Venecia. El artículo se basa en el cuadro numérico-cronológico de las traducciones de las comedias de Carlo Goldoni de 1751 a 1919, con el cual Gentile logra incorporar todo el material existente en el fichero de Maddalena<sup>84</sup>; utilizando las estadísticas que aparecen en el trabajo se concluye que en vida del autor (1751-1793) se hicieron por lo menos doscientas setenta y una traducciones o versiones a distintos idiomas, que en total en el siglo dieciocho llegaron a trescientas tres (1751-1800), y en el siglo diecinueve se conocieron otras doscientas doce (1801-1900), mientras que en los primeros tres decenios del siglo veinte (1901-1929) iban por las ciento cuarenta y ocho<sup>85</sup>.

Observa Gentile que en muchos de los países donde se vertió y representó el teatro de Goldoni, éste sirvió para establecer los cimientos de sus respectivos teatros nacionales<sup>86</sup>:

*A molte di queste nazioni le commedie goldoniane servono a dare l'avvio e la materia per il loro teatro nazionale.*

El caso español aparece con cuarenta y cinco ejemplares impresos conservados del siglo dieciocho (1751-1800), nueve del diecinueve (1801-1900) y cuatro del primer tercio del veinte (1901-1929)<sup>87</sup>. En total se cuentan cincuenta y ocho versiones de treinta y dos comedias originales de Goldoni que Gentile interpreta de forma acertada<sup>88</sup>:

*Con qualche ritardo anche la Spagna, che consta nel Settecento 45 traduzioni, cerca nel Goldoni l'esempio e, possiamo dire, la forma per il suo moderno teatro comico; le case editrici vanno a gara nello stamparle e ristamparle (las obras) in edizioni di pochi soldi.*

Es importante recordar que todas estas cantidades interesan como botón de muestra de lo que debió ser la divulgación de la producción goldoniana en los distintos países europeos, y en ningún caso deben interpretarse estos datos como definitivos o sinónimos de una pugna entre la cantidad de títulos manejados y la calidad de las versiones.

Dejando aparte el caso alemán, que cuenta con ciento treinta y una versión en el siglo dieciocho, el español se distingue por tener más adaptaciones que los demás países; las versiones portuguesas fueron treinta y seis; las francesas sólo treinta y cinco, y las griegas catorce.

Hasta aquí llega el interés numérico del material que se conserva en el fondo de Maddalena en la Casa Goldoni, ya que en los dos siglos siguientes los ejemplares en español son muchos menos; sólo cabe señalar que al final de la larga lista, España tiene una tercera posición, precedida por Alemania (225) y Francia (81) que están a la cabeza, y seguida por Inglaterra (48) y Portugal (40).

Por otra parte, del mismo trabajo se puede deducir que el teatro de Goldoni pasó de ser considerado la materia prima (o cajón de sastre) para la reelaboración de nuevas traducciones, versiones u obras propias de cada nación, como ocurrió en los siglos dieciocho y diecinueve, a imponerse, ya en el veinte, como el de un autor universal perteneciente a todos los países.

En el caso de Rogers, el tercero de esta etapa, no encontramos con el primer trabajo monográfico extenso sobre el asunto; se trata de una relación bibliográfica que incluye las comedias y los dramas jocosos del siglo dieciocho del autor en español.

El esquema general del trabajo de Rogers resultaba sumamente sencillo: introducción general (pp. 1-5), un estudio sobre el teatro cantado de Goldoni en España (pp. 6-25) y otro sobre su teatro declamado (pp. 26-42). También contaba con cuatro apéndices; el primero con las fichas de los dramas con música (pp. 45-68), el segundo con las comedias (pp. 69-98), el tercero con las representaciones de las comedias en Barcelona (pp. 97-101) y el cuarto con las de los dramas con música (pp. 102-103).

Aparte de los fallos técnicos ya comentados o que aparecerán luego, la actitud de Rogers hacia Goldoni es completamente negativa; en general no comparte el entusiasmo ni el conocimiento del diplomático, también estadounidense, William D. Howells por la literatura italiana en general ni por Goldoni en particular. Howells publicó, a fines del siglo pasado, dos libros sobre el mundo y la literatura veneciana, así como una introducción a las memorias de Goldoni, en la que revela una visión muy moderna del mundo literario del escritor<sup>89</sup>. Tampoco parece que Hobart C. Chatfield-Taylor con su estudio sobre el planteamiento biográfico y moral del autor del veneciano determinara en algo la visión del trabajo de Rogers, aunque es cierto que aparece en su bibliografía<sup>90</sup>.

El investigador basó todo su trabajo en acumular las fichas que extrajo de numerosos catálogos y listas impresas, o sea de fuentes bibliográficas incompletas y parciales, lo que impidió que su labor alcanzara las dimensiones que requería el asunto. Una vez más, ahora por razones de la guerra civil extendida por todo el país (1936-1939) y la mundial por el continente (1939-1945), se perdió la oportunidad de consultar los fondos de teatro de las bibliotecas españolas. Al final Rogers logró confeccionar sus listas, pero su ambicioso proyecto se fue llenando de fichas incompletas y de datos confusos. Con toda probabilidad el estadounidense detectó las contradicciones que se apreciaban en su trabajo, pero se tuvo que limitar, voluntaria o involuntariamente, a especular con las fuentes de las comedias y los dramas jocosos, cayendo en nuevos errores de identificación o incurriendo en varias omisiones.

Ante la imposibilidad de comprobar los datos encontrados en distintas fuentes (listados, catálogos, estudios monográficos o históricos), Rogers optó por una solución poco recomendable: reflejar todos los datos localizados de cada obra, sin relacionarlos entre sí. Por ejemplo, de *I mercatanti* el estudioso cita tres fuentes, el trabajo de Charles Rabany sobre Goldoni (1896), el catálogo de la Biblioteca Británica (1972) y el de Pedro Salvá y Mallens de la Biblioteca Salvá (1872), con estas fuentes elaboró la siguiente ficha de la comedia<sup>91</sup>:

*Los comerciantes. Comedia nueva, traducida en español. Barcelona, 1790. (Rabany).*

*Comedia nueva. Los comerciantes. Escrita en prosa... y traducida al Español. En tres actos. Barcelona (1790 ?) (Br. Mus.)*

*Los comerciantes. En prosa. Carlos Goldoni. "No expresa el nombre del traductor." (Salvá).*

En realidad todos estos datos corresponden a un único impreso, pero sólo se puede saber examinando el ejemplar conservado. Otro caso, el de *La bottega del caffè*, resulta menos fácil de solventar y Rogers acabó confundándose; intentó inventariar primero los manuscritos y luego las ediciones<sup>92</sup>:

***MSS in the Biblioteca Nacional:***

*El hablador. Comedia de Goldoni, en prosa, traducida al castellano por José de Concha. Barcelona, C. Gibert y Tutó... 48 hojas, 4º, letra del siglo XVIII... (Paz y Meliá).*

*El hablador. Comedia de Goldoni, en verso. Falta la primera jornada... 48 hoj., 4º, letra de fines del siglo XVIII... Censura del maestro Zevallos. (Paz y Meliá).*

*Propio es de hombre sin honor pensar mal y hablar peor. El hablador. Comedia de José Vallés... 3 hojas, 4º, letra del siglo XVIII... Es traducción del italiano. Impresa suelta en el Museo Británico. (Paz y Melía).*

**MS in the Biblioteca Municipal:**

*El hablador. - Comedia escrita en prosa italiana por el Señor Abogado Goldoni y versificada en idioma castellano, tres actos, verso, por Josef Vallés. - Manuscrito, 4º (Biblioteca Municipal).*

**Editions:**

*Comedia. Propio es de hombre sin honor, pensar mal, y hablar peor. El hablador (in three acts and in verse) traducida del Italiano (of Carlo Goldoni) por J. V. Madrid 1792. 4º (British Museum).*

*El hablador. - Anónimo. (Salvá).*

*El hablador; de Goldoni, en verso castellano por J. V. impresa, 1792 (Coe).*

Como ya era de esperar, los errores de Rogers se multiplicaron; primero, entre las fichas de los manuscritos apareció un impreso; segundo, duplicó el manuscrito que contenía la censura de Ceballos que era sólo uno; tercero, también duplicó el impreso de Madrid de 1792 y, cuarto, omitió los impresos de Barcelona (Viuda Piferrer) y Madrid (Quiroga).

Pero aún hay más. En otro ejemplo acabó triplicando la información de un solo ejemplar impreso, al repetir de forma innecesaria fichas incompletas<sup>93</sup>:

*La bella inglesa Pamela, parte 2ª. Published in Madrid by the Librería de Quiroga, 1796. (Richardson in Spain).*

*La bella inglesa Pamela, parte 2ª. Published in Valencia by Joseph de Orga, 1796. (Richardson in Spain).*

*Comedia famosa. La bella Inglesa Pamela en el estado de casada. Escrita en prosa Italiana... y puesta en verso Castellano. Segunda parte (in three actos). Valencia, 1796. 4º. (British Museum).*

Por los datos arriba reseñados, todo parece apuntar a la existencia de dos ejemplares distintos, cuando en realidad se trata de uno solo que es el siguiente:

*Comedia. La bella inglesa Pamela en el estado de casada. Escrita en prosa italiana por el Abogado Goldoni, y puesta en verso castellano. Segunda parte. N. 516. Con Licencia: en Valencia: en la Librería de Joseph Orga, donde se ballará, y en Madrid en la Librería de Quiroga, calle de Carretas. Año 1796.*

Por último, en otro ejemplo del catálogo aparece un solo impreso de la comedia *La serva amorosa*<sup>94</sup>:

*La buena criada (in three acts) traducida (from "La Serva Amorosa") y versificada por Fermín del Rey, corregida de nuevo por él mismo. (Madrid, 1795?). 4º (British Museum).*

Una consulta del material conservado en los distintos fondos de teatro permite localizar hasta tres ediciones distintas:

*Comedia La buena criada del Doctor Carlos Goldoni. Traducida y versificada por Fermín del Rey, corregida de nuevo por él mismo. Con Licencia en Pamplona. Año de 1778. Se ballará en Madrid: en la Librería de Don Isidoro López, calle de la Cruz, frente de la Nevería.*

*La buena criada. Colección de las mejores comedias nuevas que se van representando en los Teatros de esta Corte. Tomo VI que comprende las representadas en el 1795. RUIZ. Madrid: En la Imprenta de Ramón Ruíz.*

*Comedia La buena criada del Doctor Carlos Goldoni. Traducida y versificada por Fermín del Rey, corregida de nuevo por él mismo. (Madrid): Se ballará en la Librería de Castillo, frente a San Felipe el Real, en la de Cerro, calle de Cedaceros; en su puesto, calle de Alcalá; y en la del Diario, frente a Santo Thomás...*

Basta con estos pocos ejemplos para concluir que debido a las características del trabajo y sus resultados es inútil determinar cuántos ejemplares manuscritos o impresos aparecen entre las páginas del trabajo de Rogers; solamente se puede decir que se citan treinta y seis títulos de dramas jocosos originales<sup>95</sup>, y treinta y uno de comedias también originales<sup>96</sup>. Este estudio monográfico puede definirse como un cuaderno de apuntes desordenados que contiene muchos e interesantes datos, pero que para su uso y comprensión exige un análisis y estudio previo, indispensable si se quiere obtener algún provecho del mismo. Un auténtico quebradero de cabeza que sólo puede ser superado gracias a la existencia de otros trabajos complementarios (Coe, Consiglio, Mariutti) y de una buena dosis de paciencia y tiempo por parte de los nuevos investigadores.

La impresión que causa el estudio de Rogers es que el investigador no es capaz de interpretar los datos de su estudio sobre el teatro cantado y declamado de Goldoni en España en su justa medida y cae en una serie de incongruencias bastante desafortunadas. Quizás, Rogers se viera desbordado por la cantidad de datos y no supiera entrever la realidad o, quizás, no conocía la importancia de Goldoni en el ámbito del teatro europeo de su época o la verdadera situación del teatro español entonces, lo que le pudo inducir a restar tanta importancia a los hechos. Todo apunta a reducir la proyección de su trabajo, convirtiéndolo en un mero catálogo, cuya introducción no aporta nada positivo. Aún cabe preguntarse por qué eligió Rogers a un autor que le resultaba tan poco interesante<sup>97</sup>. Lo cierto es que el mal sabor que queda después de leer la introducción impide comprender la naturaleza del libro.

Además de todo lo dicho hay que insistir en que el trabajo de Rogers tiene un error ideológico de base: se malinterpretan los datos del catálogo. Rogers considera desde el primer momento que el autor no tuvo mucho éxito en España en la segunda mitad del dieciocho. Por un lado, su conclusión parte de una comparación indebida del teatro lírico de Goldoni con el de Metastasio de la primera mitad de siglo y, por otro, de prejuicios estéticos dominantes en los años cuarenta<sup>98</sup>. A pesar de todo, la recopilación bibliográfica es útil y apunta a que Goldoni estuvo bien representado, cuantitativamente al menos, en los teatros del país, con un número más que aceptable de comedias y dramas con música.

Sólo resta añadir que casi cuarenta años después el propio Rogers reconoce -sin hacer ninguna alusión a este trabajo sobre Goldoni-, en el prólogo de un Catálogo de la Universidad de Tejas, que :

*When Hispanics of my generation were graduate students and young teachers it was considered axiomatic that Spain's eighteenth century was not only a period of decline and decay, but that there was little, if anything, in its hundred years that merited more than passing attention.*

El autor no menciona en el recuento de estudios y catálogos de su prólogo (Cotarelo y Mori, Pellissier, Coe, McClelland, entre otros) su propio estudio sobre Goldoni. Quizás fueron estos los mismos prejuicios con los que Rogers preparó su libro. Pero lo cierto es que entonces no dudó en restarle importancia a la presencia de Goldoni en España, aunque realizó uno de los trabajos más importantes sobre este tema.

Las afirmaciones anteriores responden a un conocimiento directo de la obra, pero lo mejor será recurrir a una crítica del estudio de Rogers para contrastar las opiniones y continuar con este repaso histórico. Aunque el hispanista español José de la Riva-Agüero (1942) publicó una reseña sobre el trabajo del investigador estadounidense, ésta resulta en exceso erudita y personal. La única crítica digna de examen en esta revisión bibliográfica es la de otro hispanista, el italiano Carlo Consiglio (1944)<sup>100</sup>. Éste comienza su estudio indicando que Rogers publica<sup>101</sup> :

*No sólo un útil instrumento de trabajo, sino también y sobre todo un modelo digno de imitación, material estadístico abundante, pero desordenado.*

Inmediatamente pasa a hacer una revisión más profunda y señalar los errores y omisiones que ha ido encontrando en tres partes distintas de su exposición. Para la primera parte Consiglio preparó un pequeño apéndice, imprescindible para complementar el catálogo de Rogers, en el que añade tres ejemplares impresos de los dramas con música que no figuran en éste<sup>102</sup>:

1. *Amor cortesano*. Madrid: Blas Román, 1796.
2. *La buena hija*. Cádiz: Manuel Espinos, s.a.
3. *Los cazadores*. Barcelona: s.i., 1760,

así como de seis comedias que tampoco aparecen en Rogers<sup>103</sup>:

1. *El prisionero de guerra*. Barcelona: Francisco Generas, 1778.
2. *El buen médico o La enferma por amor*. Barcelona: Carlos Gibert, s.a. *El buen médico o La enferma por amor*. Barcelona, Pablo Nadal, 1798
3. *El médico olandés*. Barcelona: Carlos Gibert, s.a.
4. *La inglesa Pamela en el estado de soltera*. Barcelona: Viuda Piferrer, s.a. *La inglesa Pamela en el estado de casada*. Barcelona: Viuda Piferrer, s.a.
5. *La buena criada*. Pamplona: s.i., 1778. *La buena criada*. Madrid: Librería de Castillo, s.a.
6. *La esposa persiana*. Barcelona: Carlos Gibert, s.a.

En la segunda parte de su reseña Consiglio repasa numerosos datos y detalles que permiten entrever que conoce bien el libro de Rogers; sin embargo, por su parte, sus observaciones se basan sólo en el estudio de catálogos y en ningún caso en la localización física de los textos.

Este hecho queda claro cuando Consiglio concluye que en el caso del *Amor cortesano*, “queda sin embargo en duda si la obra en cuestión corresponde a la tercera parte” de los drama jocosos de Goldoni sobre el amor: *Amor in caricatura* y que *Los cazadores*, “es quizás traducción” de *Gli uccellatori* “del mismo autor”<sup>104</sup>. También afirma conocer otras obras que todavía no ha podido examinar; por ejemplo, supone -basándose en el trabajo de Coe- que *La criada más sagaz* puede ser *La donna di garbo*<sup>105</sup>; *La mujer más vengativa por unos injustos celos*, *La donna vendicativa*<sup>106</sup> y *La disensión fraternal o Los hermanos rivales, I due fratelli rivali*<sup>107</sup>. Al final de esta parte, el estudioso señala haber manejado determinados textos en español, lo que le permite determinar las fuentes de dos comedias que tampoco aparecen en el catálogo de Rogers: *El cortejo convencido y la consorte prudente*, es *La moglie saggia* y *La mujer prudente y usurero celoso, L'avaros geloso*. Y sólo supone que *El hombre convencido a la razón* puede ser *La dama prudente*.

En la tercera y última parte comenta varios problemas prácticos en Rogers; por ejemplo, no se puede determinar la fecha del estreno de una obra por el año de la primera edición, pues solían publicarse después, y porque no todas tienen fecha, mientras que la censura o aprobación de un manuscrito generalmente sí coincide con el estreno<sup>108</sup>. Rogers tiende a caer en la tentación de concluir temas muy específicos con datos generales o parciales. Además, él considera como premisa de su trabajo el que el teatro de Metastasio y Alfieri fue más “populares” en España que el de Goldoni.

El concepto de “autor popular” de teatro que maneja el estudioso pretende amoldarse al grado de conocimiento que se tiene de un escritor por los libros conservados y no por las obras representadas. Para Consiglio está claro que el estudio de Rogers apunta de forma precisa hacia una idea muy distinta de la que él enuncia. La insistencia en restarle “popularidad” al autor veneciano para, acto seguido, atribuírsela a lo conocido del tema tratado en sus textos o a los méritos de los actores, resulta absurda y torpe.

La misma lógica empleada por el escritor italiano en el desarrollo y conclusión de su reseña permite poner en tela de juicio su indiscutible alabanza inicial al trabajo de Rogers<sup>109</sup>:

*Es mi primera satisfacción poner de manifiesto los merecimientos que aquél ha contraído en el campo de los estudios de la literatura comparada italo-española, suministrando no sólo un útil instrumento de trabajo, sino también y sobre todo un modelo digno de imitación.*

Por su parte, Consiglio piensa que el trabajo ocupa un lugar importante dentro de la investigación de la literatura comparada, lo que contrasta con las dificultades que tiene al describir su manejo. Por nuestra parte, sólo queda añadir que la necesidad de tener que usar durante largos años este libro nos permite afirmar que *Goldoni in Spain* fue una obra clave en la historia de los estudios goldonianos en nuestro país. Es una pena que no fuera conocida en su momento, pero este hecho, además de los muchos y muy distintos errores, nos ha obligado a realizar una profunda revisión global de todos sus contenidos.

### Tercera etapa: 1942-1944

En 1942, es decir apenas un año después de la publicación del artículo de Parducci, pero dos antes de su anterior artículo, el propio Consiglio publica un estudio en el que vincula el nombre del dramaturgo español Leandro Fernández de Moratín con el del comediógrafo italiano. Con este trabajo Consiglio intentó dar orden a una serie de valorizaciones generales sobre la incidencia del teatro de Goldoni en el panorama europeo. Como era de esperar, se detallan todos los contactos conocidos con el gran escritor español; primero pasa revista a los títulos de las ocho comedias estrenada en Madrid antes de 1787<sup>110</sup>:

1. *La esposa persiana*
2. *La mujer prudente*
3. *El enemigo de las mujeres*<sup>111</sup>
4. *La enferma fingida*
5. *El criado de dos amos*
6. *Mal genio y buen corazón*
7. *El hablador*<sup>112</sup>
8. *La suegra y la nuera*

Estas versiones corresponden, según Consiglio, a las siguientes comedias originales: *La sposa persiana*, *La donna prudente*<sup>113</sup>, *La locandiera* (?), *La finta ammalata*, *Il servitore di due padroni*, *Il genio buono e il genio cattivo* (?), *Il chiacchierone* y *La suocera e la nuora*<sup>114</sup>. Pero inmediatamente indica no estar seguro de la atribución de *La locandiera* como *El enemigo de las mujeres* -que es correcta- ni de *Il genio buono e il genio cattivo* como *Mal genio y buen corazón* -efectivamente errónea- por lo que añade para curarse en salud dos interrogantes.

De las ocho identificaciones que hace, dos son incorrectas; la primera ya se ha señalado: la versión española de un drama burgués, *Mal genio y buen corazón*, no puede ser en ningún caso una comedia de magia y gran aparato escénico como es *Il genio buono e il genio cattivo*; el segundo caso es la versión de una comedia de ambiente burgués con varios personajes cómicos, *El hablador*, que tampoco puede ser una comedia de carácter como es *Il chiacchierone*, o como se titula realmente *Il contrattempo* o *Il chiacchierone imprudente*, con lo que Consiglio no sólo reduce sustancialmente las listas de Coe, Parducci o Rogers a ocho ejemplos, sino que para colmo contribuye a mantener dos falsas identificaciones que al parecer proceden del estudio de Parducci<sup>115</sup>, aunque tampoco le menciona ni entra a polemizar con él.

En la segunda parte del artículo se mencionan y establecen las fuentes de otras cinco versiones españolas que pudo conocer Fernández de Moratín; dos de ellas son correctas: *Las cuatro naciones* y *viuda sutil*, que es en efecto el famoso texto de *La vedova scaltra*, y *La buena cria-*

da, el de *La serva amorosa*, pero las otras tres no<sup>116</sup>. La adaptación española en verso alejandrino *La guayanesa*, dice Consiglio, *acaso sea* la tragicomedia, también en pareados alejandrinos, *La peruviana*, con lo que incurre en un error que no está en el estudio de Parducci, y observa que no ha podido identificar la fuente de la versión de *El encuentro feliz*; en este punto se puede recurrir a Parducci, que en su estudio indica que proviene de la comedia en un acto *L'osteria della posta*, atribución que es acertada<sup>117</sup>.

El quinto y último título de la lista: *El fruto de un buen consejo el mismo que le da, o El prisionero de guerra*, según se puede examinar es la comedia original en un acto *Un curioso accidente*. Como ya se ha visto presenta como otras obras algunas pequeñas variantes de título: *Fruto de un mal consejo el mismo que le da o El prisionero de guerra, Fruto de un buen consejo el mismo que le da o El prisionero de guerra, El prisionero de guerra o El curioso accidente*<sup>118</sup>. Acto seguido plantea la posibilidad de incorporar cinco títulos más a la lista de obras de Goldoni en español, basándose sólo en los datos del catálogo de Coe<sup>119</sup>:

1. *El caballero y la dama (Il cavaliere e la dama)*, p. 33
2. *La criada sagaz (La donna di garbo)*, p. 55
3. *El jugador (Il giocatore)*, p. 91
4. *La mujer más vengativa por unos injustos celos (La donna vendicativa)*, p. 121
5. *La disensión fraternal o los hermanos rivales (I due fratelli rivalli)*, p. 72

De este grupo Consiglio sólo acierta en tres casos: *El caballero*, *La criada* y *La mujer*, pero la primera ya estaba incorporada en el catálogo de Rogers<sup>120</sup>, y las otras dos en el de Parducci<sup>121</sup>. Resta descartar la posibilidad de que *El jugador* sea *Il giocatore* (3 actos, prosa) de 1750 y *La disensión, I due fratelli rivalli* (1 acto, prosa) de 1763<sup>122</sup>.

Posteriormente Consiglio tuvo oportunidad de volver al tema con la reseña que preparó, en 1944, sobre el libro de Rogers; entonces corrigió, enmendó, quitó y añadió algunos puntos poco trabajados del estudio del estadounidense -como ya se ha visto-, por lo que la lectura de su reseña es indispensable para la comprensión y el uso correcto práctico del libro de Rogers. En un artículo de ese mismo año el estudioso toca el tema del *Don Giovanni Tenorio* de Goldoni y de sus *Mémoires*<sup>123</sup>:

*El mundo teatral de Venecia, por aquella época, era digno de los mejores chismorreos; la vida privada de actores y autores era conocida. Cada alusión a ella en los escenarios era un festejo y diversión pública.*

Empleando una terminología que raya el tópico propone una definición de la que ha sido la mejor de las comedias del veneciano, su labor de memorias. Y a continuación comenta que es cierto que Goldoni vació al personaje de Don Juan de:

*Aquel calor humano capaz de suscitar el entusiasmo de los espectadores.*

Pero se olvida que también fue él quien atrajo el personaje al mundo ilustrado y que esta nueva imagen se impuso en varios ejemplos literarios y líricos a partir de entonces. Poco más se puede añadir a esta breve etapa.

#### Cuarta etapa: 1957-1962

Superada la primera mitad de siglo Europa vivía un período de paz prolongado y comenzaron a cuajar los cambios que venían manifestándose desde algunos años antes. Fue entonces cuando los estudios goldonianos emprendidos por Maddalena tuvieron una amplia proyección en los trabajos que se prepararon para el congreso celebrado en Venecia con motivo del doscientos cincuenta aniversario del nacimiento del autor: *Convegno internazionale di*

*studi goldoniani* (1959). Entonces muchos trabajos se centraron en el estudio de la divulgación de Goldoni. Los planteamientos eran muy variados, algunos se limitaban a ver cómo durante un período una obra recorría los escenarios y llegaba a las imprentas; otros, más ambiciosos, intentaban describir cómo y con qué obras se había dado a conocer Goldoni en distintos países de Europa. En esta segunda categoría se puede incluir el trabajo que Angela Mariutti de Sánchez Rivero preparó para la ocasión: su *Fortuna di Goldoni in Spagna nel settecento* (1960)<sup>124</sup>, donde por primera vez se realizó la tan necesaria consulta directa de los fondos de teatro de las bibliotecas de Madrid y Barcelona. La autora contó entonces hasta treinta y dos comedias traducidas al español que se distribuían entre unos veinticinco ejemplares manuscritos y cuarenta y cinco ediciones de las que se conservaban casi un centenar de impresos<sup>125</sup>. Al mismo tiempo que iban enumerando los textos, se repasaban determinados casos de dudas o errores que venían de los trabajos anteriores. Mariutti logró sintetizar los datos de Coe (1935), Rogers (1941) Parducci (1941) y Consiglio (1942), pero a pesar del carácter correctivo del discurso, en ningún caso intentó polemizar con ellos, por lo que parece que tuvo más interés en aprovechar todas las aportaciones de los estudios anteriores.

El primer punto relevante del estudio consistió en las divergencias de atribución de las fuentes italianas de algunas de estas comedias goldonianas. Según Parducci el texto de *La bella guayanesa* (5 actos, alejandrinos) se correspondía con *La bella selvaggia* (5 actos, pareados alejandrinos), *El hombre adusto y benéfico* (3 actos, prosa) con *Il burbero di buon cuore* (3 actos, prosa), *El hablador* (3 actos, prosa y 3 actos, verso) con *Il contratempo ossia Il chiacchierone imprudente* (3 actos, prosa), *Mal genio y buen corazón* (3 actos, prosa) con *Il genio buono e il genio cattivo* (5 actos, prosa), *Un curioso accidente* (3 actos, prosa) y *El encuentro feliz* (1 acto, prosa y 1 acto, verso) con *Un curioso accidente* (3 actos, prosa) y, por último, *El fruto de un buen consejo el mismo que le da o El prisionero de guerra* (3 actos, prosa) con *La guerra* (3 actos, prosa)<sup>126</sup>.

Entre los textos de los dramas jocosos de Goldoni aparecieron otros que no lo eran: *Cayo Mario*, *Achille in Sciro*, *El maestro de la niña*, *La isla de amor*<sup>127</sup>; este desliz no provenía de ninguno de los estudios anteriores, así que debió ser una equivocación de Mariutti<sup>128</sup>. Tampoco se preocupó en sustituir el título de *Il cavaliere errante* por el de *Buovo d'Antona*, ni en explicar que se trataba de la misma obra, por lo que parece que lo dio por bueno. No debió conocer el argumento del drama con música, como le ocurrió antes a Cotarello y Mori, porque señala que la única obra relacionada con el teatro del Siglo de Oro español era *El mentiroso*<sup>129</sup>.

En otra parte de su estudio Mariutti incluyó por primera vez entre las obra goldonianas en España el libreto de *La esclava reconocida* y el texto de *El padre de familia*, aunque no se molestó en dar ninguna explicación al respecto<sup>130</sup>. De igual forma incorporó la comedia *El regañón*, que ya aparecía en Coe, pero sin señalar que no se trataba de *Le bourru bienfaisant* ni *Sior Todero brontolon*. Es muy probable que tampoco supiera cuál era la fuente de ésta y de *A nuova sagaz*<sup>131</sup>. Dio por buena la atribución a Iriarte de la versión de *La pupila*<sup>132</sup>. Y habló de la existencia de tres impresos barceloneses, de 1783, que se conservaban en la Casa Goldoni de Venecia: *El verdadero amigo*, *Las mujeres curiosas* y *La mujer variable* con introducciones explicativas que los hacía únicos en su clase. En ningún caso se detiene a explicar de dónde salen los datos ni el valor de las noticias que se amontonan en sus páginas.

Es de lamentar que Mariutti no considerara necesario, después de corregir y enmendar tantos datos, preparar una lista con los ejemplares descritos en su artículo; de esta forma sus aportaciones bibliográficas habrían sido más y mejor valoradas en los futuros trabajos de otros investigadores. Al parecer con este rápido repaso la estudiosa se dio por satisfecha y no volvió a tocar el tema más. El artículo de Mariutti puede considerarse, como el de Consiglio, como un apéndice necesario para el manejo del libro de Rogers.

La naturaleza y características de los estudios incluidos en este repaso han restado valor a las nuevas aportaciones que en éstos se hacían. Ahora toca desmenuzar los datos y señalar cuáles fueron los errores de identificación de los distintos estudiosos.

El primer turno es para Parducci. Después de confrontar las distintas fuentes citadas con los manuscritos y ediciones españolas conservados, es posible afirmar que *La bella guayanesa*

(24) es, efectivamente, *La bella selvaggia* (1758)<sup>133</sup>, pero no *La peruviana* (1754)<sup>134</sup>, como erróneamente señalaron Consiglio y la propia Mariutti<sup>135</sup>. La relación entre *El hombre adusto y benéfico* y *Le bourru bienfaisant* (1771)<sup>136</sup> y la versión italiana del propio autor *Il burbero di buon cuore* (1789)<sup>137</sup> también es correcta, pero se equivoca al suponer que *Mal genio y buen corazón* (*Mal genio y buen corazón o El tío don Pedro, El no de las niñas, El hombre de mal genio y buen corazón*) es una traducción de *Il genio buono e il genio cattivo* (1767)<sup>138</sup>, cuando, en realidad, se trata de una variante de título de *Le bourru bienfaisant* (o en su defecto de *Il burbero di buon cuore*). Consiglio ya se planteaba serias dudas sobre esta última correspondencia, pero no llegó a ninguna conclusión ni corrección en el tema<sup>139</sup>. Mariutti, en cambio, fue la única que hizo la puntualización exacta<sup>140</sup>.

La comedia *El hablador* (*Propio es de hombre sin honor, pensar mal y hablar peor, El hablador*) no es la traducción de *Il contrattempo ossia Il chiacchierone imprudente* (1753)<sup>141</sup>, sino el texto de *La bottega del caffè* (1750)<sup>142</sup>; fue otra corrección de Mariutti<sup>143</sup>. Y otra comedia en tres actos, *Un curioso accidente*, mantuvo en una de las versiones en español su título original, lo que permitió la identificación de su fuente<sup>144</sup>. Otra traducción conocida, *El encuentro feliz*, era una obra en un solo acto que nada tenía que ver con aquélla. El texto original era *L'osteria della posta* (1762)<sup>145</sup>, y así aparece en los estudios de Consiglio y Mariutti<sup>146</sup>. Por lo que se refiere a *El prisionero de guerra o El curioso accidente, El prisionero de guerra*, que, según Parducci, era una traducción de la comedia *La guerra* (1760)<sup>147</sup>, en realidad era una variación del título de *Un curioso accidente*.

Una vez rectificadas estos cinco títulos, con sus respectivas traducciones, la lista dada por Parducci queda reducida de 25 a 24 obras; desaparecen, pues, *Il genio buono e il genio cattivo* y *La guerra* (-2), se sustituye *Il contrattempo* por *La bottega del caffè* (1=1) y se añade *L'osteria della posta* (+1), con lo cual resulta un total de 24 comedias, de las cuales todas han sido confirmadas como traducciones a partir de los textos originales (27).

A través de los datos expuestos, se confirma que la falta de confrontación de los datos recogidos entre los diferentes estudios, ha fomentado el nacimiento de identificaciones falsas, así como su permanencia entre las obras goldonianas. Por lo tanto, es necesario elaborar una relación lo más exhaustiva posible de las comedias y dramas jocosos de Goldoni, aunque sólo sea a partir del material aún existente y disponible en los fondos de teatro de bibliotecas españolas y extranjeras.

Dentro de esta misma etapa, pero en un lugar aparte, está el trabajo de la italiana Anna Maria Gallina, *Goldoni in Catalogna* (1960)<sup>148</sup>. Este estudio se incluye dentro del repaso cronológico por lo que significó para los estudios goldonianos.

La investigadora italiana quiso demostrar con su trabajo -elaborado con una buena dosis de rigor- en qué había consistido la aportación catalana a la universalidad de Goldoni. Las traducciones en catalán no se publicaron hasta el presente siglo, por razones históricas de peso, pero esto no quiere decir que no existieran antes. Entre 1815 y 1818 Vicenç Albertí i Vidal realizó cinco adaptaciones de gran calidad teatral: *La dona venjativa, L'engañador, El pare de família, Paméla* y *La vidua astuta*, que todavía se conservan manuscritas e inéditas<sup>149</sup>:

*Vicenç Albertí i Vidal usa la llengua catalana en quatre possibles obres de teatre originals i en la llarga sèrie de traduccions (representades amb tota seguretat, si més no algunes, a Maó i datables la majoria entre 1815 i 1818) d'obres de Molière, Metastasio, Beaumarchais, Goldoni, Moratín i Rodríguez de Arellano.*

Se sabe que Albertí i Vidal, en el caso de Goldoni, realizó por lo menos otras tres traducciones que no se han conservado<sup>150</sup>. A pesar de ser un caso aislado para nosotros, es significativo y representativo de otros ejemplos de los que nunca tendremos noticia alguna.

No se conocieron otras aportaciones hasta comienzos del siglo veinte cuando escritores probaron suerte con los textos del veneciano: Joaquim Casas-Carbó con *La dispensera* (*La locandiera*) en 1906; Narcís Oller i Moragas con *El vano* (*Il ventaglio*) en 1908, *El sorrut benefactor* (*Il burbero benefico*) y *L'avar* (*L'avaró*) en 1909; Lluís A. Puiggarí con *La malalta fingida*

(*La finta ammalata*) de 1911; Ambrosi Carrión i Juan con *La vidua desitjada* (*La vedova scaltra*) de 1915 y Josep Farran i Mayoral, *Els enamorats* (*Gl'innamorati*) de 1931<sup>151</sup>.

En el estudio se incluye una lista con los textos en español, que llegan a sesenta y ocho publicaciones, pero de las que, por lo menos trece, no son de Goldoni, así queda reducida a cincuenta y cinco. Se incluyen cinco versiones en menorquín, y otras siete en catalán: *L'avar*, *La dispensera*, *Els enamorats*, *La malalta fingida*, *El sorrut benefactor*, *El vano* y *La vidua desitjada*<sup>152</sup>. Aunque el catalán quede reducido a este estudio se han querido incluir todos los textos localizados en el Apéndice II, documento 4 por su interés bibliográfico. Sin ánimo de entrar en un tema que sobrepasa los límites de este repaso sólo resta recalcar que se trata de un<sup>153</sup>:

*Contributo quantitativamente modesto, ma qualitativamente notevole, soprattutto se si tien conto con quanto rispetto e fedeltà i traduttori catalani si sono un genere avvicinati alle commedie goldoniane; rispetto e fedeltà cui il nostro commediografo, disgraziatamente, non è molto abituato.*

Con estas palabras Gallina demuestra conocer bien la suerte de Goldoni en España en el siglo veinte. Esta trabajo está estrechamente relacionado con el de Mariutti, además de haber sido publicado en el mismo volumen de los *Studi goldoniani* de 1960.

Volvamos al repaso original. En 1962 el italianista e hispanista murciano Antonio Prieto, consciente de la escasez de estudios sobre la literatura italiana en España, preparó la publicación de dos tomos sobre *Maestros italianos*; las introducciones y los textos de los seis autores incluidos: Giambattista Marino, Giovanni Battista Basile, Pietro Metastasio, Carlo Goldoni, Giuseppe Parini y Vittorio Alfieri, constituyeron una buena aportación para el conocimiento de la literatura italiana en español. Pero lamentablemente el trabajo se conoció poco en el mundo académico, lo que constituyó una ocasión perdida en el caso goldoniano<sup>154</sup>.

Las tendencias filológicas de Prieto le situaban entre el discurso italiano y el español. Por ejemplo, como editor escogió para el capítulo dedicado a Goldoni las traducciones de *La posadera* y *El abanico*<sup>155</sup>, y en la introducción (*El mundo goldoniano en su relación literaria*) planteó el conocimiento del autor a través de un ejercicio de síntesis entre la producción del autor y su vida, así como su significado en España<sup>156</sup>. Para él el teatro de Goldoni consistía en<sup>157</sup>:

*Un complejo proceso de regresión, a través de Molière, Goldoni venía a recobrar el realismo de la comedia de carácter española y hallaba en Metastasio la musicalidad con la que orquestará la perfecta armonía de sus mejores comedias de ambiente.*

Mientras que la vida del comediógrafo, repleta de situaciones y hechos cotidianos, podía interpretarse como un proceso de progresión en el que<sup>158</sup>:

*Un hombre vertido profesionalmente al teatro, ajeno al hombre de pensamiento, cuyo valor literario hay que buscarlo en sí mismo, en su realidad apreciada y convertida en comedia.*

La revisión de Prieto resulta coherente e ilustrativa, ya que por primera vez el lector español se encontraba ante un discurso crítico nuevo; el estudioso había logrado alejarse de los tópicos del historicismo para sintonizar con los aires renovadores de la filología italiana del momento. Todo esto sirvió para explicar quién era Goldoni, cuáles eran sus obras más importantes y qué significado podía tener para la literatura española, amén de su estética teatral. Al fin un español escribía un ensayo original en el que se hablaba de Goldoni con precisión y claridad.

En 1964 apareció un estudio del hispanista italiano Giuseppe Carlo Rossi<sup>159</sup> sobre *Metastasio, Goldoni, Alfieri e i gesuiti spagnoli in Italia* (1964). Aunque el apartado del veneciano es bastante más breve que el de sus otros dos egregios compañeros de profesión, sirve para repasar los juicios que publicaron entonces cuatro estudiosos, ya comentados en este repaso, de la envergadura de Llampillas, quien con su *Saggio storico-apologetico della letteratura spagnola* (1778-1781) destacó los méritos de las comedias de Goldoni, enlazándolo con Lope de Vega; Exi-

meno, que en *Dell'origine e delle regole della musica* (1774) le tuvo en gran estima por los logros de la reforma teatral; Andrés, con *Orígenes* (1782-1799) le adjudicó un puesto en la historia del teatro moderno y Arteaga, con *La belleza ideal* (1789), se limitó a lamentarse de su incapacidad para crear verdaderos personajes. Todos ellos fueron estrictos contemporáneos del comediógrafo que abrieron los caminos que siguió la crítica goldoniana desde entonces hasta nuestros días. Con su trabajo Rossi intenta destacar la aportación goldoniana al teatro declamado, pero, como era costumbre, omite toda referencia al cantado.

Al llegar al final de la cuarta etapa del repaso se puede afirmar que desde el primer momento la presencia del teatro extranjero en España se ha visto desde una perspectiva literaria, y pocas veces desde la teatral.

En contra de lo que se decía en aquellos años sobre la pobreza del siglo dieciocho en España se alzaron figuras de la categoría del catedrático de universidad Joaquín Arce<sup>160</sup>. Iba a ser éste la revelación del momento con sus estudios comparados sobre géneros y autores españoles e italianos de la época recogidos en: *La literatura española del siglo XVIII y sus fuentes extranjeras* (1968), donde observa que el teatro de Goldoni<sup>161</sup>:

*Realmente fue muy representado, ya que se tiene noticia de, al menos, unos treinta dramas jocosos y unas cuarenta comedias que pasaron por la escena española, aunque adviértase que se difundió más en Barcelona que en Madrid. Si es a partir de 1750 cuando comienzan a darse a conocer sus dramas musicales, la comedia, propiamente dicha, sólo triunfa desde 1770 hasta finalizar el siglo, aunque la primera comedia representada, La sposa persiana, se remonta a 1765.*

La capacidad de síntesis y precisión de Arce vuelve a ceñirse al fenómeno literario; sin embargo, ya aparecen algunas referencias a las representaciones en los teatros. Tampoco ahora se revisa el fenómeno goldoniano en su conjunto, sólo se hacen alusiones aisladas que poco a poco permitirán elaborar algunas hipótesis sobre el éxito del comediógrafo veneciano en el territorio español.

Sin embargo, afirma Arce, siguiendo el planteamiento original de Franco Meregalli<sup>162</sup>, que Ramón de la Cruz fue una figura destacada en la introducción y divulgación de una parte del teatro goldoniano en España, exactamente en los teatros de Madrid, pero que aún así no parece existir una relación, o sea influjo literario, determinante de uno en el otro<sup>163</sup>:

*Ramón de la Cruz plantea un problema diverso, ya que gracias a él, a sus traducciones y adaptaciones de los dramas jocosos goldonianos, se difundieron éstos en España. Es más, se trata sin duda del más importante traductor de Goldoni en España del siglo XVIII. Pero lo que no ha podido ser documentado es que haya elementos en el teatro de Ramón de la Cruz derivados del italiano, pues si es innegable a veces cierta analogía, más parece coincidencia de dos parábolas (atención de un realismo tradicional en el español, renovación realista y educativa en el italiano) que influjo.*

En otra parte de este trabajo se aportan los datos suficientes, al menos eso creemos, de que sí existió esa presencia goldoniana en las zarzuelas de Cruz y que esta experiencia como adaptador de dramas jocosos goldonianos sirvió al español para desarrollar una poética moderna dentro del teatro nacional<sup>164</sup>.

Por otra parte, no parece del todo cierto, como pretende concluir Arce, que las décadas del teatro goldoniano fueran sólo entre los sesenta y ochenta, pues la misma se extendió a los noventa y llegó al primer tercio del siglo siguiente<sup>165</sup>:

*Nada de lo cual obsta naturalmente para que, durante la década de los sesenta, en cuanto a las ediciones y sobre todo durante las de los años setenta y ochenta, por lo que se refiere a las traducciones, el teatro goldoniano fuera acogido con gusto y aplauso por el público español.*

Valga este matiz en las palabras de un estudioso de la categoría del profesor Arce. Sin embargo, en otro tema no se puede estar igualmente de acuerdo con el profesor, pues asegura

que Goldoni, en general, no tuvo la importancia ni el peso efectivo que alcanzó luego el poeta trágico Vittorio Alfieri (1749-1803) en la cultura literaria española. Traducciones y obras derivadas de éstas así lo demuestran, aunque sólo cita las obras de los jesuitas españoles Andrés y Arteaga como ejemplos -en las que curiosamente no se dice nada positivo de este dramaturgo trágico y sí del autor cómico-, e inmediatamente confirma que este asunto, por otra parte, está necesitado de un estudio más fondo<sup>166</sup>. Esto parece más un tópico repetido que una conclusión categórica que deba tomarse al pie de la letra.

### Quinta etapa: 1975-1991

En esta etapa, en cambio, los avances bibliográficos fueron significativos. Entre 1975 y 1989 se publicaron tres catálogos; el primero, preparado por Mercedes Sánchez-Molini en 1975, discípula entonces de Arce, fue el *Repertorio bibliográfico delle opere tradotte dall'italiano allo spagnolo dal 1939 al 1974*. En esta publicación aparecieron citadas hasta quince publicaciones (ocho en español y siete en catalán), correspondientes a nueve títulos originales de Goldoni (*Le bourru bienfaisant, I due gemelli veneziani, Un curioso accidente, La famiglia dell'antiquario, La finta ammalata, Gl'innamorati, La locandiera, Il servitore di due padroni* e *Il ventaglio*)<sup>167</sup>:

(en español)

- El burbero benéfico* (Fantucci, notas). Madrid: Ibero-Itálico, 1940.  
*El abanico*. Madrid: Imprenta Diana, 1955.  
*El abanico, Los enamorados, Un curioso accidente* (Hernández Peralta y Mariné de Hernández, trad.). Madrid: Aguilar, 1947, 1962.  
*El abanico, Maestros italianos, I* (Prieto, notas). Barcelona: Planeta, 1970.  
*La posadera* (Méndez Herrero, trad.) Madrid: Dédalo.  
*La posadera* (Méndez Herrero, trad.) Madrid: Escélicer, 1971.  
*Los dos gemelos venecianos* (Villamar, trad.). Madrid: Escélicer, 1971.  
*La posadera, El regañón benéfico, La familia del anticuario* (Orta, trad.) Barcelona: Bruguera, 1971, 1972.

(en catalán)

- La dispensera*. Barcelona: L'Avenç, 1906.  
*El vano* (Oller, trad.). Barcelona: L'Arenç, 1908.  
*El sorrut benefactor* (Oller, trad.) Barcelona: L'Arenç, 1909.  
*L'avar* (Oller, trad.). Barcelona: L'Avenç, 1909.  
*La malalta fingida* (Puiggari, trad.). Barcelona, 1911.  
*La locandiera* (F. de B., notas). Palma de Mallorca: Moll, 1941.  
*El criat de dos amos* (Oliver, trad.). Palma de Mallorca: Moll, 1963.

Con esta lista se ampliaban las ya elaboradas en su día por Maddalena, Gentile, Parducci, Rogers, Consiglio o Mariutti del siglo dieciocho, y se adentraban en la recopilación bibliográfica del fenómeno goldoniano, en pleno siglo veinte.

Los dos catálogos que se editaron luego se ceñían al ámbito cultural catalán, pero ambos incluyeron nuevas aportaciones en el estudio del autor italiano en el país. Primero apareció el trabajo de la investigadora madrileña María del Carmen Simón Palmer: *Catálogo de manuscritos de los siglos XVIII-XX de la Biblioteca del Instituto del Teatro de Barcelona* (1979); en la obra se encontraban algunos títulos atribuidos a Goldoni, así como otros que después de un examen también están basados en obras de este autor.

El tercer trabajo, en dos tomos, es el de la investigadora catalana María Teresa Suero Roca, *Catleg de representacions en Barcelona (1800-1831)* (1989); éste resulta mucho más interesante al plantear el estudio desde una perspectiva teatral valiosa: la representación. Las referencias a Goldoni son continuas, por lo que Suero comenta que<sup>168</sup>:

*Es de destacar la predilecció per Goldoni, el teatre del qual, escola de virtuts i bons costums, fou molt aplaudit pels espectadors que pogueren conèixer 23 comèdies.*

Basándose en los datos recopilados se señala que de sesenta y siete autores italianos llevados a la escena, entre 1800 y 1814 en Barcelona, Goldoni alcanzó las ciento cincuenta y tres representaciones con, por lo menos, diecinueve títulos, lo que le coloca en el primer lugar de preferencias del público barcelonés<sup>169</sup>:

1. *Pamela 1ª parte* (4), traducción de Solano
2. *Pamela 2ª parte* (2), traducción de Solano
3. *Los enamorados* (1), versión de ¿Trigueros?
4. *El enemigo de las mujeres* (17), adaptación de Concha
5. *Mal genio y buen corazón* (1), traducción de Ibáñez
6. *El médico holandés* (1), traducción de Valladares
7. *La buena casada* (6), adaptación de Laviano
8. *El avaro* (3), traducción de Domingo Botti
9. *El caballero de espíritu y dama voluble* (5)
10. *El chismoso o Propio es de hombre sin honor hablar mal y obrar peor* (11), adaptación de Vallés
11. *La esposa corregida* (3), traducción de un vecino de Barcelona
12. *Los enamorados celosos* (14), adaptación de Fermín del Rey y Domingo Botti
13. *El criado de dos amos* (9), adaptación de José Concha
14. *La mujer prudente* (12), traducción de Santos Cipriano
15. *El feliz encuentro* (10), versión de Luis Moncín
16. *El general prisionero de guerra* (26)
17. *El anticuario o La suegra y la nuera* (13), adaptación de Laviano<sup>170</sup>
18. *El logrero* (11), traducción de Domingo Botti
19. *El viejo regañón* (4), traducción de Altés

Con estos datos se confirma que el teatro italiano no sólo estuvo bien representado en España, sino que su máximo exponente fue el comediógrafo Goldoni con importantes títulos de su vasta producción. El estudio de este período reveló que en las primeras décadas del siglo diecinueve se mantenían modelos estéticos muy similares a los del siglo anterior.

Aunque muchas de estas obras se publicaron repetidas veces a través de los siglos dieciocho, diecinueve y veinte, no se ajustaban a los criterios de una traducción o una adaptación en todo el sentido de la palabra. Abundaban las recreaciones y las versiones libres. A partir de esta etapa -la quinta en el repaso- aparecieron una serie de recopilaciones de comedias a cargo de profesores universitarios; la edición de María Luisa Gómez de Ortuño comprendía dos títulos: *La posadera, Arlequín, servidor de dos patronos, El abanico* (1985)<sup>171</sup>, y la traducción y edición de Manuel Carrera Díaz tres: *La posadera, El abanico y Los afanes del veraneo* (1985)<sup>172</sup>. Éstas publicaciones incluyen las primeras introducciones, cronologías y bibliografías realmente útiles para el lector y el estudioso de Goldoni en lengua española. Carrera organiza su trabajo de forma didáctica y práctica, con el fin de mostrar *tres de las obras que consideramos más vivas, interesantes y representativas del quehacer teatral de Goldoni*<sup>173</sup>.

A partir de los años setenta se comenzaron a publicar distintos textos relacionados con el teatro italiano y Goldoni; primero fue un libro con los ensayos de Mario Baratto sobre el teatro de Ruzante, Aretino y Goldoni, *Teatro y lucha de clases* (1971) y luego otro con el estudio de A. Nicoll, *El mundo de Arlequín. Estudio de la comedia del arte* (1977); en ambos se planteaban visiones distintas y opuestas de la historia del teatro. En el primero, se incluyó el famoso ensayo *Mundo y Teatro en la poética de Goldoni*, un profundo y completo análisis sociológico que recientemente se ha vuelto a editar en español<sup>174</sup>. Mientras, el segundo es una visión de conjunto, algo elemental, en la que apenas se hace referencia a la presencia de la comedia

del arte en España en el dieciséis, con la visita de las compañías de Alberto Nasoli (1574-1582) y los hermanos Martinelli, Tristano y Drusiano (1587-1588)<sup>175</sup>. Pero en el capítulo que Nicoll dedica a Goldoni y Gozzi no se establece ningún vínculo con el teatro español<sup>176</sup>.

Ya en los años ochenta apareció un opúsculo preparado por María de la Luz Uribe, cuyo título fue *La comedia del arte* (1983), donde se volvían a tocar los mismos temas: Goldoni y la comedia italiana e influencia y relaciones con España en los siglos dieciséis y diecisiete, sin ninguna profundización ni aportación importante<sup>177</sup>.

La penúltima aportación de este largo repaso cronológico-bibliográfico es tan sólo un breve apartado dentro de una muy bien estructurada introducción realizada por la profesora madrileña María Hernández Esteban para su edición y traducción de *La posadera*<sup>178</sup>.

Este trabajo es en la actualidad lo más completo que existe sobre Goldoni en español; se incluye una excelente bibliografía, entre cuyos textos están casi todos los que constituyen el grueso de este repaso bibliográfico. Como buena filóloga que es Hernández no ha desaprovechado la oportunidad para añadir una cronología detallada de la vida del autor -que hasta el momento no existía ni siquiera en italiano- y varios estudios de carácter estructuralista sobre la obra.

En lo que respecta a: "*La locandiera en España*"<sup>179</sup>, toma como base los trabajos de Mariutti (1959) y Prieto (1962), pero a diferencia de aquéllos sabe ofrecer una panorámica diáfana de la suerte del texto goldoniano en el siglo dieciocho<sup>180</sup>:

*A esta sistemática puesta en escena habría que añadir la aportación importante que ofreció don Ramón de la Cruz traduciendo numerosos intermedios y dramas jocosos, muchos de los que se atribuyeron como obra suya.*

Sin embargo, hoy en día sabemos que Cruz realizó sólo ocho versiones de los dramas jocosos más populares de Goldoni, lo que permite considerarlo como un buen introductor y promotor del teatro goldoniano<sup>181</sup>. Puede hablarse de reformador, según se quiera ver, basándose en los textos del italiano. Otro aspecto importante planteado por Hernández es que con la aportación de Cruz<sup>182</sup>:

*Se acrecienta de manera importante el cauce de obras goldonianas dadas a conocer en España constituido por unas setenta obras en total, entre comedias y obras musicales que desde el siglo XVIII hasta hoy se han podido ver en Cataluña y Madrid sobre todo, y en Sevilla, Valencia, etc.*

Todo esto es cierto y más aún cuando comprobamos, con los nuevos datos recopilados hasta el momento, que las obras vertidas, imitadas, adaptadas, traducidas, etc., son en realidad ciento cincuenta y tres (comedias - 104, dramas con música - 49), basadas en ciento siete textos originales (comedias - 59, dramas con música 48).

En la última parte de su introducción Hernández traza la suerte de *La posadera*, incluyendo algunos datos de las traducciones y montajes del siglo veinte en España. El conjunto del trabajo permite afirmar que la filología italiana en España ha alcanzado ya su madurez.

## **Sexta etapa: 1993-1997**

Al fin se llega a un año importante para el estudio de la presencia y vigencia del teatro de Goldoni en Europa. Durante 1993 se celebró -como antes ocurrió con la celebración del doscientos cincuenta aniversario del nacimiento del autor en Venecia (1707-1957)<sup>183</sup> - el bicentenario del fallecimiento del escritor en París (1793-1993). Durante esta espléndida temporada (1993-1994) se realizaron más de un centenar de actividades en Italia y Francia, entre conferencias y charlas, representaciones de dramas jocosos y comedias, lecturas dramatizadas y talleres de teatro, etc. La publicaciones se multiplicaron y se prepararon números monográficos en revistas especializadas de teatro. Entonces más que nunca existió el interés, por parte

del Ministerio de Turismo y Espectáculo de Italia y el Ministerio de Asuntos Extranjeros de Francia, en hacer de Goldoni nuestro más popular contemporáneo europeo.

En España esta ocasión no pasó desapercibida. El Ministerio de Cultura participó con la creación de la primera colección que se publicaba en español de comedias de Goldoni prácticamente no conocidas en el país<sup>184</sup>. Para la empresa se recurrió en solitario a la Asociación de Directores de Escena de España (ADE)<sup>185</sup>. El proyecto de publicación incluyó diecinueve artículos, o sea una amplia propuesta de perspectivas, a manera de introducciones, realizados por estudiosos de distintas nacionalidades, tanto del mundo universitario como del teatro<sup>186</sup>. Se trata de una recopilación de trabajos extranjeros que nunca antes se habían vertido al español y que eran fundamentales para el estudio de Goldoni en la actualidad<sup>187</sup>.

Con la colección del *Bicentenario Goldoni* se logró una combinación entre la universidad y el teatro, con el fin de diversificar el mundo goldoniano. En los cinco tomos de la colección (Serie Literatura dramática, n.º. 28-31) se reúnen doce títulos importantes: 1. *Los desvaríos por el veraneo*, 2. *Las aventuras del veraneo*, 3. *El retorno del veraneo*, 4. *Don Juan Tenorio o sea El disoluto*, 5. *El adulador*, 6. *La plazuela*, 7. *La criada amorosa*, 8. *La guerra*, 9. *La hostería de la Posta*, 10. *La casa nueva*, 11. *Una de las últimas tardes de Carnaval*, 12. *El hijo de Arlequín perdido y hallado*. Las comedias han sido traducidas por Luigia Perotto (1, 2, 3, 6, 10, 11)<sup>188</sup>, Jorge Urrutia y Leopoldo de Luis (4), Margarita García (5), Jaume Melendres (7), Joan Casas (8), Alejandro Alonso (9) y Susana Cantero (12).

La variedad de títulos y de planteamientos en las traducciones da como resultado una producción teatral interesante, pero en conjunto algo desequilibrada. Ocurre que no todos los textos han sido vertidos con los mismos criterios, pues algunos traductores han sabido jugar con sus respectivos títulos, mostrando un alto grado de conocimiento, integración e inteligencia a la hora de traducir el texto al español. Otros, en cambio, se han ceñido a la letra, obteniendo como resultado obras que desde la perspectiva filológica son correctas, pero carentes de la misma fuerza teatral de las primeras. Mención especial merece la importantísima aportación de cinco obras preparadas por Luigia Perotto, quien ha realizado un trabajo de gran envergadura en el mundo goldoniano en España.

En el campo de los ensayos y artículos se ha obtenido un resultado más uniforme, pues, entre otras cosas, hay que destacar el equilibrio logrado al igualar el número de artículos de autores de lengua española con el de las traducciones de estudios extranjeros que aparecen en las publicaciones. En total se han recopilado treinta y cinco artículos en el número monográfico (n.º. 30) de la *Revista teatral de la Asociación de directores de escena de España*, más un texto de teatro, preparado por el profesor universitario Ángel Chiclana.

Además de la colección de textos teatrales y de la revista de la Asociación de Directores de Escena de España se publicó un libro titulado: *Goldoni: Mundo y Teatro*, una obra que consiste, en su primera parte, en siete importantes ensayos sobre el teatro y la poética del autor, escritos por Baratto, Harry o Lunari, entre otros<sup>189</sup>, mientras que la segunda parte es un catálogo: *Las obras de Goldoni una a una*, realizado por Fernando Doménech y Juan Antonio Hormigón<sup>190</sup>. Se trata de una lista en la que se indican los datos primordiales de cada título (fecha y lugar de estreno, espacios escénicos, personajes, argumento). El trabajo es importantísimo para el correcto manejo de la amplia producción goldoniana, pero a veces falla en algunos de los puntos incluidos; por ejemplo, el del argumento, que es el más importante, pues a veces en su lugar aparecen noticias de tipo histórico -provenientes todas de las notas de Ortolani- que se emplean en sustitución de la historia de la obra.

La publicación que cerró la colección goldoniana fue la de sus *Memorias*, que apareció con una buena introducción, traducción y un excelente sistema de notas preparados por Borja Ortiz de Gondra (Serie: Teoría y práctica del teatro, n.º. 3)<sup>191</sup>. El traductor de la obra realizó un trabajo de gran calidad y de una unidad estilística encomiable.

Este amplio proyecto editorial constituye la primera aportación importante al conocimiento del teatro de Goldoni en España en los dos últimos doscientos cincuenta años. Sólo resta comentar que la ausencia de estrenos o reposiciones de espectáculos goldonianos durante ese mismo año de 1993 revelaba la pobre política cultural del país.

Antes de acabar la temporada del bicentenario, en marzo de 1994, la Universidad de Valencia celebró, en colaboración con la Universidad Menéndez Pelayo y la Generalitat Valenciana, el *Coloquio internacional: Bicentenario de Carlo Goldoni*<sup>192</sup>. Como parte de esta actividad se montó la comedia *Les defici per les vacances*, que contó con la adaptación al valenciano y dirección escénica del profesor de universidad y hombre de teatro Juli Leal<sup>193</sup>.

Aunque las actas del coloquio no aparecieron hasta 1996, deben incluirse dentro del bicentenario goldoniano<sup>194</sup>. La participación de profesionales de la educación y de los escenarios permitió plasmar una imagen heterogénea y enriquecedora del autor y su obra. La combinación de múltiples criterios y perspectivas se refleja en las páginas del libro publicado, pero cabe señalar que por lo menos siete de los dieciséis artículos que aparecen en el libro tocan el tema de la presencia, traducción o adaptación de Goldoni al mundo español. Estudiosos como M. Arriaga, L. Carlucci, G. Gavagnin, V. González Martín, E. Muñoz Raya, V. Pagán, M. Petrella, H. Puigdoménech Forcada, I. Rodríguez Gómez o E. Sopeña Balordi optaron por revisar el significado del teatro declamado y cantado del autor desde nuestra perspectiva; en algunos casos, se trataba de actualizaciones de artículos antiguos (Gallina) y, en otros, de complementos de investigaciones actuales (Hernández)<sup>195</sup>. *Carlo Goldoni: una vida para el teatro* es una recopilación de estudios del ámbito universitario que abarcan distintos temas relacionados con el teatro declamado y cantado del autor: ideología de la reforma, aspectos monográficos de las obras o la traducción de textos. Es la primera publicación de estas características en español que se dedica al escritor veneciano en más de dos siglos de estudios dieciochistas. Aunque falta una mayor diversificación en los títulos seleccionados, pues, una vez más, la atención recae en su archifamosa comedia *La locandiera*, la variedad de métodos empleados compensa el conjunto. Después de dos celebraciones goldonianas desaprovechadas y olvidadas en lo que va de siglo (1907, 1957), los goldonistas españoles o en España, por fin, han logrado participar en esta última ocasión (1993).

Apenas un año después del bicentenario de la muerte de Goldoni el Centro Andaluz de Teatro preparó la representación en Sevilla de una nueva adaptación de *La familia del anticuario*. Para este montaje el profesor universitario Ángel Chiclana realizó una traducción que sirvió como base a la versión del director de teatro Juan Carlos Sánchez<sup>196</sup>. El programa que se publicó para el estreno y la gira incluía cuatro breves artículos sobre el autor, el texto, la traducción y el espectáculo, así como un fragmento de las *Mémoires* relacionado con la comedia<sup>197</sup>. En esta publicación se intenta explicar el planteamiento empleado en el montaje: se partió de una traducción filológica para redactar una versión española de la comedia goldoniana, "una reescritura dramática", siguiendo las tendencias de los hombres de teatro del dieciocho.

Otra obra que se preparó en el año del bicentenario goldoniano fue el libro *El teatro extranjero en España en el siglo XVIII*. Se trata de un trabajo colectivo -coordinado por F. Lafarga- que cuenta con la colaboración de varios especialistas españoles e italianos (A. Calderone, M<sup>a</sup>. J. García Garrosa, P. Garelli, F. Lafarga, V. Pagán, J. A. Ríos, I. Urzainqui)<sup>198</sup> que recién ha aparecido publicado (1997), por lo que aparece al final de este prolongado repaso.

El libro se abre con una introducción general y un excelente estudio de la *Poética teatral: prestigio de los críticos extranjeros* de Urzainqui. El primer bloque incluye varios trabajos monográficos sobre la traducción y los géneros dramáticos vertidos al español de obras en francés, italiano, inglés y alemán, así como unas conclusiones generales.

El caso italiano se centra, por un lado, en el estudio de P. Garelli sobre los melodramas de Metastasio de la primera mitad de siglo y, por otro, en el trabajo de A. Calderone sobre las comedias de Goldoni de la segunda mitad del mismo siglo. Además se incluye como complemento a la labor teatral un artículo de V. Pagán sobre los libretos de los dramas con música de origen goldonianos.

El segundo bloque comprende un catálogo de las traducciones de comedias, dramas y tragedias del francés; comedias, melodramas y tragedias del italiano; comedias del inglés y alemán, así como un índice de autores, traductores y músicos. El trabajo se completa con una escogida bibliografía.

Los estudios goldonianos ya cuentan en España con una nueva aportación de la hispanista italiana Antonietta Calderone, profesora de lengua y literatura en la Universidad de Messina<sup>199</sup>. Su estudio es un auténtico compendio que recoge numerosos temas y títulos relacionados de una u otra forma con este asunto. Aquí sólo se darán algunas noticias de su importante aportación.

En la primera parte del artículo la hispanista hace una rápida panorámica del mundo de las ideas de algunos historiadores y escritores de los siglos dieciocho (Napoli-Signorelli, Fernández de Moratín, Díez González, etc.) y veinte (Rossi, Consiglio) en torno a la figura de Goldoni. También hace un repaso de las principales comedias vertidas al español en la primera etapa goldoniana en el país, con el fin de clasificarlas por temas (carácter, amorosa, americano, exótico y atípicas, entre otros). Además del repaso, la estudiosa va señalando puntos importantes de los títulos conservados. Pero además establece una tipología de las traducciones, adaptaciones, refundiciones o "connaturalizaciones" -siguiendo aquí el término de Tomás de Iriarte- que se hicieron al español y que implica una amplia gama de matices. Mientras Calderone va componiendo un cuadro de las distintas formas de vida teatral de las piezas adaptadas, de los hombres de teatro que realizaron esta adaptación y de los gustos de los espectadores ante los textos extranjeros, también va desechando la idea de un prototipo único en cada caso. La realidad implica un cúmulo de tipos empleados que permiten hablar, en líneas generales, de un teatro adaptado y no traducido, de hombres de teatro con visión comercial y espectadores no demasiado exigentes, pero con ganas de divertirse; en pocas palabras<sup>200</sup>:

*¿Por qué gustaba Goldoni o (anticipando lo que será el resultado de esta investigación) su reflejo desdibujado, que fue el que conoció las luces de las candelillas de los coliseos españoles?*

Calderone consiente de que se trata de una realidad histórica, ideología, económica, cultural y teatral compleja y distinta, intenta dar una serie de respuestas al fenómeno de adaptación o imitación del nuevo teatro italiano a la idiosincracia del país, basándose -por primera vez- en el cotejo directo de las comedias manuscritas e impresas y de otros documentos.

Son numerosos los títulos, datos y autores implicados en el hecho de un nuevo teatro en español para ser representado -pocas veces para ser leído-, un prolongado proceso cultural y comercial que resulta difícil intentar resumir en tan pocas líneas. Calderone concluye así su trabajo<sup>201</sup>:

*No hay que olvidar que las comedias que gozaron de mayor favor fueron las que se presentaban bajo la forma de adaptaciones connaturalizadas y de adaptaciones libres, de lo cual se desprende que obtener la aceptación del público suponía irremediablemente dar a conocer a un Goldoni falseado.*

El artículo, que es fundamental para el estudio del teatro goldoniano en el país en los siglos dieciocho y diecinueve, es una fuente inagotable por las numerosas propuestas y datos contenidos.

## Últimas palabras

Con todas estas referencias bibliográficas se da por concluida esta revisión del teatro de Goldoni en España entre 1771 y 1997. Doscientos veintiseis años en los que como se ha podido comprobar se ha acumulado un buen número de textos de estudios o divulgación que de diferentes formas han favorecido o retrasado el desarrollo del tema aquí tratado.

## Notas

- 1 Las ideas de Diderot sobre el teatro aparecen en su *Discurso sobre la poesía dramática* (1758) y la *Paradoja del actor cómico* (1773), así como en sus obras de teatro de corte realistas: *El hijo natural* (1757), *El padre de familia* (1758), y en su escritos de crítica teatral. Por su parte Voltaire tiene su *Correspondencia* y sus textos teatrales, en especial *L'éccosair* (1759). Mientras que Lessing concentró sus ideas en la *Dramaturgia de Hamburgo* (1767-1769) y en las obras de teatro de ambiente burgués; por ejemplo, la comedia *Mina von Barnhelm* (1767) y el drama *Emilia Galotti* (1772). En el español aparecen las de Tomás de Iriarte en *Los literatos en Cuaresma* (1773), *Donde las dan las toman* (1778), *Fábulas literarias* (1782; 1782), y las de Leandro Fernández de Moratín en las ediciones de sus adaptaciones de Shakespeare y Molière: *Hamlet* (1798), *La escuela de los maridos* (1812) y *El médico a palos* (1814).
- 2 Los comentarios sobre Goldoni son numerosos y en todos hay un claro matiz negativo; he aquí algunos de los más suculentos: *Dirò ch'io trovava nel primo (Goldoni) molte immagini comiche, della verità, della naturalezza; ma delle meschinità d'intreccio; la natura copiata materialmente, non imitata, le virtù e vizi spesso mal collocati, sovente, il vizio trionfatore, de' lordi plebei equivoci, massime nelle commedie sua nazionali, de' caratteri caricati; delle sconnesse erudizioni rubacchiate e innestate con poco proposito, ma per imporne alla moltitudine degl'ignoranti; e soprattutto uno scrittore italiano (levatolo dal dialetto veneto del volgo nel quale era dottissimo) da porre nel catalogo de' più goffi, bassi e scorretti nel nostro idioma... Agli occhi miei apparve sempre un uomo nato coll'istinto da poter fare delle ottime commedie, ma, forse la poca coltura, il poco discernimento, la necessità in cui era d'appagare la nazione per sostenere de' poveri comici italiani da quali era stipendiato, o la fretta con cui doveva comporre ogni anno una infinità d'opere nuove teatrali per sostenersi, non v'è nessuna delle sue opere italiane che non sia pienissima di difetti* (Gozzi, I, 34, 1934, pp. 200-201).  
Para otros muchos y variados ataques al escritor y sus obras, véase también: I, 34, pp. 206, 208-209, 213, 223-226; II, 1, pp. 235-236, 239-240; II, 4, pp. 254-258; II, 6, p. 264.
- 3 "En las mesitas de las señoras, sobre los escritorios de los señores, sobre los bancos de los comerciantes, de los artistas, entre las manos de los paseantes, en las escuelas públicas y privadas, en los colegios y hasta en los monasterios" (Ibidem, p. 205).
- 4 Véase el apartado sobre las cartas y otros documentos en "Fernández de Moratín y el teatro de Goldoni", en "El teatro español en relación con Goldoni".
- 5 "En fin, el ingenioso Goldoni se ciñe a la escena italiana. Me atrevo a decir que estoy contento con algunas de sus ideas y que desearía que tratara por quinta vez el tema del *Mentiroso*.  
Monsieur Goldoni, tratándose de este tema, ha seguido el camino que indiqué; su *Mentiroso* es castigado al final; por lo que resulta excesivo. Las últimas escenas son excelentes; pero no encuentro en esta comedia la belleza de otras obras, por lo que insisto en que va contra las leyes del teatro. Un hombre como Goldoni está hecho para escribir sus propias obras, no para imitar a los otros" (Hérissant, 1781, pp. 107-108).
- 6 La obra se vertió en español en tres tomos con el siguiente título: *Del origen y reglas de la música* (Madrid, 1796).
- 7 Eximeno, III, 2, 7, 1796, pp. 198-200.
- 8 Ibidem, p. 200.
- 9 Eximeno, I-II, 1872-1873.
- 10 Eximeno, I, 1, 1872, pp. 11-12.
- 11 Ibidem, II, 4, 1, 1873, p. 5.
- 12 "En España algunas traducciones de ciertas comedias de Goldoni, como de *La sposa persiana* o de *Le bourru bienfaisant*, han gustado muchísimo al pueblo, y debe alabarse (a pesar de haber en algunas alteraciones sin gusto en comparación con los originales) a quienquiera que sea que ha impreso y mostrado en los escenarios españoles estas comedias" (Napoli-Signorelli, III, 1777, p. 430).
- 13 Marinetti, "Un ejemplo de intercambio cultural hispano-italiano en el siglo XVIII: Leandro Fernández de Moratín y Pietro Napoli Signorelli", *Revista de la Universidad de Madrid*, IX, 1960, pp. 763-808.
- 14 Rey, por otra parte, adaptaría más adelante tres comedias de Goldoni: en 1788 *Caprichos de amor y celos (Gl'inna-morati)*, en 1793 *La buena criada (La serva amorosa)* y en 1796 *El prisionero de guerra (Un curioso accidente)*.
- 15 *Memorial literario*, IX, octubre, 1786, p. 272 (cit. Coe, 1935, p. 96).
- 16 Probablemente fue el secretario del duque de Parma Fernando de Borbón (1751-1802), quien realizó la edición. Pero es difícil que fuera Du Tillot (1711-1774), pues había dejado el cargo de intendente general de la casa ducal en 1771 y murió tres años después en París (Parducci, 1941, p. 119).
- 17 "Intentó con nobleza la reforma del teatro histriónico en Venecia, y casi lo logró, el que no pocas veces fue buen pintor de la naturaleza, Carlo Goldoni. Mas se le atravesó otro ingenio, el conocido señor abate Chiari, el cual, no queriendo seguir el sistema de Goldoni de desenmascarar a los comediantes, impidió, quizás, la cura radical de sus abusos. Goldoni aburrido dejó pasar el tiempo y cambió de paisaje, y en París ha compuesto una comedia francesa intitulada *Le bourru bienfaisant*, la cual le ha dado oro y honor" (Napoli-Signorelli, III, 4, 1777, p. 331).
- 18 "Que a la edad de ocho años hizo una comedia, convencido entonces de la irregularidad de las compañías cómicas lombardas, educado por las letras para mejor uso, y, por suerte, habiendo tenido desde los 17 años entre las manos la *Mandragola* de Macchiavelli, que leyó diez veces, no tardó mucho en desear la reforma. Este buen pintor de la naturaleza, como con razón lo llamó Voltaire... sirvió a la necesidad y al mal gusto corriente. Entró en el buen camino, sobre los pasos de Molière, pero después se desvió un poco, alterando con feliz error, el género.

- Y terminó escribiendo para el teatro, señalándole a los franceses mismos el camino perdido de la bella comedia de Molière" (Ibidem, VI, 2, 1789, pp. 234-235).
- 19 "Dejamos a la rigurosa crítica el advertir de las largas arengas morales de los Pantalones, a veces los muchos cambios escénicos, algunas deferencias a los actores, la no buena versificación, los cambios de escenas en medio a los actos, etc., y vemos nosotros en éstas los inimitables cuadros de las costumbres corrientes, la verdad expresiva de los caracteres, el corazón humano desarrollado" (Ibidem, p. 236).
- 20 "Este fecundísimo escritor de 150 comedias, al cual tanto deben los escenarios venecianos, y que da tanto honor a Italia por estar ya próximo a desenmascarar y sanar a los cómicos, tuvo que sufrir tantas guerras suscitadas por los partidarios del mal gusto y de los envidiosos del oficio, que aburrido de la injusta persecución dejó pasar el tiempo y cambió el paisaje. Lo recibió París en 1761, donde a pesar de todo llenó de tranquilidad los días que le quedaron de vida. Aquí tuvo oportunidad de volver a la comedia de carácter y con *Il burbero benefico* (*Le bourru bienfaisant*) que le dio oro y honor, con *Il curioso accidente* y con *Il matrimonio per concorso* demostró a aquella culta nación cuánto se había alejado de la buena comedia con sus representaciones lúgubres" (Ibidem, p. 237).
- 21 "Emprendió el estudio de nuestros (autores) y se propuso seguir el camino del famoso Lope de Vega. [...] no podemos dejar de confesar que él, siguiendo el camino de Lope de Vega, hizo resurgir en este siglo la buena comedia italiana" (Llampillas, II, 1791, p. 231).
- 22 "La comedia italiana no ha tenido un poeta que le diese celebridad hasta que no surgió Goldoni, que se hace leer y traducir por las naciones extranjeras, que Voltaire llama el pintor de la naturaleza, y es el digno reformador de la comedia italiana, y que muchos otros extranjeros colman con sus alabanzas" (Andrés, II, 1785, pp. 402-403).
- 23 Arteaga, 12, 1789, pp. 208-209.
- 24 "Anfossi, descubridor fácil y fecundo, sobre todo en lo cómico, y que consiguió entre los compositores el mismo lugar que Goldoni entre los poetas cómicos" (Arteaga, II, 2, 1785, p. 88).
- 25 El autor también escribió: *Memorias para servir a la historia de la música española...* (s.a.).
- 26 Cartas a Eugenio Llaguno: París, 29.IV.1787, 25.V.1787 y a Gaspar Melchor de Jovellanos: París, 18.VII.1787, 22.VIII.1787 (Fernández de Moratín, 1973, pp. 69-70, 81).
- 27 Milizia, 1789, pp. 3-4.
- 28 Ibidem, p. 67.
- 29 García, *Origen, épocas y progresos del Teatro Español* (Madrid: Gabriel Sancha, 1802); *Építome de las recreaciones y fiestas públicas* (Madrid: Sancha, s.a.).
- 30 Subirá, 1927, pp. 359-363.
- 31 "El Teatro de la Ópera Italiana en Londres; el Teatro de la Corte y el Nacional, llamado de la Puerta de Carintia, en Viena; el nuevo Teatro de San Carlos en Lisboa; el Teatro Italiano, convertido en el Teatro de la Ópera Cómica Nacional de París, el Teatro de la Ópera Cómica Italiana, convertido en el Teatro de Feydeau de París; el Teatro del Buen Retiro de Madrid o los de los Sitios Reales" (García, 1802, p. 76).
- 32 Idem.
- 33 Milizia, 1789, p. 69.
- 34 Ibidem, p. 82.
- 35 García, 1788, p. 24.
- 36 "Extracto de lo que han tratado los autores del Memorial literario respecto a el theatro en la duración de esta obra, así en la que han llamado introducción, como en crítica particular de las piezas dramáticas que se han representado en la Corte en el mismo tiempo, *Crítica de los autores del Memorial literario a las piezas dramáticas representadas en los teatros de la Corte en el tiempo de la duración de esta obra*" (BUV: Mss. 658. Doc. n.º. 729, ff. 262r-316v).
- 37 Véase Apéndice I, Documentos 9: "Catálogo de la Librería de la Viuda e Hijos de Quiroga" y Documentos 10: "Catálogo de la Imprenta de J. M. Marés".
- 38 Spinelli, 1884, p. 250.
- 39 Adolfo Calzado (1840- ?) Escritor, político y banquero. Estuvo relacionado con el Théâtre Italien en París (1865). Presidió la *Association Littéraire Internationale*, donde representó a España (Londres, Lisboa, Venecia). Ocupó la vicepresidencia del Congreso Literario de Madrid en 1887.
- 40 Calzado, 1888, pp. 3-18.
- 41 Ibidem, p. 11.
- 42 La traducción en verso está en la lista de comedias en español: *Los enamorados*, E-LI.
- 43 La obra no ha sido localizada. Sin embargo, se conoce un personaje de Goldoni con este nombre; se trata de Desiderio, padre de Nicoletto, en *Sior Todero brontolon o Il vecchio fastidioso* (1762). Pero resulta extraño que una versión, por más libre que sea, se centre en un personaje secundario.
- 44 Emilio Cotarelo y Mori (1858-1935). Estudioso e historiador, en especial del teatro español. Publicó obras de investigación, repertorios, catálogos, ediciones, etc., que aún hoy son importantes y únicos. Entre sus trabajos cabe destacar: *Don Ramón de la Cruz y sus obras* (1899), *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España* (1904), *Origen y establecimiento de la ópera hasta finales del siglo XVIII* (1917), *Editores y galerías de obras dramáticas en Madrid en el siglo XIX* (1928), *Libreros de Madrid a finales del siglo XVIII* (1931), *Historia de la zarzuela o sea el drama lírico en España, desde su origen a finales del siglo XIX* (1934), entre otros.

- 45 Edgardo Maddalena (1867-1929). Profesor, investigador y coleccionista. Es considerado el pionero de los estudios contemporáneos sobre Goldoni. Muy joven se trasladó a la Universidad de Viena en 1885 para estudiar en la Facultad de Medicina, luego pasó a la de Letras. Acabó sus estudios en 1889 con una tesis sobre los juicios críticos de Giuseppe Baretti sobre Goldoni. Fue profesor universitario de italiano en la Academia de Comercio de Viena entre 1892 y 1915. Durante esos años preparó distintos artículos sobre Alfieri, Tommaseo y Goldoni, además de las ediciones comentadas de *Poesie liriche* de Heinrich Heine, *El gatto con gli stivali* de Ludwig Tieck y *L'infanticida* de Heinrich Leopold Wagner; éstas dos últimas las tradujo por primera vez al italiano. También divulgó la obra de escritores como Goethe y Lessing, y de un músico como Wagner, en los círculos italianos de la ciudad austriaca. Posteriormente pasó a la Universidad de Florencia, donde enseñó entre 1915 y 1929. Durante más de treinta años se dedicó a formar una espléndida biblioteca y a recopilar numerosos datos bibliográficos sobre Goldoni, con el fin de realizar sus estudios sobre las traducciones de las obras del comediógrafo en el mundo. Aunque no pudo concluir su magno proyecto legó todo el material a la ciudad de Venecia a su muerte. Esta colección de libros y estudios sirvió para que algunos años después el Museo Cívico Correr de Venecia fundara la actual *Casa Goldoni*.
- 46 Cotarelo, 1899; Maddalena, 1905; Consiglio, 1, 2-3, 1942.
- 47 Cotarelo, 1899, pp. 69-73, 256. Véase en la lista de dramas jocosos en español: *La bella fillola*, E-III.
- 48 Ibidem, pp. 77, 283-284.
- 49 En efecto, la comedia original es *Il feudatario* (1752). Véase en la lista de dramas jocosos en español: *Los villanos en la corte*, E-XLVIII y *Los celos villanos*, E-XI.
- 50 Se trata de una variante del drama jocoso goldoniano, *Buovo d'Antona* (Cotarelo, 1899, pp. 76, 277).
- 51 Ibidem, pp.73-74, 268-169.
- 52 Existen varias instituciones oficiales, como pueden ser el Patrimonio Nacional o la Casa Real, que no muestran ningún interés en este asunto. El Ministerio de Cultura, hoy sobrecargado con Educación, ha optado por una política de consumo que se limita al gran repertorio lírico, omitiendo este tipo de espectáculos, aunque siempre ha demostrado estar muy interesado en su recuperación. Sólo pequeñas compañías privadas o semi-privadas han llevado a escena algunas obras, con subvenciones del propio Ministerio de Cultura, dentro de ambiciosos programas culturales en los que se ha diluido su efecto ante propuestas más apetecibles para el público actual que no cuenta con ninguna educación en estos temas. Por ejemplo, *L'arbore di Diana* de Vicente Martín y Soler en 1982; *La Clementina* de Luigi Boccherini en 1985; *Las foncarraleras* de Ventura Galán, *Los elementos* de Antonio Lliteres y *Vientos es la dicha de amor* de José de Nebra en la programación de Madrid, Capital Europea de la Cultural en 1992. Tampoco las Autonomías han encontrado una solución positiva a su patrimonio musical antiguo, salvo cuando recurren a grandes nombres. Cabe citar la recuperación de dos óperas del levantino Vicente Martín y Soler; una en el Gran Teatro del Liceo de Barcelona en 1991, *Una cosa rara*, con Le Concert des Nations y dirigida por Jordi Savall, que no llegó a Madrid más que en una versión de concierto por falta de interés por parte de la política cultural existente. La otra en el Teatro de Ópera de Montpellier en 1995, *Il burbero di buon cuore*, también a cargo de Le Concert y Savall, que no llegó ni a Barcelona ni a Madrid por las mismas razones. Igual suerte ha tenido la recuperación de la única zarzuela del mismo compositor: *La madrileña*, que después de tres años de gestiones todavía hoy intenta ser estrenada. Mejor suerte tuvo la versión italiana de la obra: *Il tutore burlato*, recuperada en el Festival Internacional de Gerace en 1994. Pero no son casos aislados, estamos ante un problema cultural en el que la falta de tradición musical afecta de forma negativa a este tipo de empresas.
- 53 Cotarelo, 1899, pp. 64-65, n. 1.
- 54 Ibidem, p. 265.
- 55 Ibidem, pp. 67-68, 277-278.
- 56 Bertoni di Salò estrenó el drama jocosos en 1751 en el Teatro San Samuele de Venecia. También existen otras versiones con música de Gioanetti (1754), Galuppi (1756), Haydn (1770) y Gassmann (1771); sin embargo, la de Piccinni (1766) utiliza el texto de un intermedio anónimo, *La pescatrice o L'eredità riconosciuta*.
- 57 Cotarelo, 1899, pp. 281-282.
- 58 Ibidem, pp. 75-76, 278.
- 59 Se trata de Giuseppe, al parecer sobrino y primo, respectivamente, de los famosos compositores napolitanos Alessandro y Domenico Scarlatti.
- 60 El drama se basa en realidad en una versión de *La vida es sueño* (Venecia, 1664), debida a Jacopo Cicognini; este autor adaptó ésta y otras tragicomedias españolas al gusto del teatro italiano, obteniendo siempre grandes éxitos.
- 61 García Parra, 1802, p. 295.
- 62 Cotarelo, 1899, pp. 59, 259.
- 63 En realidad se trata del músico bohemio Florian Gassmann.
- 64 Cotarelo, 1899, p. 55, n. 1.
- 65 Zingarelli estrenó su versión en 1794 en el Teatro alla Scala.
- 66 Cotarelo, 1899, pp. 69-141.
- 67 Maddalena, 1905, pp. 1-10.
- 68 Coe, "Richardson in Spain", 1935, pp. 56-63.
- 69 Se cuentan representaciones del drama jocosos en Madrid: 1790, 1798, 1801; Barcelona: 1787, 1793 y Valladolid: 1799 (Ibidem, p. 56).

- 70 Ibidem, p. 57.
- 71 En el tema musical cabe observar que apenas tres años después del estreno de la primera versión musical de Egidio Duni en la corte de Parma en 1760, Niccolò Piccinni preparó una nueva partitura para Roma, que obtuvo grandes éxitos en todos los teatros del continente. En lo concerniente a los libretos, éstos se basan directamente en dos de sus comedias más conocidas y representadas: *Pamela nubile* (1750) y *Pamela maritata* (1760).
- 72 Se conservan manuscritos e impresos en español de la primera parte: *La buona figliuola* (Madrid, 1762; Madrid, 1765; Barcelona, 1770; Valladolid, 1772) y de la segunda: *La buona figliuola maritata* (Barcelona, 1763; Málaga, 1771).
- 73 Por lo menos tres títulos pertenecen a la reforma de 1750: 2. *Pamela nubile*, 4. *La bottega del caffè* y 12. *La dama prudente*.
- 74 Todas las obras son en tres actos y en prosa, excepto *La bella selvaggia* (1758) y *La sposa persiana* (1753), que son tragicomedias en cinco actos y en verso.
- 75 Gentile, 1940, pp. 357-375.
- 76 Amos Parducci (1877-1949). Estudioso y erudito. A partir de los años treinta se dedicó a la filología románica, en especial a la literatura francesa y la hispánica. También se ocupó de obras dialectales luquesas. Publicó varios estudios sobre literatura italiana y teatro español: *La fortuna dell'Ariosto in Spagna* (1933), *L'Orlando Furioso nel teatro di Lope de Vega* (1933), *L'Orlando innamorato nel teatro spagnolo* (1934), *Motivi italiani nel romanzo picaresco spagnolo* (1939), *Traduzioni spagnole di tragedie alfieriane* (1942), entre otros.
- 77 Parducci, 1941, pp. 98-124 (Goldoni en pp. 107-111).
- 78 Paul Patrick Rogers (? - ?). Hispanista. Fue profesor en el Departamento de Lenguas Románicas de la Universidad de Missouri. Publicó varios estudios: "The Peninsular War as a source of inspiration in the spanish drama of 1808-1814", *Philology quarterly*, VIII, 1929; *The Spanish Drama Collection in the Oberlin College Library*. Oberlin: The Academy Press, 1940, *Diccionario de pseudónimos*, en colaboración con F. A. Lapuente, Madrid, Aguilar, 1977, entre otros.
- 79 Rogers, 1941.
- 80 Peers, E. A. *Historia del movimiento romántico español*, I-II. Madrid: Editorial Gredos, 1954 (2ª edición de 1973).
- 81 Además de Goldoni están: Alfieri, Callini, Camoletti, Cassani, Gherardi del Testa, Giacometti, Granelli, Gualzetti, Guarini, Livigni, Lucchini, Maffei, Martinelli, Metastasio, Monti, Napoli-Signorelli, Palomba, Ringuieri, Sbarra, Tasso, Valaresso y Zeno.
- 82 Parducci, 1941, pp. 107-111.
- 83 Los estudios consultados fueron los de Coe, Cotarello y Peers. Y los no utilizados los de La Barrera, Farinelli, Montaner, Palau, Paz, Salvá, etc.
- 84 Incluye comedias en veintinueve idiomas: albanés, alemán, armenio, búlgaro, catalán, checo, chino, danés, eslovaco, eslovenio, español, finlandés, flamenco, francés, gascón, georgiano, griego, holandés, húngaro, inglés, leton, lituano, noruego, polaco, portugués, rumano, ruso, sueco, y turco. Sin embargo, no aparece ningún libretto del autor pues, según Gentile, "non formano parte integrante dell'opera del loro autore, e la loro fortuna è dovuta sempre alla musica" (Gentile, 1940, p. 10).
- 85 Entre 1751 y 1929 se tradujeron (o adaptaron) ochenta y dos comedias de ciento quince y siete tragicomedias de dieciocho.
- 86 "En muchas de estas naciones las comedias goldonianas sirvieron para dar el empuje y el material para su teatro nacional" (Gentile, 1940, p. 369).
- 87 En el mismo período se hicieron cinco traducciones al catalán. Para los títulos en catalán en este período y en los demás, véase Apéndice III, documento 4: "Traducciones y versiones en otras lenguas y dialectos de España: catalán, gallego, menorquín, valenciano y vascuence", "Índice de comedias y dramas con música en catalán" e "Índice de comedias y dramas con música originales con sus correspondencia en catalán".
- 88 "Con algún retraso también España, que cuenta en el siglo dieciocho con 45 traducciones, busca en Goldoni el ejemplo y -podríamos decir- la forma de emplear el nuevo teatro cómico; las imprentas compiten en imprimir y reimprimir (las obras) en ediciones baratas" (Gentile, 1940, p. 14).
- 89 Howells. *Venetian life* (1866), *Italian journeys* (1867), *My literary passions* (1895), ambas se volvieron a publicar en Alemania en la Colección de Autores Británicos (Leipzig: Bernhard Tauchnitz, 1883, vols. 2132 y 2153, respectivamente), y *Memoirs of Carlo Goldoni* (J. Black, trad.). Boston: Osgood, 1877.
- 90 Chatfiel-Taylor, 1913.
- 91 Rogers, 1941, p. 86.
- 92 Ibidem, pp. 71-72.
- 93 Ibidem, p. 89.
- 94 Ibidem, p. 90.
- 95 Por error de identificación hay que eliminar seis títulos: 1. *L'amante di tutte* que es de Antonio Galuppi; 2. *La buona figliuola supposta vedova* que no se conserva; 3. *Il cavaliere errante* que es una variante de *Buovo d'Antona*; 4. *L'isola disabitata* que es de Metastasio; 5. *La schiava riconosciuta* que no es del autor y 6. *Sior Todero brontolon* que es *Il burbero di buon cuore*.
- 96 Por error de identificación hay que eliminar tres títulos: 1. *I falsi galantuomi* que es de Giambattista Viassolo; 2. *La Griselda*, de Apostolo Zeno y 3. *Sior Todero brontolon* que en realidad es *Le bourru bienfaisant*.

- 97 Riva-Agüero, 1943, p. 164.
- 98 Ibidem, p. 183. Compárese esta actitud con la visión de Calerone (1997) y Pagán (1997).
- 99 "Cuando los hispanistas de mi generación eran estudiantes graduados y jóvenes profesores, se consideraba un axioma que la España del siglo dieciocho fue, no sólo un periodo de declive y decadencia, sino que hubo poco -si algo hubo- en esos cien años que mereciera más que una atención pasajera" (Prólogo de Rogers, en Boyer, 1978, p. vii).
- 100 Carlo Consiglio (? - ?). Hispanófilo. Publicó varios estudios.
- 101 Consiglio, 1944, pp. 269-270.
- 102 Ibidem, pp. 270-271.
- 103 Ibidem, p. 271.
- 104 Ibidem, pp. 270-271.
- 105 Coe, *Catálogo*, 1935, p. 55.
- 106 Ibidem, p. 121.
- 107 Ibidem, p. 72.
- 108 Consiglio (1942, p. 314) comenta que el investigador Arturo Zabala preparaba entonces un estudio sobre la presencia del teatro de Goldoni en España, pero este trabajo no se publicó nunca. En cambio Zabala, que fue director de la *Revista valenciana de filología*, y publicó varios estudios más: "La Navidad de los Nocturnos en 1591" (1946), "Versos y pervivencia de Lope en el siglo XVIII" (1948) y "Representaciones teatrales en Valencia durante los años 1705, 1706 y 1707" (1966), así como los libros: *La ópera en la vida teatral valenciana del siglo XVIII* (1960) y *El teatro en la Valencia de finales del siglo XVIII* (1982).
- 109 Consiglio, 1944, p. 269.
- 110 Consiglio, 1942, p. 2; Fernández de Moratín, II, 1867, p. 95.
- 111 Aparece atribuida a Cruz (Fernández de Moratín, 1944, p. 330).
- 112 Idem.
- 113 El título real de la comedia es *La dama prudente* (1751).
- 114 Consiglio, 1942, p. 2, n. 2.
- 115 Parducci, 1941, pp. 2, 4.
- 116 Consiglio, 1942, pp. 312-313.
- 117 Parducci, 1941, pp. 107-108.
- 118 Coe, *Catálogo*, 1935, pp. 101-102.
- 119 Ibidem, p. 313.
- 120 Rogers, 1941, pp. 74-75.
- 121 Parducci, 1941, p. 108.
- 122 *Sono stato risarcito dai Due fratelli rivali, piccola commedia in un atto che è una cosa da niente, ed ha fatto incontro grandissimo... È troppo comica, e troppo bassa, questo è quel piace a Parigi al Teatro Italiano. Io sono assai malcontento di questa sorta d'applausi, e tanto più mi determino a non prolungare a Parigi la mia dimora. Il gusto delle buone commedie in questo paese è finito* ("Al marchese Francesco Albergati", *Tutte le opere*, XIV, p. 287).
- 123 Consiglio, *El Don Juan*, 1944, p. 288.
- 124 Angela Mariutti de Sánchez Rivero. Hispanista e italianista. Ha publicado distintos estudios: *La comedia del alma de Miguel Ángel* (1943), *Antología dalle opere originali di Gabriel Miró* (1945), *Cartas de Menéndez y Pelayo* (1951), *El carteggio inédito del legato Araujo* (1952), *I manoscritti del Legajo Araujo* (1952), *Un esemplare del secolo XVII della commedia* Habladme en entrando di Tirso di Molina (1953), *L'Italia vista da Spagnoli. La Spagna vista da Italiani* (1956), *Quattro spagnoli a Venezia* (1957), *El paso por Italia de Carlos V en 1535-36* (1958), *La fortuna di Goldoni in Spagna nel Settecento* (1960), *Viaje de Cosme de Médicis por España y Portugal 1668-1669* (1963), *Ramón* (Gómez de la Serna) e Venezia (1963), entre otros.
- 125 Mariutti, 1960, pp. 322, 336.
- 126 Parducci, 1941, pp. 107-109.
- 127 Son libretos de Roccaforte, Metastasio, anónimo y Metastasio, respectivamente.
- 128 Estos mismos textos aparecen en Gallina (1960, pp. 285-286).
- 129 Mariutti, 1960, p. 332.
- 130 Ibidem, pp. 327, 329.
- 131 Ibidem, p. 332.
- 132 Ibidem, p. 335.
- 133 Goldoni, *Tutte le opere*, IX, pp. 815-885.
- 134 Ibidem, pp. 737-813.
- 135 Consiglio, 1941, pp. 312, 314; Mariutti, 1959, p. 335.
- 136 Goldoni, *Tutte le opere*, VIII, pp. 1018-1072.

- 137 Ibidem, pp. 1073-1126.
- 138 Ibidem, pp. 947-1017 (Parducci, por error, dice que se estrena en 1753).
- 139 Consiglio, 1941, p. 2, n. 2.
- 140 Mariutti, 1959, p. 317.
- 141 Goldoni, *Tutte le opere*, IV, pp. 921-997.
- 142 Ibidem, III, pp. 1-80.
- 143 Mariutti, 1959, pp. 318-319.
- 144 Goldoni, *Tutte le opere*, VII, pp. 697-757.
- 145 Ibidem, VIII, pp. 295-325.
- 146 Consiglio, 1941, p. 109; Mariutti, 1959, p. 330.
- 147 Goldoni, *Tutte le opere*, VII, pp. 551-616.
- 148 Anna Maria Gallina. Hispanista y lingüista. Ha publicado distintos estudios: *Viatges de Marco Polo* (1958), *Di un'autentica traduzione aragonese del Milione*, *Goldoni in Catalogna* (1960), *Grammatica della lingua catalana* (1981) y *Divina Comèdia* (1983), entre otros.
- 149 Riquer, 1985, pp. 49-50.
- 150 1. *La família de l'anticuari* (*La famiglia dell'antiquario*), 2. *La fondista ditxosa* (*La locandiera*), *La malalta per amor* (*La finta ammalata*). Véase Apéndice III, documento 4: "Traducciones y versiones en otras lenguas y dialectos de España: catalán, gallego, menorquín, valenciano y vascoense".
- 151 Resulta excesivamente ruda la adaptación que Josep Bernat i Durán hace de *L'honesti enamorada* (1924), mientras que el trabajo de Josep Maria de Sagarra, *Molière*, (h. 1928) destaca por los aciertos de adaptación y el esmerado acabado de los diálogos.
- 152 Gallina, que copia la lista que publicó previamente Palau (VI, 1951, pp. 226-227), incluye doce títulos (adaptaciones u originales) que no corresponden a Goldoni. Se trata en realidad de ejemplares publicados en español de los libretos de Antonio Palomba, *Lo scolaro alla moda* (Barcelona, 1750); Pietro Metastasio, *Aquiles en Sciro* (Barcelona, 1755) y *Alejandro en la India* (Barcelona, 1767); autor anónimo, *La schiava di Bagdad* (Valencia, 1768); autor anónimo, *L'albergatrice vivace* (Barcelona, 1782); Gaetano Roccaforte, *Cayo Mario* (Madrid, 1787); Pietro Chiari, *L'amante della patria* (Barcelona, 1801); Felice Romani, *Adela di Lusignano* (Barcelona, 1819); Giovanni Bertati, *Il matrimonio segreto* (Barcelona, 1822); Giuseppe Palomba, *Il falegname di Livonia* (Barcelona, 1822); autor anónimo, *Aureliano in Palmira* (Barcelona, 1822) e *Il Carnavale di Milano* (Barcelona, 1823). Sin embargo, hay también otras tres obras que son, hasta cierto punto, adaptaciones libres de comedias de Goldoni: de Angelo Anelli *La scelta dello sposo* (Barcelona, 1820), que se inspira en el argumento de *La vedova scaltra*; de Luigi Privaldi *I pretendenti delusi* (Barcelona, 1823), en *Le nozze*, y de autor anónimo *La sposa di tre mariti* (Palma de Mallorca, 1827) en *L'osteria della posta*.
- 153 "Contribución cuantitativamente modesta, pero cualitativamente notable, sobre todo si se tiene en cuenta con cuanto respeto y fidelidad en general los traductores catalanes se han acercado a las comedias goldonianas; respeto y fidelidad a la cual nuestro comediógrafo, por desgracia, no está muy acostumbrado" (Gallina, 1960, p. 284).
- 154 Véase Apéndice II, documento 24: "Nota preliminar de *El abanico* y *La posadera* (1962)".
- 155 Traducción de María del Pilar Palomo y notas de Antonio Prieto.
- 156 Los temas de la introducción son: la vida del escritor, su obra literaria, su relación con otras literaturas (incluyendo la española) y su poética teatral (Prieto, 1962, pp. 830-887).
- 157 Ibidem, p. 840.
- 158 Ibidem, p. 841.
- 159 Giuseppe Carlo Rossi (1908 - 1982). Hispanista. Fue profesor de lengua y literatura portuguesa en el Instituto Universitario Oriental de Nápoles (1953-1978). A partir de 1956 se ocupó también de lengua y literatura española. Publicó distintos estudios: *Il Manzoni nella Spagna dell'Ottocento* (1958), *La teoria del teatro en Tomás de Iriarte* (1958), *Andrés Bello traduttore di poesia italiana* (1960), *La lengua española en Italia* (1964), entre otros.
- 160 Joaquín Arce (? - 1982). Italianista. Catedrático de lengua y literatura italiana en la Universidad Complutense de Madrid. Publicó distintos trabajos: *España en Cerdeña: aportación cultural y testimonios de un influjo* (1960), *Contatti di cultura e civiltà fra il Veneto e la Spagna* (1967), *La poesia del siglo ilustrado* (1981), *El conocimiento de la literatura italiana en la España de la segunda mitad del siglo XVIII* (1968) y *La literatura italiana y española frente a frente* (1982). Asimismo preparó la edición de *Aminta* (1970) de Tasso y de *Cartas marruecas* y *Noches lúgubres* (1978) de Cadalso.
- 161 Arce, 1968, p. 33. Los datos provienen del estudio de Mariutti (1960, p. 322). El mismo texto aparece en un capítulo de otro libro del autor: "Al margen de la lírica: Goldoni y Alfieri", 1981, p. 93.
- 162 Meregalli, 1960, pp. 795-800.
- 163 Arce, 1968, p. 34 (1981, p. 94).
- 164 Véase el capítulo dedicado a: "Un caso particular: Cruz", en "El teatro español en relación con Goldoni".
- 165 Arce, 1968, p. 34 (1981, p. 94).
- 166 Idem (Idem).
- 167 Sánchez-Molini, 1975, p. 111.

- 168 “Es de destacar la predilección por Goldoni, cuyo teatro, escuela de virtudes y buenas costumbres, fue muy aplaudido por los espectadores que pudieron conocer 23 comedias” (Suero, 1989, I, p. 241).
- 169 Ibidem, pp. 236, 271.
- 170 Véase Apéndice I, documento 4: “Día 25. Aviso teatral para el martes 27 del corriente mes de julio de 1813”.
- 171 Barcelona: Bosch, 1976.
- 172 Madrid: Cátedra, 1985.
- 173 Véase Apéndice II, documento 25: “Fragmento introducción de *El abanico, Los afanes del veraneo y La posadera* (1985)”.
- 174 El libro de Baratto ha sido el único estudio en español sobre el teatro de Goldoni que se ha conocido durante años en el mundo universitario y en el teatral (*Teatro y luchas de clase*. Barcelona, 1971, pp. 177-255) y el único que ha tenido más de una edición (*Goldoni: Mundo y Teatro*. Madrid, 1993, pp. 71-145).
- 175 Nicoll, 1977, p. 171.
- 176 Ibidem, pp. 197-206.
- 177 Uribe, 1983, pp. 91-94, 110-118.
- 178 Hernández Esteban, 1991, pp. cxlii-cxlv.
- 179 Véase Apéndice II, documento 26: “Fragmento introducción de *La posadera* (1991)”.
- 180 Hernández Esteban, 1991, p. cxliii.
- 181 Los dramas jocosos adaptados por Cruz son seis, pero hay dos títulos distintos de una misma obra (4 y 5) y se le atribuye otro (2), así que la lista llega hasta ocho: 1. *En la selva sabe amor tender sus redes mejor* (*Gl’uccellatori*), 2. *El conde Caramella* (atrib.) y 3. *El tambor nocturno* (*Il conte Caramella*), 4. *El filósofo aldeano* y 5. *El filósofo natural* (*Il filosofo di campagna*), 6. *El peregrino en su patria* (*Buovo d’Antona*), 7. *Pescar sin caña ni red es la gala de pescar* (*Le pescatrici*), 8. *Los portentosos efectos de la Naturaleza* (*I portentosi effetti della Madre Natura*).
- 182 Hernández Esteban, 1991, p. cxliii.
- 183 A raíz de este acontecimiento se preparó el *Convegno Internazionale di Studi goldoniani*, en Venecia, en el que participaron Mariutti y Gallina, entre otros muchos conferenciantes.
- 184 Véase Apéndice II, documento 27: “Fragmento introducción de la colección *Literatura dramática* (1993)”.
- 185 La colección, desde la selección de las obras, distribución del contenido, selección de las ilustraciones, los tipos de letras y la encuadernación, apunta a un producto fácilmente vendible en el mercado del libro español. Existe otra colección publicadas en el mismo año en catalán, para más datos, véase Apéndice III, documento 4: “Traducciones y versiones en otras lenguas y dialectos de España: catalán, gallego, menorquín, valenciano y vascuence”.
- 186 Sirva como botón de muestra de la unión lograda entre el mundo universitario y el teatral los nombres de Henry, Gallerani y Strehler en el tomo de *El adulaor y La plazuela* (nº. 27) o de Fido, Urrutia y Strehler en el tomo de *El retorno del veraneo y Don Juan Tenorio* (nº. 29).
- 187 Un fallo imperdonable que se repite en los tomos de la colección es la omisión de las fuentes bibliográficas de los artículos.
- 188 El trabajo de traducción de *La plazuela* (*Il campiello*) fue realizado en colaboración con J. A. Hormigón, coordinador de la colección.
- 189 Goldoni. “Prefacio del autor a la primera colección de Comedias, 1750”, pp. 19-30; Fido. “Teatro y sociedad en Goldoni”, pp. 31-70; Baratto. “Mundo y Teatro en la Poética de Goldoni”, pp. 71-145, “Goldoni, veinte años después”, pp. 147-168; Aron. “Goldoni ahora”, pp. 169-173; Herry. “Una poética puesta en acción”, pp. 175-224; Lunari. “Del abad Chiari a Giorgio Strehler”, pp. 225-252.
- 190 Trabajo realizado en colaboración con C. Rodríguez e I. Alvear.
- 191 Para los datos bibliográficos de las obras, véanse las fichas correspondientes. En el caso de las *Mémoires* o *Memorias* en Apéndice III, documento 5: “Traducciones de las *Mémoires*”.
- 192 El coloquio se celebró entre los días 9 y 11 de marzo de 1994 en el Palau de Pineda, perteneciente a la Generalitat Valenciana-Universidad Internacional Menéndez Pelayo. También colaboraron en las actividades el Ministerio de Educación y Ciencia, Diputació de València, Teatres de la Generalitat Valenciana y Bancaixa.
- 193 Véase Apéndice III, documento 4: “Traducciones y versiones en otras lenguas y dialectos de España: catalán, gallego, menorquín, valenciano y vascuence”.
- 194 *Carlo Goldoni: Una vida para el teatro* (I. Rodríguez, J. Leal, ed.). Valencia, 1996.
- 195 Véase Bibliografía: “G. Goldoni, g. Estudios sobre Goldoni en España”.
- 196 Véanse los dos textos: *El coleccionista de antigüedades o La suegra y la nuera*, E-XXX (1993) y *La familia del anticuario o La suegra y la nuera*, E-LVI.4-6 (1994).
- 197 Véase (Chiclana, Goldoni, Pagán, Pasqual, Sánchez, 1994) Bibliografía: “G. Goldoni, e. Estudios sobre teatro declamado”.
- 198 Al concluir el trabajo, se efectuó un seminario en la Facultad de Traducción e Interpretación de la Universidad Pompeu Fabra (Barcelona, 13-14.XI.95), titulado *El teatro europeo en la España del siglo XVIII*, y en el que estuvieron los participantes; éstos eran:

Antonietta Calderone - profesora de lengua y literatura españolas en la Universidad de Messina; ha publicado numerosos estudios sobre la literatura y la cultura del siglo dieciocho, y en particular sobre traducciones y adaptaciones del francés e italiano (Goldoni).

María Jesús García Garrosa - profesora de literatura española en la Universidad de Valladolid; además de un libro sobre la comedia sentimental en España (*La retórica de las lágrimas*) ha publicado diferentes artículos sobre traducciones del francés.

Patrizia Garelli - profesora de lengua y literatura españolas y miembro del Centro di Studio sul Settecento Spagnolo de la Universidad de Bolonia; se ha especializado en el teatro del siglo dieciocho (Iriarte, traducciones de Metastasio) y el diecinueve (Bretón de los Herreros).

Francisco Lafarga - profesor de historia de la traducción de la Universidad Pompeu Fabra; ha publicado diferentes estudios sobre recepción de la literatura francesa y sobre traducciones de teatro.

Victor Pagán - coordinador editorial del Teatro de la Zarzuela; es autor de una tesis sobre recepción en España del teatro de Goldoni y otros trabajos sobre ópera y teatro del siglo dieciocho.

Juan Antonio Ríos - profesor de literatura española en la Universidad de Alicante; en el ámbito del dieciocho, ha publicado diferentes estudios sobre teatro (especialmente tragedia) y sobre traducciones del francés.

Inmaculada Urzainqui - profesora de literatura española en la Universidad de Oviedo y directora del Instituto Feijoo de Estudios del siglo dieciocho, es autora de numerosos estudios sobre la prensa y las ideas literarias de la Ilustración (textos extraídos del folleto del seminario).

<sup>199</sup> Véase (Calderone) Bibliografía: "G. Goldoni, g. Estudios sobre Goldoni en España".

<sup>200</sup> Calderone, 1997, p. 147.

<sup>201</sup> Ibidem, p. 181.

# III

## El teatro español en relación con Goldoni



*Lea Stuardine*  
Pier. Ant. Novelli inv. e del. Ant. B. webb scul.



*Ant. Novelli inv. e del.*  
Ant. B. webb scul.

# El teatro español del siglo dieciocho

Años, monarcas, estéticas. El mercado musical de la corte. Las luces del siglo en España.

La reforma gubernamental del teatro. La moda del drama jocoso. Teatro declamado.

Un caso muy particular: Cruz. Una polémica literaria. Un repertorio ilustrado.

Pruebas de metamorfosis teatral. Iriarte: traductor y autor ilustradísimo.

Otro caso particular: Comella. Entre bambalinas. Más apuntes a la historia.

Una visión distinta: Eximeno. Largo período de reposo: siglo diecinueve.

Regreso de Goldoni a España: siglo veinte.

La historia de España suele acotarse, según distintos criterios, por los reinados de sus monarcas, las tendencias estéticas, los hechos bélicos o algún otro rasgo relevante en la historia del país. En el caso del teatro español resulta importante recordar todos estos aspectos al comienzo, porque al final será el propio teatro quien imponga sus propias divisiones o etapas más importantes. A continuación aparece un breve esquema de corte clásico que incluye los puntos con los cuales se determinan las distintas etapas históricas entre la segunda mitad del siglo dieciocho y parte del primer tercio del diecinueve.

Pero además para el estudio del fenómeno del teatro de Goldoni se ha optado por un esquema muy claro en cuatro partes: introducción (1753-1765), desarrollo (1766-1777), mantenimiento (1778-1808) y desaparición (1809-1830).

## Años, monarcas, estéticas

En los primeros años del siglo dieciocho se aprecia una continuación estética del período anterior, pero luego todo va cambiando durante el reinado de Felipe V (1701-1746). Fue en los años del reinado de Fernando VI (1747-1759) que la evolución del teatro fue realmente impresionante; esta última etapa, que en sus postrimerías coincide con el período de introducción del nuevo teatro italiano de Goldoni en el país, entre los años 1753 y 1765, abarca, como se ha visto, el reinado de Fernando VI, con las nuevas tendencias artísticas que cambiaron el panorama de las siguientes décadas, y el de Carlos III (1760-1788), el primer rey ilustrado del país. Los progresos del teatro cantado en el ámbito cortesano son profundos y determinantes para la historia de la música y el teatro nacional. La época se distingue por su evolución de un acentuado "barroquismo" hacia un estilo transitorio rococó y un neoclasicismo incipiente.

El segundo período del teatro goldoniano, el del desarrollo, se extiende, más o menos, entre los años 1766 y 1777 y coincide con las décadas de mayor divulgación de la Ilustración europea. Los reinados de Carlos III y su hijo Carlos IV (1789-1808) completan el siglo. Este período destaca por su carácter renovador y su rechazo de las antiguas tradiciones, aspecto que permite considerarlo como plenamente neoclásico, aunque español. La estética dominante se fundamenta en las distintas corrientes francesas e italianas. Y como rasgo destacado aparece el sentimentalismo como expresión preferida en la literatura y, de forma muy destacada, en la música y el teatro.

El tercer período, el de mantenimiento, se sitúa entre los años que van de 1778 a 1808; esta etapa se corresponde con los difíciles años del final del reinado de Carlos IV. En esta época la corriente cultural está determinada por la estética francesa, debido a su marcada imposición política. Las artes en general sufren fuertes cambios, aparecen los primeros ejemplos del romanticismo. La música y el teatro cambia de signo y se amolda a los clásicos modelos galos de la maltrecha ilustración.

El cuarto período, el de la decadencia del teatro goldoniano en España, ocupa los años que van de 1809 hasta 1830. En esta etapa da comienzo el reinado de Fernando VII (1808), le sigue a continuación la invasión napoleónica, el breve reinado extranjero de José Bonaparte

(1808-1813) y el período liberal (1813) que desemboca con la restauración al trono de Fernando VII (1813-1833). La época se distingue por una marcada tendencia europeísta, y es considerada como plenamente romántica. El teatro y la música participan de los nuevos ideales nacionalistas.

### El mercado musical de la corte

La instauración de una nueva dinastía en España, al comienzo del siglo dieciocho, significó una ruptura y una continuación de la historia en la sociedad española. Con la casa francesa entraron los gustos y las costumbres de culturas extranjeras; nuevas formas estéticas -francesa e italiana- que fueron imponiéndose, a medida que pasaban los años, en todos los aspectos de la sociedad y del arte. También es cierto que siempre se mantuvieron muchos de los elementos más característicos de la cultura nacional. Estos elementos acabaron siendo lo más significativo de lo que se entendió por español en las artes, muy en especial en el teatro y en la música.

España, gracias al mercado musical, importado y sostenido por la familia real, primero con Felipe V e Isabel de Farnesio, entre 1701 y 1746, y luego con Fernando VI y María Bárbara de Braganza a la cabeza, entre 1746 y 1759, trajo a múltiples cantantes italianos que se ocuparon de estrenar y formar un repertorio lírico nuevo que incluía óperas serias y cómicas, intermedios y serenatas.

El marqués Anibale Scotti, ministro plenipotenciario en Madrid del duque de Parma, fue nombrado hacia 1720 "juez protector y director de compañías italianas en la Villa y Corte"; primero complació al rey Felipe V y a su mujer, María Luisa Gabriela de Saboya, con los espectáculos extranjeros en el viejo Coliseo de los Caños del Peral, luego, cuando el rey contrajo nuevas nupcias con la hija del duque de Parma, Isabel de Farnesio, el marqués-empresario se deshizo en embajadas y esfuerzos por traer a los más prestigiosos cantantes de la lírica y las obras de los mejores compositores del momento. Tal fue el alcance del empresario que el vetusto recinto de los Caños del Peral, levantado por el director de la primera compañía lírica que visitó Madrid entre 1708 y 1711, Francesco Bartoli, mejoró sustancialmente sus instalaciones y decorados.

En 1738 se celebró la inauguración del recinto, pero aunque acababa de renacer muy transformado, sus días de gloria estaban contados: la muerte del rey y el destierro de la reina hicieron que la gran empresa del marqués perdiera su apoyo real, manteniendo cerrado el coliseo entre 1746 y 1767. Y aunque los nuevos monarcas, Fernando VI y María Bárbara de Braganza, gustaban también de los espectáculos líricos italianos, los preferirán siempre en los recintos palaciegos, o sea en los salones que habilitaban como teatro o en los propios coliseos, de los Reales Sitios.

Sin embargo, no es hasta la llegada de Carlo Broschi, el conocido soprano italiano Farinelli, que el mercado musical logró notables mejorías en su funcionamiento y en la calidad ofrecida en todos los aspectos del espectáculo. Broschi supo rodearse de los más exquisitos virtuosos de la escuela napolitana-boloñesa, de la que él mismo fue uno de sus más importantes representantes. Fue él quien tuvo a su cargo la organización de todas las festividades y representaciones que se ofrecieron a los reyes en los Reales Sitios entre 1747 y 1758. Durante estos años se representaron, al menos, doce melodramas de Pietro Metastasio, entonces al servicio del emperador en Viena, por los que fue siempre espléndidamente remunerado por la corona española. Los libretos metastasianos llegaban en preciosísimas copias con el nombre del poeta en la cubierta; la mayoría de las veces acompañadas por la partitura de Hasse, Lotti o Mele.

Antes de concluir las labores de Broschi como empresario real en 1759, tras la muerte de los reyes, en la corte ya se habían estrenado algunos intermedios que preludian el nuevo teatro cómico de gusto burgués. Es interesante señalar también que entre los textos conservados, anteriores a 1747, aparecen otros compositores que revelan una clara preferencia por la ópera veneciana; éstos fueron: *il sassone*, o sea Joseph Adolph Hasse (*il baron Caspuglio o sia*

*Il catapos, Il signore Favarano, Il capitano Galopo, I dottori, Il tutore e la pupilla y La moglie a forza*), y Lotti (*L'impressario*).

Entre los intermedios posteriores a 1747, o sea en el período de Broschi, los gustos se inclinaban de forma evidente por la escuela napolitana. Los compositores entonces fueron: Cocchi con *Il cavalier Bartoldo* y *La burla d'avvero o sia I parenti*; Jomelli, *Il giocatore, L'uccellatrice* y *Don Frastulo*; Corceli, *Il cuoco o sia il marchese del Bosco*, y Cathalano, *Il conte Tulipano* que en conjunto dan buena muestra de todo ello. En esta nueva nómina sólo apareció un veneciano, Latilla con *L'astuta o sia Ognuno ai atti suoi*. Las obras se cantaron en el Coliseo del Buen Retiro o el Salón de Teatro del Real Sitio de Aranjuez.

Broschi no sólo preparó los festejos y veladas líricas para los reyes, sino que también organizó la creación de una colección de libretos y partituras, bella y lujosamente encuadernada, y la confección de un espléndido libro con las descripciones de las distintas actividades de su ministerio: *Descripción del estado actual del Real Theatro del Buen Retiro de 1758*<sup>1</sup>. Aunque es una obra muy nombrada, sólo muy recientemente se ha conocido el contenido en su totalidad, por lo que apenas se ha trabajado con el texto<sup>2</sup>.

El libro de Broschi permite saber quién, cuándo y cómo visitó la corte española de Fernando VI y María Bárbara de Braganza para participar en las representaciones palaciegas; por ejemplo, a finales de este período, entre 1757 y 1758, trabajaron en la corte dos virtuosos cómicos de la escuela veneciana: Rosa Puccini, especializada en los personajes de criadas, y Michele del Zanca, en los de aristócratas. Estos dos cantantes participaron, en las dos temporadas anteriores a su viaje a España, en los estrenos de varios drama jocosos goldonianos en los teatros de Venecia, Bolonia y Parma: *La diavolesa* y *Le nozze* de 1755, *La cascina* y *La ritornata da Londra* de 1756, y *La buona figliuola* e *Il festino* de 1757. Aunque resulta imposible afirmar que estos virtuosos incluyeran en su equipaje los libretos del veneciano o las partituras de Scolari, Fischietti, Duni, Ferradini y, sobre todo, de Galuppi, sí resulta evidente que ellos y otros más ya participaban de la reforma goldoniana en el teatro cantado. Quizás fueron éstos quienes revelaron y motivaron el interés de las personas cultas por escuchar las nuevas obras que se cantaban en Italia.

Es significativo saber que el mismo Michele del Zanca, en 1760, ahora convertido en empresario teatral, solicitó que se le permitiera representar ópera, bailes y música instrumental en el Coliseo de Caños del Peral, pero resulta más curioso saber que el único nombre que apareció en su solicitud como aval de sus propósitos comerciales era el de Goldoni. Zanca y su compañía sólo obtuvieron una negación por parte del gobierno, aunque la respuesta nada tiene que ver con el autor veneciano, pues, lo único que se pretendía era evitar que se repitieran los mismos problemas que años antes habían surgido con el marqués Scotti en el gran coliseo madrileño.

En los años del ministerio de Broschi el apoyo real permitió grandes avances en el desarrollo del mercado musical en el país, pero la muerte de los reyes significó también, así como la destitución de su ministro, un cambio en la política y el gusto. Así ocurrió en 1759, ya muertos Fernando VI y María Bárbara de Braganza, con el trabajo de Broschi que acabó desvaneciéndose en muy poco tiempo. El nuevo rey de España, Carlos III, redujo de forma considerable los espectáculos líricos en la corte y desmontó toda la infraestructura que este ministro había creado.

Pero el nuevo monarca no era escéptico ni volteriano, tampoco impidió la evolución de la música en el país como se ha creído a veces, por el contrario permitió que su hijo, el Príncipe de Asturias, estudiara violín en Nápoles y se familiarizara con la ópera cómica de aquella ciudad. Las preferencias musicales del futuro rey Carlos IV propiciaron en Madrid la creación de la Real Cámara de Música de Instrumentos de Arco de la corte española, y la adquisición, en 1775, de la colección de cinco Stradivarius<sup>3</sup>. Por estas razones en la Villa y Corte se dieron cita músicos y compositores de la envergadura de Gaetano Andreozzi, Luigi Boccherini, Alexandre Boucher, Gaetano Brunetti, Francesco Brunetti, Espinosa, Iznau, José Lidón, Filippo Manfredi y Pérez Caballero, entre otros.

Sin embargo, antes de que se diera este período de esplendor en la música de cámara, el Coliseo del Buen Retiro volvió a acoger representaciones de óperas con nuevos decorados.

Parecía que el teatro caminaba de nuevo hacia un mayor esplendor. Pero lo cierto es que no fue hasta 1767, a instancias de otro ministro, esta vez era el conde de Aranda, que el gran Coliseo de los Caños abrió sus puertas para celebrar un baile de máscaras, práctica que duró hasta por lo menos 1773, cuando concluyó el costosísimo proyecto por falta de presupuesto.

Aunque no se conservan muchas noticias de los espectáculos entre 1766 y 1776 en los Reales Sitios, pues casi toda la documentación se ha perdido, se sabe que el conde de Aranda había sido retirado de su cargo y, aunque nunca había sido un defensor de las óperas italianas, supo mantenerlas entre las diversiones cortesanas en Madrid. Para Leandro Fernández de Moratín esta era la situación<sup>4</sup>:

*Cesó en su presidencia el conde de Aranda, en su ministerio el marqués de Grimaldi, y los teatros de los Sitios no cerraron: los de Madrid siguieron mezclando con su antiguo caudal las traducciones que habían adquirido; y enriqueciéndose cada día con nuevos aparatos.*

La combinación de títulos, entre las refundiciones de obras españolas del siglo anterior y las adaptaciones de textos extranjeros contemporáneos, resultaba caótica. En el teatro se toleraba todo, lo que ocasionaba disgustos a unos gusto y a otros; nadie estaba contento con lo que a los demás complacía.

Pero el más duro golpe llegó en 1777 con la Real Orden que prohibía todo tipo de espectáculos, obligando a disolver las compañías líricas y cerrar los coliseos. De golpe y porrazo se atentó una vez más contra un sistema que había costado años en ser creado y desarrollado en el país. Esta suerte afectó a las provincias, donde sucesivamente se fueron cerrando los teatros. Sólo Madrid, Barcelona y Sevilla lograron mantener sus diversiones, encontrándose el resto de las ciudades y pueblos sin ningún tipo de entretenimiento.

Otra Real Orden, del 4 de junio de 1786, permitió, como antiguamente se hacía en los Siglos de Oro, que los hospitales de la ciudad tuvieran los privilegios que llevaban algún tiempo pidiendo. Estos privilegios consistían en recaudar las ganancias de las representaciones de dramas serios y cómicos en el Coliseo de los Caños con compañías españolas. Sin embargo, una vez más entraba en discusión no sólo el repertorio lírico extranjero, sino sus intérpretes de moda: Luigia Todi y Brigida Giorgi Banti, quienes a manera de diosas eran alabadas y defendidas por sus fanáticos: los "todistas", apoyados por el duque de Osuna, y los "bandistas", por el de Alba. También se dio el caso con las tonadilleras españolas y María del Rosario Fernández, llamada "la Tirana", o María Antonia Fernández, "la Caramba", nada tenían que envidiar a las primeras.

La siguiente Real Orden, esta vez de 1799, prohibió cantar o representar en otro idioma que no fuera español, obligando a verter a dicha lengua todos los textos de más éxito; la misma orden indicaba que los cantantes o actores tenían que ser españoles o estar naturalizados en el reino español. La nueva reforma nacionalista pretendía, ya muy tardíamente, crear un repertorio lírico original en español. Pero lo cierto es que sólo se logró que se vertieran y adaptaran un buen número de obras francesas e italianas de moda<sup>5</sup>.

Entretanto Barcelona mantenía sus privilegios y podía seguir representando obras en italiano; esta excepción duró hasta 1808, cuando Madrid fue invadida y se trajo a una compañía lírica, a la sazón en Barcelona, para representar ópera en el Coliseo de los Caños. Dos años después se volvió a cerrar este recinto y su uso fue esporádico, para bailes de máscaras, etc., hasta que en 1817 el coliseo fue derribado debido a su estado ruinoso. Aquí acabó la complicada e incierta historia del Coliseo de los Caños y en el mismo lugar empezó otra, no menos disparatada y absurda, la del Teatro Real o Nacional, pero esa es otra historia que aún llega hasta nuestros días.

## Las luces del siglo en España

Pero mientras el gusto de los españoles cultos había a todas luces cambiado en las ciencias y las artes en general. En el campo de las letras los autores habían sido muy aprovechados por los extranjeros en el siglo anterior; así queda constancia en los préstamos que de las

obras de Lope de Vega se hicieron en Francia. Pierre Corneille y Jean-Baptiste Poqueline (Molière) fueron algunos de los interesados y recurrieron a éste ingenio y a otros como Pedro Calderón de la Barca o Luis de Góngora para recrear textos, mitos o argumentos que aún gustaban con su propia visión de mundo o estilo<sup>6</sup>.

En cambio en España autores como Ignacio de Luzán (*Arte poética*, 1737), Blas A. Nasarre (*Comedias*, 1749)<sup>7</sup> o Agustín de Montiano y Luyando (*Discurso sobre las tragedias españolas*, 1750) encauzan las tendencias literarias, según el erudito español Sempere y Guarinos, por el camino del buen gusto, o sea de “un gusto más puro y más arreglado”<sup>8</sup>. Este estudioso escribió un opúsculo que incluyó en la edición española de las *Reflexiones sobre el buen gusto en las ciencias y en las artes* de Antonio Muratori en 1782. En el apartado de la poesía vulgar hace una descripción rápida e inteligente de la situación de la literatura dramática en el país:

*Por entonces la Señora Reyna Doña Bárbara, por su natural afición a la Música, protegió, e hizo venir a España a los Profesores más diestros de esta arte, que se conocían. Se representaron en el Coliseo del Buen Retiro con grande aparato muchas Óperas de Metastasio, y de otros famosos Autores. Lo delicado de la Música, lo magnífico de las decoraciones y lo patético de la acción, así por el asunto, que regularmente era trágico, como por la representación sumamente expresiva de los Italianos, no podían menos de hacer impresión en un pueblo, que por naturaleza es inclinado a lo grande y a lo sublime. Luego se vieron pasar a los demás del Reyno La Jura de Artaxerxes, la Niteti, Adriano en Syria, Tigranes en el Ponto, La Clemencia de Tito<sup>10</sup>, y otras, que aunque no carecen de defectos, tienen más regularidad, y más arte que la mayor parte de las nuestras antiguas.*

Curiosamente aquí aparece citado un drama serio poco conocido de Goldoni del que aún se conserva un ejemplar del libreto impreso: *El Tigrane* (E-XLVI) en el Instituto del Teatro de Barcelona y de la partitura manuscrita: *Il Tigrane* (I-XXXVII) en el Palacio Real de Madrid<sup>11</sup>.

La moda del teatro lírico italiano sirvió en la época para comenzar a valorar la poesía cantada de forma distinta a como se venía haciendo hasta el momento. La Ilustración europea exigía cambios y el teatro italiano, más clásico en aspecto que los demás -no se olvide la gran literatura lírica que desemboca en la vida cultural europea en los poetas cesáreos del emperador de Viena con Apostolo Zenó, Pietro Metastasio, Giovanni Battista Casti o Lorenzo Da Ponte, entre otros-, aportó toda su tradición para la creación y difusión de la tragedia en el resto de las naciones. Pero al mismo tiempo el teatro en Italia, en esencia popular, supo también renovar -dentro de su espectáculo de máscaras y de improvisaciones- y llevar nueva vida al género de la comedia en los demás países del continente.

## La reforma gubernamental del teatro

Pero en España, amén de asimilar la tragedia cantada metastasiana, se renovaron las instalaciones y prácticas del teatro; todo esto se logró gracias a la reforma ilustrada del conde de Aranda, Pedro Pablo Abarca de Bolea. Así queda expresado en el texto de Sempere y Guarinos<sup>12</sup>:

*El excelentísimo Señor Conde de Aranda dio muy buenas providencias a cerca de la policía, y mayor decencia de los Teatros, quales fueron la introducción de las decoraciones, o mutaciones de Teatro, y el nuevo alumbrado, la moderación del patio, y otras semejantes, que conducen mucho, así para el mejor gusto en la representación, como para el buen orden, y quietud del pueblo.*

De la misma forma también logró renovar muchas de las viejas prácticas y concepciones del espectáculo, alcanzando un sorprendente grado de progreso en un aspecto tan difícil como el del gusto de los espectadores de la época<sup>13</sup>:

*Ya no se aprecian generalmente por los hombres de buen gusto las Comedias de vueltos, de encantos y de apariciones. Se ven representar con grande aclamación piezas de mucha moralidad y arte,*

*así traducidas de los Poetas extranjeros, como compuestas por los naturales. La Pamela, la Escocesa, la Espigadera, el Alberto I, la Buena casada, la Bella pastora, han dado mucho dinero, lo mismo que la Raquel, la Numancia destruida, la Hormesinda, la Jahel, Ana Bolena, Sancho García y otras de Autores Españoles*<sup>14</sup>.

En esta ocasión se citan dos obras de Goldoni (*La Pamela*, probablemente la versión anónima de los años ochenta de *La Pamela nubile* y *La buena casada* de Manuel Fermín de Laviano, de 1781, de *La buona moglie*)<sup>15</sup>; este hecho revela cómo el autor aparecía indistintamente en los dos géneros teatrales que comenta el estudioso español, aunque nominalmente siempre estuviera ausente.

Sempere y Guarinos completa su visión del fenómeno teatral con alguna observación del vulgo, a quien consideraba responsable del desorden aún existente en la actividad teatral<sup>16</sup>:

*Es verdad que todavía se ven representar piezas de muy poco mérito y muy desarregladas que, no obstante, tienen entradas muy buenas. Pero esto es defecto general del vulgo de todas las naciones, el qual casi siempre gusta de lo peor. Molière conoció desde la primera representación de Misántropo que el pueblo de aquella Corte de París, tan culta y civilizada, quería más reír que admirar, y para veinte personas que había capaces de percibir los rasgos delicados de una pieza, había ciento que los despreciaban, porque no los entendían.*

Al mismo tiempo reconoce la importancia y responsabilidad de los cantantes extranjeros y españoles, quienes han logrado imponer el "buen gusto" en el teatro cantado<sup>17</sup>:

*Por lo que toca a los Cómicos, cuya habilidad no es la que menos contribuye al buen éxito de las piezas de Teatro, se ha mejorado también mucho su ejercicio. La escuela de los Operistas Italianos y Franceses, y las lecciones de algunos de nuestros payanos, que han visto los mejores Teatros de París y de otras Cortes de Europa, han ido reformando el modo violento de representar que se usaba antiguamente e introducido otro más natural y más acomodado al carácter de los asuntos y de los personajes teatrales.*

Cantantes del calibre de Teresa y Clementina Pellicia, Sebastiano Brignoli, entre los italianos, o Isabel Colbran, Manuel García o las hermanas Correa, entre los españoles, se distinguieron en esta etapa y en la inmediatamente posterior por la buena calidad de su educación y sus habilidades interpretativas. Había nacido el cantante culto que tenía a su cargo el magisterio del "buen gusto".

Pero volviendo a Goldoni; todo esto sirve para ver una vez más que el autor participó en los cambios sociales y estéticos que se practicaban en la España del momento, tanto en el teatro cantado como en el declamado, pues al menos una obra suya de cada género, aparece citada en este obra del abogado Sempere y Guarinos.

Un escritor como Antonio Ponz, en un apartado de su libro *Viage de España* (1769) dedicó a los Teatros de Comedias varios comentarios a raíz de las observaciones del "Vago Italiano", Norberto Caimo. Al efecto concluye que éste en vez de criticar con tanta severidad el teatro en España, habría hecho mejor en mirar el de su país, pues, como indica en el parágrafo 26<sup>18</sup>:

*Si se exceptúan varias Óperas de Metastasio, algunas Comedias de Goldoni, y tal qual Tragedia, no tiene el teatro de Italia que ceder en lo pueril y defectuoso a ninguno del mundo.*

Los historiadores eran consientes de los defectos pero también de las virtudes del teatro español, así como de las características relevantes de éste en otros países.

## La moda del drama jocoso

Cuando Goldoni aún está aprendiendo el oficio de libretista con sus primeros intermedios para acompañar las representaciones de los melodramas de Metastasio en los teatros de Vene-

cia, el género creció tanto en dimensiones como en pretensiones. *La cantatrice* (1729), *La peralina* (1730), *La pupilla* (1734) o *L'ippocondriaco* (1735) fueron piezas contemporáneas de *La serva padrona* (1733) de Pergolesi, reflejos de todos los cambios logrados en el gusto del espectador.

Luego se dio la fructífera colaboración de Goldoni con Baldassare Galuppi, entre 1749 y 1756, que consolidó el nuevo género del drama jocoso con títulos tan significativos como: *L'Arcadia in Brenta*, *Il conte Caramella*, *Arcifanfano, re de' matti* (1749), *Il mondo della luna*, *Il paese della cuccagna*, *Il mondo alla roversa ossia Le donne che comandano* (1750), *La mascherata* (1751), *Le virtuoso ridicole* (1752), *La calamita de' cuori*, *I bagni d'Abano* (1754), *Il filosofo di campagna* (1754), *Il povero superbo*, *La diavolessa* (1755), *La cantarina*, *Le pescatrici* (1756), *La ritornata di Londra* (1759), *Il re alla caccia* (1763), *La donna di governo* (1764) y *La cameriera spiritosa* (1766)<sup>19</sup>.

Pero algunos años antes llegó al éxito romano, en 1762, e inmediatamente europeo de *La buona figliuola* con música de Niccolò Piccinni (1728-1800). La nueva pareja de colaboradores se impuso por todas partes durante muchos años con títulos como: *La buona figliuola maritata* (1762), *La bella verità* (1762), *Le donne vendicative* (1763), *La villeggiatura* (1764) o *L'incongnita perseguitata* (1764)<sup>20</sup>, entre otros. Ya en París, Goldoni siguió escribiendo libretos para los compositores de dramas jocosos en Italia.

La trayectoria del teatro de Goldoni en España fue muy distinta de la metastasiana; sus obras entraron a través del vaivén del teatro comercial del momento. Entonces la oferta y demanda empezaba a funcionar a mayor escala; los cantantes y empresarios teatrales traían y llevaban las óperas, según el éxito que alcanzaban en otras representaciones de sus compañías en el extranjero.

El negocio afirmó el éxito de la música ante el libreto, cuyo autor acababa, a la postre, completamente olvidado. Pero esto no quería decir -como han pretendido algunos historiadores del teatro- que no se valorara el material, la calidad y la funcionalidad del texto lírico. La práctica habitual omitía el nombre del libretista, pero no le negaban su valor. Por qué si no conservamos tantas versiones musicales de un mismo libreto goldoniano o tantas adaptaciones de un mismo argumento; por ejemplo, en el primer caso están: *Il filosofo di campagna* o *Il mondo de la luna*, y en el segundo, *La buona figliuola* o *Le gelosie villane*; en todos los casos se pensaba que la partitura era sólo lo que importaba para el éxito de un drama con música, sin embargo, la historia y el texto del libreto también determinaba la buena aceptación de estas obras.

Bien es cierto que el material que se conserva en España de las obras de Goldoni carece prácticamente de valor artístico, aunque sí lo tiene como documento histórico. En este caso no nos encontramos más que con el material de trabajo de las compañías: libretos y partituras rápidamente copiados, manchados con tinta y cera, repletos de mil tachaduras y cambios que reflejan la variedad de criterios y gustos, y en ambos casos carentes de cualquier tipo de encuadernación.

## Teatro declamado

En la segunda mitad del siglo y en el ámbito teatral convivían las prácticas del barroco tardío de corte calderoniano con las obras de los Zamora, Cañizares, Zavala, Valladares o Comella; los fastuosos montajes de comedias de santos, también de tradición barroca; las aparatosas comedias de magia con máquinas y música, de tema histórico, militar o bélico con el nuevo teatro burgués: comedias de carácter, sentimentales, etc. En fin, se trataba de dar un sentido de síntesis a las numerosas y variadas manifestaciones culturales que se plasmaban con los más diversos aspectos; por ejemplo, Luzán con el nuevo estilo, Huerta con la cultura nacional, Iriarte con la clásica o Fernández de Moratín con la francesa. La época, ecléctica por naturaleza, se ve progresivamente marcada por el signo de la Ilustración.

A continuación aparecen varios estudios monográficos sobre distintos autores españoles relacionados con la suerte de las obras de Goldoni en España; éstos son: Ramón de la Cruz como libretista de zarzuelas, Tomás de Iriarte como teórico de la traducción y Luciano Francisco Comella con reformador.

## Un caso muy particular: Cruz

Ramón de la Cruz fue un fenómeno particular en el mundo del teatro popular de su época, como pocos supo proveerse de numerosos textos, fundamentalmente franceses y de moda, para preparar sus reelaboraciones o adaptaciones. Se sabe que empleó autores tan similares y dispares como Louis de Boissy, Florent-Carton Dancourt, Dominique-Romagnesi, Jean-François Ducis, Charles-Simon Favart, Marc'Antoine Legrand, Jean Francois Marmontel, Charles François Panard, Jacques Pradon o François-Marie Arouet Voltaire, entre otros, para las que fueron sus textos de comedias, sainetes y zarzuelas más populares<sup>21</sup>.

La práctica teatral de este autor apunta a una solución arreglada, no a las reglas de la academia ni al rigor clasicista, sino a las del teatro mismo. El comediógrafo tenía que producir muchas obras, para venderlas a un público que no cesaba de llenar los teatros cuando se estrenaba una nueva pieza. Este asunto ha sido debidamente estudiado por F. Lafarga, quien señala con claridad cuáles fueron las claves del éxito de Cruz<sup>22</sup>:

*De los estudios realizados en este campo se desprende que Ramón de la Cruz no tradujo literalmente las piezas extranjeras, sino que realizó una creativa (si se me permite la palabra) labor de transformación y adaptación, nacionalizando sus modelos, inscribiéndolos en una tradición dramática española y, en varios casos, dándoles un tratamiento más moral. M. Coluon señala que las adaptaciones, consideradas globalmente, tuvieron más éxito que los sainetes originales. Yo añadiría que la existencia de esta práctica viene, si no a destruir totalmente, por lo menos a matizar la imagen de un Ramón de la Cruz único defensor en el teatro de los valores tradicionales, castizos y españoles, en un siglo dominado por lo extranjero. Don Ramón era de su época y, por serlo, no podía quedar al margen ni del fenómeno de la circulación de textos ni de la práctica de la traducción, dos elementos muy a tener en cuenta si se quiere comprender la literatura del siglo XVIII, tanto española como extranjera.*

Sólo así Cruz pudo proveer al nuevo género, amoldado a los gustos del espectador, y abastecerle rápidamente para su consumo inmediato. La labor de adaptador, mejor que de traductor, fue de gran importancia para la modernización del nuevo teatro español. Los rasgos principales de la técnica de producción del autor fueron principalmente éstos, pero también se interesó por divulgar lo mejor que caía en sus manos; he ahí el valor de lo que dio como suyo en los escenarios del país.

En los años sesenta y setenta preparó y definió un género con una producción total de treinta y seis títulos líricos que pasados los años renacería en los años treinta del siglo siguiente como un modelo español<sup>23</sup>.

*Cruz y sus músicos contribuyeron sobradamente a avanzar y depurar este género dramático y musical en que alternativamente se declama y se canta.*

También se ha dicho que Cruz ayudó mucho a la introducción del teatro de Goldoni en España, pero lo cierto es que sólo realizó las adaptaciones de siete dramas jocosos de este autor<sup>24</sup>. Aunque parezca raro entre sus sainetes no se encuentra ningún rastro de textos goldonianos; sus obras, atiborradas de costumbres y personajes majescos, chocarreros y populares no parecen coincidir con los del veneciano. Tampoco los ambientes, temas o hechos son similares. Por ejemplo, la "campiña" que sirve de telón de fondo en *Gli uccellatori*, *Il filosofo di campagna*, *Buovo d'Antona*, *Gli effetti della Madre Natura* o *Il feudatario* (comedia en la que se basa el libreto de autor anónimo de *Sandrina* o *La contadina in corte*), no es el paisaje de los sainetes costumbristas de Madrid.

La colección de libretos originales de Goldoni revela un ambiente rural o bucólico con personajes nobles, burgueses y populares que motivaron en buena medida el ingenio de re-creador ("nacionalizador", según Lafarga, o "connaturalizador", según Iriarte) que tuvo Cruz; he aquí la lista:

1. *Los cazadores. En las selvas sabe amor tender sus redes mejor (Gli uccellatori)* Florian Gassmann,
2. *El filósofo aldeano (Il filosofo in campana)* Baldassare Galuppi,
3. *El peregrino en su patria (Buovo d'Antona)* Tommaso Traetta,
4. *Pescar sin caña ni red es la gala del pescar (Le pescatrice)* Niccolò Piccinni, Pasquale Anfossi,
5. *Los portentosos efectos de la Naturaleza (Gli effetti della Madre Natura)* Giuseppe Scarlatti,
6. *El tambor nocturno (Il tamburo notturno)* Giovanni Paisiello,
7. *Los villanos en la corte (La contadina in corte)* Giacomo Rust.

Los siete textos preparado por Cruz presentan características muy parecidas entre sí. Se trata de una colección de zarzuelas en dos actos que fomentaba espectáculos divertidos y populares, a la vez que originales. La música de los más famosos compositores italianos de la época era un aliciente importante para los estrenos en Madrid. Todas las obras se vieron en un lapso de tres años, entre 1764 y 1767, a excepción de la última que no se representó hasta varios años después, en 1776<sup>25</sup>.

La tendencia a la amplificación de los títulos en español apunta a la necesidad, por parte de Cruz, de llamar la atención del público con una buena dosis de humor y poesía. Esta práctica se aproxima a la tradición teatral barroca tardía en la que los títulos intentan revelar un buen número de datos sobre el contenido de las obras o sencillamente repiten los versos finales de las zarzuelas: *El imposible mayor en amor, le vence Amor* (1710) de Sebastián Durón, *El estrago de la fineza o Júpiter y Sémele* (1718) de Antonio de Literes o, *Locuras hay que dan juicio y sueño que son verdad* (1723) de José de Cañizares, entre otras. El mismo fenómeno se dio entre los ilustrados comediógrafos españoles<sup>26</sup>.

Cruz comenzó su carrera profesional en el teatro cantado con una zarzuela mitológica de gusto rococó, *Quién complace a la deidad* (1767), pasaron siete años antes de volver a escribir otro poema lírico para el público de Madrid. Entonces se presentó como un autor neoclásico con su nuevo repertorio ilustrado<sup>27</sup>.

## Una polémica literaria

La polémica surgida entre el autor español Cruz y el historiador italiano Napoli-Signorelli sirve para ver que la función del teatro en la sociedad moderna era un tema de debate de hombres cultos y conocedores del teatro de los distintos países; con esto se pretendían determinar la función práctica de la teoría. Es imposible establecer cualquier similitud con la polémica que tuvo que sufrir Goldoni por los ataques de Gozzi en Venecia en los años sesenta, pero en el fondo hay muchos aspectos que se parecen.

Por ejemplo, en la primera edición de la *Storia dei teatri* (1777) el historiador napolitano señalaba, refiriéndose al autor español, que<sup>28</sup>:

*Quello che mi sorprende nell'odierno Teatro Spagnuolo, si è, che i Comici invaghiti delle antiche Commedie, che non saprebbero lasciar di ripetere ogni giorno, rappresentano nonpertanto un'abbozzata immagine della buona Commedia senza accorgersene. Le piccole Favole Spagnuole, che danno per tramezzi degli Atti delle loro Commedie, e chiamarsi Sainetes, dipingono esattamente la vita civile e i costumi correnti spagnuoli, e riprendono il vizio e'l ridicolo dominante. Or quando i Poeti apprendessero a dare a questi Sainetti la propria forma, non introdurrebbero a poco a poco nel Teatro Castigliano la bella Commedia di Menandro e Terenzio, e di Molière, Goldoni, e Albergati?*

Luego daba una lista de tres defectos graves que detecta en este tipo de obras y que impiden que se puedan transformar en auténticas comedias: 1. no se refleja la realidad de la sociedad, ni se pretende instruir, 2. no hay una acción unitaria, 3. no se centra la historia en un solo personaje. E inmediatamente pasaba a hablar del principal representante del género, Cruz<sup>29</sup>:

*Un gran numero di tali Sainetti composti da Don Ramón La Cruz sono stati ricevuti con applauso, e talvolta la loro piacevolezza ha fatto passare e soffrire Commedie stravagantissime. Quest'Autore ha felicemente copiato al vivo il popolaccio di Lavapiés e de las Maravillas, los Arrieros, cioè i mulattieri, i furfanti usciti da' Presidj, gli ubbriachi, e simil gentame che fa stomaco anzi che piacere, e che il giudizio M. de la Bruyère volea affatto esclusa dal buon Teatro. Egli ha pur Flagellati meritamente gli Abati impostori letterarij e civili, i quali non mancano di esercitar nelle Città grandi l'impiego di Serventi ridicoli, de pacieri, di spioni, di bari, e di commettimale. Egli naturalmente ha lo stile umile e dimesso, e batte lo stramazzone tosto che vuol nobilitarlo, ma ciò non gli nocerebbe gran fatto sempre che sapesse scegliere il genere di Commedia conveniente alle sue forze.*

En 1786 Cruz publicó su colección de teatro con el beneplácito de la aristocracia madrileña; en el prólogo de la obra comentó con detalle el texto del napolitano<sup>30</sup>:

*Después del examen y juicio que hagan, y acaso publiquen de mis obras, pasando desde luego al Prólogo que ofrecí en la Gazeta el día 7 de Abril de este año, y satisfacción a las poco ciertas, y menos ventajosas noticias que de mis obras Dramáticas escribe el Doctor Don Pedro Napoli-Signorelli en su historia Crítica de los Teatros.*

Y luego pasa a atacarlo frontalmente con este argumento<sup>31</sup>:

*Apartándose tantas veces de esta severa y precisa virtud en su obra el Doctor Signorelli por ignorancia, ostentación o malicia, no es ni debió llamarla Historia, porque con su permiso tiene más fuerza que toda su autoridad laureada las de Tulio, Strabón y Quintiliano.*

Siguió corrigiendo los errores que detectó en el apartado del teatro español hasta llegar donde señalaba que no era cierto que los autores de sainetes introdujeran en éstos muchos personajes para gustar a la fantasía de los espectadores, ni que para escribir tuvieran que seguir a los autores antiguos o modernos lo siguiente<sup>32</sup>.

Pero Napoli-Signorelli no volvió a tocar el tema hasta algunos años después cuando, en el segundo capítulo, "Commedie: Tramezzi, del Teatro Spagnuolo del seculo VIII", del último tomo de su nueva edición napolitana<sup>33</sup>, hizo un comentario distinto del anterior, de forma que el escritor no reprodujo el mismo texto de la edición de 1777, algo una versión más breve, con un ejemplo intercalado y unas notas a pie de página<sup>34</sup>:

*Un gran numero de tali sainetti, e forse la maggior parte si compongono da Don Ramón la Cruz, di cui con privilegio esclusivo fidansi i commedianti di Madrid. Le sue piccole farse sono state spesso ricevute con applauso, e per esse si sono talvolta tollerate goffissime commedie e scempie traduzioni del medesimo La Cruz. Per natura egli ha lo stile dimesso ed umile assai accomodato a ritrarre, come ha fatto, il popolaccio di Lavapies o de las Maravillas, i mulattieri, i furfanti usciti da' presidj, i cocchieri ubbrichi e simile gentame che talvolta fa ridere e spesso volte stomacare da un buon teatro. Può vedersene un esempio nel sainete intitolato la tragedia de Manolillo, in cui intervengono tavernari, venditrici e venditori di castagne, d'erbe, facchini, ecc. e l'eroe Manolo che torna senza camicia e mal vestito dopo aver compiuto il decennio della sua condanna ne presidio di Ceuta. [...]*

*In far simili ritratti dell'infima plebaglia egli ha mostrato destrezza. Segno a' suoi strali mimici sono stati ancora frequentemente gli Abati che ostentano letteratura. Egli potrà aver anche fantasia per inventare e ben disporre favole nuove compiute; ma in tanti anni non l'ha certamente manifestata. In effetto fuori di certe invenzioni allegoriche che per lo più non si lasciano comprendere, egli si è limitato a tradurre alcune farse francesi, e particolarmente di Molière... Ma in vece di apprendere da sì gran maestro l'arte di formar quadri compiuti di giusta grandezza simil al vero, egli ha rannicchiate, poste in uccorcio di grazia, e dimezzate di quel Damasco soprannomato Pro-*

cruste, ladrone dell'Attica, il quale troncava i piedi e la testa a' viandanti mal capitati, quando non si trovano di giusta misura pel suo letto (\*)).

(\*) Tali cose da me dette anche nella prima Storia Teatrale si tollerarono pazientemente dal La Cruz dal 1777 al 1785, mentre io per dimorai in Madrid. Dopo la mia partenza egli ha gridato, ha fatto gridar Sampere, ha malmenato il Signorcelli all'istanza de' presidianti e de' Manoli ch'egli ritratta. Ma può egli distruggere ciò che è storia pura? può fare ch'egli non sia el poetilla La Cruz?

No Goldoni el único que tuvo que luchar para imponer un modelo teatral en su país, también Cruz se encontró en la misma situación.

## Un repertorio ilustrado

La aportación de Cruz al nuevo teatro cantado de moda se nutrió directamente de Goldoni. Desde el primer título que se estrenó el 20 de enero de 1764 en la casa del embajador de las Dos Sicilias en Madrid, con motivo de la boda de la infanta española, María Luisa, con el archiduque Pedro Leopoldo. Para esta ocasión Cruz adaptó: *Los cazadores. En las selvas sabe amor tender sus redes mejor* (E-X. 1-2). Es muy probable que Antonio Guerrero adaptara la música original de Gassmann<sup>35</sup>. La compañía de María Hidalgo, establecida en el Coliseo del Príncipe, se encargó de interpretarla; en las representaciones participaron Teresa de Segura, Rosalía Guerrero, María Teresa Palomino, Diego Coronado y Ambrosio de Fuentes. Hacia el otoño la compañía representó la obra públicamente<sup>36</sup>, probablemente con un reparto muy parecido<sup>37</sup>, y al siguiente año, durante las temporadas de verano e invierno, una vez más se repuso<sup>38</sup>.

El segundo título lo ofreció otra compañía de Nicolás de la Calle<sup>39</sup>, durante la nueva temporada lírica de 1765 en el Coliseo de la Cruz: *Pescar sin caña ni red es la gala del pescar* (E-XXXIX)<sup>40</sup>. Manuel Ferreira pudo adaptar la música original de los prestigiosos compositores Piccinni y Anfossi para la versión española<sup>41</sup>. El éxito fue seguro y aún mayor que el anterior que se hizo a partir del 26 de octubre de 1765<sup>42</sup>, y se repuso repetidas veces<sup>43</sup>. Para la siguiente temporada, la de 1766, preparó un nuevo estreno para el 26 de enero con la compañía de Calle en el Coliseo del Príncipe<sup>44</sup>. Cruz se decidió por una obra que, como las otras, llevaba cosechando sustanciales éxitos en los escenarios del continente: *El filósofo aldeano* (E-XXII) con música de Galuppi, probablemente adaptada también por Ferreira.

Pero cuando el autor emprende su cuarto trabajo, -el tercero para la compañía de Calle- en 1766, decide indicar por primera y única vez que la obra: *El peregrino en su patria* (E-XXXVII), ha sido originalmente "escrita en italiano por Poliseño Fejejo y acomodada al español por Larisio Dianeo". El ejemplo es único en la colección de libretos manuscritos o impresos conservados, pues atestigua la autoría de los dos pastores de la Arcadia en la creación y re-creación de una misma obra. La partitura de Traetta debió adaptarla Ferreira.

El 12 de junio de 1766 se estrenó una nueva zarzuela de Cruz con la compañía de María Hidalgo, la misma de dos años antes, ahora en el Coliseo de la Cruz. En esta ocasión la obra fue: *Los portentosos efectos de la Naturaleza* (E-XLI) que contaba con música de Giuseppe Scarlatti, adaptada como zarzuela por Esteve<sup>45</sup>. La representación corrió a cargo de Mariana Alcázar, Teresa Segura, Casimira Blanco, María de Bastos, María de Guzmán, Ambrosio de Fuentes y Diego Coronado; la obra se repuso en repetidas ocasiones<sup>46</sup>.

Aunque el nombre de Esteve sólo aparece citado en esta partitura, también pudo encargarse alguna otra de las adaptaciones antes citadas. Esteve es uno de los pocos músicos que pudo realizar este tipo de reformas de ópera italiana a zarzuela española en la época; él, como pocos, sabía amoldar los versos en español a la música y, viceversa, la música a los versos<sup>47</sup>. En las obras adaptadas, así como en las originales, hay muchas de las particularidades y generalidades del autor. En unas como en otras, se preocupa de igual manera de encontrar una síntesis entre la palabra y la música; dos buenos ejemplos de esta tendencia son: *El tutor burlado o La madrileña*, como adaptación, y *Los jardineros de Arajuez*, como original<sup>48</sup>.

El verano de 1767 Cruz adaptó un nuevo título para la compañía de Hidalgo en el Coliseo del Príncipe<sup>49</sup>: *Los villanos en la corte* (E-XLVIII), con música de Giacomo Rust<sup>50</sup>, a la sazón residente en Barcelona, pero adaptada por Antonio Guerrero. Esta vez Cruz utilizó una adaptación anónima de la comedia de Goldoni, *Il feudatario*, que se había estrenado en Roma, en 1765, con el título de *Sandrina o La contadina in corte*. El reparto del estreno español y de las sucesivas representaciones estuvo compuesto por María de Guzmán, María de la Chica, Miguel de Ayala, Gertrudis Cortinas, Teresa de Segura, Manuel Martínez, Ambrosio de Fuentes y Casimira Blanco. Contó con varias reposiciones<sup>51</sup>.

Diez años más tarde, en el verano de 1776, Cruz seleccionó un título más de la producción goldoniana para la escena madrileña<sup>52</sup>. La obra, divertida por excelencia, se tituló: *El tambor nocturno* (E-XLV) y contó con música de Paisiello<sup>53</sup>. Pero en 1770 el poeta dedicó al duque de Alba, Fernando de Silva Álvarez de Toledo, su zarzuela *En casa de nadie, no se meta nadie o El buen marido*, con música de Fabián García Pacheco<sup>54</sup>, que se estrenó en el Coliseo del Príncipe el 28 de septiembre y duró en cartelera hasta el 7 de octubre. Para la ocasión Cruz hizo imprimir el texto con una interesante observación en la dedicatoria<sup>55</sup>:

*La curiosidad y gusto del Público en tener a la mano estos Dramas quando se representan para entender las letras que se cantan, me obliga a imprimir esta Zarzuela.*

El teatro lírico imponía la comprensión del texto cantado -en italiano y español- por parte del público inteligente que asistía a la sala.

Por otra parte la práctica de la adaptación de los textos citados, tanto en lo musical como en lo literario, es muy parecida en todos los casos. El tándem Cruz y Esteve pudo elaborar las adaptaciones con rapidez y precisión, elementos indispensables en el teatro comercial. La selección, que siempre se ha supuesto era de Cruz, podía deberse, también, a las exigencias de los empresarios o del público que necesitaba de títulos de comprobado éxito para los entretenimientos de verano e invierno.

Aunque Cruz aprovechó un número exorbitante de obras extranjeras para crear sus zarzuelas, comedias y sainetes, también escribió títulos originales; en el caso del género líricos fueron once en el mismo período de las adaptaciones goldonianas (1764-1776): 1. *El tutor enamorado* (1764) con música de Luis Misón; 2. *El tío y la tía* (1767), Antonio Rosales; 3. *Briseida* (1768), Antonio Rodríguez de Hita; 4. *Quien complace a la deidad* (1768), Manuel Pla; 5. *Las segadoras* (1768), Rodríguez de Hita; 6. *Las labradoras de Murcia* (1769), Rodríguez de Hita; 7. *La mesonerita* (1769), Antonio Palomino; 8. *Los zagales del Genil* (1769), Pablo Esteve; 9. *En casa de nadie no se meta nadie o El buen marido* (1770), Fabián García Pacheco; 10. *Las foncarraleras* (1772), Ventura Galván, y 11. *El licenciado Farfulla* (1776), Rosales. El conjunto se distingue por la variedad de asuntos pero lo más destacado es el grupo de temas populares (del número 5 al 11).

También están los otros seis textos extranjeros que Cruz empleó como zarzuela: 1. *La tableau parlant* (1769), comedia con música de Anseaume con música de Grétry<sup>56</sup>, se convirtió en *Cuadro hablador o La esposa fiel* (1777); 2. *La schiava riconosciuta*, de autor anónimo con música de Scolari, en *La esclava reconocida* (1769); 3. *La contadina bizarra*, de autor anónimo con música de Piccinni, en *Las labradoras astutas* (1773)<sup>57</sup>; 4. *L'isola d'amore*, también anónima con música de Antonio Sacchini, en *La isla de amor* (1774); 5. *Il maestro di musica*, de autor anónimo con música de Alessandro Scarlatti, en *El maestro de la niña* (1778) y 6. *L'isola disabitata*, de Pietro Metastasio con música de autor anónimo, en *La isla desierta* (1781). En estas listas quedan excluidos las tragedias, sainetes, introducciones, loas, fines de fiestas y bailes por no pertenecer a este género musical<sup>58</sup>.

Todo estos textos acaban convirtiéndose, hasta cierto punto, en buenos ejemplos del género español de moda. Por eso la zarzuela de los años setenta es la de Cruz o de sus modelos estéticos, pues éste<sup>59</sup>:

*Supo sacar al género literario y musical español de la postración en que se hallaba cuando comenzó a escribir.*

Y la elaboración de estos textos se desarrolla al mismo tiempo, por lo que ambos grupos conviven sin grandes contrastes entre sí.

En 1776 Cruz abandonó el mundo lírico mayor para dedicarse sólo a la tonadilla, participando del período de madurez y apogeo (1771-1790), con una ingente producción literaria que encuentra sus orígenes -como ya se ha dicho- en la adaptación de obras de autores del teatro francés<sup>60</sup>.

Lo cierto es que no fue hasta diez años después que Cruz volvió al género lírico con dos libretos de zarzuelas: *El extranjero*<sup>61</sup>, con música de Antonio Ponzo, y *Clementina*<sup>62</sup>, de Luigi Boccherini; las dos zarzuelas fueron creadas para el recreo de la concurrencia de la Arcadia matritense de la condesa-duquesa de Osuna-Benavente, doña María Josefa Alfonsa Pimentel, en el Palacio de la Vega, muy cerca de Madrid<sup>63</sup>.

Como se sabe el género de la tonadilla escénica, o sea los intermedios a la española, fue mucho más sencillo en su concepción global: argumentos, personajes y músicas estuvo siempre más próximos al gusto del pueblo. Cruz supo explotar entonces esta fórmula que tan bien le venía a su manera de ser. Fue evidente que la incorporación de este autor al mercado de la tonadillera sirvió para revitalizar e imponer el género y a quien tan bien lo cultivaba en los escenarios con ayuda de las voces de importantes actrices y cantantes de moda.

Cruz, que supo plasmar las costumbres con rápidos trazos, llenos de sutil pero efectiva sátira, aprovechó estos mismos atributos en los libretos de Goldoni que cayeron en sus manos, y los explotó resaltándolos aún más. Del autor veneciano aprendió bien su oficio, y si no lo aprendió, al menos practicó bien con todo lo que hizo. Sin embargo, el madrileño no se limitó a verter al español los más famosos dramas jocosos de Goldoni, sino que aportó mucho de su cosecha con el fin de adaptar las obras al gusto de los espectadores. De esta forma creó un repertorio lírico con las partituras de los mejores músicos de la época. Si un género tan español como la tonadilla debe tanto a varios autores franceses, no le debe menos a un maestro de la lírica escénica como Goldoni.

## Pruebas de metamorfosis teatral

Es importante destacar que los textos de las zarzuelas, por regla general, hacían más incapié en las partes habladas que en los números cantados, por lo que los resultados son muy distintos a lo que habitualmente se piensa. Una rápida comparación entre una parte y la otra demuestra cierto desequilibrio intencionado en favor de los parlamentos que casi hace dos terceras partes del texto. Esta característica aparece en las obras originales y en las adaptaciones. Por eso el jesuita español Antonio Eximeno explicaba que los españoles<sup>64</sup>:

*Tienen demasiado juicio para haber adoptado un género repugnante a la razón, al buen gusto y a la naturaleza de los lenguajes modernos.*

Y como solución estética típicamente hispana propone el disfrute de las pequeñas piezas, que son las tonadillas, y de los dramas con música, o sea las zarzuelas<sup>65</sup>:

*En las cuales se declaman las escenas, y solamente se canta la parte que exige música; esto es, los pasajes en que brilla alguna pasión. De este modo no se fastidia a los espectadores..., se oye y entiende todo el artificio..., coincidiendo así el placer del oído con la instrucción del entendimiento.*

Un espectador de la época disfrutaba, tanto o más, de la declamación de los versos, dichos con gracia y salero, que de los momentos líricos por excelencia. Esta fórmula distributiva y de contraste funcionaba muy bien en la época. Obras como: *Los cazadores*, *En las selvas sabe amor tender sus redes mejor*, *El filósofo aldeano*, *El peregrino en su patria*, *Pescar sin caña ni red es la gala del pescar*, *Los portentosos efectos de la Naturaleza*, *El tambor nocturno* y *Los villanos en la corte*, entre otras, así lo atestiguan.

Pero en la actualidad un estudioso de la competencia de Dowling, apenas hace unos pocos años, seguía sin conocer las fuentes de muchas de las obras de Cruz. Por ejemplo, éste se equivoca al tomar al pie de la letra el estudio de Cotarelo de hace casi un siglo: el compositor de *En la selva saber amor tender sus redes mejor*, no es un tal Florian Guzmán -completamente desconocido en el mundo de la música-, sino el compositor bohemio Florence Leopold Gassmann<sup>66</sup>. También repite juicios de valor del estudioso decimonónico<sup>67</sup>:

*Los poemas de estos primeros tentativos, por otro parte, tienen escaso valor literario en la opinión de Cotarelo.*

Pero lo que parece una mera repartición de datos llega a ser un error craso al afirmar que<sup>68</sup>:

*En los años entre 1765 y 1768, Cruz hace la letra de ocho zarzuelas más, todas con música de compositores italianos.*

Entre los que están músicos de la categoría de Ferdinando Bertoni, Baldassare Galuppi, Niccolò Piccinni y Giuseppe Scarlatti. Y a continuación menciona la existencia de al menos una obra que se puede atribuir a Goldoni<sup>69</sup>:

*Los libretistas italianos son desconocidos, pero consta que el poema de La contadina in corte, en que basó Cruz Los villanos en la corte (1767), se deriva de una comedia de Carlo Goldoni.*

Otro aspecto interesante, aunque sólo está vinculado con los sainetes, es la observación que Napoli-Signorelli hizo de Cruz; como se sabe, al italiano no le gustaba del estilo literario del sainetista y así lo expresó<sup>70</sup>:

*Egli naturalmente ha lo stile umile e dimesso, e batte lo stramazzone tolto che vuol nobilitarlo, ma ciò non gli nocerebbe gran fatto sempre che sapesse scegliere il genere di commedia conveniente alle sue forze. Non si può negare che abbia destrezza in far retratti, principalmente bassi.*

El napolitano no reconoce en Cruz ningún elemento que le permita relacionarle de forma positiva, o de cualquier forma, con Goldoni. La calidad del resultado es distinta. Arce y Merregalli coinciden en apreciar cierta concomitancia pero al mismo tiempo bastantes diferencias entre ambos.

### Iriarte: traductor y autor ilustradísimo

La reputación literaria de Iriarte se fundamenta en una sólida preparación que se manifiesta en sus traducciones de varios géneros: *Descripción del imperio de la poesía* (1764) de Fontenelle, *Oración sobre el peligro de la lectura de libros obscenos* (1764) de Parée, *Arte poética* (1777) de Horacio y *El nuevo Robinson* (1789), de la versión francesa, de Campe. Asimismo como en las siete que hizo de teatro en prosa: *El aprensivo* (s.a.) de Molière, *Mahoma* (s.a.) de Voltaire<sup>71</sup>, *El malgastador* (s.a.) de Destouches<sup>72</sup>, *El mal hombre* (s.a.) de Gresset<sup>73</sup>, *El mercader de Esmirna* (s.a.) de Champfort<sup>74</sup>, *La escocesa* (1769)<sup>75</sup> y *El huérfano de la China* (1787) de Voltaire<sup>76</sup>, y dos en verso: *El filósofo casado o El marido avergonzado de serlo* (1787) de Destouches y *El huérfano inglés o El ebanista* también de Voltaire<sup>77</sup>.

Iriarte llegó a escribir hasta cuatro textos originales de distintas características: *Hacer que hacemos* (1770)<sup>78</sup>, un drama en tres actos y en verso; *La pupila juiciosa* (1770)<sup>79</sup>, en un acto y en prosa; *La librería* (s.a.)<sup>80</sup>, en uno y en prosa; *El señorito mimado* (1787)<sup>81</sup> y *La señorita malcriada* (1788)<sup>82</sup>, en tres actos y en verso; *Lo que puede el don de gente (o La habanera)* (1790)<sup>83</sup> en tres actos y en verso, y *Donde menos se piensa salta la liebre* (1790)<sup>84</sup> una zarzuela en un acto y en verso.

Por otra parte, en el prólogo de la edición de toda su producción literaria<sup>85</sup>, *Colección de obra en verso y prosa*, Iriarte señala que<sup>86</sup>:

*Sin ceñirse muy rigurosamente a los originales, añadiendo o quitando lo que le pareció conveniente, porque así lo requería ya la diferencia de nuestras costumbres y lenguaje, ya el justo miramiento de no correr máxima o expresión que pudiese ofender nuestra delicadeza.*

Y en su curioso opúsculo, *Los literatos en Cuaresma* comenta<sup>87</sup>:

*A buscar los equivalentes con propiedad, a corregir o disimular a veces los yerros del original mismo, a limar la traducción de suerte que no pueda conocerse si lo es, y a connaturalizar (digámoslo así) con el autor cuyo escrito traslada, bebiéndoles las ideas, los afectos, las opiniones, y expresándolo todo en otra lengua con igual concisión, energía y fluidez.*

Al final concluye que<sup>88</sup>:

*Es cierto que traducir como se debe, es obra para quien en su lengua nativa posea ya un estilo fácil, claro, correcto y persuasivo.*

Otra obra donde Iriarte vuelve al tema de la traducción, pero de difícil definición, es *Donde las dan las toman* (1778), un diálogo literario de tono jocosero que le sirvió al autor como inteligente contestación a las acusaciones de Juan José López de Sedano<sup>89</sup>.

Es una pena que Goldoni no contara con el español entre sus adaptadores o traductores intelectuales de la categoría de Iriarte en su época, el resultado podía haber sido espléndido, a juzgar por el trabajo realizado en sus traducciones: *El mal hombre* o *La pupila juiciosa*, o en obras originales: *El señorito mimado* de 1787 y *La señorita malcriada* de 1788<sup>90</sup>.

Parducci, por su parte, al referirse a la comedia *El señorito mimado* cita el texto del *Diario*: "el plan es de Goldoni, el argumento es de un saynete *El hijito de Madrid* por Cruz. Sin Goldoni y sin Cruz, dos mil autores han sacado al teatro calaveras"<sup>91</sup>.

El texto de Cruz: *El hijito de vecino*, es una sencilla historieta popular que tiene como marco la ciudad de Madrid<sup>92</sup>. Mientras que la fuente goldoniana no puede limitarse a un título, sino a una forma de elaborar los textos, por lo que no resuelve nada citar títulos de forma aislada.

Pero es al final del octavo tomo de las obras completas de Iriarte, donde aparece la "Respuesta a la crítica publicada en el *Diario de Madrid* de 11 de octubre de 1788 contra el drama intitolado *el Señorito mimado*"<sup>93</sup>, encontramos la noticia original más ampliamente desarrollada por el autor. El texto comienza de la siguiente forma<sup>94</sup>:

*Carta gratulatoria al Sr. PP. sobre el descubrimiento que ha hecho y ha comunicado al público en el *Diario* de 11 de Octubre de 1788, de no ser original la Comedia del Señorito Mimado.*

Después de comentar el tema de que los actores que pueden salvar un drama malo o decir con belleza versos torpes, se pasa a otro punto<sup>95</sup>:

*Hecho esto restaba otra diligencia: asegurar que la Comedia del Señorito no es original, lo qual era fácil demostrar sólo con hacer dos versos del tenor siguiente:*

*Que dieron al Autor pase su intento  
Plan el Goldoni, y Cruz el argumento.*

*Probar con evidencia que una obra está copiada o imitada de otras, suele ser asunto prolixo, que requiere mucha cita, y mucha confrontación de unos textos con otros, lo más breve y bacedero es lo que Vm. ha practicado. El plan (es una bagatela) se tomó de Goldoni. Y ¿de qué Comedia de*

*este autor, porque escribió casi veinte tomos de ellas? Eso no es menester decirlo: que lo averigüen. El argumento (otra bagatela) se tomó de un Saynete intitulado el Hijito de Madrid. Basta: todo lo que se añade está por demás y la cuenta es clara.*

Y al final de este texto se añade <sup>96</sup> :

*Repito mis enhorabuena: prosiga Vm. haciendo tan útiles y seguros descubrimientos; y no haga caso de las siguientes octava, que por última respuesta a las de Vm. le tenía prevenida su correspondencia al Señor QQ.*

*Sin Goldoni, y sin Cruz, dos mil Autores  
Han sacado al teatro calaveras;  
Y aún hay para futuros escritores  
Calaverones de dos mil maneras;  
Pero el que, sin copiar a estos Señores,  
De educación las máximas severas  
En su plan y argumento ha compendiado,  
Es el bonito drama del Minado.*

Las obras teatrales de Iriarte obedecen a claros intereses didácticos: educación de los jóvenes, crítica a las costumbres Pero lo más importantes es que sus escritos teóricos respaldan los principios estéticos y críticos que aparecen en sus obras de creación, estableciendo una relación coherente y lógica entre ambas<sup>97</sup>.

Pero es en su *Diálogo joco-serio sobre la traducción del Arte de Horacio* donde Iriarte, al margen de la polémica con López de Sedano<sup>98</sup>, expresa en varios pasajes sus ideas sobre la traducción, o sea la adaptación o "connaturalización" del texto teatral<sup>99</sup>. Sin embargo, hay que ir por partes, primero habla de <sup>100</sup> :

*Que no siempre conviene traducir; a veces es preciso explicar, que es un poquito más que traducir. Los textos oscuros, que abundan en el Arte Poética de Horacio, como en otras composiciones suyas, necesitan por lo regular más bien una declaración que una traducción.*

Y poco más adelante, siguiendo con un pormenorizado repaso de las críticas de su censor López de Sedano, se plantea si <sup>101</sup> :

*Las traducciones se escriben caso sólo para los doctos, ¿o deben servir aun mucho más para los menos instruidos?*

Se puede afirmar que la práctica de la traducción de Iriarte fue similar a la practicada por Fernández de Moratín cuando desempeñó los mismos menesteres al adaptar el teatro de Molière.

El erudito español, Tomás de Iriarte, argumenta, bajo el anagrama de Tirso Ymareta, en otra de sus obras, una comedia titulada *Hacer que hacemos*, que sigue, sólo hasta cierto punto, las reglas clásicas, pues <sup>102</sup> :

*Lejos de servir a la Escena con un Drama ajustado, por lo menos, a las reglas, y dirigido a representar con la decencia característica de la Escuela del Teatro, un vicio determinado.*

Su fin primordial como ilustrado es lograr imponer un tipo de comedia que sigue los esquemas y gustos de los modelos franceses de la época <sup>103</sup> :

*Escrita sin afectaciones de lenguaje, con un enredo claro y consiguiénte, en que se pinte y haga sobresalir un carácter pegado, sin más lances que los que basten en manifestar el mismo enredo y carácter; y que concluya premiado, o dexando castigado al personaje principal de ella, puede quizá instruir y deleitar.*

Sencilla, clara y con buen ritmo teatral es la comedia *Hacer que hacemos*, pero el estilo literario de Iriarte, cuidado y correcto, es más propio de un texto literario que no teatral. Pero el autor se cuida de señalar que<sup>104</sup>:

*El carácter que se pretende ridiculizar en el Hacer que hacemos, es uno de los más comunes en la Corte, y de los que pueden cansar menos al Auditorio por la variedad de escenas a que da motivo el genio de una Fachenda (como hoy dicen) que ya pasa de activo a atropellado. Los que conocen la diferencia que hai en las obras teatrales de lo representado a lo leído, y examinarán con reflexión esta Comedia, advertirán que pierde tanto en la impresión, quanto podría ganar en el Teatro...*

El interés radica por una parte en la representación de la obra, pero a diferencia de Goldoni Iriarte no pretende reconstruir un lenguaje hablado, sino que hace hablar a sus personajes como se escribe. Quizás por esto no recurrió nunca a los textos del italiano como ejercicio literario para traducir, adaptar o recrear una comedia al gusto del teatro español. Iriarte no es barroco ni lírico escribiendo, algo propio del teatro del Siglo de Oro español, sino diáfano e impecable en todas y cada una de sus expresiones. El resultado es un texto literario que no resulta pesado, pues el autor ha sabido trabajar con cuidado los detalles irónicos de los personajes; éstos, los personajes, resultan por lo general artificiosos e ingenuos, propios de hombres y mujeres de la época, y saben definirse con sus propias palabras y acciones de forma equilibrada. Por ejemplo, el personaje de esta primera comedia dice<sup>105</sup>:

*Por negocios duermo inquieto, y despierto con el alba; me consumo corriendo calles y plazas; vuelvo tarde y tarde voy a la cama; no me siento, como de prisa y de mala gana.*

En cambio en *El malgastador*, comedia francesa en cinco actos original de Destouches, vertida al español por Iriarte, responde por el tema y el tratamiento al teatro francés ilustrado de la época. Sin embargo, la adaptación carece de la agilidad y facilidad de lengua que se podía apreciar en *Hacer que hacemos*, este defecto proviene del original.

En *El don de gente* aparece una combinación curiosa de personajes: don Alberto, figurón; doña Teodora, carácter serio y pacato; Rosalía, carácter noble y afectuosos; don Leandro, carácter noble y apasionado; don Melchor, carácter jocoserio; doña Elena, carácter festivo y pronto; el Barón de Sotobello, carácter cómico; Gutiérrez, carácter cómico, y Pablo, carácter honrado y sencillo<sup>106</sup>.

Los temas sobre la traducción y la adaptación literaria son variados e interesantes en Iriarte, pero ninguno nos lleva de nuevo a Goldoni.

## Otro caso particular: Comella

Comella ha sido considerado y agrupado siempre entre los autores más tradicionales de su época, pero cabe aquí observar una postura distinta en el trabajo del estudioso Ebersole<sup>107</sup>, quien señala entre las conclusiones de su estudio que<sup>108</sup>:

*El teatro de la era de Carlos IV era muy activo, de gran variedad, preocupado con los problemas sociales contemporáneos, especialmente el matrimonio arreglado por los padres [...] Comella, hombre de teatro, respondía a ese deseo, pero al mismo tiempo se mantenía fiel al concepto de que el teatro tenía que enseñar deleitando y deleitar enseñando, más que todo en sus comedias que reflejan el ambiente de la época.*

Sin embargo, es necesario aclarar que Comella, siendo partícipe de esta tendencia ilustrada participó también con títulos teatrales propios y con adaptaciones al teatro de la época; entre los últimos está el drama jocoso de Goldoni, *La fingida enfermedad por amor* de 1797, que se ba-

sa en *La finta ammalata o Lo speciale* con música de Frank Joseph Haydn<sup>109</sup>. También están *Los falsos hombres de bien*, *La Nina*, *El avaro*, *Los amores del conde de Cominges*, *El matrimonio secreto*<sup>110</sup>; todos estos textos los tradujo Comella del italiano al español y aparecen reseñados en el trabajo de Ebersole, pero sin indicar sus respectivas fuentes literarias.

Otros dos títulos importantes, esta vez de Caterino Mazzolà y Lorenzo Da Ponte, avalan al español como una figura relevante de su época, al menos como adaptador del teatro extranjero; éstos son *La escuela de los zelos* y *La cifra*; ambos con partitura de Salieri<sup>111</sup>.

Pero, aunque como se ha apuntado antes, el estudioso no determina el original italiano en estas adaptaciones, más o menos libres, de textos italianos, sí se aventura a comentar, como antes hiciera Cotarelo en 1899 refiriéndose a las adaptaciones de Cruz, que Comella logra "conservan el humor de las obras italianas", algo poco justificable por su parte. Esta falta de criterios le lleva a obviar cualquier comparación lícita y a omitir, por ejemplo, que una comedia, supuestamente original, y sin fecha de composición, *El indolente* (1792), es en realidad una adaptación bastante libre de *Il tutore* de Goldoni de 1752<sup>112</sup>.

Es importante saber que "el mediocre melodramático Francisco Comella, acérrimo adversario de Moratín"<sup>113</sup>, aportó más de un grano de arena a la reforma teatral en Madrid con parte del material ya indicado, si bien su trabajo no se distingue por una gran calidad teatral. Pero Comella también hizo su aportación personal con un nuevo título a la lista de obras de Goldoni en español con *El indolente o El poltrón* (E-LXVIII).

También es curioso observar que el único ejemplar de una comedia de Goldoni en español que hace referencia a su primer estreno sea precisamente la obra que inauguró el período francés del autor, *L'amore paterno o sia La serva riconosciuta* de 1763. La versión española de autor anónimo, *El amor paterno o La criada reconocida* (s.a.) no tiene fecha alguna, pero se puede suponer que el ejemplar es posterior a 1790. Desde entonces el teatro de Goldoni significa un auténtico trabajo de estilo y de crítica teatral que se plasma en muchos casos tal cual está en el original, es el caso de *El amor paterno*, *El indolente* o *La madrastra*.

## Entre bambalinas

Entre el teatro declamado y el cantado quedan algunos temas que aquí se recogen a manera de comentarios sobre cosas de la escena, de ideas entre bambalinas.

Las artes plásticas en general se manifestaron de forma más progresista en los múltiples ejemplos que surgieron en la arquitectura y la escultura al servicio de la nueva monarquía y la pintura, bastante académica, evolucionó buscando nuevas expresiones. Desarrolladas las artes en general: pintura, arquitectura, etc. se asiste a un período beneficioso para el espectáculo cortesano primero y luego para las nuevas diversiones burguesas del país.

El Madrid del siglo dieciocho vivió de forma tal la expresión artística que fue una especie de escenario para los tipos populares característicos de la época: petimetres y majos. Estos individuos aparecen una y otra vez en los sainetes de Cruz, en los cartones de Goya, en los pasteles de Tiepolo o en las tonadillas de Esteve.

El teatro en Madrid, entre barroco y neoclásico, a lo largo de todo el siglo manifiesta continuamente un intento de renovación escénica que se plasma en las refundiciones del teatro del Siglo de Oro español; en las traducciones y representaciones de tragedias y comedias francesas e italianas; en la proliferación de lo popular (o populista) en los sainetes y tonadillas; en la espectacularidad de los montajes escénicos de las comedias de magia, de santos, históricas, de figurón; en el auge extraordinario del teatro musical de tradición italiana; en la aceptación paulatina del teatro burgués y en las continuas polémicas latentes durante todo el siglo, sobre todo en la segunda mitad del mismo.

Un tema importante referente al público de la época es del de los partidos que surgieron y vivieron en los coliseos de Madrid: "chorizos, polacos" y "panduros". La denominación de "chorizo" se dio hacia el año 1742 a los individuos de la compañía de Manuel Palomino y a su partido de fanáticos que, con motivo de cierta anécdota ocurrida durante la representación

de un entremés en el Teatro del Príncipe relacionada con dicho embutido, la adoptaron gustosamente; en los mismos años, casi como contrapartida del primero, se creó el partido de los "polacos" que motivada por el apodo de un personaje religioso de relevante importancia en el Coliseo de la Cruz, el Padre Polaco, adoptó el singular nombre. La tercera denominación en discordia fue la de los "panduros" que se empleó algún tiempo después para los fanáticos de la ópera italiana en el Coliseo de los Caños del Peral.

Pero la vida teatral española no es exclusivamente madrileña; también hay otras ciudades con una actividad importante. Por ejemplo, en Sevilla, Cádiz o Zaragoza se ven las nuevas obras del repertorio romántico español, junto a algunos títulos goldonianos. Así tenemos el estreno de *Don Álvaro o La fuerza del sino*, obra que marca el triunfo definitivo de la nueva escuela<sup>114</sup> y las reposiciones de *Caprichos de amor y celos*, *El criado de dos años* y *El embustero*, ambas en 1830 y 1831, o de *El queso de Casilda*, en 1832, y *La de las cuatro naciones o Viuda sutil*, en 1833. Todavía en 1835 se conoce una nueva reposición de la famosa comedia *El criado de dos años*. El teatro goldoniano ya decaía ante el empuje del movimiento romántico en España.

La afición pública al teatro en las capitales de provincia fue en aumento durante este período; por ejemplo en Sevilla el teatro lírico contaba con treinta y nueve músicos y ochenta y nueve actores en 1813, y tres coliseos para distintos tipos de espectáculos: El Principal, de Misericordia y el de la calle San Martín.

Según Aguilar Piñal *las dos principales tendencias* en el teatro de la época: la modernización de los antiguas comedias del teatro nacional y el inevitable influjo de la preponderancia de Francia, en obras largas, breves, con y sin música, etc. La palma se la lleva las comedias lastimeras o lagrimosas: *La huérfana de Bruselas*, *La filantropía*, *El negro sensible*, *Los niños expósitos*, *El huérfano inglés*, etc., junto a las comedias burlescas o de magia, los melodramas y los sainetes.

Todo ello resulta demasiado relevante en un teatro claramente concebido para el consumo inmediato por parte de un público heterogéneo. Las zarzuelas con música y las comedias exigían de los autores echar mano de los temas más variados y divertidos: sencillas historias y bellas músicas entretenían a todos por igual y era la mejor fórmula para sacar beneficios con estos éxitos, algunos efímeros otros constantes, en la época.

La investigación además de emplear los textos manuscritos y los impresos conservados en los fondos de teatro antiguo de las bibliotecas de Barcelona, Madrid, Sevilla, Santander, Oviedo, Valencia, etc. incorpora los datos de las publicaciones periódicas del siglo XVIII: diarios y revistas.

Desde 1750-1751, cuando el comediógrafo conoció el éxito nacional e internacional con las dieciséis comedias escritas para Meyerbach, su figura empezó a ser cada vez más popular gracias a la difusión editorial y teatral. Esta difusión permitió una amplia actividad crítica contemporánea a la creación de publicaciones periódicas en casi todos los países. La cultura que se empieza a divulgar a través de estas revistas, en particular las de corte ilustrado, coincide con el período de reforma del teatro italiano por parte del veneciano y con el conocimiento de su teatro en las distintas naciones cultas. En general se conocieron las dos etapas de la vida artística del autor: período veneciano (1750-1762) y período francés (1762-1789)<sup>115</sup> (son más amplios los períodos de creación o vida, pero por una convención se han limitado a estas fechas). En el caso de España, Goldoni no gozó de esa misma aceptación general en los teatros de la Corte hasta que se trasladó a París, o sea a partir de 1762.

La prensa española da los mismos escasos datos biográficos que los impresos de sus comedias o de sus traducciones. Se trata pues de un "Célebre Abogado Veneciano". Y la crítica desconoce o no recurre, ni siquiera para fomentar una mitografía positiva o negativa en torno a la figura del autor, a los prólogos biográficos de los diecisiete tomos de la edición Pasquali (Venecia: 1761-1768).

Los textos de las comedias y los dramas jocosos fueron sometidos una y otra vez a los gustos del público. La práctica teatral confirma lo que la crítica italiana o alemana enunció en la época que las obras goldonianas debían ser consideradas como textos para ser reelaborados, según los usos y costumbres de los distintos teatros europeos. Esta tendencia a ambientar,

aproximar, recrear o cambiar las comedias extranjeras con arreglo al gusto imperante de los teatros burgueses y de los distintos públicos que los llenaban se corresponde con una exigencias muy difundida entonces en todas las naciones: era necesaria la comprensión y verosimilitud de todo aquello que llegaba a los escenarios<sup>116</sup>. Por esto debe tenerse presente que cada obra traducida al francés, al alemán, al inglés o al español en el siglo dieciocho se podía considerar como una "obra abierta" que iba a ser ligeramente retocada o modificada completamente.

Anteriormente se ha hablado de que se estudian los autores españoles de la época, pues el trabajo también aporta algunas noticias relevantes sobre Cruz, Comella, Iriarte o Fernández de Moratín, o sobre Maruján Cerrón y Zaragoza Godínez.

El teatro de Goldoni desempeña un papel fundamental en el desarrollo del teatro ilustrado en España. Las muchas obras que se vertieron al español, unas sesenta y ocho, (corresponde a cincuenta y nueve títulos originales) entre la segunda mitad del siglo dieciocho y el primer tercio del diecinueve, influyeron en distinta medida en los artistas del teatro, introduciendo cambios, incluso alterando la concepción general de la organización teatral madrileña, y dando nuevas directrices en la programación, el estudio y la representación del teatro.

En este tipo de trabajo se acostumbra a enmarcar al autor en su medio social y artístico, en este caso los teatros burgueses de Venecia o París y el teatro de corte de Versalles, aunque el veneciano fue una de esas figuras que podríamos denominar europeas, por lo que debería estudiarse desde una visión más amplia. En el gran escenario europeo Goldoni se presenta como uno de los primeros autores de teatro en obtener más y más prolongados éxitos en los teatros de prosa, verso y canto de todo el continente.

## El teatro cantado en España

Durante la primera mitad del siglo dieciocho la ópera italiana se representaba siempre en versión original. En el palacio de El Buen Retiro, bajo el reinado de Fernando VI, se cantaron las más famosas obras líricas y serenatas de Metastasio con la dirección del "cigno napoleitano", Carlo Broschi, mejor conocido como Farinelli, y las voces de los más destacados virtuosos de la escuela napolitana.

En los Reales Sitios: Aranjuez, El Escorial, San Ildefonso de La Granja y el Pardo se montaban óperas para el disfrute de la corte que acudía a cada uno de estos palacios en distintas fechas del año. La costumbre empezó en 1767 con óperas cómicas italianas y bailes que se alternaban con obras declamadas francesas. En las nueve temporadas que se mantuvo esta bonanza se prefirieron siempre óperas cómicas de carácter ligero y evasivo, todas de compositores y libretistas de moda, que resultaban adecuadas a la época de primavera (Aranjuez) y verano (La Granja); en esos años los textos se traducían al español para el disfrute pleno del público. Durante ese tiempo importantes actores (o cantantes) extranjeros interpretaron obras italianas en español con música de compositores italianos, arregladas para la ocasión por maestros españoles, o también con música de compositores españoles que seguían la moda italiana; las temporadas se extendían hasta 1776<sup>117</sup>.

En el teatro lírico de corte comercial en Madrid, representado por el Coliseo de los Caños del Peral, se representó el repertorio italiano desde 1730 con compañías completas que venían de Italia, luego fueron apareciendo otras españolas hasta 1777, que cesó toda actividad de este tipo. Hasta 1787 no se restableció la ópera en Madrid. Otras ciudades con actividad operística fueron Cádiz, Barcelona, Sevilla, Valencia, Zaragoza, Cartagena, Ferrol y Bilbao.

Pero ahora interesa saber cómo se veía o definía el teatro cantado, o sea zarzuelas y sainetes, en España en la segunda parte del mismo siglo. Las aportaciones de varios autores, extranjeros o españoles, permite abordar este asunto contrastando sus distintos puntos de vista.

Primero aparecieron los cuatro tomos del viaje del literato italiano afincado en Londres, Giuseppe Baretti, quien visitó el país en 1760: *A journey from London to Genoa, throught England, Portugal, Spain and France (1770)*<sup>118</sup>. En un momento de la estancia del escritor en Madrid hizo algunos comentarios sobre el teatro, en particular sobre los autos sacramentales, co-

medias y tragicomedias, así como del género lírico español; en relación con este último punto señalaba que <sup>119</sup> :

*The Spaniards have several other dramattick compositions, besides their Autos, Loas, Tragedias, Comedies, and Tragicomdies. They have the Sainete, which is a kind of farce in one Act, or Jornada, a day. It admits of musick, and is often sung throughout as well as the Zarzuela, which is a kind of petit piece in two acts or two days.*

Sin embargo, es en el apéndice de su obra donde el curioso viajero se expresa a sus anchas hablando del género lírico español por excelencia, la zarzuela <sup>120</sup> :

*The Spaniards have a kind of musical dramas, which they call Zarzuelas burlescas. With these dramas I was not only pleased, but thought them much better entertainments than our Italian comic operas. The music of an Opera Buffa is perhaps more learned (as Frenchmen term it) than that of a Zarzuela burlesca; and so far the advantage may be on our side for aught I know: but on the other hand our dramas of that kind are such detestable rhapsodies of unmeaning nonsense and beastly vulgarity, that no excellence of music can ever compensate the grossness of the composition: whereas in the Zarzuelas of the Spaniards, the composer is not at the whole expence of an audience's pleasure, the author endeavours to share the honour of the performance. This at least was the case in one, intituled Las Segadoras (the Corn-reapers) exhibited at Madrid in 1768, by Don Ramón de la Cruz, and set to musick by Don Antonio Rodríguez de Hita. Some scenes of that piece had their full proportion of insipidity, as I thought: but the rusticity of the Spanish peasants was naturally painted throughout; and only the Cavallero de Madrid with his affected Criado seemed to depart from truth; nor did the actors think only of their shakes and cadences, as is generally the case with ours; but expressed the words according to their meaning, and with a propriety unknown to the greatest part of ours, who too often mistake grimace or expression, buffoonery for liveliness, and downright meretricious impudence for gracefulness and animation.*

Son numerosos los aspectos que comenta Baretti con lujo de detalle; aparte de que se deja llevar por sus habituales prejuicios hacia los modelos teatrales italianos, reconoce ciertos valores auténticos y modernos en las zarzuelas: primero, considera que existe un mejor equilibrio entre el trabajo del libretista y el del compositor, y, segundo, que este género logra crear retratos más naturales de los personajes populares. Aunque en las actuaciones de los actores advierte bastantes muestras de cierto mal gusto.

Es muy significativo, y al mismo tiempo confuso, que Baretti recurra a la representación de *Las segadoras de Vallecas*, segunda obra de la famosa trilogía de Cruz y Rodríguez de Hita, para explicar el género en su libro de memorias. Con estas obras lograron, Cruz y Rodríguez de Hita, consolidar un género definitivamente español, aún en aquellos mismos años se nutría de importantes obras extranjeras, en especial de las goldonianas (cantadas y declamadas) <sup>121</sup>. Sin querer restar valor a esta selección cabe comentar que el estreno de la zarzuela tuvo lugar ocho años después del viaje de Baretti a España. Al respecto existen dos hipótesis; una, que el escritor realizó otro viaje el mismo año del estreno de la obra, o sea en 1768, e incorporó el dato a las notas de su primera travesía y, otra, que algún amigo le envió la información que luego plasmó en su texto que no publicó hasta 1770.

Otra descripción importante contenida en el libro es la de un baile dentro del gran Coliseo de los Caños del Peral. Parte del relato refleja la inmensa sorpresa personal que sintió el viajero, tan acostumbrado a la vida inglesa, ante el espectáculo del carnaval en Madrid. En la época este tipo de fiestas duraban desde las nueve de la noche hasta las seis de la mañana siguiente. Baretti describe el hecho en una de sus cartas (3.X.1760) <sup>122</sup> :

*The King has built there a very grand hall, called el Amphitheatro, where thousands resort twice a week during the carnival-time. Any body masked is admitted there for only twenty reales (not quite five shillings) and passes there the whole night with as much pleasure as such a place can*

*afford. There the dancing-place is spacious enough for three hundred couples to dance at a time, and there are seats round it, amphitheatrically disposed, with three large galleries over, which admit five or six thousand people more. The hall has four spacious stair-cases at the four corners, that lead up to the galleries, and to several large rooms.*

Aunque la descripción del recinto era amplia, a nuestro viajero le interesó mucho más comentar el aspecto de la sala del coliseo en el momento que todos lo concurrentes bailaban el fandango<sup>123</sup>:

*I have seen above six hundred people dance at once the Fandango in that amphitheatre; and it is not possible to give an idea of such a rapturous diversion. The enthusiasm that seizes the Spaniards the moment that the Fandango is touched, is a thing not to be conceived. I saw hundreds of them at supper, quit instantly the tables, tumble precipitously down the stair-cases, throng promiscuously into the dancing place, face about for a partner that was found in an instant, and fall a dancing both men and women with such a vigour as to beggar all description. Was the place ample enough, there is not one of them that would remain a simple spectator, as many are forced to be. Those who are forced to it, stand gazing from the seats below or the galleries above, with sparkling eyes and limbs trembling, and encourage the dancers with clamour and clapping of hands.*

La fuerza colectiva del arrebató hispano ante el apasionado fandango deja a Baretto poco menos que estupefacto. Una idea visual de lo que fueron estas veladas mundanas en el coliseo madrileño se refleja en una pequeña pintura de Paret, *Baile en máscara* (h. 1767)<sup>124</sup>. Según el grabado que se conoce de esta obra, el teatro que se ve es el Príncipe, pero existe la posibilidad de que se trate más bien de los Caños por las dimensiones, además, el aspecto de las salas sería el mismo en tan señaladas fechas: la multitud disfrazada se arremolina en el patio, escaleras y palcos, mientras una orquesta con instrumentos de cuerda y viento, según Baretto de veinte músicos, interpreta desde una tarima una pieza danzable, quizás, ¡un fandango!, para deleite del público asistente.

Baretto también indica que para estas ocasiones se publicaba un opúsculo titulado *Bayle de máscaras* (Madrid, 1763) con las normas que se debían observar en las fiestas, y con la indicación de que estas diversiones públicas servían al gobierno del conde de Aranda para sacar buenos beneficios que se invertían en las obras públicas de la ciudad<sup>125</sup>.

Una visión distinta, al parecer más crítica, fue la de la segunda obra que apareció por estos años y que tocaba el tema del teatro cantado del país; fue el libro del jesuita, Antonio Eximeno, *Dell'origine e delle regole della musica* (1774) y que se vertió al español en 1796. En la parte dedicada al teatro cantado español se intenta explicar para empezar porque no existe un género como el melodrama italiano en español: el sentido común y el "buen gusto" lo impiden, y eso que a los españoles les gustaba la música<sup>126</sup>:

*Gustan sí y con pasión, de la Música en el Teatro, pero no sacrifican el juicio a esta pasión: tienen piezas pequeñas en Música, que sirven de intermedios; y justamente presentan dramas en Música, que llaman Zarzuelas.*

Sin embargo, en el apartado del gusto de la nación italiana observa lo que decían todos los historiadores del teatro de la época, que<sup>127</sup>:

*El genio universal de la nación hace que el pueblo sienta el gusto de una Música buena y bien executada; pero por último le sucede lo mismo que en la comedia; oye con gusto una buena, y después aplaude los ardidés del Diabolo y las necedades de Pulchinella.*

Y por fin acaba dando algunas noticias del gusto musical en la España de su época<sup>128</sup>:

*En la corte y en las provincias meridionales hay más pasión y más discernimiento para la Música; y la ópera italiana es muy bien recibida en Madrid, en Cádiz y en Barcelona.*

Este último aspecto parece no coincidir con las primeras palabras del autor sobre el gusto español y el italiano. Dicho de otra forma, después de hacer una declaración de principios por el buen raciocinio español al preferir el género de las zarzuelas, tiene que aceptar que -como el espectador italiano- al español la ópera también gusta.

Casi a finales de la misma década apareció la primera edición del estudio de Pietro Napoli-Signorelli, *Storia dei teatri* (1777), quien demostró conocer de primera mano la situación del teatro declamado en el país cuando afirmaba que <sup>129</sup>:

*In Ispagna veggonsi con piacere le sole Commedie del Secolo passato, e quella di carattere vi è sconosciuta. Delle pochissime Tragedie di Autori moderni o viventi che han cercato di osservare le regole, non vi ho veduto rappresentate se non l'Ormesinda e l'Sancio proibite per sempre dopo la prima rappresentazione. Alcune Traduzioni... ma sul medesimo Teatro sono state motegiate da soliti piccioli compositori di Saynetes, e ricevute con freddezza da alcuni pochi, che invecchiati in un certo lor sistema di Letteratura, sdegnano di approvar dopo il popolo ciò che lor giugne nuovo,*

*Vel quia nil rectum, nisi quod placuit sibi, ducunt,  
Vel quia turpe putant parere minoribus, etc. quae  
Imberbes didicere, senes perdenda fateri.*

*Ma ciò, a dirlo ingenuamente, è una specie di tradimento fatto alla Nazione, il quale presso di essa ritarda l'avanzamento delle Arti.*

Otro tema que comenta es la comedia sentimental que Napoli-Signorelli definía en estos términos <sup>130</sup>:

*Questa ultima specie di commedia presenta tutti i vantaggi della sensibilità posta in tumulto nelle lagrimanti, ma ne sfugge gli eccessi lugubri, l'espressioni da coturno, il tuono di disperazione, i gran pericoli [...] La commedia tenera si contenta della sobria piacevolezza che risulta dalla pittura comica de' costumi, rigettando la tinta risentita dal buffonesco; ed ammette le lagrime delicate, guardandosi dal terrore e dalla sublimità tragica. Tutto ciò dimostra confini delle specie drammatiche, e fa vedere che la commedia lagrimante è l'abuso e la corruzione della nobile e gentile commedia tenera. Guai al pedante folliculario intento a schiccherar deplorabili colpi d'occhio. Cola veduta corta d'una spanna il quale non sapeva distinguere il penello dell'autor di Pamela o di Nanina da quello di Sedaine o di Mercier.*

Pero lo que resulta más interesante es que el autor completa su descripción incluyendo también el estado del teatro cantado en esos mismos años en el país <sup>131</sup>:

*Nel Teatro de los Caños del Peral <sup>132</sup>, molti anni sono, si rappresentò l'Opera Buffa Italiana; ma oggi (1776) è chiuso, nè serve ad altro che a qualche Concerto, al Opera passeggera che si rappresenti in alcune sere. Nel Teatro del Ritiro, cui qui si dà el nome di Coliseo, sotto Ferdinando VI si rappresentò la nostra Opera Eroica con Intermezzi Buffi con sorprendente magnificenza. Sino a quest'anno 1776 l'Opera Italiana si è cantata ne' Siti Reali, ed ha alternato con una Compagnia comica Andaluza che si vale del Teatro Francese tradotto in Castigliano; ma da un sovrano divieto oggi ne sono state sospese le rappresentazioni. In Madrid sogliano cantarsi nell'estate alcune nostre Opere Buffe tradotte, come la Buona Figliuola, il Filosofo di Campagna, il Tamburro notturno, ecc. e alcune originali di parole e di musica nazionale, chiamate Zarzuelas, come Las Segadoras de Vallecas, Las Foncarraleras, ecc., e nell'une e nell'altre i Recitativi si parlano, esi cantano le sole Arie e Finali. In Cadice si trova oggi la Commedia Francese e l'Opera Italiana. In Barcellona, in Cartagena, nel Ferrol si rappresentano ancor l'Opera Italiana; e in Bilbao suole anche talvolta cantarsi qualche nostra Opera tradotta in Castigliano.*

Otra aportación importante de Napoli-Signorelli en el caso de las obras líricas españolas es esta lista de zarzuelas modernas<sup>133</sup> :

*Io ho vedute ripetersi quasi sempre le medesime sarsuele composte per lo più dal lodato La Cruz, cioè è Las Segadoras de Vallecas, Las Foncarraleras, La Magestad en la Aldea, el Puerto de Flandes, e qualche Folla. Oltre a queste si sono tradotte accomodate a foggia di sarsuele alcune opere buffe italiane, cioè è rappresentandosi senza canto il recitativo e cantandosi le sole arie, i duetti, i cori, i finali. Tali sono la Buona Figliuola, le Pescatrici, il Filosofo di campagna, il Tamburo notturno.*

En el terreno de la ópera cómica el autor veneciano realizó sus primeros avances con el nuevo lenguaje del teatro lírico y aunque su aportación no fue genial, sí resultó determinante para el desarrollo del género. Este discurso se corresponde con las palabras del jesuita Juan de Andrés algunos años después: la labor de Goldoni en el nuevo drama lírico.

Por su parte Tomás de Iriarte, que también aborda el tema de la zarzuela, lo introduce en el decimosegundo punto del cuarto canto de su poema *La Música* (1779), al final de la argumentación sobre el arte lírico, se dirige a su interlocutor Niccolò Jomelli, para describir el género y para explicar que también España ha hecho su aportación al mundo de la música de la segunda mitad del siglo<sup>134</sup> :

*Así como en Italia has florecido,  
cuerdo Censor<sup>135</sup>, Maestro esclarecido,  
¡Oh, si en España florecido hubieras!  
Digna mención pudieras  
haber hecho también de nuestro drama,  
que Zarzuela se llama,  
en que el discurso hablado  
ya con frecuentes arias se interpola,  
o ya con dúo, coro y recitado;  
cuya mezcla, si acaso se condena,  
disculpa debe hallar en la Española  
natural prontitud, acostumbrada  
a una rápida acción, de lances llena,  
en que la recitada cantilena  
es rémora, tal vez, que no le agrada<sup>136</sup>.  
Tampoco nuestra alegre tonadilla  
hubieras olvidado, que antes era  
canzoneta vulgar, breve y sencilla,  
y hoy a veces una escena entera,  
a veces todo un acto,  
según su duración y su artificio.  
Mas puesto que, con juicio  
tan imparcial y exacto,  
reconociendo abusos  
comúnmente en las Óperas intrusos,  
ingenuos los declaras,  
sin duda no callaras  
muchos que en las tonadas se introducen,  
y su carácter nacional deslucen;  
pues, uno eleva tanto  
el estilo en asuntos familiares,  
que aún suele para rústicos cantares*

*de heroicas arias usurpar el canto;  
 otro le zurce vestidura estraña  
 de retazos ni suyos, ni de España;  
 otro quiere con tránsito violento  
 mudar cada momento  
 mil diferentes clases  
 de tonos, modos, aires y compases,  
 de suerte que el oído no consigue  
 sonoridad que le deleite un rato,  
 y que no le confunda ni fatigue<sup>137</sup>.  
 Usan muchos también... Mas yo insensato  
 aún iba a proseguir, si de mi mente  
 no hubiese conocido el extravío,  
 al volver de mi sueño u desvarío,  
 y ver desvanecida de repente,  
 quando más me empeñaba en mi discurso,  
 de Jomelli la imagen aparente,  
 la de aquella región, y aquel concurso.  
 ¡Tal mágica virtud, celestial arte!  
 Así por tí se arroba, así delira  
 quien procura tu honor, quien sabe amarte,  
 quien tus gracias contempla, y quien te admira.*

Previamente, en el décimo capítulo del mismo canto, el autor pasa lista de los músicos italianos más destacados del siglo, entre los contemporáneos, y antiguos, recoge lo más granado del arte lírico<sup>138</sup>:

*Sólo resta, científicos Varones,  
 que por aquestos fértiles confines  
 tendáis la vista: los veréis poblados  
 de Príncipes y antiguos Campeones  
 no menos virtuosos que esforzados,  
 los cuales al moderno Melodrama  
 tan duradera fama  
 deben como a sus ínclitas acciones.  
 De Aquiles y Alexandro la memoria,  
 la del pío Troyano,  
 la de Ciro, Catón, Tito y Adriano  
 viven, más que en los bronces y en la historia,  
 en las obras de Músicos divinos<sup>139</sup>  
 que o gozan en la tierra su morada,  
 o ya en esta mansión afortunada  
 lograron ser dignísimos vecinos:  
 Galupí, Vinci, Pergolese, Leo,  
 Hendel, Porpora, Lulli, Pérez, Feo,  
 Trajeta, Mayo, Cafaro, Piccini,  
 el anciano Saxón, Anfossi<sup>140</sup>, y otros infinitos  
 que no sólo han sabido con primores  
 agradar en sus músicas escritos,  
 sino hacer agradables los errores<sup>141</sup>.*

Pero aquí hace un aparte y destaca al trabajo del reformador de la ópera seria en Europa, Christoph Willibald Gluck, de quien en España entonces no se había visto ninguna ópera re-

presentada. Desde la estética del teatro y de la música los dramas líricos de este compositor reformador-restaurador se mostraba un arte unitario, poseedor de una infrecuente coherencia interna. Sin embargo, en Iriarte se trata sólo de una postura estética o intelectual, basada en el estudio de partituras y artículos, sin el disfrute del espectáculo de las obras, pues Gluck no llegó a un escenario español hasta la segunda mitad del siguiente siglo. Sólo durante la primera mitad se conocieron algunos fragmentos de su *Orfeo ed Euridice*<sup>142</sup>:

*Y tú, inmortal Compositor de Alceste,  
de Ifigenia, de París y de Elena*<sup>143</sup>,  
*Cantor Germano del Cantor de Tracia*<sup>144</sup>,  
*Gluck, inventor sublime, por quien éste  
será ya el siglo de oro de la escena,  
quando Europa te pierda por desgracia;  
tú, de laurel perpetuo coronado,  
aquí ballarás asiento distinguido,  
aquí donde ni elogio interesado,  
no envidia reina, o nacional partido*<sup>145</sup>.

Iriarte expone en teoría lo que debía ser el arte de la música teatral en un país donde sus ciudadanos se preciaban de ser también ilustrados<sup>146</sup>.

Otra fuente sobre el género lírico español del momento es el trabajo de otro jesuita español, Esteban de Arteaga, *La rivoluzione del teatro musicale italiano* (1783); en medio de un repaso a la rápida propagación del melodrama en Italia y en el resto de los países europeos (Francia, Inglaterra, Alemania, España y Rusia)<sup>147</sup>, observa que<sup>148</sup>:

*Le Zarzuelas e i Sainetes sorta d'intermezzi bellissimi ignorati dagli stranieri, che sono nel teatro spagnuolo l'immagine della vera e genuina commedia, nella composizione de' quali ebbe gran nome Don Luigi di Benavente nel secolo passato*<sup>149</sup>, *e Don Raymondo della Cruz nel nostro, servono a promuovere maggiormente la musica teatrale. Le Tonadillas, ovvero siano recitativi accompagnati dalle arie buffe, che si cantano, possono gareggiare nella vivacità comica con qualsivoglia componimento musicale delle altre nazioni.*

Acto seguido pasa a comentar la música de varios compositores italianos de primer orden: Jomelli, Galuppi, Pergolesi, Terradellas o Pérez, así como las voces de importantes cantantes: Caffarelli, Farinelli, Gizziello, Guarducci o Pacchiarotti, que están situados a caballo entre la primera y la segunda mitad de siglo dieciocho, y representan en conjunto el desarrollo de la escuela antigua a la moderna.

Las obras que escribió Goldoni en los años cincuenta para los teatros de la ciudad (Teatro San Moisè y Sant'Angelo) se conocieron pronto en todo el continente y entraron a formar parte del repertorio internacional. A esto se refiere brevemente el jesuita español Juan de Andrés en *Dell'origine, progressi e dello stato attuale d'ogni letteratura* (1785), cuando observa que<sup>150</sup>:

*Il Goldoni, e qualche altro hanno fatti alcuni tentativi per dare al teatro un'opera, che avesse qualche sapore di poesia e di buon senso; ma si può dire con verità, che l'opera buffa è ancora un nuovo campo, che rimane interamente da coltivare a' moderni poeti.*

Un desarrollo particular logró este mismo género en tierras españolas, al formar parte de los modelos del también nuevo teatro lírico nacional, en especial con el trabajo efectuado por Cruz en los años setenta en los escenarios del país.

### Una visión distinta: Eximeno

La obra de Eximeno, *Del origen y reglas de la música* (1796), es una fuente inagotable de información sobre el teatro declamado y cantado del país. Pero además en el tercer tomo, don-

de está una buena parte de los textos citados, se incluye un recuento histórico que comienza en el primer capítulo con este título: "Del estado actual de la lengua de Europa" (III, 1, IV, p. 175-177), con la idea de aclarar la importancia de la lengua española<sup>151</sup>:

*La lengua española, después de la italiana, es sin duda la más musical y aunque no tiene la melodía de ésta, no obstante está llena de armonía natural.*

En el segundo capítulo, "De la poesía vulgar y del teatro moderno", comenta las aportaciones de la "Poesía española" (III, 2, IV, pp. 189-192) y del "Teatro español" (III, 2, IV, pp. 192-196). La métrica en español, dentro del discurso del teatro moderno, es fundamental, pues establece una rica variedad de formas, según el tipo de texto<sup>152</sup>:

*Otras de las innovaciones útiles que hicieron los Españoles en el teatro, fue desterrar la rima rígorosa, cuya barbarie no podrán desconocer sino los que tengan oídos báltavos; pero tomarán un medio prudente para no ofrecer a los oídos acostumbrados al sonsonete pesado de la rima, adaptando la asonancia, que consiste en la semejanza de las vocales con diferentes consonantes, como por exemplo, letra, mesa; y aún esta asonancia solamente se halla entre el verso segundo y el cuarto de cada copla, quedando los otros dos sin conectar entre sí ni con los otros. Esta invención y el haber adoptado el verso octosílabo para la comedia como más propio para el estilo sencillo, dexando el endecasílabo para la tragedia, prueba que los Españoles tienen una organización más delicada que ninguna otra nación de Europa.*

El autor observa cómo los franceses e italianos están más limitados en el aspecto métrico que los españoles; este punto coincide con las ideas expresadas por el propio Goldoni en sus escritos al plantearse la redacción en verso de algunas de sus obras y su posterior adaptación en prosa. En estos términos se expresa Eximeno<sup>153</sup>:

*Los Franceses e Italianos se ven precisados a escribir sus comedias en el mismo metro que las tragedias; y los que han conocido lo absurdo de esta práctica, han tenido por menor inconveniente escribirlos en prosa, pudiendo haber adoptado el prudente metro de los Españoles.*

Entre los ejemplos citados aparece Goldoni como ejemplo de aquellos autores de teatro que han optado por utilizar la prosa en sus obras y que ha sabido sacar provecho del mismo<sup>154</sup>:

*Habiendo desterrado la rima Goldoni en la mayor parte de sus comedias, a cuyo exemplo ya todas son en prosa, usando el lenguaje del pueblo, que fuera de algún error gramática, es el más gracioso y agradable, y muchas veces el más expresivo.*

Pero curiosamente, como ya se ha comentado, cuando los hombres de teatro en España se plantearon la traducción de textos teatrales extranjeros, hecho que implicaba a la vez una adaptación al gusto imperante de los espectadores, se recurriría a la versificación tradicional. De esta forma encontramos que obras originalmente escritas por Goldoni en prosa: *L'amante militare*, *La bottega del caffè*, *Le bourru bienfaisant*, *Il bugiardo*, *La buona moglie*, *Il cavaliere di spirito*, *Un curioso accidente*, *La donna vendicativa*, *La famiglia dell'antiquario*, *Il geloso avaro*, *La locandiera*, *Il medico olandese*, *La moglie saggia*, *I pettegolezzi delle donne*, *La serva amorosa* o *Sior Toderò Brontolon*, entre muchas otras, se vertieron en octosílabos castellanos.

Esta costumbre, que encaja perfectamente con lo expresado por Eximeno en su texto, permite confirmar que aunque Goldoni no adoptó el llamado "prudente verso de los españoles", o sea el octosílabo, sí se experimentó con sus obra con esta forma métrica en las versiones españolas de la época que se oyeron en los escenarios del país.

Como puede verse en aquellos años la traducción teatral en español solía ser en verso, independientemente de si el texto original estuviera o no en prosa. Esta tendencia respondía a una

convención sólidamente establecida en la tradición dramática: el teatro español estaba anclado en sus grandes modelos barrocos, así que las referencias culturales provenían de un áureo pasado teatral que todavía pesaba en las costumbres de los escritores y los espectadores. La situación general desfiguraba todo intento ideológico o material, nacional o extranjero, por cambiar o mejorar algo, incluyendo a personajes ilustrados y modernos como Iriarte o Eximeno.

Pero también existieron otras convenciones, como pueden ser la censura civil y religiosa, las actitudes y gustos personales de cada autor, adaptador o traductor, así como las leyes o prohibiciones del momento, que marcaron los temas y el tratamiento que recibieron los mismos.

En este punto el historiador español destaca el significado de Lope de Vega en el desarrollo del teatro nacional e internacional, y los problemas que entrañó al enfrentarse a las modas extranjeras en el país<sup>155</sup>:

*El famoso Lope de Vega fue el que más promovió la buena comedia, obligando a toda la Europa sabía con sus ingeniosos dramas a que abandonase la pueril imitación de las comedias latinas. En efecto, basta que los Españoles enseñaron a poner en la escena caracteres y costumbres de nuestros tiempos, no se sabía más que ofrecer imitaciones de rufianes y demás caracteres y costumbres de Plauto y Terencio, que ya no existían, con unas fábulas sumamente frías y sin arte, como se ve en las comedias italianas de aquellos tiempos. Los críticastrós españoles, ecos de la malignidad o ignorancia de los extranjeros, ponderan fastidiosamente el desarrollo de las comedias de Lope y de sus imitadores; pero aunque es cierto que estos dramáticos cuidasen más de agradar al pueblo con sus invenciones, que de arreglar a las leyes de lo verosímil y docente, no se les puede negar la gloria de haber sido los primeros maestros de toda la Europa en la reforma del teatro, que sin los atrevidos esfuerzos de los Españoles quizá estaría aún en mantillas.*

En el tercer capítulo, “De los progresos de la música hasta nuestros tiempos”, en lo tocante al Teatro musical (5, pp. 216-222) se dice que<sup>156</sup>:

*En el Melodrama moderno todo se sacrifica al placer del oído, y sin escuchar la censura del sentido común, que reprueba tantas inverosimilitudes, toleramos la monotonía insufrible del recitado, perdonamos todas las faltas de propiedad y decoro, y nos damos por satisfechos quando una u otra escena bien preparada y escrita proporciona al Músico la ocasión de hacer brillar su habilidad, lo grado a veces excitar las pasiones con la mayor viveza.*

Y para completar esta idea el estudioso cambia de época y recuerda la que debió ser la época de mayor esplendor musical en España, la del reinado de Fernando VI<sup>157</sup>:

*Figurémonos pues un espectáculo, que se hubiera podido representar en este siglo, esto en La Olimpiada de Metastasio, puesta en Música por Pergolesi<sup>158</sup>, cantada por Farinelli, Raff, Cafarello, Gizziello, Guarducci y Guadagni<sup>159</sup>, suponiendo en éstos, además de la habilidad de cantar, las más excelentes qualidades cómicas, con una orquesta compuesta de los más célebres instrumentistas y con la magnificencia de escenas, vestidos, iluminaciones, bayles y comparzas, que hizo gozar a los Españoles Fernando VI de gloriosa memoria en el teatro de su corte; a mí me parece que un espectáculo semejante nos haría ver verificada la fábula de Anfión, que con la Música conmovía las piedras.*

Pero en el siguiente apartado, “Decadencia de la Música” (6, pp. 223-225) contempla el aspecto negativo de la historia de la música lírica en Europa, la excesiva comercialización del género. Entonces no era fácil obtener la mejor calidad y el máximo buen gusto de los pintores, músicos y cantantes<sup>160</sup>:

*La in[est]able condición del hombre no lleva jamás las cosas a lo sumo de la perfección sino para arruinarlas con más precipitación. El teatro de Música es un espectáculo que sólo puede sostener un Príncipe amante de ella y de la magnificencia; pero el ansia del pueblo italiano por gozar de es-*

tos espectáculos hizo abrir los teatros por gradería, en las cuales falta siempre alguna parte del fundamento del teatro músico, que es el aparato. Allí se ven muchas decoraciones enteramente viejas, mal executadas, de ninguna novedad, y de malísima arquitectura; vestidos mezquinos, comparas ridículas, iluminaciones escasas, y bayles fastidiosos: así queda la Música sin aquella fuerza necesaria para causar en los espectadores la sorpresa y el efecto conveniente. Pero no es eso todo: la multitud de teatros, los precios excesivos de los buenos Músicos, y el interés de los impresarios han producido una verdadera peste de Maestros, de Músicos y de tocadores. Vemos todos los días poner dramas en Música a ciertos compositores semejantes a aquellos arquitectos que con quatro o seis dibujos comprados fabrican todas las casas, o a aquellos secretarios que reducen de grado o por fuerza a una de quatro o seis fórmulas los argumentos de todas las cartas. Y así es que oyen de continuo sacrificados los sentimientos del drama, motivos fuera de propósitos, y también arias sin tema alguno, cortadas a la medida de ciertos cantores que sin escuela, sin gusto y sin arte cómica gorgoran hasta no poder más, pero sin articular jamás una palabra. Esta perversa raza de cantores que hace pompa de imitar con la garganta las labores de los bajos relieves góticos, han hecho probar a Metastasio el desconuelo de ver en sus días arruinado el teatro, que con sus dramas había llegado a la mayor perfección.

¿Pero de qué serviría la Música más excelente y los más célebres cantores, siempre que éstos debiesen concertarse con una orquesta compuesta a veces de maestros y discípulos, de muchachos y de viejos, el uno sordo, el otro ciego, éste fogoso, aquél flemático, y queriendo cada uno arreglarlo todo a su modo? ¿Qué goza, pues, el pueblo en semejantes espectáculos? A mí me parece que su continuo charlar es un indicio infalible de fastidio. Sin embargo, en llegando a la cadencia del aria quedan todos en un profundo silencio; y después de haber el Músico girado y regirado fuera de tiempo por todos los Tonos, repro[r]rumpe en un estrepitoso palmeteo. ¡Oh!, con razón podrían los Músicos alegar por excusa de sus efectos aquellos versos de Lope de Vega<sup>161</sup>:

*Y pues que paga el vulgo necio, es justo  
Neciamente cantar por darle gusto.*

En el último capítulo del tercer libro, "Del gusto popular de las naciones europeas por la música", se insiste en varios puntos; en lugar destacado están las razones por las que España no resulta ser un país musical en todo su territorio<sup>162</sup>:

*La nación española tanto por el carácter como por la lengua tiene las disposiciones más ventajosas para la Música, después de la italiana; pero quedan casi estériles estas disposiciones, especialmente en las provincias septentrionales, por falta de ejercicio y por no haberse hecho común el teatro musical<sup>163</sup>. La gravedad de las mugeres impide también aquellas regocijadas concurrencias que insensiblemente prepararon el ánimo a cantar con expresión. Sin embargo, algunas damas provinciales, a exemplo de Cornelia, hija de Scipión, pagan un Maestro para aprender a cantar sin aprender la Música. Generalmente en España está reducido el uso de la Música a las Iglesias, cuyos Maestros de capilla son eclesiásticos y un verdadero apéndice de los contrapuntistas del siglo XVI. En la corte y en las provincias meridionales hay más pasión y más discernimiento para la Música; y la ópera italiana es muy bien recibida en Madrid, en Cádiz y en Barcelona [ma se si facesse in Biscaglia, sarebbero i Musici lapitati]<sup>164</sup>.*

Es precisamente al final de este texto donde se detecta una pequeña omisión en la versión española; puede decirse que es la única de los textos aquí reproducidos, pero se desconoce porqué el traductor, el capellán y maestro de capilla Francisco Antonio Gutiérrez, decidió eliminarla, quizás por considerarla exagerada o que no correspondía con la verdad.

## Largo período de reposo: siglo diecinueve

A comienzos del siglo diecinueve se repusieron los mismos títulos que se ofrecían en los escenarios a finales del siglo anterior. Es entonces cuando los ejemplos goldonianos van escasean-

do pero aquéllos que se incorporan lo hacen con nuevas traducciones de mejor calidad literaria. También se encuentran algunas adaptaciones libres que nada aportan a la difusión del autor.

A diferencia de lo que ocurre en Grecia, Inglaterra o en los países eslavos en el siglo diecinueve, en España desaparecen de los escenarios y de las listas de publicaciones los textos goldonianos que poca relación guardan con el incipiente romanticismo español.

No fue hasta finales de la segunda mitad del siglo que Goldoni volvió poco a poco a los escenarios italianos y de varios países europeos a través de las continuas giras que realizaron las mejores compañías de la época: Eleonora Duse, Ristori, Lorenzo, Della Mariani, Virginia Marini, Ermete Novelli, Paladini, Gustavo Salvini, Vitaliani, Zacconi, son sólo algunos de las que llegaron a España. Ortolani se refirió al hecho en estos términos<sup>165</sup> :

*La fama di Carlo Goldoni grandeggiò nell'ottocento. I più celebri attori interpretarono a gara i suoi capolavori che in ogni città si ristamparono. Delle sue commedie vere e proprie, che sono circa cento venti, più di ottanta furono tradotte: si contano del Burbero quaranta traduzioni in diciannove lingue; e una maggior fortuna toccò ai di nostro alla Locandiera.*

También afirmó que las obras entonces no se representaban como habían sido escritas, sino que se adaptaron a la mentalidad del nuevo público burgués<sup>166</sup> :

*Troppo spesso era stata deformata la natura dai nostro scrittori: il Goldoni liberò l'arte da ogni artificio e adoperò per questo il dialetto, la sua lingua.*

Aún faltan bastantes años para que el siglo dieciocho volviera a verse de forma distinta a cómo las convenciones lo plasmaban. Son años en los que primeros intentos por rescatar ese pasado resultaron algo torpe, pero en círculos muy determinados ya se habla de la necesidad de rebuscar en ese pasado histórico para descubrir su belleza. Ortolani concluye que<sup>167</sup> :

*Pochi erano stati, dopo Dante, i veri creatori nella nostra letteratura: il Goldoni si trae dietro e fa muovere nel teatro tutto un popolo.*

Es un momento en que renace de la cultura ilustrada en los distintos países, y en el que se aprovechan las fechas más significativas para llevar a cabo una reposición especial de estas obras. En España, el aniversario de la muerte de Ramón de la Cruz en 1884 sirvió para reponer *Las segadoras de Vallecas* (1767) en Madrid o el III Congreso de Sociedad Internacional de Musicología en 1936 para interpretar *Una cosa rara* (1786) de Vicente Martín y Soler.

## Regreso de Goldoni a España: siglo veinte

El fenómeno en el siglo veinte, amén de dar una mayor presencia al mundo editorial, se proyecta con gran ímpetu en el mundo teatral. En esta época se evoluciona de tal forma que se pasa de la adaptación más o menos libre, pero bien escrita, a la traducción propiamente filológica, lográndose en general muy buenos resultados. Mientras tanto el tema de los espectáculos es bastante más complejo, si bien es cierto que existen estudios y trabajos monográficos que tocan este aspecto. Los escenarios sufren una evolución que les lleva a escoger nuevos autores y planteamientos estéticos para sus espectáculos, y sin embargo vuelven a los clásicos textos del teatro universal.

No se pretende abarcar aquí la totalidad de ejemplos en cada campo, pues, se caería en temas muy variados y complejos. Sólo resaltar que la actividad editorial -debidamente reflejada en la relación de comedias de este trabajo- presenta varios aspectos importantes: descubrimiento progresivo por parte de las editoriales menores, luego por parte de los estudiosos universitarios, y por último de los hombres de teatro, que han vuelto a hacer suyo algo que les pertenecía desde siempre.

Sin embargo, en España la comedia goldoniana que ha sido ama y señora, *La locandiera* o sea *La posadera*, *La Mirandolina* o *Mirandolina en su posada hace lo que le da la gana*, pues, ha ejercido mayor atractivo en el presente siglo que el resto de las más de cien comedias que escribió Goldoni; se pueden contar, por lo menos, veinte ediciones, ocho con el nombre del traductor, otras cuatro que son reimpresiones de éstas, y cinco más anónimas. Esta tendencia no ha disminuido con los años, si no que ha aumentado hasta el punto de que en 1985 coincidieron en el mercado tres versiones de *La posadera*, dos reimpresiones y una nueva traducción.

Una comedia del prestigio y fama de *La locandiera* no puede quedarse sin una referencia especial. Como se ha visto la obra fue bien acogida por el público de los principales coliseos del país por un amplio período de tiempo a finales del siglo dieciocho y comienzos del diecinueve. Y es importante recordar que es uno de los pocos títulos que aún aparece muy a finales del mismo siglo y a comienzos del veinte en una nueva etapa de lanzamiento del autor.

Esta comedia, conocida también como *L'inimico delle donne*, se mantuvo casi constantemente en cartelera<sup>168</sup>. Para el propio autor la obra era "la più morale, la più utile, la più istruttiva" de toda su producción<sup>169</sup>. El autor era consiente, y en esto se basó para elaborar el texto, que no era lo mismo despreciar lo que no se conocía, que conociéndolo: las artes empleadas por las mujeres lisonjeras son muchas y de distinta naturaleza para un sencillo caballero misógino. El personaje de *Mirandolina* -creado a la medida de Maddalena Marliani- planeaba con frialdad y crueldad cada uno de sus actos, a medida que se desarrollan los acontecimientos. Es una forma inteligente de hacer odioso el clásico personaje de la *sirena encantadora*, pero al mismo tiempo se creaba un individuo real, por lo que los espectadores le podían agradecerán al autor la lección que les ofrecía con esta historia. La protagonista explica que cuando dos se pelean, el tercero ríe, si bien al final no ocurre precisamente esto<sup>170</sup>.

*Mirandolina*, al igual que la *Rosaura* de *La donna di garbo* (1743), *La vedova scaltra* (1748), *La castalda* (1751) y *La serva amorosa* (1752), resultaba distinta a muchas otras mujeres del teatro italiano. La actitud de estos personajes demostraba que eran enérgicas, emprendedoras, decididas y que no temían a nada, salvo a su buena fama. En realidad todas ellas parecían sacadas de los grandes poemas épicos de la literatura italiana o de las comedias españolas de capa y espada.

Las mujeres de las primeras son siempre fuertes guerreras travestidas que se enfrentan a los caballeros en batalla, y las segundas nobles damas y aguerridas serranas disfrazadas que reclaman resarcir su honra y su honor con el castigo de quienes las han ofendido o el matrimonio prometido.

Es imposible resumir la suerte de esta obra en los escenarios italianos, europeos, americanos, orientales, etc. La comedia se ha convertido desde su mismo estreno en un auténtico caballo de batalla para las principales actrices de todo el mundo y en la gran aportación goldoniana a la literatura universal.

*Il ventaglio*, la segunda obra más traducida en el mismo período cuenta sólo con siete ediciones, cinco con nombre de traductor de las cuales sólo una se ha reimpresso, y otra es anónima. *Arlecchino servitore di due padroni* e *Il burbero di buon cuore*, tienen, ambas dos traducciones al castellano y una al catalán. Por lo menos más de doce obras cuentan con al menos una traducción al español y muchas nunca han sido traducidas hasta ahora.

En resumen, la rica producción de Goldoni hasta hace muy poco tiempo se había convertido en una pobre colección de unos doce títulos, de los cuales, además uno sólo, *La locandiera* le había valido a su autor el reconocimiento popular. Sin pretender hacer sociología de la tendencia del gusto, este hecho demostraba que si "*Mirandolina* hacía lo que le daba la gana..." las editoriales y sus editores en España, también se habían limitado a lo "que les venía en gana", porque para ellos éste era el único título que había aparecido en el mercado del libro con más asiduidad, limitando así la divulgación del autor y toda su amplia producción teatral. Todo esto evidenciaba una falta de interés por sacar a Goldoni del anonimato al que ellos mismos le habían condenado.

Por suerte siempre hay excepciones y aparecen ediciones o estudios que permiten a las nuevas generaciones de lectores y espectadores descubrir, o volver a descubrir, la importan-

cia de un autor como Goldoni. Uno de los estudios más importantes y que más aportaciones ha hecho en el ambiente universitario es el de la profesora Ana Martínez Peñuela: *Cuarenta años de teatro italiano en Madrid (1939-1979)*; esta excelente y útil tesis doctoral de 1986 aún se conserva inédita.

El trabajo contiene las traducciones y representaciones de las obras de Angelo Beolco (Ruzante), Eduardo De Filippo, Luigi Pirandello y Carlo Goldoni, entre otros, y numerosos datos sobre el teatro de Italia en España de las últimas décadas. En el caso del comediógrafo veneciano las aportaciones son de primer orden para componer una lista de adaptaciones y versiones en español<sup>171</sup>.

# Notas

- 1 Se realizaron tres copias de la obra. En la actualidad una está en la Biblioteca del Palacio Real, recientemente se ha realizado una edición facsímil de este ejemplar (*Fiestas Reales*. Madrid, 1992). Existe otra copia en la Biblioteca del Colegio de España en Bolonia y la tercera está en paradero desconocido.
- 2 Véase el monográfico sobre Broschi en España: *Carlo Broschi, Farinelli. Ecos de una voz* (Scherzo, nº. 102, marzo 1996, pp. 123-140), coordinado por V. Pagán y con artículos de M. Martín Galán, A. Reverter, A. Alonso, N. Olivo y J. J. Carreras. Se incluye un estudio del libro, en el que se refleja el gran trabajo realizado en el teatro de corte: *El empresario de Andria* (pp. 132-137).
- 3 La colección de Stradivarius se componía de dos violines, una viola contralto, una viola tenor y un contrabajo.
- 4 Fernández de Moratín, 1830, p. xxxviii.
- 5 El primer ejemplo original de teatro cantado en español, según el musicólogo Francisco Asenjo Barbieri (1823-1894), fue un melodrama con música de varios maestros del Real Conservatorio de Música de María Cristina. La obra, que el estudioso considera la primera zarzuela moderna, se representó en el teatro de dicho conservatorio en 1831 con el título de *Los enredos de un curioso*.
- 6 Véanse, como ejemplos goldoniano, las notas correspondientes a la comedia *Il bugiardo* y el drama jocoso *Il re alla caccia*, donde se indican las fuentes españolas de ambas, así como el capítulo dedicado a los aspectos del nuestro teatro presentes en la obra del comediógrafo veneciano: "España en Goldoni".
- 7 Blas A. Nasarre editó seis comedias de Cervantes con un sustancioso prólogo en el primer tomo ("Las comedias en España", *Comedias y entremeses de Miguel Cervantes Saavedra*, I-II. Madrid: Imprenta de Antonio Martín, S.A., 1749).
- 8 Sempere, 1782, p. 233.
- 9 Idem.
- 10 Se trata de cuatro óperas de Metastasio con música de Corselli, Coradini y Mele (*La clemenza di Tito*, 1747), varios autores (*Artaserse*, 1749), Conforto (*La Nitteti*, 1756; *Adriano in Siria*, 1757) y una de Goldoni (*Il Tigrane*, 1747) con música de Lampugnani.
- 11 También aparece como comedia para ser declamada en la lista de los dramas con música: *Constante amor perseguido y enemigo más leal*. *Tigrane en Ponto*, dj E-XIII.
- 12 Sempere, 1782, pp. 233-234.
- 13 Idem.
- 14 Entre los autores extranjeros están: Goldoni (*La Pamela, La buena casada*), François-Marie Arouët, Voltaire (*La escocesa*), Charles-Simon Favart (*La espigadera*, 1790), anónimo (*El Alberto I*), anónimo (*La bella pastora y ciudadana en el monte*, 1769). Y entre los españoles: Vicente García de la Huerta (*La Raquel*), Ignacio López de Ayala (*La Numancia destruida*, 1778), Nicolás Fernández de Moratín (*La Hormesinda*, 1770), Juan José López Sedano (*La Jahel*, 1763), Pedro Simón Puerta (*Ana Bolena*, 1778) y Nicasio Álvarez Cienfuegos (*Sancho García*).
- 15 Véanse las comedias: *La Pamela. Escrita en prosa italiana por Goldoni y puesta en verso castellano en tres actos o jornadas*. 1ª parte, E-LXXXIV y *La buena casada*, E-XVII.
- 16 Sempere, 1782, pp. 234-235.
- 17 Ibidem, p. 235.
- 18 Ponz, V, 1782, p. 291.
- 19 Fue habitual, especialmente a raíz de las adaptaciones que realizó Cruz, llamar a las óperas italianas zarzuelas; sin embargo, nunca dejó de usarse en teatro el nombre "drama jocoso" que preferimos usar aquí para los textos originales.
- 20 Todos los libretos, a excepción de *L'incognita perseguitata*, I-XIX, de Giuseppe Petrosellini, que se basa en la comedia homónima del comediógrafo, son originales de Goldoni.
- 21 *Sainetes* (M. Coulon, ed.). Madrid: Editorial Taurus, 1985 (Temas de España, 163); *Sainetes* (J. Dowling, ed.). Madrid: Editorial Castalia, 1986 (Clásicos Castalia, 124); *Ten unedited works by Ramón de la Cruz* (E. V. Coughlin, ed.). Valencia: Albatros hispanófila, 1987; *Sainetes* (F. Lafarga, ed.). Madrid: Ediciones Cátedra, 1990 (Letras hispánicas, 262). Véase también de Lafarga. "Sobre la fuente desconocida de *Zara*, sainete de Ramón de la Cruz", *Anuario de filología*, 3, 1977, pp. 361-371; "Ramón de la Cruz y Carmontelle", 1616. *Anuario de la Sociedad Española de literatura general y comparada*, III, 1980, pp. 90-96; "Ramón de la Cruz adaptador de Carmontelle", *Annali dell'Istituto Universitario Orientale. Sezione Romanza*, XXIV, 1982, pp. 115-126.
- 22 Lafarga, 1990, p. 30.
- 23 Dowling, 1991, p. 173.
- 24 Véase Arce, 1981, pp. 93-94; Rodríguez Gómez, 1996, pp. 201-209; Pagán, 1996, pp. 173-199.
- 25 En los años sesenta se representaron otras obras en los Reales Sitios de Madrid; por ejemplo en 1767: *I matrimonio in maschera* (Aranjuez) de Rutini, *Il chiarlone* (San Ildefonso) de Marescalchi, *La buona figliuola* (San Ildefonso) y *La villeggiatura* (Aranjuez) de Piccinni; en 1768: *L'almeria* (Aranjuez) de Majo, *L'amante di tutte* (San Ildefonso) de Galuppi; en 1769: *La serva astuta* (Aranjuez) de Telici, *La calamita dei cuori* (Aranjuez) de Galuppi, *L'astrologa* (Aranjuez) de Piccinni y, de nuevo, *La buona figliuola* (Aranjuez) de Piccinni; en 1771: *Le donne stravagante* (s.l.) de Scolari, *La molinara astuta* (s.l.) de Capua y en 1776: *La sposa fedele* (s.l.) de Guglielmi.

- 26 Un ilustrado de la categoría de Santos Díez González tituló una de sus comedias: *El amor sin ambición y el amor afortunado* o *La lealtad más constante con el Rey, la ley y honor* (s.a.). En la segunda mitad de siglo se representaron, por ejemplo, *Andrómaca* o *El amor de madre no hay afecto que le iguale* (1764), traducción de José Cumplido de la tragedia de Racine; *La defensa de Barcelona por la más fuerte amazona* (1788) de Fermín del Rey; *Un montañés sabe bien dónde el zapato aprieta* (1795) de Luis Moncín; *La buscona* o *El anzueto de Fenisa* (1803), refundición de Cándido María Trigueros de la comedia de Lope de Vega y *Cosas de época y el romántico por amor* (1838) de Manuel Bravo.
- 27 Cruz, como Goldoni, tuvo detractores y defensores en sus años de mayor creación. Ambos comediógrafos comparten además una imagen muy parecida en su época: Goldoni tiene un retrato con casi cincuenta años de Alessandro Longhi (*Retrato de Carlo Goldoni*, óleo, s.a. Venecia, Casa Goldoni-Museo Cívico Correr, inv. 399) y Cruz otro con cuarenta y tantos años de autor anónimo y sin fecha determinada (Colección de San Millán). Hoy en día sólo se conoce la fototipia de Hauser y Menet que Cotarelo y Mori publicó en su estudio *Don Ramón de la Cruz* (Madrid, 1899, pp. 2-3) y acompañó con un pequeño estudio sobre el mismo (pp. 235-236). Tanto uno como el otro aparecen retratados de medio cuerpo con elegante vestimenta -bata de casa, chaleco y chorreras en el primer caso y traje de calle, chaquetilla y chorreras en el segundo- y la clásica peluca blanca. Goldoni mira hacia la derecha y Cruz hacia la izquierda. En los dos casos las figuras están rodeadas de los atributos clásicos de los hombres dedicados a las letras como profesión: carpetas, hojas manuscritas y una elegante mesa con recado para escribir.
- 28 "Aquello que me sorprende del actual teatro español, es que los cómicos enloquecen por las comedias antiguas, no sabrían dejar de repetirlos todos los días; sin darse cuenta, éstas no representan más que una imagen abocetada de la buena comedia. Las pequeñas fábulas españolas que se dan como intermedio de los actos de sus comedias, y se llaman *saynetes*, pintan exactamente la vida civil, las costumbres corrientes españolas, y reprenden el vicio y el ridículo predominante. Ahora, ¿cuándo aprendan los poetas a dar forma propia a estos *saynetes*, poco a poco introducirán en el teatro castellano la bella comedia de *Menandro* y *Terencio*, y de *Molière*, *Goldoni* y *Albergati*?" (Napoli-Signorelli, 1777, p. 412).
- 29 Traducción de Cruz que se halla dispersa en el prólogo de la edición de sus obras, aquí se ha reconstruido el texto con arreglo al original italiano y se ha completado (*Teatro*, I, 1786, pp. xlii-li): "Un gran número de tales *saynetes* compuestos por *Don Ramón La Cruz*, ha sido recibido con aplauso, y tal vez su graciosidad ha hecho pasar y sufrir comedias extravagantisimas. Este autor ha copiado felizmente al vivo del populacho de Lavapiés, y de las Maravillas, [los arrieros, esto es los muleros, y] los que vuelven de presidio, los borrachos y semejante gentuza que antes causa fastidio que placer; y que el juicioso Mr. de la Bruyere quería que excluyesen del *theatro*. También ha castigado justamente a los Abates impostores, literarios y civiles, los cuales no dexan de exercitar en las ciudades grandes el oficio de criados viles, de espías, alcahuetes y casamenteros. Su estilo es humilde, y da por tierra luego que quiere levantarse. Esto no importaría mucho siempre que supiera escoger el género de sus fuerzas" (Napoli-Signorelli, 1777, p. 413).
- 30 Cruz, *Teatro*, I, 1786, p. xxix.
- 31 Ibidem, pp. xxxvi-xxxvii.
- 32 Ibidem, pp. xl-xli.
- 33 Napoli-Signorelli, VI, 1790, pp. 84-88.
- 34 "Un gran número de tales *sainetes*, y quizás la mayor parte fueron compuestos por Don Ramón la Cruz, de quien con privilegio exclusivo se fian los comerciantes de Madrid. Sus pequeñas farsas han sido frecuentemente recibidas con aplauso, y por ellas se han tolerado desgarradas comedias y traducciones simplonas del mismo La Cruz. Por naturaleza él tiene un estilo sencillo y humilde, muy acomodado a retratar, como ha hecho, el populacho de *Lavapiés* o *de las Maravillas*, los muleros, los furfantes salidos de la cárcel, los cocheros borrachos y semejante gentuza que muchas veces hace reír y muchas veces molesta, y que La Bruyere quería que se excluyese del buen teatro. Puede verse un ejemplo en el *sainete* titulado *la Tragedia de Manolillo*, en el que intervienen taberneros, vendedores y vendedoras de castañas, de hierbas, mozos, etc. y el héroe *Manolo* que vuelve sin camisa después de haber cumplido un decenio de su condena en el presidio de *Ceuta*. [...]
- En hacer estos retratos de la ínfima plebeya tiene mucha destreza. Blanco de sus dotes mímicas son los Abates que tienen literatura. Podrá tener fantasía para inventar y disponer bien nuevas fábulas completas, pero en tantos años no la ha manifestado. En efecto, fuera de algunas invenciones alegóricas, que por lo general no se comprenden, él se ha limitado a traducir algunas farsas francesas, particularmente a *Molière*... Pero en vez de aprender de un maestro tan grande el arte de crear cuadros completos de justa grandeza similar a la realidad, él se ha agazapado pronto como un escorzo desgraciado en lo más bello de sus fábulas, a semejanza de aquel *Damasto*, llamado *Procusto*, bandido del *Ática*, que cortaba pies y cabezas a los viajeros, cuando no se ajustaban a la medida de su lecho (•).
- (•) Tales cosas fueron dichas por mí en la primera Historia Teatral, y fueron toleradas pacientemente por Cruz entre 1777 y 1783, mientras yo residía en Madrid. Después de mi partida, él ha gritado, ha hecho gritar a Sempere, ha maldecido a Signorelli, a la usanza de los *presidarios* y *de los Manolos* que él retrata. ¿Pero puede él destruir eso que es la historia pura, puede dejar de ser el *poetilla*? La Cruz (Ibidem, pp. 86-89).
- 35 Guerrero trabajó muchos años en las orquestas de Madrid y compuso un buen número de obras breves. No se le conocen partituras importantes. Para más datos sobre el compositor español, véase la ficha de la obra en la lista de dramas con música, E-X.
- 36 Hidalgo - Príncipe, 13-21.X, 13-21.XII.1764 (AHM: 1.361.1, 2.459.11).
- 37 *Los cazadores*, aprobación: Madrid, 3, 5, 7, 10, 24.XI.1764, E-X.3.
- 38 Hidalgo - Príncipe, 28-30.VI, 1-8.VII.1765 (AHM: 1.365.1).

- 39 Se trata de la antigua compañía de María Ladvenant.
- 40 *Pescar sin caña ni red es la gala del pescar*, aprobación: Madrid, 14, 16, 17, 24.IX.1765, E-XXXIX.1.
- 41 Ferreira fue primero músico, entre 1740 y 1780, de varias orquestas de Madrid. Compuso obras menores para los espectáculos. Para más datos sobre el compositor español, véase la ficha de la obra en la lista de dramas con música en español.
- 42 Calle - Príncipe, 26-31.X.1765 (AHM: 1.365.2).
- 43 Calle - Príncipe, 11.XI.1765 (AHM: 1.361.1); 25-31.XII.1765 (AHM: 1.361.1, 2.458.27).
- 44 Cotarelo, 1899, p. 268.
- 45 Aunque el músico de la compañía era Antonio Guerrero, la adaptación -según los datos conservados- era de Esteve. En los años sesenta Esteve llegó a Madrid y fue músico del duque de Osuna. También trabajó para las compañías líricas de los teatros de la capital. Durante estos años escribió los textos o compuso las partituras de un elevado número de tonadillas y zarzuelas, asimismo se dedicó a adaptar los dramas jocosos italianos de moda en los que incorporaba fragmentos suyos. En 1778 fue nombrado compositor oficial de las orquestas de los dos coliseos de la ciudad. Estuvo activo en el mundo del teatro hasta 1790.
- 46 Martínez - Príncipe, 30-31.VII.1777 (AHM: 1.371.2).
- 47 En 1765 Esteve adaptó la partitura de Piccini y Bazo el texto de *La buona figliuola* como *La buena muchacha*, E-VII.2.
- 48 En 1768 Esteve estrenó su zarzuela: *Los jardineros de Aranjuez o También de amor los rigores sacan fruto entre las flores* (BHM: Mús. 58-10, Tea. 189-8) y, en 1778, la adaptación de la ópera cómica de Martín y Soler: *El tutor burlado*, como: *La madreña o El tutor burlado* (BHM: Mus. 57-14, Tea. 189-6).
- 49 *Los villanos en la corte*, aprobación: Madrid, 23.VI.1767, E-XLVIII.
- 50 Basado en la comedia *El feudatario* (1752).
- 51 Martínez - Príncipe, 9-11.IX.1777 (AHM: 1.371.2).
- 52 *El tambor nocturno*, aprobación, Madrid, 11, 14, 18-19.IX.1776, E-XLV.
- 53 Habitualmente se atribuye a Cruz la versión de *La bella fillola* (1765) con música de Piccini (Cotarelo, 1899, p. 256). Pero la obra, que la representó la compañía de Hidalgo en el Coliseo de la Cruz: Cruz, 11.XI, 25-31.XII.1765 (AHM: 1.365.1), es una adaptación de Antonio Furmento Bazo.
- 54 Fabián García Pacheco (? - ?) Músico. Fue Maestro de Capilla del Convento de la Victoria en Madrid, y compositor de música religiosa y profana, en este último apartado se dedicó especialmente a la tonadilla escénica. Algunas de sus composiciones son el sainete *La Arcadia* y las comedias *El músico por amor*, *Los sueños de José* y *Don Juan de Espina en Madrid*, entre otras muchas.
- 55 Madrid: Imprenta de Blas Román, 1770 pp. iii-iv.
- 56 La misma obra, con numerosos cambios, y otro título: *La esposa fiel o La buena esposa*, se volvió a representar en 1781.
- 57 Se trata de una atribución (Cotarelo, 1899, p. 272).
- 58 Se conocen dos tragedias de Cruz basadas en textos italianos: *Aquiles en Sciro* (1778) de Pietro Metastasio y *Cayo Fabricio* (1783) de Apostolo Zeno.
- 59 Cotarelo, 1934, p. 119.
- 60 Véanse J. F. Gatti. "Un sainete de Ramón de la Cruz y una comedia de Marivaux", *Revista de filología hispánica*, III, 1941, pp. 374-378; "La fuente de Inesilla la de Pinto", *Revista de filología hispánica*, V, 1943, pp. 368-373; "Las fuentes literarias de dos sainetes de Ramón de la Cruz", *Filología*, I, 1949, pp. 59-67; "Le triomphe de Plutus de Marivaux y El triunfo del interés de Ramón de la Cruz", *Filología*, XIV, 1970, pp. 171-180; "Sobre las fuentes de los sainetes de Ramón de la Cruz", *Studia hispanica in honorem Rafael Lapesa*, I. Madrid, 1972, pp. 243-249; "Ramón de la Cruz y Dancourt", *Homenaje al Instituto de filología y literaturas hispánicas*. Buenos Aires, 1975, pp. 117-121. F. Lafarga "Sobe la fuente desconocida de Zara, sainete de Ramón de la Cruz", *Anuario de filología*, 3, 1977, pp. 361-371; "Ramón de la Cruz y Carmontelle", 1616, III, 1980, pp. 90-96; "Ramón de la Cruz adaptador de Carmontelle", *Annali dell'Istituto Universitario Orientale. Sezione romanza*, XXIV, 1982, pp. 115-126; *Sainetes*. Madrid: Editorial Cátedra, pp. 21-32. M. Coulon. *Sainetes*. Madrid: Editorial Taurus, 1985, p. 35.
- 61 *Comedia en música. El extranjero en dos actos*. Barcelona: Imprenta de Carlos Gibert y Tutó, s.a. (BNM: T 21008).
- 62 Cruz, *Clementina*, 1992.
- 63 Cotarelo, 1899, pp. 214, 261, 267-268.
- 64 Eximeno, III, 3, 1796, pp. 195-196.
- 65 Idem.
- 66 Cfr. Dowling, 1991, p. 174.
- 67 Idem.
- 68 Idem.
- 69 Idem.
- 70 "Él naturalmente tiene un estilo humilde y suelto, y próximo a desplomarse, excepto por que quiere ennoblecerlo, pero esto no le afectaría, siempre que supiese escoger el género de comedias conveniente a sus fuerzas" (Napoli-Signorelli, 1777, p. 414).

- 71 *Mahoma*. BNM: Ms. 7922.
- 72 *El malgastador*. BNM: T 653, T 6239.
- 73 *El mal hombre*. BNM: Ms. 14681 (autógrafo).
- 74 *El mercader de Esmirna*. BNM: Ms. 15389, Ms. 17383 (autógrafo).
- 75 *La escocesa*. BNM: T 5369.
- 76 *El huérfano de la China*. BNM: Ms. 14653 (autógrafo).
- 77 *El huérfano inglés o El ebanista*. BNM: T 20865.
- 78 *Hacer que hacemos*. BNM: U 10237.
- 79 *La pupila juiciosa*. BNM: Ms. 14691, Ms. 16139 (autógrafo).
- 80 *La librería*. BNM: T 14783-11.
- 81 *El señorito mimado*. BNM: Ms. 7922 (ff. 1-26) autógrafo, BHM: Tea. 65-10.
- 82 *La señorita malcriada*. BNM: Ms. 7922 (ff. 82-106) autógrafo.
- 83 *Lo que puede el don de gente* (BNM: Res. 216). Existe un autógrafo: *El don de gentes o La habanera*, 1791 (BNM: Ms. 17441), un plan de la comedia (BNM: M 7922) y un impreso: *Colección de obras en verso y prosa*, VIII. Madrid: 1805, pp. 69-240.
- 84 *Donde menos se piensa salta la liebre*. BNM: Ms. 14655 (autógrafo), Ms. 14853.
- 85 La primera edición de la obra completa de Iriarte es de 1782 y la segunda de 1805 (1/23235-23242); ésta última es la que se ha utilizado en el presente estudio.
- 86 Iriarte, "Al lector", *Colección*, V, p. [x].
- 87 Iriarte, "Los literatos en Cuaresma", *Colección*, VII, pp. 94-95.
- 88 *Ibidem*, p. 95.
- 89 *Donde las dan las toman. Diálogo joco-serio sobre la Traducción del Arte Poética de Horacio que dio a luz Don Tomás de Yriarte, y sobre la Impugnación que de aquella obra ha publicado Don Juan José López de Sedano al fin del Tomo IX del Parnaso Español. Por el mismo Don Tomás de Yriarte que con este motivo da también a la luz una traducción en verso Castellano de la primera Sátira de Horacio*. Madrid: Imprenta Real de la Gazeta, 1778 (BNM: 3/45878).
- 90 *El señorito mimado o La mala educación. Comedia moral en tres actos. Por Don Tomás de Yriarte*. Barcelona: Oficina de Juan Francisco Piferrer, y *La señorita malcriada. Comedia moral en tres actos. Por el autor del Señorito mimado*. Madrid: Oficina de Benito Cano, 1788.
- 91 *Diario* (cit. Coe, 1935, p. 204; Parducci, 1941, p. 111). Este mismo texto aparecerá citado más adelante.
- 92 *El hijito de vecino*, BHM: Tea. 156-7 (118-4)\*.
- 93 Iriarte, VIII, 1805, pp. 317-322.
- 94 *Ibidem*, p. 317.
- 95 *Ibidem*, pp. 320-321.
- 96 *Ibidem*, p. 322.
- 97 En su opúsculo *Los literatos en Cuaresma* (1773) el autor presenta un programa de seis discursos de los cuales sólo realiza dos. En el segundo, el de Cicerón, vuelve a desarrollar el tema de la educación de los jóvenes. Luego pasa revista a varios temas, de los cuales tres resultan especialmente interesantes: primero, crítica al extranjerismo (francomanía) en favor del nacionalismo; segundo, defensa de las unidades teatrales como algo natural, y, tercero, comentario sobre la dificultad de que una obra guste al público. En este último punto revela cómo los valores de una obra pueden hacer que ésta tenga éxito, pero entiende que es el gusto del público cambiante el que en realidad determinan su éxito. La calidad e instrucción de ese público es fundamental para que una obra guste o no.
- 98 Que define como: "que el asunto se ha de tratar ya como personal y directo de Don Juan López Sedano a Don Tomás de Iriarte, quando hubiera podido quedarse en mera alteración literaria de libro a libro. De suerte, Señores, que desde hoi estos dos Campeones y sus Obras propias, o prohijadas, están en obligación de sacarse al aire todos los trapos" (Iriarte, 1778, p. 38).
- 99 El título de la obra es una declaración de principios importante para conocer bien la obra. Y al final del texto el autor se expresa en estos términos, de forma que explica la intención de este título en relación con López Sedano: "Si se picare, dígame Vm. de mi parte que Donde las dan las toman" (Iriarte, 1778, p. 139).
- 100 *Ibidem*, pp. 46-47.
- 101 *Ibidem*, p. 47.
- 102 *Hacer que hacemos. Comedia. Por Tirso Ymareta*. Madrid: Imprenta Real de la Gazeta, 1770, pp. 3-4.
- 103 *Ibidem*, p. 4.
- 104 *Ibidem*, p. 6.
- 105 *Idem*.
- 106 Véase Garelli, 1991.
- 107 A. V. Ebersole. *La obra teatral de Luciano Francisco Comella (1789-1806)*. Valencia: Ediciones Albatros Hispanofila, 1985.
- 108 *Ibidem*, p. 59.

- 109 La obra fue estrenada en el Teatro del príncipe Esterhazy von Galantha, en Esterhaz, Hungría, en 1768. Trece años antes, en 1755, el libreto había sido escrito por Goldoni y contó con música de Vincenzo Pallavicini (primer acto) y Domenico Fischietti (segundo y tercer acto) para la temporada de carnaval en el Teatro San Samuele de Venecia (Ebersole, 1985, p. 13).
- 110 *Falsi uomini da bene*, texto anónimo; *La Nina pazza per amore*, libreto de Lorenzi con música de Paisiello; *L'avarò*, libreto de Bertati con música de Anfossi; *Gli amori del conte Cominges*, texto anónimo; *Il matrimonio segreto*, libreto de Bertati con música de Cimarosa (Ibidem, pp. 12-14).
- 111 *La scola dei gelosi* se estrenó en Venecia en 1779 y *La cifra* en Viena en 1789 (Ibidem, p. 12).
- 112 Ibidem, pp. 14, 28.
- 113 Sainz de Robles, 1952, p. 18.
- 114 Aguilar Piñal, p. 2.
- 115 *Tutte le opere*, X, p. 389.
- 116 De esta forma pensaban autores tan dispares como Comella, Cruz, Iriarte o Fernández de Moratín.
- 117 Pagán, 1995, pp. 14-18 (v. "Casanova en Aranjuez, en "Goldoni en España").
- 118 El viaje por España tuvo una duración de más de cinco semanas (22.IX-1.XI.1760) y está distribuido de esta forma: la parte española empieza en el segundo tomo (Letter 38-56, pp. 56-320), continúa en el tercero (Letter 57-69, pp. 1-319) y concluye en el cuarto (Letter 70-79, pp. 1-104). Para más información, véanse los cuatro tomos de Baretti (Londres, 1770).
- 119 "Los españoles tienen algunas otras composiciones teatrales, junto a sus *autos*, *loas*, *tragedias*, *comedias* y *tragicomedias*. Tienen los *sainetes*, que es un tipo de farsa en un *acto* o *jornada*, en una parte. Admite música, y entonces es mayormente cantada como la *zarzuela*, que es una especie de *pequeña obra* en *dos actos* o *dos partes*" (Baretti, III, 57, 1770, p. 35).
- 120 "Los españoles tienen un tipo de drama musical que ellos llaman *zarzuelas burlescas*. Con estos dramas no sólo disfruté, sino que, pensándolo bien, son mucho más entretenidos que nuestras óperas cómicas italianas. La música de una *ópera cómica* es quizás más *culta* (como dicen los franceses) que el de una *zarzuela burlesca*; y éstas son las ventajas que están de nuestra parte, por lo poco que sé; pero del otro lado sé que los dramas que tenemos de esta clase son detestables fragmentaciones de despropósitos sin sentido y de desmedidas vulgaridades, que ni la más excelente música podría compensar los fallos de la obra. Mientas que en las *zarzuelas* de los españoles, el compositor no está del todo a expensas de los gustos del público y el autor se esfuerza en compartir los honores de la función. Éste por lo menos fue el caso en una, titulada *Las segadoras* (las segadoras del maíz), representada en Madrid en 1768, por *Don Ramón de la Cruz*, y puesta en música por *don Antonio Rodríguez de Hita*. Algunas escenas de esta obra resultan completamente insípidas, según creo; pero la rusticidad de los campesinos españoles estaba pintada con toda naturalidad, y sólo el *caballero de Madrid* con su afectado *criado* parecían apartarse de la realidad. Los actores no sólo pensaban en sus movimientos y cadencias, como ocurre generalmente en nuestro caso, sino que expresan las palabras de acuerdo con su significado con una propiedad desconocida para la gran mayoría de nosotros; y quienes muy a menudo equivocan, con burlas o gestos, una bufonada por vivacidad, y claras imprudencias engañosas por gracia y animación" (Ibidem, IV, Apéndice, 1770, pp. 243-245).
- 121 Para más información, véase en este mismo capítulo: "Un caso particular: Cruz"; "Pruebas de metamorfosis teatral".
- 122 "El rey ha construido allí un gran salón, llamado *anfiteatro*, donde miles se divierten dos veces por semana durante la época de carnaval. Todo el mundo es admitido por sólo veinte reales (*no llega a cinco shillings*) y pasa allí toda la noche con todo el placer que este lugar puede ofrecer. El salón de baile es lo bastante espacioso para que trescientas parejas bailen a la vez, y hay asientos alrededor, en una distribución de anfiteatro, con tres grandes galerías por encima; éstas pueden acoger a cinco o seis mil personas más. El salón tiene cuatro espaciosas escaleras en las cuatro esquinas que llevan a las galerías y a otros salones grandes" (Baretti, III, 60, 1770, p. 156).
- 123 "Vi sobre seiscientas personas bailar a la vez el fandango en el coliseo; y no es posible dar una idea de esta delirante diversión. El entusiasmo que invade a los españoles en el momento en que se toca el fandango es algo que no se puede concebir. Vi cientos de ellos en la cena, abandonar rápidamente las mesas y precipitarse por las escaleras, una muchedumbre desordenadamente buscar con rapidez una pareja, y abandonarse a bailar, tanto hombres como mujeres, con tal vigor que es imposible describirlo. El lugar era lo suficientemente amplio, pero nadie permanecía como un mero espectador, mientras muchos tenían que serlo, miraban fijamente desde las galerías superiores con ojos chispeantes y agitados brazos, y animaban a los danzantes con algarabía y aplausos" (Ibidem, pp. 157-158).
- 124 La obra está en el Museo del Prado. En esta misma composición se basa un aguafuerte de Mengs y Carmona del que se hicieron distintas ediciones que se conservan en la Biblioteca Nacional y el Museo Municipal de Madrid.
- 125 Baretti, III, 60, 1770, pp. 158-159.
- 126 Eximeno, III, 3, 1796, pp. 195-196.
- 127 Ibidem, pp. 227-228.
- 128 Ibidem, pp. 228-229.
- 129 "En España se ven con placer sólo las comedias del siglo pasado, y las de carácter son desconocidas. De las poquísimas tragedias de autores modernos o vivos, que han querido observar las reglas, no he visto representar sino la *Ormesina* y el *Sancho*, proscritas para siempre desde la primera función. Algunas traducciones... en el mismo teatro han sido objeto de burla por los conocidos insignificantes compositores de *sainetes*, y recibidas con frialdad por unos pocos, que envejecidos en un cierto tipo de literatura desdénan aprobar, después del pueblo, aquello que llega nuevo.

Ya porque no existe nada conveniente, si no le agrada a uno, o porque se piense o no vergonzoso acompañar a los más pequeños, juzgan que los jóvenes dicen estas cosas y que los ancianos confiesan que han de ser omitidas.

Pero eso, para decirlo ingenuamente, es una especie de traición hacia la nación que con ello retarda el avance de las artes" (Napoli-Signorelli, III, 9, 1777, p. 430).

- 130 "Esta última especie di comedia presenta todas las ventajas de la sensibilidad puesta de manifiesto en las lágrimas, pero se escapa de los excesos lúgubres, las expresiones de coturno, el tono de desesperación y los grandes peligros [...] La comedia tierna se contenta con la sobria gracia que resulta de la pintura cómica de las costumbres, desechando la tinta recargada de lo bufonesco; y admite las lágrimas delicadas, protegiéndose del terror y de la sublimidad trágica. Todo esto demuestra el rechazo del tipo dramático, y hace ver que la comedia lagrimsosa es el abuso y la corrupción de la noble y amable comedia sentimental. Es una dificultad para el pedante y feo intento de garabatear deplorables golpes de vista.

A la distancia de un palmo no sabría distinguir la pluma del autor de *Pamela* o de *Nanina* de la de Sedaine o de Mercier" (Napoli-Signorelli, V, 7, 1789, pp. 144-146).

- 131 "En el Teatro de los Caños del Peral hace muchos años se representó la ópera cómica italiana; pero hoy (1776) está cerrado, no sirve más que para algún concierto y la ópera pasajera que se representa algunas tardes. En el Teatro del Retiro, al cual aquí se le da el nombre de *coliseo*, bajo Fernando VI se representó nuestra *ópera heroica* con *intermedios cómicos* con sorprendente magnificencia. Hasta este año de 1776 la *ópera italiana* se cantó en los Reales Sitios, y ha alternado con una compañía cómica andaluza que se vale del teatro francés traducidos al castellano; pero por un soberano hoy están prohibidas las representaciones. En Madrid suelen cantarse en verano algunas de nuestras *óperas cómicas*, traducidas, como *La buona figliuola*, *Il filosofo di campagna*, *Il tamburro notturno*, etc., y algunas originales con letra y música nacionales, llamadas *zarzuelas*, como *Las segadoras de Vallecas*, *Las foncarraleras*, etc., y en las unas y en las otras los recitativos se hablan, en éstas se cantan las arias solas y finales.

En Cádiz se encuentra hoy la comedia francesa y la ópera italiana. En Barcelona, en Cartagena, en el Ferrol se representa aún la ópera italiana; y en Bilbao suele a veces también cantarse alguna *ópera* nuestra, traducida en castellano" (Ibidem, p. 416). Cfr. Eximeno, 1796, IV, 2, pp. 228-229 (original italiano) y Eximeno, 1774, III, 4, II, p. 447 (traducción española).

- 132 El teatro se abrió entre 1767 y 1777, para los bailes de carnaval se retiraba la tarima del escenario y se preparaba como gran sala de baile. Para más detalles, véase interesante descripción de la sala en inglés de Baretti (v. "El teatro cantado en España").

- 133 "He visto repetirse casi siempre las mismas zarzuelas, compuestas generalmente por el alabado Cruz, esto es *Las segadoras de Vallecas*, *Las foncarraleras*, *La magestad en la aldea*, el *Puerto de Flandes*, y alguna *folla*. Además de éstas se han traducido y acomodado a la forma de la zarzuela algunas óperas cómicas italianas, esto es representándose sin canto en el recitativo y cantándose sólo las arias, los dúos, los coros y los finales. Como tales están *La buona figliuola*, *Las pescatrici*, *Il filosofo di campagna*, *Il tamburo notturno*" (Napoli-Signorelli, VI, 3, 1789, p. 90).

- 134 Iriarte, 1779, pp. 96-98.

- 135 Se trata del compositor Niccolò Jommelli (1714-1774). Iriarte probablemente le escoge por ser un digno representante de la primera mitad del siglo y uno de los mejores exponentes del más puro estilo heroico de la escuela napolitana. Aunque también escribió música para obras cómicas: *L'errore amoroso* (1737), *Odoardo* (1738), *Ricimero* (s.a.), *L'amore in maschera* (1747), *Don Trastullo* (1749), *La critica* (1766), *Il cacciatore deluso* (1767) y *La schiava liberata*. Pero realmente su meta, a partir de 1741, fue la ópera seria: *Astianatte* (1741), *Ezio* (1741), *Merope* (1741), entre otras muchas.

Por encargo de Carlo Broschi, Jommelli escribió la música para dos libretos de Metastasio: *Demetrio y Didone abbandonata*; ambos se escenificaron en el Coliseo del Buen Retiro en 1751 y 1752, respectivamente. En 1753 se oyó otra ópera seria: *Semiramide riconosciuta* y una cómica: *Don Trastullo*. En Barcelona se representaron: *Merope* (1751), *Ifigenia* (1755) y *L'Eumene* (1772) y en Palma: *L'Andromaca* (Cotarelo, 1917).

- 136 El autor apunta al desagrado que ocasionaba el recitativo de la ópera italiana en el público del país; esta visión coincide con las ideas de Eximeno sobre el género lírico español (Iriarte, 1774, III, 3, p. 135).

- 137 Aquí alude a las pretensiones de algunos músicos en introducir en la tonadilla material musical de estilo italiano.

- 138 Iriarte, 1779, pp. 93-94.

- 139 Los personajes de la historia Antigua, en especial la romana, poblaron los escenarios con los libretos de Metastasio: *Achille in Sciro*, *Alessandro nelle Indie*, *Adriano in Siria*, *Attilio Regolo*, *Catone in Utica*, *La clemenza di Tito*, *Demetrio*, *Demofonte*, *Didone abbandonata*, *Ezio*, *Ipermestra* y *L'Olimpiade*, entre otros.

- 140 La nómina incluye a los compositores italianos o italianizantes más famosos: Pasquale Anfossi, Gaetano Majorano (Caffarelli), Feo, Baldassare Galuppi (*il Buranello*), Georg Friedrich Haendel, Johann Adolf Hasse (*il Sassone*), Leonardo Leo, Giovanni Battista Lulli, Francesco Majo, Davide Pérez, Giovanni Battista Pergolesi, Niccolò Piccinni, Nicola Antonio Porpora, Leopoldo Traetta, Leonardo Vinci.

- 141 "El ingenio puede hacer que deleiten las mismas impropiedades que el juicio desaprueba; y esto es lo que Quintiliano llamó vicios dulces (*dulcibus vitiis*) al final del capítulo I del libro X de las Instituciones oratorias" ("Advertencias sobre el Canto Quinto", Ibidem, p. xxiv).

- 142 Iriarte, 1779, p. 94.

- 143 Se trata de los títulos más famosos correspondientes a la reforma del músico bohemio. *Alceste* (1767) fue estrenada en Viena y el prólogo de esta obra es considerado el primer manifiesto musical de la historia del drama lírico. Luego se representaron *Paride ed Elena* (1770) en Viena, *Iphigénie en Aulide* (1774) e *Iphigénie en Tauride* (1779) en París.

- 144 "Alude a la Ópera de *Orfeo*, puesta en Música por el Caballero Christóval Gluck, que también ha compuesto, entre otras obras, la *Ifigenia*, *Alceste*, y *Paris y Elena*. La celebridad de su nombre, que cada día va en aumento, acredita quán mercedos son los elogios que aquí se le tributan, y al fin triunfará de las críticas con que han pretendido disminuir el mérito de sus composiciones algunos Censores envidiosos, o preocupados, de cuya persecución jamás pueden liberarse los hombres grandes, y particularmente los ingenios inventores que se apartan del camino trillado" ("Advertencias sobre el Canto Quinto", *Ibidem*, p. xxv).
- 145 Gluck falleció el 15 de noviembre de 1787 en Viena.
- 146 Es significativo que en la segunda parte del Quinto Canto el autor proponga el establecimiento de una Academia de Música (Iriarte, 1779, pp. 118-126).
- 147 Arteaga, I, 7, 1783, pp. 230-247.
- 148 "Las zarzuelas y los sainetes, un tipo de intermedios bellísimos, ignorados por los extranjeros, que son en el teatro español la imagen de la verdadera y genuina comedia; en la composición de los mismos tuvo gran nombre Don Luis de Benavente en el siglo pasado y Don Ramón de la Cruz en el nuestro, y sirvieron para promover mayormente la música teatral. Las *tonadillas*, ya sean recitativos acompañados por las arias bufas que cantados, pueden competir en la vivacidad cómica con cualquier composición musical de las otras naciones" (*Ibidem*, p. 240).
- 149 Luis Quiñones de Benavente (1589-1651). Escritor de composiciones teatrales breves muy estimado por Lope de Vega y sus seguidores. Fijó la naturaleza del entremés, heredado de Cervantes, con su buena versificación y con su saber reprender las malas costumbres, burlándose de ellas con ironía. Dos buenos ejemplos de su producción son: *Las civilidades* (h. 1609) y *La Muerte y el Tiempo* (h. 1625). Nunca se ocupó de recopilar sus obras, hasta que Manuel Antonio Vargas, publicó *Jocoseria. Burlas veras o representación moral y festiva de los desórdenes públicos. En doce entremeses representados y veinte y quatro cantados* (Madrid, 1645).
- 150 (*Dell'origine*, 1785, p. 396). En la traducción española de su hermano Carlos Andrés y Morell: "Goldoni y algún otro han hecho varias tentativas para dar al teatro una ópera que tuviese algo de poesía y de buen gusto; pero sin embargo, puede decirse con verdad que la ópera bufa es todavía un nuevo campo que queda enteramente virgen para que lo puedan cultivar los poetas modernos" (*Origen*, IV, 1787, p. 326).
- 151 Eximeno, 1796, III, 1, IV, p. 175.
- 152 *Ibidem*, 2, IV, pp. 194-195.
- 153 *Idem*.
- 154 Eximeno, III, 2, p. 200.
- 155 *Ibidem*, pp. 193-194.
- 156 *Ibidem*, V, 3, p. 219.
- 157 *Ibidem*, p. 222.
- 158 La versión de Pergolesi se estrenó en Roma en 1735.
- 159 En este pasaje recuerda a las mejores voces del siglo: los sopranos italianos o *castrati*, Carlo Broschi (*Farinelli o Farinello*), Gioacchino Conti (*Gizziello*), Gaetano Guadagni, Tommaso Guarducci y Gaetano Majorano (*Caffarelli o Caffarelli*) y el tenor alemán, Anton Raaff.
- 160 Eximeno, 1796, VI, pp. 223-225.
- 161 Texto extraído de *El arte nuevo de hacer comedias en estos tiempos* (Madrid: Alonso Martín, 1613).
- 162 Eximeno, 1796, IV, 2, pp. 228-229. Cfr. Napoli-Signorelli, V, 7, 1789, pp. 144-146.
- 163 El texto suprimido en español -aquí incluido en italiano- se relaciona directamente con esta primera afirmación del autor.
- 164 "Pero si se hiciera en Vizcaya, los músicos serían lapidados" (Eximeno, 1774, III, 4, II, p. 447).
- 165 Ortolani, *Il Goldoni*, s.a., p. 92.
- 166 *Ibidem*, p. 93.
- 167 *Idem*.
- 168 Las alusiones a este otro título se encuentran dispersas en el mismo texto: Conte: "Egli è nemico capitale delle donne" (I, 5); Mirandolina: "È nemico delle donne?" (I, 9); Mirandolina: "...uno che ha in odio le donne" (II, 4); Cavaliere: "(Siete anche voi nemica degli uomini)" (II, 6); Conte: "È uno che non può vedere le donne" (II, 10); Ortensia: "...non potete vedere le donne" (II, 13); Marchese: "Bravo quel signore, che non può vedere le donne" (II, 19); Mirandolina: "E quel caro signor Cavaliere, ch'era tanto nemico delle donne?" (III, 2); Mirandolina: "Un uomo che stamattina non poteva veder le donne" (Crepa, schiatta, impara a disprezzar le donne) (III, 6); Conte: "Il cavaliere Selvatico, il disprezzator delle donne" (III, 12); Mirandolina: "...un superbo, un disprezzator delle donne" (III, 13); Conte: "Parlo di voi, che col pretesto di non poter soffrire le donne" (III, 17); Mirandolina: "Un uomo che non può vedere le donne, che le disprezza, che le ha in mal concetto" (III, 18).
- 169 "La locandiera", *Tutte le opere*, IV, p. 777.
- 170 Este es el título de una ópera, *Fra due litiganti, il terzo gode*, adaptación basada en el drama jocoso de Goldoni, *Le nozze* (1782). La misma obra se representó con otros dos títulos: *I pretendenti delusi o sia Tra due litiganti il terzo gode* (1783) e *I rivali delusi* (1784).
- 171 De este estudio, así como de otras fuentes, se extraen las noticias de las representaciones de obras de Goldoni en la segunda mitad del siglo veinte en catalán (C), español (E), gallego (G), italiano (I), mallorquín (Ma), menorquín (M) y valenciano (V): *El abanico*, E (Madrid, Teatro Español, 1952), *Los afanes del verano*, E (Zaragoza, Patio

del Museo, 1989), *L'amante militare*, I (Madrid, Teatro de la Zarzuela, 1971), *Arlecchino, servitore di due padroni*, I (Madrid, Teatro de la Zarzuela, 1967; Madrid, Teatro María Guerrero, 1984), *Arlequín, servidor de dos patronos*, E (Valladolid, TEU, 1960; Madrid, Teatro Goya, 1961; Madrid, TEU, 1962; Sagunto, Centro Dramático, 1988), *L'auténtic amic*, V (Valencia, La Colla Teatre, 1990), *Le baruffe chiozzotte*, I (Madrid, Teatro de la Comedia, 1959; Sevilla, Teatro Lope de Vega; Madrid, Teatro de la Zarzuela, 1992), *Las broncas de Chiozza*, E (Madrid, Aula Teatral San Isidro, 1969), *Los comadros de las mujeres*, E (TVE, 1968), *La commedia de la guerra*, C (Barcelona, Teatro Romea, 1968), *El criat de dos amos*, C (Sabadell, Teatro Municipal, 1988), *El criat de dos amos*, Ma (Palma de Mallorca, Teatro Principal, 1989), *Les defici per les vacances*, V (Valencia, Teatro Principal, 1995), *Els dos bessons venecians*, C (Sabadell, Teatro Municipal, 1988), *Los dos gemelos venecianos*, E (Madrid, Teatro Monte Pío, 1970), *Els enamorats*, C (Barcelona, Teatro Grec, 1990), *La familia del anticuario*, E (Sevilla, Teatro Lope de Vega, 1994; Almagro, Claustro de los Dominicos), *Il figlio d'Arlecchino perduto y ritrovato*, I (Almagro, Corral de Comedias, 1995), *La fortunata Isabella*, I (Madrid, Teatro de la Zarzuela, 1971), *Los gemelos venecianos*, E (Málaga, Teatro María Zambrano, 1985), *Il giocatore*, I (Almagro, Teatro Municipal, 1993), *Gresca al Palmar*, V (Valencia, Teatro Principal, 1982; Valencia, Teatro Rialto, 1992), *L'hostalera*, M (Palma de Mallorca, Auditorio, 1989), *La locandiera*, E (Madrid, Teatro Español, 1965; Asturias, Ayuntamiento, 1988; Madrid, Teatro de Bellas Artes, 1996), *Mirandolina*, E (Valencia, Centro Cultural, 1990), *Mirandolina en su posada hace lo que le da la gana*, E (Madrid, Teatro Reina Victoria, 1972; Madrid, Teatro de la Comedia, 1973), *L'ostalera*, C / *La hostalera*, E (Barcelona, Teatro Grec, 1996; Madrid, Teatro de la Comedia), *A posadeira*, G (Santiago, Centro Dramático, 1987), *La posadera*, E (Valladolid, TEU, 1966; Almagro, Claustro de los Dominicos, 1985; Zaragoza, Museo Provincial, 1989), *¿Qué negocio no es estafa?*, E (Sevilla, Esperpento, 1975), *Los rústicos*, E (Santa Cruz de Tenerife, Teatro Leal, 1986), *La serva amorosa*, I (Madrid, Teatro Español, 1963; Madrid, Teatro Español, 1988), *La serventa amorosa*, C (Barcelona, Teatre Lliure, 1997), *Sior Todero brontolon*, I (Madrid, Teatro de la Comedia, 1959), *Un dels ultims vespres de Carnaval*, C (Barcelona, Teatre Lliure, 1985), *La viuda entremaliada*, M (Menorca, Teatro Principal, 1988). Para más detalles, véase Martínez-Peñuela (1986, p. 74), "Lista de comedias (español, italiano, francés)", en "Relación de obras" y Apéndice III, documento 4: "Traducciones y versiones en otras lenguas y dialectos de España: catalán, gallego, menorquín, valenciano y vascoence".

# Fernández de Moratín y el teatro de Goldoni

De los gustos de dos naciones. Los primeros documentos: las cartas.  
Otros documentos. Versiones de las comedias. Una lista incompleta: *Catálogo*.  
Representaciones en Italia. La literatura comparada. Las traducciones o versiones.  
La visión de otro contemporáneo. La zarzuela *El barón*, un caso singular.  
Conclusiones generales.

Una visión de conjunto del teatro de Goldoni en España no estaría completa si no se incluyese la lista de los escritores y hombres de teatro que adaptaron estas obras. Entre los menos conocidos están: Antonio Furmento Bazo, José de Concha, Manuel Santos Cipriano, José Ibáñez, Manuel Fermín de Laviano, Juan José López de Sedano, Luis Antonio José Moncín, Fermín del Rey, Bruno Solo de Zaldívar y José Vallés, y entre los más renombrados: Domenico Botti, Félix Enciso Castrillón, José Clavijo y Fajardo, Luciano Francisco Comella, Ramón de la Cruz, Juan Pedro Maruján y Cerrón, y Antonio Valladares de Sotomayor, entre otros<sup>1</sup>.

Pero existe una marcada tendencia en España a relacionar a Goldoni siempre con Fernández de Moratín. En este estudio se intenta pasar revista a todas las fuentes conocidas que han fundamentado esta tendencia para llegar a conclusiones más justas para los dos autores, o sea a un nuevo punto de partida.

## De los gustos de dos naciones

Siempre que se habla de Goldoni y de la presencia de su teatro en España se hace alguna referencia a Leandro Fernández de Moratín. Esta relación, se fundamenta en varias conocidas cartas del español, que aparece por primera vez citada en los estudios de Maddalena (1928) y Consiglio (1940)<sup>2</sup>.

Pero lo cierto es que estos dos autores poco tienen que ver entre sí; los dos emplearon métodos y poéticas parecidas, pero no similares: en el mundo del "poeta" de teatro se crea un modelo artístico para educar una clase dirigente existente, un sector de la burguesía del norte de Italia (la veneciana); en el del "escritor" español se intenta crear otro modelo artístico para persuadir a un pequeño sector burgués, casi inexistente, de la capital (la madrileña). Mientras uno de los autores vive del teatro que le pagan, difunde sus ideales, el otro escribe por una convicción estética, impone sus ideales.

En 1786 el joven Fernández de Moratín, por recomendación de Jovellanos, pasa al servicio del conde Cabarrús, con quien viaja a París para desarrollar una importante misión diplomática. Entre 1786 y 1787 se dedica a visitar y conocer algunos lugares y personas importantes. Luego escribirá a sus amigos contándoles sus impresiones. Una de esas visitas fue la que hizo a Goldoni, que contaba entonces con setenta y nueve años<sup>3</sup>.

Existen cuatro cartas que contienen sustanciosas noticias de la visita efectuada por Fernández de Moratín en 1787 a la casa del viejo Goldoni, que a la sazón vivía alejado del mundo teatral de París, en una precaria situación económica. Aquellos mismos años, como señalará el autor español, las comedias de Goldoni se representaban con gran éxito en los escenarios de España y del resto del continente.

La actitud de Fernández de Moratín ante un personaje de la importancia de Goldoni, queda de manifiesto en esta serie de impresiones dispersas aquí reunidas, en las que en el fondo se habla de las distintas visiones que tienen estos autores del mundo del teatro, o sea de la diferencia "de los gustos de dos naciones". Por ejemplo, se sabe que el padre de Fernández de

Moratín, Nicolás, un soneto de Goldoni: "Ancora sul matrimonio", como "Alabanzas del matrimonio" que apareció por primera vez en la edición de Bettinelli (1750)<sup>4</sup>. Este hecho no sirvió para que más adelante éste o su hijo se aventuraron a utilizar los textos del abogado veneciano o a traducirlos al español para sus tertulias, sus fiestas ilustradas o sus intentos de reforma teatral.

## Los primeros documentos: las cartas

En las cartas de Leandro Fernández de Moratín se aprecia una visión particular en la que se confunden la admiración, la curiosidad y la crítica que lleva al español a visitar al italiano durante su primer viaje a la capital francesa. Las cartas fueron enviadas a Llaguno y Amírola, y Jovellanos<sup>5</sup>. En la primera: "A don Eugenio de Llaguno y Amírola"<sup>6</sup>, del 29 de abril de 1787, indica los precedentes de la historia<sup>7</sup>:

*Si le digo a Vmd. la visita que hice ayer, me va Vmd. a tener envidia; pero, como sea cierto que vale más excitar la envidia que la compasión, quiero contárselo. Hallé a Iberti en casa del Conde de Aranda, nos abrazamos, nos dimos cuenta recíprocamente del estado de nuestra salud, y lo primero que le pregunté que si vivía Goldoni. Vive, y está bueno. -Y ¿en dónde está? -En París. -¿En qué calle?, ¿en qué casa? ¿Cuándo puede Vmd. llevarme? -Mañana. -¿A qué hora? -A las once. -Y ¿en dónde nos veremos? -En el Boulevard, junto a la Ce. de Richelieu. -¿Pues allí estaré. -Pues no habrá falta. Llegó el día y hora señalada, fuimos allí, y vi a mi buen Goldoni, viejo, amable, respetable, alegre, gracioso, cortés; no me hartaba de verle. ¡Cuánto me agradeció la visita! Hablamos largamente de teatro, y se complació infinito quando le dixé que en los de Madrid se representan con frecuencia y aplauso La esposa persiana, La mujer prudente, El enemigo de las mujeres, La enferma fingida, El criado de dos amos, Mal genio y buen corazón, El hablador, La suegra y la nuera y otras producciones estimables de su demasiado abundante vena. Me habló de la ingrata patria, que le obligaba a vivir ausente de ella, atenido a una pensión que le da esta Corte; y al recordarlo, se le bañaron los ojos en lágrimas. Yo le acompañé también, porque, en efecto, es cosa cruel que el mérito de hombres tan extraordinarios, honor de su nación y de su siglo, se desconozca y se desprecie en extremo, que la soberbia república de Venecia permita que Goldoni viva a merced de un gobierno extranjero, y que otra nación haya de dar sepultura a un hijo suyo, que tanto ha contribuido a su ilustración, a sus placeres y a su gloria.*

Con estos ocho primeros títulos arranca la primera lista de obras citadas por Fernández de Moratín, pero que al final se incrementará mucho más de lo que habitualmente se cree: 1. *El criado de dos amos* (*Il servitore di due padroni*), 2. *El enemigo de las mujeres* (*La locandiera*), 3. *La enferma fingida* (*La finta ammalata*), 4. *El hablador* (*La bottega del caffè*), 5. *La esposa persiana* (*La sposa persiana*), 6. *Mal genio y buen corazón* (*Le bourru bienfaisant*), 7. *La mujer prudente* (*La moglie saggia*) y 8. *La suegra y la nuera* (*La famiglia dell'antiquario o sia La suocera e la nuora*), en algunos manuscritos o impresos figura el nombre de Goldoni y en otros no<sup>8</sup>.

Por ejemplo, en la edición de las cartas, preparada por R. Andioc, se indica que dos de estos títulos: *La mujer prudente* y *El criado de dos amos*, aún no se habían estrenado en Madrid, según el trabajo de Coe (*Catálogo bibliográfico y crítico*, 1935)<sup>9</sup>. Pero aunque éstos no figuran, es seguro que antes de 1787 las dos comedias se habían representado en los escenarios de Madrid o Barcelona<sup>10</sup>.

La siguiente mención es algo más breve pero permite tener una visión más completa de este entrañable encuentro: A don Eugenio de Llaguno y Amírola. París, 25 de mayo de 1787<sup>11</sup>:

*He cumplido su encargo de Vmd., leyéndole a Goldoni todo el párrafo que Vmd. le dirige. Ha manifestado mucho agradecimiento, y se ofrece a sus órdenes de Vmd. con fina voluntad. Iberti me encarga que le de a Vmd. memorias de su parte.*

Lamentablemente no sabemos qué le quiso comunicar éste importante funcionario español al escritor italiano, salvo algunas alabanzas a su obra teatral, pero quizás habría en "todo el párrafo" que escribí y le leyeran más alusiones a sus obra de teatro en España. La tercera carta sobre el mismo asunto va dirigida: "A don Gaspar Melchor de Jovellanos"<sup>12</sup>, desde París, el 18 de junio<sup>13</sup>:

*He ido a ver a Goldoni, y pienso en hacerle algunas visitas; es un viejo venerable, pero demasiado viejo, alegre, y de buen trato; tiene unas pensiocillas por el Rey de Francia con lo que lo pasa decentemente; no entiende el Castellano sino con mucha dificultad, y esto me disgusta; me alegré muchísimo de verle, por que siempre he sido mui apasionado suyo; tropezé con un médico italiano que me dio noticias de él, pues aunque había preguntado a algunos franceses, ninguno me supo dar razón, por que como no tiene el honor de ser francés, se cuidan poco de su mérito, y qualquier gabachuelo escritorillo insípido de madrigales y vaudevilles, tiene aquí más fama que el Molière veneciano.*

Por oposición a las circunstancias el autor madrileño defiende al italiano y se confiesa, por primera y única vez, como un "apasionado" del comediógrafo italiano. Además emplea la imagen de el "Molière veneciano", tan popular en la época.

La última vez que habla del viejo Goldoni, lo hace mostrándole como modelo de sus más altos ideales literarios: "Al señor don Gaspar de Jovellanos". París, 22 de agosto de 1787<sup>14</sup>:

*En fin, aunque mui deprisa, he visto otros hombres, otras costumbres, otro país; he adquirido nuevas ideas, y he rectificado o confirmado las buenas que tenía, y sobre todo, el trato de este hombre me ha hecho ver cuánto debe agradecerle a V. S. el habérmelo dado a conocer. Yo quisiera haberle servido de algo para corresponder a sus beneficios con otra cosa que con un estéril agradecimiento; pero no hallo medio: Melpómene y Talía juraron eterna enemistad a Rosi, y si fuese mi destino abandonar a Goldoni, a Destouches y a Molière, por el Marqués de las Hormazas y el Señor Gabarri, ¡oh cuánto, oh cuánto tendrá que padecer mi corazón!*

Está claro que a pesar de los buenos resultados en la embajada del ministro ilustrado Francisco Cabarrús en París en 1787 a Fernández de Moratín le atraía más el mundo del teatro que representaba un autor como Goldoni<sup>15</sup>. Aunque el marqués de Hormazas estuvo relacionado con la Secretaría y Contaduría de la corte del Infante don Luis, hermano de Carlos III, así como de la Tesorería General del Estado, y Gabarri representaba la misma oposición<sup>16</sup>, al español le sigue interesando el teatro de autores franceses tan distintos como Destouches y Molière, e italianos como Rossi y Goldoni<sup>17</sup>.

Cuando Fernández de Moratín obsequia a Cabarrús con la zarzuela *El barón* aquel mismo año de 1787, el autor no considera que este tipo de obra pueda estar nunca a la altura de la Tragedia (Melpómene) o la Comedia (Talía) así que el ejemplo del libretista Goldoni tampoco está entre sus comentarios explícitos o sus aspiraciones literarias implícitas<sup>18</sup>.

Lo cierto es que este libreto bien podía figurarse como una obra digna de la Poesía Lírica (Erato) o de una sencilla colaboración literaria con la Música (Euterpe). Así se desprende de las palabras de Iriarte cuando describe el teatro cantado<sup>19</sup>:

*Las representaciones teatrales  
son las que el ingenio y los sentidos  
los deleites ofrecen reunidos.  
Así logran Melpómene y Talía,  
servidas de las artes a porfía,  
tantos secuaces en los pueblos cultos.*

Esta concepción del espectáculo lírico es aplicable por igual al drama con música italiano y a la zarzuela española, pero Fernández de Moratín no mostró interés por este tipo de espec-

táculos que catalogaba de inverosímiles.

## Otros documentos

Pero también existen otras referencias, breves y dispersas, en varios textos de Fernández de Moratín que permiten apreciar mejor su visión del autor italiano. El intento de recopilarlas no necesariamente pretende reconstruir un discurso completo en torno a la figura de Goldoni, pues, pese a esta idea, las citas sólo permiten ampliar lo que es una visión general de un hecho tan complejo como el teatro goldoniano. En líneas generales, para esta parte del estudio se aprovechan las aportaciones que hizo el estudioso Carlo Consiglio en su trabajo de 1942<sup>20</sup>.

Con las siguientes menciones Fernández de Moratín deja claro que Goldoni, por ejemplo, es el primero entre los autores contemporáneos de teatro en Italia, y tácitamente que está a favor de la reforma teatral que éste había llevado a cabo algunos decenios antes<sup>21</sup>:

*Que dirán, si callando los aciertos de Goldoni, de Albergati, de Metastasio, de Monti, del terrible Alfieri, nos acordásemos únicamente de los voluntarios desatinos con que infectó el conde Gozzi los teatros de su nación.*

La selección de los nombres de estos autores, que no es gratuita ni arbitraria, muestra un gran arco histórico que comprende todo el siglo dieciocho y parte del diecinueve<sup>22</sup>.

En cambio, cuando habla del teatro español de la época vuelve a aparecer Goldoni entre los autores de literatura dramática que se representaba entonces en los teatros de Madrid. Éste destaca por ser el único italiano del teatro declamado<sup>23</sup>, junto a Lope, Calderón, Corneille o Voltaire, entre otros, que también está relacionado con algunos autores menores del momento, como Antonio Bazo y José de Concha, quienes elaboraron las adaptaciones que se representaron de los distintos textos del comediógrafo italiano en esos mismos años<sup>24</sup>:

*Nunca se había visto más monstruosa confusión de vejezes y novedades, de aciertos y locuras. Las muvas de Lope, Montalbán, Calderón, Moreto, Rojas, Solís, Zamora y Cañizares; las de Bazo, Regnard, Laviano, Corneille, Moncín, Metastasio, Cuadrado, Valladares, Racine, Concha, Goldoni, Nifo y Voltaire, todos alternaban en discordie unión; y de estos contrarios elementos se componía el repertorio de ambos teatros.*

El variopinto repertorio español no podía ser más dispar y absurdo. Sorprende comprobar que todavía a finales de siglo estas listas incluían tantas refundiciones de obras del Siglo de Oro español, y que en los escenarios seguían siendo más frecuente los textos de Lope o Calderón que los de Iriarte, Trigueros o cualquier autor contemporáneo de Fernández de Moratín<sup>25</sup>.

El resto de referencias aquí recopiladas están en otras fuentes del escritor madrileño; éstos son los títulos: *El viejo y la niña*, *Hamlet*, *Diario*, *Catálogo de comedias* y el *Viaje a Italia*<sup>26</sup>.

## Versiones de las comedias

Entre las otras referencias conservadas están las notas a su comedia *El viejo y la niña*<sup>27</sup> y a su traducción de *Hamlet*<sup>28</sup>. Aquí vuelve a repetir su interés por repasar los títulos de las obras de Goldoni que se conocían en los escenarios del país. Además de las ocho comedias ya reseñadas en sus cartas, en *El viejo y la niña* (1786) están, por una parte, 9. *La putta onorata*, 10. *La Pamela* (primera parte), 11. *La Pamela* (segunda parte)<sup>29</sup> y 12. *La buona moglie*<sup>30</sup>, y, por otra, en su traducción de *Hamlet*, la *Trilogia di Ircana*, con *La sposa persiana* (igual número 5), 13. *Ircana in Julfa* e 14. *Ircana in Ispaan*.

Aunque hasta ahora poco se ha dicho de este segundo grupo de comedias, se suponía que eran títulos que el autor español conocía a través de sus lecturas de teatro, aunque no existía ningún dato que permitiera afirmar esta idea. En realidad es más lógico pensar que, como

ocurre con el primer bloque, eran más títulos que se habían representado en Madrid, con lo que se amplía el panorama teatral goldoniano en la época.

Sin embargo, aunque hasta el momento no se conoce ninguna versión de *La putta onorata*<sup>31</sup>, sí existen de los cuatro títulos restantes. De las dos partes de *La Pamela: Pamela nubile* (1750) y *Pamela maritata* (1760), se conservan los impresos de 1796: *La bella inglesa Pamela en el estado de soltera* (E-XV) y *La bella inglesa Pamela en el estado de casada* (E-XIV), aunque es muy probable que fueran adaptadas a mediados de los años ochenta<sup>32</sup>; *La buona moglie*<sup>33</sup> se vertió antes de 1781 como *La buena casada*<sup>34</sup>.

Asimismo las primeras dos comedias de *La trilogia di Ircana: La sposa persiana* (1753) -es la única que aparece en la lista de 1787- e *Ircana in Julfa* (1755) fueron adaptadas antes, a mediados de la década anterior, pues se conservan las aprobaciones de 1775 de *La esposa persiana* (E-LV)<sup>35</sup> e *Ircana en Yulfa* (E-LXIX). De la tercera comedia: *Ircana in Ispaan* (1756), no se tiene ninguna noticia de que se haya vertido al español en esos años. Es probable que los dos títulos que faltan tuvieran alguna traducción o adaptación en la época porque, como el resto, se trata de las obras que más éxito obtuvieron en Italia, pero nada más se sabe al respecto<sup>36</sup>.

Resta añadir que en el diario personal que llevó Fernández de Moratín entre 1780 y 1808 se encuentra apenas una sola referencia relacionada con este mismo tema<sup>37</sup>; se trata de una función de: 15. *El fruto de un mal consejo contra el mismo que le da*, o sea *Un curioso accidente*, que tuvo lugar el día 14 de enero de 1803 en el Teatro de la Cruz en Madrid<sup>38</sup>. Sin embargo, el escritor en ningún momento dice que sea una comedia de Goldoni.

Con los nuevos datos de *La bella inglesa Pamela en el estado de soltera*, *La bella inglesa Pamela en el estado de casada*, *La buena casada*, *La esposa persiana*, *Ircana en Julfa* y *El fruto de un mal consejo el mismo que le da* se puede concluir, al menos por ahora, que la lista original de ocho obras traducidas en español, confeccionada por Fernández de Moratín en 1787, puede ampliarse hasta quince títulos, si bien es cierto que en el segundo grupo dos de los mismos no tienen aún una traducción o adaptación segura.

Pero éstos no son los últimos ejemplos que se pueden sumar a la lista de obras, ya que el escritor madrileño repite en su *Catálogo de piezas dramáticas publicadas en España desde el principio del siglo XVIII hasta la época presente* (1825)<sup>39</sup> los títulos de casi todas las obras de Goldoni hasta aquí reseñadas, así como de otros autores extranjeros, que siempre aparecen atribuidas a los adaptadores españoles o como anónimas. En ningún caso Fernández de Moratín se detiene a indicar cuál es son obra original y cuál versión, adaptación o traducción.

### Una lista incompleta: *Catálogo*

En el catálogo de obras Fernández de Moratín incluye hasta treinta y seis títulos goldonianos, de los cuales once ya están en la lista anterior de quince, así que se incorporan sólo veinticuatro más que hace un total de treinta y nueve.

De los ya citados ahora aparecen como anónimos: *El criado de dos amos* (igual a número 1), *La enferma por amor* (igual a número 3), *La esposa persiana* (igual a número 5), *El fruto de un mal consejo contra el mismo que le da* (igual a número 15), *Mal genio y buen corazón* (igual a número 6), *Pamela, primera parte* (igual a número 10) y *Pamela, segunda parte* (igual a número 11); atribuidas a Cruz: *El enemigo de las mujeres* (igual número 2); a Laviano: *La suegra y la nuera* (igual a número 8) y *La buena casada* (igual a número 12) o a Comella: *La enferma fingida por amor* (igual a número 3). El resto, veintitrés títulos más de Goldoni, aparecen por primera vez en este recuento.

Es evidente que el fin del catálogo no era identificar a los autores extranjeros de los textos originales, sino a los responsables de las versiones, adaptaciones o traducciones de los textos representados en los teatros españoles. He aquí la lista completa de los treinta y seis títulos de Goldoni que aparecen en el catálogo (sólo se incorporan los títulos del 17 al 39):

Antonio Bazo - 16. *La criada más leal*, 17. *El pródigo*, 18. *El caballero y la dama*, 19. *El celoso avaro* (p. 329);

A. A. - *Mal genio y buen corazón* (igual a número 6) (p. 329);  
 José Valles - *Propio es de hombres in honon, pensar y hablar peor* (igual a número 4) (p. 329);  
 A. A. - 20. *La criada más sagaz, La esposa persiana* (igual a número 5), *La enferma por amor* (igual a número 3), *Pamela, primera y segunda parte* (igual a número 10, 11) (p. 329);  
 Manuel Fermín de Laviano - *La suegra y la nuera* (igual a número 8), 21. *La bella guayanesa, La buena casada* (igual a número 12) (p. 329);  
 Ramón de la Cruz - *El enemigo de las mujeres* (igual a número 2) (p. 330);  
 José Sedano - 22. *La posadera feliz o El enemigo de mujeres* (p. 330);  
 Fermín del Rey - 23. *Caprichos de amor y celos*, 24. *El prisionero de guerra o Un curioso accidente*, 25. *La buena criada* (p. 331);  
 A. A. - *El criado de dos amas* (igual número 1), 26. *La mujer variable* (p. 331);  
 Domingo Botti - 27. *El logrero* (p. 331);  
 Luis Moncín - 28. *El viejo impertinente*, 29. *El queso de Casilda*, 30. *El feliz encuentro*, 31. *El embustero engañado*, 32. *La mujer más vengativa por unos injustos celos* (p. 331);  
 Antonio de Valladares y Sotomayor - 33. *El amigo verdadero*, 34. *Curar los males de amor es la física mayor*, 35. *Las cuatro naciones o La viuda sutil*, 36. *La posada feliz*, 37. *El usurero celoso* (p. 331);  
 A. A. - *El fruto de un mal consejo contra el mismo que le da* (igual número 15), 38. *La madrastra* (p. 332);  
 Luciano Francisco Comella - *La enferma fingida por amor* (igual a número 3) (p. 332);  
 Juan González del Castillo - 39. *La casa nueva* (p. 332).

Aunque se ha ampliada considerablemente la lista inicial de ocho títulos a quince, y de quince a treinta y nueve, se desconoce si el autor tenía noticias de que todos los que aparecen aquí arriba, con excepción de los diez ya mencionados, eran de Goldoni.

La correspondencia de los veintitrés nuevos títulos con las obras originales son las siguientes: *El amigo verdadero* (*Il vero amico*), *La bella guayanesa* (*La bella selvaggia*), *El caballero y la dama* (*Il cavaliere e la dama*), *Caprichos de amor y celos* (*Gl'innamorati*), *La casa nueva* (*La casa nova*), *El celoso avaro* (*Il geloso avaro*), *La criada más leal* (*La serva amorosa*), *La criada más sagaz* (*La donna di garbo*), *Las cuatro naciones o Viuda sutil* (*La vedova scaltra*), *Curar los males de amor es la física mayor* (*Il medico olandese*), *El embustero engañado* (*Il bugiardo*), *El feliz encuentro* (*L'osteria della posta*), *El logrero* (*L'avaro*), *La madrastra* (*Il padre di famiglia*)<sup>40</sup>, *La mujer variable* (*La donna volubile*), *La mujer más vengativa por unos injustos celos* (*La donna vendicativa*), *La posada feliz* (*L'osteria della posta*), *La posadera feliz* (*La locandiera*), *El prisionero de guerra o Un curioso accidente* (*Un curioso accidente*), *El prodigo* (*Il prodigo*), *El queso de Casilda* (*La cascina*), *El usurero celoso* (*Il geloso avaro*) y *El viejo impertinente* (*Sior Todero Brontolon*). Casi todos estos títulos se representaron por lo menos una o varias veces, entre 1776 y 1815 en Madrid, y otros subieron a escena poco después, así que nuestro historiador pudo verlos en los coliseos de la Villa y Corte. Lo que aún sigue sin saberse es si conocía al autor que estaba detrás de todos ellos y cuáles eran las fuentes. Puede suponerse que lo sabría por boca de los propios hombres de teatro que los adaptaban, por los censores que los revisaban o por su cultura literaria que le permitía controlar el tema en cuestión. O también cabe suponer que en la mayoría de los casos no lo supo nunca ni se lo llegó a imaginar.

Ahora falta añadir los datos y comentarios de las obras que Fernández de Moratín vio representadas en los teatros de Italia durante su largo viaje por aquel país entre 1793 y 1795. El autor español fue pensionado por el gobierno para realizar este itinerario cultural; durante el mismo elaboró unas memorias que llevan por título *Viaje a Italia*.

## Representaciones en Italia

El *Viaje a Italia*<sup>41</sup> es un texto poco conocido de la producción de Fernández de Moratín en el que el autor, de forma desordenada, recopila y comenta un buen número de datos curiosos. No se trata de un texto con una redacción definitiva, sino de un cúmulo de partes en el que predomina

minan las referencias sueltas o generales. Las primeras son también las más completas, amén de resultar mucho más explícitas y van más en la línea de las primeras citas comentadas<sup>42</sup>:

*Goldoni, que con todos sus defectos, es el mejor poeta dramático moderno de Italia, está ya casi desterrado de los teatros, los que tienen talento y disposición para escribir no escriben, y hacen bien.*

Más adelante, no sólo vuelve a afirmar que el italiano es el mejor, sino también que **logró** mucho con su reforma teatral y que ninguno de los que ha venido luego le ha **podido** superar. Al final le compara con el famoso comediógrafo francés Molière, que es una **forma** de afirmar que era único en su época<sup>43</sup>:

*Aquel célebre autor, después de haber purgado el teatro de la mayor parte de las monstruosidades que halló en él, produjo, entre muchas obras de inferior mérito, algunas tan bien escritas que, hasta ahora nadie ha logrado superarlas. Ninguno de cuantos le han querido imitar o competir ha sabido igualarle, pudiendo decirse de este autor lo que ya se dijo del famosísimo Molière:*

*L'aimable comédie avec lui terrassée  
en vain d'un coup si rude espère revenir;  
et sur ses brodequins ne peut pas se tenir.*

Es cierto que ya en 1787 hace esta misma observación, pero entonces hablaba más **de** unas "producciones estimables de su demasiado abundante vena"<sup>44</sup>, lo que le daba cierto **carácter** negativo a sus palabras. Y la anécdota de las dieciséis comedias escritas -para él son **dieciocho**- en una sola temporada le parece<sup>45</sup>:

*Un empeño temerario, que le puso a peligro de perder la vida y debilitó para siempre su robustez. Con una excelente comedia que hubiera escrito en el tiempo que gastó en atropellar dieciocho, hubiera hecho lo que nunca podría hacer la ruin caterva de sus enemigos, y hubiera complacido a cuantos conocen el arte y son apreciadores justos de quien le cultiva con acierto.*

La desmesura que tanto criticó Goldoni en las mujeres y los hombres, unas por **habladoras** o curiosas y los otros por avarientos y pródigos, era la misma que veía Fernández de Moratín en su actuación como comediógrafo -curiosamente nunca sacó a colación el **tema del** libretista ni su producción lírica-, que catalogaba de excesiva. Pero hay un hecho que **parecía** conocer bien: eran las dificultades que había pasado el autor con su reforma teatral y la polémica que mantuvo con Carlo Gozzi, de quien dirá que infectó el teatro con sus "voluntarios desatinos", junto a una "caterva" de enemigos.

Otro tema polémico en el que no aparecía el nombre de Goldoni, pero le afectaba **directamente**, era la definición del género cómico. Para Fernández de Moratín era **fundamentalmente**<sup>46</sup>:

*Imitación en diálogo (escrito en prosa o verso) de un suceso ocurrido en un lugar y en pocas horas entre personas particulares, por medio del cual y de la oportuna expresión de afectos y caracteres, resultan puestos en ridículo los vicios y errores comunes en la sociedad, y recomendadas, por consiguiente, la verdad y la virtud.*

Contrario a lo que podía suponer el autor español, en el teatro de Goldoni -**atropellado** o no- hay de todo un poco en distintas proporciones; en unas obras se unifica el **tiempo**, en otras el lugar y en pocas la acción. Por su parte, Goldoni alude a este tema, como si **de** una contestación a Fernández de Moratín se tratara, en el prólogo de la primera edición de **sus** comedias (1750)<sup>47</sup>:

*Questa Commedia [La donna di garbo], come vedete, ha la scena stabile, ma vi protesto e mi dichiaro non aver io cercata e studiata questa unità di scena per l'osservanza di un tale precetto,*

*essendo questa una di quelle regole dalla cui rigorosa osservanza ottenere si può agevolmente dal facile corrente costume una favorevole dispensa. Io l'ho fatta perché l'argomento della mia Commedia e la condotta di essa non richiede mutazione di scena, e lo farò qualunque volta mi trovi nel medesimo caso, ma non avrò poi veruna difficoltà a intieramente anche ommetterla nel corso delle altre mie Commedie, qualora per ben condurle mi giovi il far cangiar aspetto alla scena medesima, e purché si raggiri l'azione tutta dentro di una stessa casa, e nelle vicinanze di essa.*

*Nella Commedia mia intitolata Il Teatro comico, che sarà la prima delle sedici di quest'anno, parlando di questa tanto reiterata unità, distinguo la Commedia semplice dalla Commedia d'intreccio; e dico quanto a me, che la Commedia semplice può agevolmente farsi nella scena stabile, ma la Commedia d'intreccio è difficile molto, e chi si è provato a farla ha urtato negli scogli ed ha commesso delle inosservanze molto maggiori.*

Sin embargo, el elevado número de personajes en las comedias italianas, que respondía a las necesidades de las compañías de teatro estable, y la conservación de las máscaras -aburguesadas sí, pero máscaras- de la tradición popular, impidieron a Fernández de Moratín -y a otros ilustrados españoles- aceptar la propuesta goldoniana como completamente válida<sup>48</sup>:

*Voi la ritroverete senza le Maschere (Il cavaliere e la dama), avendo a queste sostituito personaggi di equal carattere, non coperti da un volto di cuoio, né vestiti nell'antica foggia ridicola, tanto lontana dal costume e dal verisimile. Quando pensai a scrivere le Commedie per il Teatro ed a togliere, per quanto io avessi potuto, le infinite improprietà che si tolleravano, mi venne in mente di mascherare i ridicoli, bandire i Zanni, e correggere le caricature dei Vecchi. Ma ci pensai assai poco, e pensandoci appresi che si ciò avessi fatto, mille ostacoli mi si sarebbero opposti; e che non dovevasi sulle prime andar di fronte al costume, ma questo a poco a poco procurar di correggere e riformare.*

Por eso, como dijo Consiglio: "Moratín no imita a Goldoni, y la razón debe quizá buscarse precisamente en su diverso modo de entender la vida y de representarla teatralmente"<sup>49</sup>.

Pero aún falta completar la relación de títulos con los que el escritor madrileño incluyó en las páginas del *Viaje a Italia*<sup>50</sup>. En los dos años que dura su visita al país vecino asiste a la representación de ocho comedias del autor veneciano; éstas son: *Il cavaliere e la dama* y *La bottega del caffè* en el Teatro de Los Florentinos en Nápoles<sup>51</sup>; *Il servitore di due padroni* y *Gli amori di Zelinda e Lindoro* en Milán<sup>52</sup>; *Nicoletto mezza camisa*, título abreviado de la comedia veneciana: *La bona mare, ossia Sior Nicoletto mezza camisa e i so amori en calle de l'Oca*, en el Teatro Vecchio de Mantua<sup>53</sup>; *Le smanie per la villeggiatura* en el Teatro San Giovanni Grisostomo en Venecia<sup>54</sup>; *Sior Todero Brontolon* en el Teatro Sant'Angelo en Venecia<sup>55</sup> e *Il campiello*, comedia veneziana, también en el San Giovanni Grisostomo en Venecia<sup>56</sup>. En ningún caso se conoce una crítica o un estudio más o menos amplio que permita apreciar a fondo la postura de Fernández de Moratín ante un fenómeno teatral tan curioso y complejo como el de Goldoni, salvo de la última (*Il campiello*)<sup>57</sup>:

*No he visto cosa más semejante a nuestros sainetes: en ella se pintan las costumbres del pueblo, su lenguaje, sus quimeras, sus diversiones, sus amores, sus bodas; los personajes son zapateros, pescadores, pillos de cocina, viejas, gente de plaza. Agradó por la verdad de la imitación, no por el interés ni artificio de la fábula: no hay acción; todo es episodios, uno después de otro, conexión ni oportunidad.*

Es curioso, pero Fernández de Moratín nunca cayó en la tentación de establecer una relación literaria entre la obra de Goldoni y la producción teatral de Cruz, quizás por que no gustaba nada de las obras de su compatriota.

Con estos ocho nuevos títulos -sólo *La bottega* (igual a número 4) e *Il servitore* (igual a número 1) ya habían aparecido en versiones españolas- la lista que está en treinta y nueve obras, pasa ahora a sumar otras seis quedando en cuarenta y cinco.

Es curioso observar que el viajero español no ve más que un sólo drama jocoso de Goldoni en Italia: *Il re alla caccia* en el Teatro de San Carlino de Nápoles, en 1793, y lo cita como comedia con lo que la lista se eleva a cuarenta y seis obras en total<sup>58</sup>. De esta forma los textos de Fernández de Moratín permiten reunir datos y elaborar una importante relación que confirma que el teatro de Goldoni -en especial en los años de intentos reformadores- disfrutó de buena salud en los escenarios de Madrid.

Recuérdese que en el año 1793 Goldoni fallece en París, donde había llegado en 1762, para lo que se decía iba a ser una estancia más o menos breve y que acabó prolongándose treinta y un años. Independientemente su teatro seguía representándose en todas partes, aunque para entonces sus dramas con música daban paso a los nuevos libretos y una parte de sus comedias tenía que competir con el resto del mercado, así que comenzaban a estar ausentes de los escenarios de Italia, imponiéndose los nuevos dramas del teatro romántico, entre los que destacaban las tragedias de Vittorio Alfieri.

Pero en el caso de Fernández de Moratín, Goldoni sólo interesó para elaborar unos cuantos datos sueltos que Arturo Farinelli consideraba una crítica con "assai più arguzia che profondità" y Edgardo Maddalena argumenta que no era "nè arguta nè profonda". Está claro que apenas esboza lo que fue y significó Goldoni para Italia, pero tampoco se plantea lo que pudo significar para el teatro nacional en España.

### La literatura comparada

En otro apartado están los problemas prácticos de dos autores que por su naturaleza, tendencias y naciones son, en verdad, distintos: el italiano es una especie de profesional libre, práctico, que vive de su trabajo, por lo que tiene que escribir mucho. En cambio el español es un funcionario, aplicado, que quiere escribir, por lo que tiene que pensárselo mucho. Desde los estudios de literatura comparada se ha insistido en relacionar las obras de ambos, pero nunca se ha logrado más que descubrir sencillas similitudes entre ideas, escenas o personajes<sup>59</sup>.

A veces se insiste en que el esquema argumental de *La mojigata* pudo inspirarse en *Il padre di famiglia* (1750), o el tratamiento del tema de *El sí de las niñas* tener como punto de partida *La figlia obbediente* (1752), pero los estilos son muy distintos. Poco más se puede añadir, pero no hay duda que la mejor comparación la hizo Maddalena, en 1904, con estas palabras<sup>60</sup>:

*Innovatori l'uno e l'altro, non fu senz'aspra lotta che riescono a far valere le nuove idee e la forme nuove.*

Hoy en día se puede concluir que Fernández de Moratín sólo recibió del comediógrafo veneciano, como señala Levi, una buena y saludable influencia a través de su impresionante producción que le motivó y ayudó a conocer -en total cuarenta y seis obras goldonianas- y a escribir buen teatro<sup>61</sup>.

### Las traducciones o versiones

Otro aspecto son las traducciones de Fernández de Moratín, que aunque en ningún caso se trata de comedias de Goldoni, sino de Shakesperare y Molière, la actitud que demuestra en este trabajo está en consonancia con las ideas del veneciano; los trabajos de traducción-adaptación de teatro fueron sólo tres.

El primer caso se aparta del mundo de la comedia para adentrarse en el de las tragedias de Shakespeare con *Hamlet*<sup>62</sup>, pero aquí el planteamiento se aproxima a la traducción literaria, dado que no se intenta hispanizar, o "connaturalizar" la obra, y mantiene buena parte del original en cuanto a referencias, estructuras y estilo.

Los restantes dos casos son comedias de Molière: *La escuela de los maridos*, representada el 17 de marzo de 1812 en Madrid, y *El médico a palos*, el 5 de diciembre de 1814 en Barcelona<sup>63</sup>;

en ambos casos el fenómeno es el mismo, pero curiosamente el editor de las obras, en 1830, sólo comenta la primera<sup>64</sup> :

*Ha traducido a Molière con la libertad que ha creído conveniente para traducirle en efecto, y no estropearle; y de antemano se complace al considerar la sorpresa que debe causar a los criticadores la poca exactitud con que ha puesto en castellano la expresión del original, cuando hallen páginas enteras en que apenas hay una palabra que pueda llamarse rigurosamente traducida.*

*¿Quién le perdonará la osadía de omitir en su versión pasajes enteros abreviados o dilatados, alterar algunas escenas, conservar en otras el resultado, prescindir del diálogo en que las puso el autor, y sustituir en su lugar otro diferente? Esto no se llama traducir, exclamación llena de zelo y de erudita indignación.*

El editor pasa lista de los cambios que aparecen en la versión del español con el fin de comprender cómo éste va adaptando la obra a las costumbres nacionales<sup>65</sup> :

*Y tal es el diálogo castellano conque supo animarla y hacerla española.*

Está claro que el trabajo no puede ser considerado como una traducción literaria, pues en el texto quedan<sup>66</sup> :

*Sin compensación las muchas bellezas que se pierden en el paso de una lengua a otra.*

El autor aprovecha buena parte de la obra, desecha otra; también simplifica el desarrollo y conserva el desenlace; todo dentro de los parámetros de la verosimilitud, según sus criterios personales. También incorpora expresiones propias de los tipos españoles contemporáneos, en lugar de intentar traducir o adaptar la de los franceses del siglo anterior, logrando caracterizar con buen tino a todos y cada uno de los personajes de la obra. Como se ha señalado, con el segundo título, *El médico a palos*, el editor se limita a observar que Fernández de Moratín<sup>67</sup> :

*Siguió en la versión de esta pieza los mismos principios que le habían dirigido en la precedente.*

En este proceso de adaptación, entre lo que se perdía y lo que se ganaba, el autor logra una adaptación libre e inteligente que resultaba muy actual para los espectadores que las presenciaron entonces<sup>68</sup> .

Hasta lo que se sabe Fernández de Moratín no expresó nunca interés en traducir alguna de las comedias de Goldoni para la escena; tampoco lo hicieron los demás ilustrados cultos; quizás, porque sólo el modelo francés resultaba el más apropiado para los ideales del momento o, muy probablemente, porque el modelo italiano resultaba excesivamente popular y se lo habían arrebatado los hombres de teatro -autores anónimos o de segunda fila- que sí sabían lo que funcionaba en un escenario.

## La visión de otro contemporáneo

En general la visión que se ha podido reconstruir a través de los distintos textos de Fernández de Moratín sobre Goldoni y su producción teatral coincide con el breve estudio del jesuita Juan Andrés en *Dell'origine, progressi e stato attuale d'ogni letteratura* (1785), en el que se observa que<sup>69</sup> :

*L'unico comico, che vanta possa l'Italia, è il celebre avvocato Carlo Goldoni, il quale ha data più gran copia di commedie che non doveva, ma queste lontane ancora dall'eleganza, e dalla delicatezza de' sentimenti di Terenzio, e dalla maestrevole arte e dalle finzze di Molière. Naturalhezza e verità sono due principalissime doti d'una commedia, e comuni sono a quasi tutti i pezzi del Goldo-*

*ni. Vedesi una certa naturalezza ne' dialoghi, e una tale verità ne' diversi caratteri e ne' costumi, che produce la vera illusione drammatica, e fa che vi sembri di trovarvi sul fatto, che allora si rappresenta. Ma la natura e la verità allor piaciono agli animi benefatti, quando si presentano, polite con esattezza, e vengono perfezionate da una studiata correzione, non quando si presentano agli occhi del pubblico con una semplice negligenza e troppo trascurata libertà. Le scene de' servitori sono comunemente messe soltanto per far ridere il basso popolo.*

Las observaciones continúan, una detrás de otra y todas con la misma severidad crítica, hasta llegar a esta conclusión<sup>70</sup>:

*Ma nondimeno negarsi non può al Goldoni un occhio critico per vedere i difetti della società, un vasto genio per trovare varietà di caratteri, una vivace fantasia per presentarli co' veri loro colori, somma disinvoltura per cavarli fuori dagl' imbarazzi difficili, e quell'umore piacevole, e quella graziosa amenità, che fanno ridere i colti e gl' incolti spettatori, e che formano il maggior pregio d'un comico poeta.*

Es esta actitud crítica la que mejor se complementa con las escuetas pero acertadas observaciones de Fernández de Moratín: desmesura en la cantidad y en la calidad en las obras del veneciano. No se intenta decir que un autor hace suyas las palabras del otro, sino de que coinciden en su forma de plantear el fenómeno teatral que representa Goldoni para los intelectuales españoles de la época.

### La zarzuela *El barón*, un caso singular

Como ya se ha comentado, en 1787, Fernández de Moratín escribió, por encargo explícito de Francisco de Cabarrús a quién luego se la obsequió, una zarzuela en dos actos titulada *El barón* para el disfrute de la condesa-duquesa de Osuna-Benavente, quizás para alguna de sus veladas en la Arcadia a las afueras de Madrid, pero por alguna razón hoy desconocida la obra no se representó entonces<sup>71</sup>. Sin embargo, en ausencia del autor, que a la sazón estaba en Italia, el manuscrito pasó -probablemente por deseo de la propia aristócrata madrileña- a manos del compositor José Lidón, organista de la Capilla Real, que escribió la música<sup>72</sup>.

Lidón fue "uno de los maestros más reputados y laboriosos de su época" y su producción, aunque no era amplia, contaba con importantes piezas. En la actualidad un buen número de sus obras se encuentran en el Archivo del Palacio Real de Madrid, pero no esta zarzuela ilustrada, único intento conocido del autor madrileño para el género lírico nacional<sup>73</sup>.

El texto original fue sustancialmente alterado con cambios de situaciones y versos, y añadidos de personajes o pasajes cantados. Pero el texto se siguió representando sin música en algunos teatros privados de la aristocracia de la ciudad. De éste apenas se tienen noticias y el único ejemplar que se conoce estuvo en la biblioteca de Saavedra en la Residencia de jesuitas de Sevilla. En la actualidad la obra se encuentra en el fondo de la Cartuja de Granada<sup>74</sup>.

Hasta ahora sólo se conoce un único estudio -realizado por el prestigioso investigador francés R. Andioc- sobre el texto de la zarzuela y sus diferencias con respecto a la comedia homónima que surgió posteriormente, sin presentar ningún interés por el aspecto musical de *El barón de Illesca*<sup>75</sup>. Tampoco se ha estudiado la génesis de la obra con arreglo al ámbito cultural para la que fue concebida originalmente: la Arcadia de la condesa-duquesa y el interés de este círculo ilustrado por las obras de autores españoles.

Volvamos a la historia. Se sabe que Lidón esperó a la vuelta de Italia de Fernández de Moratín para que éste diera el visto bueno a su trabajo y poder estrenar la zarzuela. Pero al regreso el autor se opuso a la representación en el Coliseo de los Caños del Peral, e inmediatamente comenzó a revisar el texto, pues, "la genial indolencia del autor no pudo resistir a tanto", y realizó numerosos y profundos cambios que lo convirtieron en una comedia en dos actos en verso. Se conserva aún un autógrafo que debió ser el que leyó el autor en casa de algunos de sus amigos

-como era costumbre del comediógrafo madrileño- antes de dar por concluido su trabajo<sup>76</sup>. La versión definitiva se estrenó el 28 de enero de 1803 en el Teatro de la Cruz.

Es lógico que el autor rechazara la posibilidad de llevar a escena una obra que sólo había compuesto por compromiso con Cabarrús y los Osuna-Benavente, pues el género lírico español, como ya se ha comentado, no le gustaba y no sentía ningún amor por el mismo, como decía en una carta a Jovellanos del 28 de agosto de 1787<sup>77</sup>:

*Es género que no me gusta y no sé quién será el valiente que podrá excusar la inverisimilitud continua que trabe consigo. Si le ha de decir a Vmd. con franqueza lo que siento,... mi opinión es que el arte de añadir por medio de la música energía y belleza a la declamación, sin perjuicio de la verisimilitud, todavía no se ha descubierto.*

Todo esto demuestra que para Fernández de Moratín ni los dramas jocosos de Goldoni, ni sus adaptaciones al español, tuvieron mayor mérito que las de los autores nacionales del momento. En ninguna de las obras del madrileño encontramos una referencia positiva a este nuevo género lírico de importación.

Pero será el propio Fernández de Moratín quien señale en el prólogo de la primera edición de la comedia qué había tenido que hacer con el texto de la zarzuela al verlo tan deformado<sup>78</sup>:

*Esta Comedia adornada con varios pasages de música se compuso algunos años ha para representarla en una casa particular, lo qual felizmente no llegó a verificarse; y la obra corrió manuscrita entre los curiosos, con un aprecio del que efectivamente merecía. Una dilatada ausencia del autor dio facilidad a algunos para que apoderándose de ella, la tratasen como a cosa sin dueño. Corrigieron situaciones y versos, añadieron personajes, lances, travesuras y donayres cómicos; aumentaron, acortaron o suprimieron a su voluntad los trozos de música, y la desfiguraron en tales términos, que apenas hubiera podido conocerla el mismo que la escribió.*

Se sabe que la obra se representó en varias casas particulares y hasta en el teatro público de Cádiz -al parecer, por fin, como zarzuela-, "mutilada y deforme"<sup>79</sup>. El propio autor explica qué se vio obligado a reparar su texto, para lo que<sup>80</sup>:

*Suprimió toda la música, varió en gran parte el enredo, dándole mayor movimiento e interés, añadió fuerza y expresiones a los caracteres, y despojándola de muchas faltas propias y ajenas.*

No se sabe si al decir que "suprimió toda la música" fue que la destruyó o sólo la eliminó de su proyecto. El autor concluyó el prólogo con una enumeración de los elementos necesarios de un texto de teatro para ganarse la estimación del público<sup>81</sup>:

*Una fábula simple y verisimil, unos caracteres imitados directamente de la naturaleza, costumbres nacionales, viveza en el diálogo, sencillez urbana en el estilo, algún chiste cómico, buena moral, y sobre todo practicable.*

Curiosamente todo esto recuerda el más puro lenguaje teatral del comediógrafo Carlo Goldoni, quien ya muchos años antes (hacia 1750) había iniciado su reforma teatral en Italia, tanto en el ámbito del teatro declamado como del cantado. Es muy probable que el escritor español conociera algunas comedias del italiano, pero en ningún caso destacó los valores de los dramas jocosos en el ámbito internacional, ni la proyección del género en el panorama nacional.

La comedia de *El barón* alcanzó, en vida del autor, cinco ediciones en España y cuatro en el extranjero<sup>82</sup>. Sin embargo, antes de la difusión comercial del texto, esto es en 1803, y poco antes del estreno de esta comedia en Madrid, se representó una comedia en tres actos de Andrés de Mendoza que se tituló *La lugareña orgullosa*<sup>83</sup>; se trataba de una versión muy "altera-

da y defectuosa" de la zarzuela original. Mendoza preparó la obra en Zaragoza en 1798, según la advertencia preliminar que incluyó al comienzo de su interesante texto manuscrito<sup>84</sup>:

*Hallándome comisionado en Madrid, el año de 1798, llegó por casualidad a mis manos una Zarzuela manuscrita intitulada el Barón, tan deforme en todas sus partes, que al principio no creí fuese del célebre Autor, cuyo nombre estaba escrito a su frente; pero vista con más reflexión me pareció descubrir en aquel destrozado quadro algún rasgo digno de la mano maestra, que con tanta valentía presentó en otro tiempo al Pueblo español las ridiculeces de un viejo y la virtuosa sensibilidad de una Niña<sup>85</sup>.*

*Mi primer intento fue purgar aquel despreciable embrión de sus muchos berreros para poderlo leer en una Tertulia de Amigos; pero puesto al trabajo conocí que era muy improvo y que me sería más fácil hacer un Drama sobre un mismo fondo, cuyo objeto fuese satirizar el prurito de muchos Padres que sacrifican sus Hijos por la ridícula vanidad, sin consultar su inclinación, ni sus verdaderos intereses.*

*Ya resuelto a escribirla, y sin más fin por entonces que el de ocupar los muchos ratos libres que deja la ociosidad de un Quartel, fui trabajando el Plan, y la versificación, resultando por fin la presente Comedia, que no pagará las fatigas si merece la aprobación de los inteligentes, y mucho más, si logra instruir y deleytar a mis Conciudadanos.*

*Esta fue la advertencia que puse yo a mi Comedia, quando la concluí en Zaragoza el mismo año de 98, y con ella la han visto algunos Amigos desde aquella época, hasta que habiéndome regresado a Madrid, una casualidad me obligó a darla para que se representase: El Público (y no el Vulgo) reunido en el primer Teatro de la Nación oyó con gusto este Drama<sup>86</sup>, le dió repetidos aplausos, juzgó sus defectos con la moderación que es propia de su saviduría, y animado yo de tan poderosos motivos me resuelbo, por fin, a presentársela impresa.*

La obra de Mendoza subió a escena y se publicó ese mismo año de 1803. El reparto del estreno fue el siguiente: Joaquina Briones (Doña Mónica), Vicente García (Don Pedro), Isidoro Máiquez (Leandro), Eugenio Christiani (El Marqués), Antonia Prado (Isabel), Gertrudis Torres (Faustina), Joaquina Suárez (Perico), Joaquín Caprara (Un Alcalde), Francisco Ronda (Un Alguacil) y José Infantes (Un Oficial de sastre)<sup>87</sup>.

Aún hoy algunos estudiosos insisten en que todo esto fue una venganza de la compañía de los Caños del Peral por el rechazo de Fernández de Moratín a que la obra se estrenara en dicho coliseo, pero a juzgar por el texto de Mendoza, esta hipótesis resulta menos probable.

Lo que resulta interesante es que el esquema general es sumamente sencillo, sus personajes imitan la realidad, aparecen reflejadas las costumbres, el diálogo es vivo, el estilo correcto, la moral buena y era representable; todo esto recuerda el trabajo del libretista italiano y su proyección en la producción de Cruz apenas una década antes.

## Conclusiones generales

Siempre se ha sabido que es un error intentar igualar la vida y visión de mundo de dos caracteres, ingenios y ciudadanos tan distintos. Los dos si se quiere son comparables, salvando muchas distancias, pero nada más. Fernández de Moratín y Goldoni fueron reformadores, con una buena dosis de ingenio, pero las circunstancias antes, durante y después no fueron iguales para los dos. Es cierto que tuvieron dificultades económicas a lo largo de sus vidas, pero parece que el español nunca tuvo el más mínimo interés en poner su creatividad al servicio del negocio teatral, al menos no del que conocía. En cambio Goldoni sí lo hizo, aunque su situación también era más ventajosa. Este es el esbozo de una historia de los gustos, disgustos y contradicciones de dos naciones y sus reformadores-creadores.

En resumidas cuentas, la visión que tenía Fernández de Moratín -como intelectual ilustrado- de Goldoni y de su teatro era muy superficial, casi de cultura general; el autor veneciano parece haber sido uno de los temas de conversación en sus tertulias de la Fonda de San Sebastián con Napoli-Signorelli o con algún otro italiano visitante. También pudo formar par-

te de su programa de lecturas de textos eruditos o sencillamente se redujo a repasar el tomo único de la primera edición de la *Storia critica dei teatri* (Nápoles, 1777) de su amigo Napoli-Signorelli. Pero lo cierto es que en ningún caso el escritor madrileño se expresa sobre una experiencia literaria directa con una comedia de Goldoni, o de un estudio de las adaptaciones existentes en español. Recuérdese que nunca se pronunció sobre este asunto en sus escritos, salvo en las brevísimas reseñas de las obras a las que asiste en su itinerario italiano. Es muy probable que Fernández de Moratín intentara leer las obras del italiano en toscano, pero parece menos cierto que lo lograra en dialecto o francés, por lo que en ningún caso se permite hacer una observación que requiera un grado de conocimiento profundo de las obras o de sus escritos biográficos, salvo lo ya comentado.

En cambio, ese grupo de hombres de teatro que nunca dejó un escrito o un ensayo sobre la experiencia goldoniana en la escena española o sobre el autor del que tomaban sus textos, han legado para la historia del teatro nacional del país ese conjunto de títulos aquí recogidos, en los que demuestran, de forma práctica y efectiva, cómo se aproximó la experiencia teatral veneciana a la española y cuáles fueron sus resultados.

# Notas

- 1 Para una relación completa, véase: "Índice de autores, adaptadores, traductores y editores de comedias o libretos".
- 2 Véase "Primera etapa: 1884-1928", "Segunda etapa: 1935-1941", en "Revisión de los estudios del teatro de Goldoni en España (1771-1997)".
- 3 En esta misma casa (rue Pavée-Saint-Sauveur, 1) Goldoni recibió la visita de los condes Alessandro Pepoli y Carlo Roncalli, y varias veces de Vittorio Alfieri.
- 4 El mismo soneto fue empleado como réplica del personaje del Dottore a Momolo ("Progetti di matrimonio") en la comedia *La donna di garbo* (III, 7). Los mismos sonetos se incluyeron en algunas antologías de poetas venecianos, de una de ellas, sin que se pueda saber cuál, lo tomó Nicolás Fernández de Moratín.
- 5 Cartas a Eugenio Llaguno: París, 29.IV.1787, 25.V.1787 y a Melchor de Jovellanos: París, 18.VII.1787, 22.VIII.1787.
- 6 Eugenio de Llaguno y Amírola. Fue oficial primero de la Secretaría del Estado, subordinado al Ministerio de Floridablanca. Tradujo *Athalía* (1754) de Racine.
- 7 Fernández de Moratín, 1973, pp. 69-70.
- 8 En tres de los ocho títulos aparece escrito el nombre de Goldoni; éstos son: *La esposa persiana* de Valladares (1775, 1778), E-LV.1; *El enemigo de las mujeres* de López de Sedano (1779), E-LIV.1; *El buen médico o La enferma por amor* - aparece citado con el título del drama jocoso del mismo autor, *La enferma fingida* - de ¿Concha, Comella o Valladares? (s.a.), E-XVI.1.  
En los cinco títulos restantes no aparece el autor: *La mujer prudente* -tiene fechas de aprobación muy tardías- de Cipriano (1815, 1817), E-LXXVII.1, por lo que puede tratarse también de *La mujer prudente y El usurero celoso* -se indica que es de Goldoni- de Concha (s.a.), E-LXXVIII.1; *El criado de dos amos* de Concha (1800), E-XXXVIII.1, en el impreso de esta misma obra se indica que es de Goldoni, E-XXXVIII.2; *Mal genio y buen corazón o El tío don Pedro* de Ibáñez (1776), E-LXXIV.1; *El hablador* de Concha (1775), E-LX.1; *La suegra y la nuera* de Laviano (1781), E-XCVII.1.
- 9 Fernández de Moratín, 1973, p. 23, n. 32; p. 71, n. 11.
- 10 De los ejemplares conservados se extraen los siguientes datos: *La esposa persiana*, se representó en 1775, E-LV; *La mujer prudente*, 1815, y como *El hombre convencido a la razón*, 1810 (E-LXXVII), 1790; *El enemigo de las mujeres o La posadera*, 1779 (E-LIV); *La enferma fingida* que es *El buen médico o La enferma por amor*, 1798 (E-XVI); *El criado de dos amos*, 1787 (E-XXXVIII), *Memorial literario*, y como *Dos piezas de un pensamiento y un criado ser dos a un tiempo*, 1777 (E-XLVII), aunque no parece probable que Fernández de Moratín considerase la versión como obra de Goldoni; *Mal genio y buen corazón*, 1776 (E-LXXIV); *El hablador*, 1775 (E-LX); *La suegra y la nuera*: 1781 (E-XCVII).
- 11 Fernández de Moratín, 1973, p. 75.
- 12 Gaspar Melchor de Jovellanos. Fue importante pensador y literato. Participó activamente de las tertulias sevillanas de Olavide. Ayudó al desarrollo del clasicismo como estética y la Ilustración como filosofía. Preparó un proyecto sobre la reforma teatral: *Memorias para el arreglo de los espectáculos y diversiones públicas* (1790) que fue revisado seis años después. Escribió para el teatro *Pelayo* (1769), *El delincuente honrado* (1773) y *Munuza* (1780). Y también tradujo *Ifigenia* de Racine.
- 13 *Ibidem*, p. 81.
- 14 *Ibidem*, p. 97.
- 15 Francisco Cabarrús (1752-1810). Estuvo siempre vinculado al consejo real de Hacienda y al círculo de ilustrados del país. Llegó a desempeñar cargos de confianza que le granjearon la protección de Floridablanca: creación del Banco Nacional de San Carlos y la Compañía de Filipinas. Pero en 1790 fue acusado por malversación de fondos públicos, encarcelado y liberado dos años después. Carlos IV le absolvió y recompensó con el título de conde unido a su nombre. Se unió a los franceses y luego abandonó el país.
- 16 Sólo se relaciona con Francisco Esteban Gabarri, de quien no se conoce ningún dato que permita comprender esta mención.
- 17 Según Andioc (Fernández de Moratín, 1973, p. 99, n. 9), se trata del bailarín y músico de teatro Domenico Rossi, muy conocido en Barcelona y Madrid.
- 18 Véase, para un breve estudio de esta curiosa obra al final de este mismo estudio el apartado: "La zarzuela *El bnrón*, un caso singular".
- 19 Iriarte, 1779, p. 74.
- 20 Consiglio, XXVI, 1942, pp. 1-14, 311-314.
- 21 Fernández de Moratín, II, 2, 1830, p. lviii. Se refiere a las *Favole teatrali* de Gozzi.
- 22 Tal y como está elaborada la lista se pueden establecer distintas relaciones con Goldoni: el precedente literario lo representa Pietro Metastasio (1698-1782) con el drama lírico; el adversario, Carlo Gozzi (1720-1806) con la fábula teatral; el epígono, el marqués Francesco Albergati (1728-1804) con la comedia burguesa, y los nuevos reformadores, Vincenzo Monti (1754-1828) y Vittorio Alfieri (1749-1803) con la tragedia.
- 23 Pietro Metastasio fue en realidad un poeta lírico; sin embargo, sus libretos poseen tal calidad literaria que también se representaron como tragedias declamadas. En España su éxito se debe a esta práctica. Véase Garelli, 1997.
- 24 Fernández de Moratín, II, 2, 1830, p. xxxviii.

- 25 En esta otra lista Moratín recopila varios nombres del teatro barroco: Lope Félix de Vega Carpio (1562 - 1635), Juan Pérez de Montalbán (1602 - 1638), Pedro Calderón de la Barca (1600 - 1681), Agustín Moreto (1618 - 1669), Francisco de Rojas y Zorrilla (1607 - 1648), Antonio de Solís y Ribadeneyra (1610 - 1686), Antonio de Zamora (? - h. 1740), José de Cañizares (1675 - 1750). Asimismo aparecen unos cuantos nombres del teatro contemporáneo: Antonio Furmento Bazo (? - ?), José de Concha (? - ?), Manuel Fermín de Laviano (? - ?), Luis Antonio José Moncín (? - 1801), Francisco Mariano Nipho (1719 - 1803), Alonso Antonio Cuadrado de Andruaga (? - ?), Antonio Valladares de (y) Sotomayor (1740? - 1820?). Pero también aparecen nombres del teatro francés antiguo y contemporáneo: Pierre Corneille (1625 - 1709), Jean Racine (1639 - 1699), Jean-François Regnard (1655 - 1709), Françoise-Marie Arouet Voltaire (1694 - 1778). Y dos del italiano: Pietro Metastasio (1698 - 1782) y Goldoni (1707 - 1793).
- 26 Otra mención, muy breve, es la de la adaptación que hizo Goldoni de *El convidado de piedra* en 1736. También Napoli-Signorelli comenta el hecho, pero su texto es bastante más amplio: "Niuno ignora la fortuna di questa stravagantissima composizione. In Ispagna continua a rappresentarsi, in Italia la tradusse il Perducci Siciliano, ed i pubblici commedianti la ridussero a soggetto rendendola ancor più grottesca. Molière la rettificò, facendone una dipintura d'un discolo, la spogliò della varietà, del bizzarro, del miracoloso, e ne dissipò il concorso. Fece altrettanto il Goldoni" (*Storia critica dei teatri antichi e moderni*, IV, 1789, p. 226).
- 27 Fernández de Moratín, I, 1867, p. 80.
- 28 Fernández de Moratín, V, 3, 1830, p. 495.
- 29 Este título suele emplearse sólo para la primera parte de la obra: *Pamela nubile*, pero dado que la segunda se conoció en España en las mismas fechas, también se incluye: *Pamela maritata*.
- 30 Consiglio omite, por error, este título goldoniano: *La buona moglie* (1749), que Laviano tradujo como *La buena casada*, y supone que es la que mencionó Moratín, en 1787, en la primera lista: *La moglie saggia* (1752) (Consiglio, 1941, p. 3, n. 1).
- 31 Es la primera parte de un díptico dedicado a los personajes populares de Bettina y Pasqualino en el que prima la polémica social contra los aristócratas. Véase la segunda parte: *La buena casada*, E-XVII.
- 32 También existe un manuscrito y un impreso, sin fecha, de la primera parte: *La Pamela*, E-LXXXIV.1-2.
- 33 La obra original gira en torno a Bettina, una joven muchacha casada con Pasqualino, de origen veneciano, que se ve acosada por un depravado aristócrata. El texto, que no sólo destaca por sus rasgos dialectales, presenta con gran realismo el abuso de poder de las clases altas. La posibilidad de castigar al culpable por sus fechorías resulta moderna para la época.
- 34 Véase la aprobación de 1781 de *La buena casada*, E-XVII.1, donde se indica que ya existe un impreso de la obra.
- 35 Véase Apéndice II, documento 15: "Aprobación de *La esposa persiana* (1788)".
- 36 Quizás se trate de adaptaciones o "connaturalizaciones" de *La putta onorata* o *Ircana in Ispania* de las que se ha perdido todo rastro por no llegar a los escenarios o por resultar demasiado distintas de sus originales.
- 37 *Diario de don Nicolás y don Leandro Fernández Moratín* (BNM: Ms. 5617). La parte del padre comprende del 1.I.1778 al 4.V.1789 (ff. 2r-9v) y la del hijo del 11.V.1780 al 24.III.1808 (ff. 9v-119r). Existen dos ediciones de la obra: *Obras póstumas*, III, 1867; *Diario* (R. Andioc, M. Andioc, ed.). Madrid, 1968.
- 38 Fernández de Moratín, *Diario*, 1968, p. 284.
- 39 Fernández de Moratín, II, 1944, pp. 327-334.
- 40 Título completo: *La madrastra o Padre de familias*, E-LXXIII.
- 41 *Viaje a Italia* (BNM: Ms. 5890). Existen dos ediciones: "Viaje", *Obras póstumas*, I, 1867, pp. 271-587, II, 1867, pp. 1-22 (incluye adiciones en pp. 23-53); *Viaje a Italia* (B. Tejerina Gómez, ed., est., prol., intr.). Madrid: Editorial de la Universidad Complutense, 1978.
- 42 Fernández de Moratín, I, 1867, p. 396.
- 43 Texto de autor no identificado: "La agradable comedia con él llegó / de un rudo cuerpo espera revivir, / y sobre sus coturnos no se puede tener" (*Ibidem*, p. 479).
- 44 *Ibidem*, II, p. 95.
- 45 *Ibidem*, I, p. 98.
- 46 Fernández de Moratín, II, 2, 1830, p. xliii.
- 47 "Esta comedia, como véis, tiene la escena fija, pero os indico y declaro no haberlo buscado ni estudiado esta unidad de escena por la observación de este precepto, siendo ésta una de las reglas de cuya rigurosa observación se puede lo más fácilmente posible obtener una disposición favorable. Yo lo he hecho por que el argumento de mi comedia y el desarrollo de ésta no exigía ningún cambio de escena, y lo haré todas las veces que me encuentre en el mismo caso, pero no tendré luego ninguna dificultad en omitirla del todo en otras comedias, siempre que para desarrollarlas necesite cambiar la escena, con tal de que se desarrolle la acción dentro de la misma casa y en sus cercanías.
- En la comedia titulada *El teatro cómico*, que será la primera de las dieciséis de este año, hablando de esta tan repetida unidad, distingo la comedia simple de la comedia de intriga; y digo en cuanto a mí, que la comedia simple puede fácilmente desarrollarse en la escena estable, pero la comedia de intriga es muy difícil y quien ha probado a hacerlo, ha encontrado dificultades y ha cometido algunas inobservancias aún mayores" ("Prefazioni dell'edizione Bettinelli di Venezia (1750-1752)", *Tutte le opere*, XIV, pp. 430-431).
- 48 "Vos os la encontraréis sin máscaras, habiéndolas sustituido con personajes de igual carácter sin cubrir con caretas de cuero ni vestidos con el antiguo disfraz ridículo, tan lejos de la costumbre y de lo verosímil. Cuando pensé en escribir las comedias para el teatro y a quitar, como había querido, las muchas impropiedades que se tole-

- ran, tuve la idea de enmascarar a los ridículos, a los criados, y corregir las caricaturas de los viejos. Pero lo pensé mucho, y pensándolo vi que si hubiera hecho eso, mil obstáculos se me habrían opuesto, y que no debía al principio enfrentarme a la costumbre, sino poco a poco procurar corregir y reformar" ("*Nona lettera*", *Tutte le opere*, XIV, pp. 447-448).
- 49 Consiglio, 1941, p. 13.
- 50 Existen también rápidas referencias a otras representaciones en los teatros italianos, entre las que destaca una a obra temprana del autor (*I due gemelli veneziani*) que no se adaptó en la época en español: "San Crisóstomo - *La sonniglianza inganna*, comedia... El enredo consiste en dos arlequines gemelos, exactamente parecidos: invención repetida en todos los teatros, antiguos y modernos. Plauto, Moreto, Régnard y Goldoni han tratado este asunto con la gracia que les era propia" (Fernández de Moratín, II, 1867, p. 38).
- 51 *Ibidem*, I, p. 399.
- 52 *Ibidem*, p. 544.
- 53 *Ibidem*, p. 548.
- 54 *Ibidem*, II, p. 32.
- 55 *Ibidem*, p. 39.
- 56 *Ibidem*, pp. 48-49.
- 57 *Idem*.
- 58 Fernández de Moratín, I, 1867, p. 401.
- 59 No se ha encontrado ninguna fuente goldoniana en la zarzuela *El barón* (1787) ni en las cinco comedias: *El viejo y la niña* (1786) -estreno en 1790-, *La mojigata* (1791) -estreno en 1804-, *La comedia nueva o El café* de 1792, *El sí de las niñas* de 1801, *El barón* (1803). Las tres adaptaciones que realizó muestran sus preferencias literarias: una de Shakespeare, *Hamlet* (1798) y dos de Molière, *La escuela de los maridos* (1812) y *El médico a palos* (1814).
- 60 "Innovadores, el uno y el otro, no fue sin áspera lucha que hicieron valer las nuevas ideas y las nuevas formas" (Maddalena, 1905, p. 10).
- 61 V. C. Levi. "Il reformatore del teatro spagnuolo (Leandro Moratín)", *Rivista teatrale italiana*, III, p. 244.
- 62 Fernández de Moratín, V, 3, 1830, pp. 213-479.
- 63 *Ibidem*, pp. 13-115, 123-201.
- 64 *Idibem*, pp. vii-viii.
- 65 *Ibidem*, p. x.
- 66 *Ibidem*, p. viii.
- 67 *Ibidem*, p. 166.
- 68 Otro autor que también expresa las mismas tendencias es Tomás de Iriarte (v. *Los literatos en Cuaresma*).
- 69 Andrés. *Dell'origine*, IV, 4, 1785, pp. 373-374. En esta ocasión se emplea la traducción que preparó el hermano del autor, Carlos Andrés: "El único cómico de que puede gloriarse la Italia es el célebre abogado Carlos Goldoni, el qual ha dado mayor número de comedias de lo que debía; pero éstas todavía distan mucho de la elegancia y de la delicadez de pensamientos de Terencio, y del arte magistral y de la finura de Molière. Naturalidad y verdad son las dos prendas más principales de una comedia, y éstas se encuentran en casi todas las de Goldoni. Se ve en los diálogos una cierta naturalidad, y una verdad tal en los diversos caracteres y en las costumbres, que producen la verdadera ilusión dramática, y hacen que a uno le parezca encontrarse en el hecho mismo que se representa; pero la naturalidad y la verdad agradan a los hombres de buen gusto quando se presentan adornadas con exactitud, y perfeccionadas [perfeccionadas] por una cuidadosa corrección, no quando aparecen a los ojos del público con una simple negligencia, y con una libertad y descuido excesivo. Las escenas de los criados por lo común sólo sirven para hacer reír a la ínfima plebe" (*Origen*, IV, 4, 1787, pp. 283-285).
- 70 Andrés. *Dell'origine*, IV, 4, 1785, p. 375. Como en la cita anterior se utiliza la traducción de Carlos Andrés: "Pero con todo no se le puede negar a Goldoni una vista crítica para descubrir los defectos de la sociedad, un vasto ingenio par encontrar variedad de caracteres, una vivaz fantasía para presentarlos con sus verdaderos colores, suma desenvoltura para salir de los difíciles apuros, y aquel humor agradable, y graciosa amenidad qua hacen reír al culto y al inculto auditorio, y que constituyen el mayor mérito de un poeta cómico" (*Origen*, IV, 4, 1787, pp. 286-287).
- 71 La Arcadia de esta aristócrata estuvo en los jardines y en el palacio de la conocida Alameda de Osuna.
- 72 José Lidón (1752-1827) nació en Béjar, provincia de Salamanca. Fue organista y vice-maestro de la Capilla Real de Madrid desde 1768. Por fin, en 1808, obtuvo el nombramiento de maestro de la misma. Se distinguió siempre por sus obras religiosas. La producción musical de Lidón se compone de unos setenta títulos, entre los que destacan sus fugas para órgano, misas, misereres, lamentaciones, vísperas, salves, motetes, etc. Durante su vida el autor llegó a publicar varias obras religiosas y en 1793 unas *Reglas muy útiles para todo organista y aficionado al piano-forte para acompañar* (v. *Gaceta de Madrid*, 2.VIII.1793, p. 760), que están perdida.
- Sólo se conocen dos obras profanas del autor; éstas son: una pieza dramática heroica en dos actos y en verso que es un ejemplo de la ópera seria en español muy próxima al estilo italiano de la época, *Glauca* y *Coriolano* (1791), que se basa en *La araucana* de Ercilla y se estrenó la compañía de Rivera en el Coliseo del Príncipe en Madrid (*Sinfonía. Drama eroico en un acto en verso castellano. Puesto en música por Don Josef Lidón. Año 1791*, BN: M 1734. Cfr. Cotarelo, 1934, pp. 182-183 y Subirá. *Historia de la música teatral en España. Barcelona: Editorial Labor, 1945*, pp. 123-124), y una zarzuela cómica de carácter ilustrado, *El barón de Illesca* (h. 1796), que nunca se representó (también perdida).

- 73 Cfr. H. Eslava. "Noticias biográficas de Don José Lidón", *Gaceta musical*, n.º 34, 23.IX.1855, p. 269; M. Soriano Fuertes. *Historia de la música española*, IV. Madrid, Establecimiento del Sr. Martín y Salazar, 1859, p. 297, n. 1; B. Saldoni. *Diccionario biográfico-bibliográfico*, I. Madrid, Ministerio de Cultura, 1986, p. 247; *Catálogo del archivo de música del Palacio Real de Madrid*. Madrid, 1993, pp. 356-373, n.º 1494-1559. También Tomás de Iriarte se vio tentado, algunos años después, a probar suerte con el teatro cantado con la zarzuela *El don de gentes*.
- 74 *El varón*. Zarzuela en dos actos, s.a. 76 ff. letra del siglo XIX (Granada, Facultad de Teología de la Cartuja: Fondo Saavedra, leg. 39 (27).
- 75 Véase R. Andioc. "Una zarzuela retrovée: *El barón*, de Moratín", *Melanges de la Casa de Velázquez*, I, 1965, pp. 289-321; L. Iglesias de Souza. *El teatro lírico*, I. Coruña, Diputación Provincial, 1991, p. 395, n.º 2557; *Catálogo del Teatro Lírico español en la Biblioteca Nacional*, II. Madrid, Ministerio de Cultura, 1986, pp. 63-64, n.º 2276.
- 76 *El barón*. Comedia en dos actos en verso. Por Inarco Celenio (Madrid, Archivo Histórico Nacional: Consejo, leg. 5779 (2)). Este ejemplar contiene una dedicatoria del autor, fechada en Madrid el 15 de enero de 1803, "Al Excelentísimo Señor Príncipe de la Paz" (p. 3).
- 77 Fernández de Moratín, II, 1867, p. 112.
- 78 "Prólogo", *El barón*, 1803, p. v-vi.
- 79 *Ibidem*, p. vii.
- 80 *Idem*.
- 81 *El barón*, 1803, pp. viii-ix.
- 82 En España se publicó en Madrid (Villalpando, 1803. BNM: T 14583), Valencia (Ferrer de Orga, 1810. BHM: Tea 88-2), Madrid (Imprenta que fue de García, 1817. BIT: 44552) y Valencia (Domingo y Mompié, 1820. BNM: T 14783-28; I. Mompié, 1822. BNM: T-159). En el extranjero se imprimió en París (Baudry, 1820. BUV: IV-2627), Londres (Justins, 1820. BNM: T-6132) y París (Bobée, 1825. BNM: T-2587; Coniam, 1826. BNM: 1-13124).
- 83 "Al Excelentísimo Señor Don Diego de Godoy Álvarez de Faria, Único Inspector de Caballería", *La lugareña orgullosa*. Comedia original en tres Actos. Representada por primera vez en el Coliseo de los Caños del Peral el día ocho de enero de este presente Año, f. 2r (BNM: Mss. 16.525). También se conserva un ejemplar impreso en Madrid en la Imprenta de Sancha, sin fecha (BHM: Tea 240 bis/13). En el mismo fondo de teatro se encuentran otros muchos "barones" que, quizás, pudo ver o leer el autor antes de escribir su obra: *El barón* (tonadilla), *El barón de Felcheim* (comedia y ópera), *El barón de Flandes* (zarzuela), *El barón de Pinel* (comedia), *El barón de Torre-baja* (ópera y zarzuela), *El barón de Trenk* (drama) y *El barón trueca los frenos* (sainete).
- 84 Mendoza, "Advertencia", ff. 3r-4r.
- 85 Mendoza se refiere a la primera comedia representada del autor, *El viejo y la niña* (1790).
- 86 La palabra "Drama" aparece tachada y sustituida por "Comedia".
- 87 Mendoza, "Advertencia", f. 5r.

# Artes comparadas y contrastadas

Los retratistas venecianos. La familia Tiepolo. La técnica, el artista.  
Un planteamiento nuevo. La técnica y el arte. Una propuesta estética.  
El recuento de obras. La reconstrucción de una colección.  
Otros ejemplos en Madrid

**E**l retrato de una sociedad, tanto el estrictamente pictórico como el literario, es el resultado de la observación singular de los artistas que la contemplan; de esta forma, un pintor o un escritor intentan por igual hacer una descripción precisa y cuidada de esa "realidad" que pretenden captar en su creación artística.

La capacidad de retratar algo no es un prodigio, es una técnica que exige una capacidad de observación que en contados casos llega a ser magistral. No todos dominan este arte -ya sea de una forma o de otra-, y sólo algunos van más allá de los simples cánones. He aquí dos valiosos ejemplos de la tradición veneciana que, aunque distintos, reflejan una misma técnica de observación: la pintura y la escritura.

## Los retratistas venecianos

En el caso de la obra artística burguesa del siglo dieciocho suelen destacarse en el ámbito de la pintura los nombres de los Longhi -Pietro (1702-1785) y Alessandro (1733-1813)- y en el del teatro el de Goldoni, quien, dicho sea de paso, aparece descrito en la erudita obra del jesuita español Juan Andrés, como un pintor:

*Dìegni un più regolare ed ordinato piano, d'un più vivo intreccio lo animi, e con quell'esattezza, e con quell'ultima mano lo coloriva, che il Goldoni non ha avuto mai la pazienza di dare a' suoi quadri.*

Con toda probabilidad esta consideración obedece a la famosa frase de Voltaire en la que llamó a Goldoni: "Pintor de la Naturaleza".

Apelando a la fama de los pintores y del escritor, ambos por excelencia venecianos, como retratistas de su sociedad, se establecen ciertos vínculos estéticos que siempre se han limitado a la similitud temática tratada en los óleos de Longhi y las comedias de Goldoni, pero que no es exclusiva de éste ni de aquél. Sin embargo, desde una perspectiva estética más actual, es otra la técnica que resulta más acorde con el procedimiento que el escritor trabaja su teatro. En este caso se trata de un método pictórico muy distinto al de los óleos de los Longhi, que se empleó especialmente en la época: el pastel.

Esta técnica está más relacionada con otro pintor veneciano contemporáneo del escritor: Lorenzo Baldissera Tiepolo (1736-1776), quien además representó la adaptación del gusto veneciano a los modelos españoles de la época de Carlos III.

La manera en que Goldoni trazaba el carácter de los personajes o dibujaba la atmósfera que les rodeaba se aproxima de forma sorprendente a la técnica que desarrolló, en los años sesenta y setenta, el menor de los Tiepolo, el Tiepoletto. Los dos creadores supieron realizar, siguiendo sus propios estilos, el retrato literario como algo pictórico, y el pictórico de forma literaria.

Se suele establecer cierto paralelismo entre las pinturas de Pietro y Alessandro Longhi y las comedias de Goldoni, observando en las de los pintores la plasmación visual, o sea escenográficamente teatral, del escritor. Los cuadros de los Longhi en los que el ojo se regodea en mil curiosidades y detalles de la vida burguesa, muestran la crónica cotidiana de una sociedad.

El padre, Pietro, se dedicó a los cuadros de formato pequeño en los que pinta escenas del hogar, la calle o la caza en la ciudad de Venecia y sus alrededores. Aunque sus composiciones no fueron siempre muy felices, sabía dar a sus lienzos cierto efecto teatral que aún permanece inalterable. Su hijo, Alessandro, siguió la escuela paterna, pero destacó en el género del retrato en el que logró desarrollar un estilo propio de gran calidad artística. Sus obras se distinguieron por una mayor viveza en el colorido, así como en la plasmación de los personajes y el espacio. Alessandro se convirtió en el retratista de los aristócratas, religiosos y burgueses -los hombres cultos e ilustrados- de la ciudad adriática; esto es, en un pintor con una fuerte carga cultural que se aproximaba a Goldoni, el escritor pictórico por excelencia de esta misma sociedad.

### La familia Tiepolo

En esta época los componentes de la familia Tiepolo destacaron por la calidad artísticas de sus cuadros y decoraciones en los edificios más suntuosos de la ciudad. La buena factura del dibujo, la espectacular composición de las obras, el bello colorido y el barroquismo preciosista de los cuadros, les distinguía como uno de los mejores equipos de pintores de la época. Las obras de decoración y de caballete de esta gran familia de artistas están entre las mejores y más importantes del siglo. En Madrid se conservan valiosos ejemplos de su amplia producción<sup>4</sup>.

Pero lo cierto es que los temas épicos de los relatos históricos, mitológicos, alegóricos o religiosos de Gianbattista Tiepolo (1696-1770) y de su hijo mayor, Giandomenico (1727-1804), poca relación tenían con el mundo de Goldoni<sup>5</sup>. Por eso hay que esperar a los retratos al pastel, pertenecientes al período veneciano y madrileño del, también tercer miembro, Lorenzo Tiepolo, para establecer estos vínculos estéticos.

### La técnica, el artista

La diferencia entre los grandes ejemplos de pintura comercial y los pequeños retratos al pastel, de carácter más sencillo, revela un gusto más intimista y personal del arte. Además el pastel, basándose en un buen dibujo, tendía a convertir la luz y la sombra en toques de color puro, creando efectos muy distintos a los de la pintura al óleo o la acuarela, que no tienen por qué transformarse siempre en colores blandos. Presenta esta técnica pocas complicaciones al tratarse de un procedimiento distinto al de los pintores al óleo o a la acuarela, pero supera a éstos como medio para dibujar del natural, pues logra captar de forma más inmediata y con pocos medios la "realidad", desarrollando un lenguaje (o dialecto) artístico propio que destaca por su delicadeza y brillantez. Con el paso del tiempo los colores no se alteran y se conservan perfectamente, el valor de un pastel es incalculable, porque no sólo encierra una preparación artística delicada, sino que también refleja a la perfección la mano experta del ejecutante. Es indispensable, además de rapidez y sencillez, un exquisito gusto en el color.

Los grandes representantes del pastel fueron los franceses Jean Battiste Simeone Chardin (1699-1779), Quentin De la Tour (1704-1788) y Jean Battiste Perronneau (1715-1783), pero hace falta un lugar especial para otros, en particular la pintora veneciana Rosalba Carriera (1675-1757), quien logró plasmar matices únicos en sus obras. Lorenzo Tiepolo estudió con esta artista y puede ser considerado el más fiel heredero de la misma. También es importante recordar el buen hacer de Carlevaris, Sartori, Nazzari o Nogari, entre otros.

Son muy pocas, pero excelentes, las obras al pastel que se conservan hoy en día en las salas de los museos de nuestro país; por ejemplo, entre los extranjeros, hay dos retratos debidos a Pharaonne Marie Maddeleine Olivieri, hija del famoso escultor Giandomenico Olivieri, en la Real Academia de San Fernando: *Autorretrato* y *Retrato del arquitecto Jacquet Marquet*, quien era su marido<sup>6</sup>. Y entre los españoles, un retrato de Luis Paret y Alcázar en el Museo de Navarra: *Retrato de Leandro Fernández de Moratín*<sup>7</sup>.

Basándonos sólo en las obras conocidas de Lorenzo, la etapa veneciana se pueden definir como plenamente burguesa; los rostros de los distintos miembros de la familia Tiepolo y de los artistas o artesanos de la ciudad así lo testimonian<sup>8</sup>. Mientras tanto las obras de la etapa española se decantan por temas más populares y cotidianos, como ocurría con Pietro Longhi años antes en la ciudad italiana. Lorenzo logró superar la tradición de los Longhi, añadiendo la maestría de los Tiepolo y su experiencia personal.

En 1762 este joven artista recibió el encargo de retratar a Goldoni para que luego se preparara una estampa con su imagen. Para cumplir con su encargo Lorenzo debió tomar como modelo el espléndido óleo de tres cuartos de Alessandro Longhi o la réplica del busto que realizó el mismo pintor (1757); en ambos lienzos Goldoni aparece bastante estilizado, por lo que la obra de Tiepolo no se aproximaba al personaje real. Quizás por eso el escritor aseguraba que :

*Bisogna che il mio viso abbia qualche cosa di straordinario, poiché né un Piazzetta, né un Tiepolo, né un Longhi, né altri cinque o sei hanno avuto l'abilità di copiarlo.*

No existe ningún documento que permita afirmar que los Tiepolo y Goldoni se encontraran para preparar el retrato; tampoco se conoce un texto que lo niegue, por lo que sencillamente no se sabe qué ocurrió. Hasta el momento la mejor teoría es la de la copia de la obra de Longhi, dadas las similitudes que se observan entre ambos. Sin embargo, cabe la posibilidad de que los dos venecianos coincidieran antes de que realizaran los viajes que los llevaron a destinos muy distintos.

### Un planteamiento nuevo

La técnica de Tiepolo resulta sencilla, sutil y sugestiva, por lo que puede considerarse como la forma más artística de ver el mundo en el siglo dieciocho. También es correcta la identificación de este procedimiento con la elegancia y brillantez de los retratos y escenas cotidianas. Para un lector o espectador italiano el siglo de las luces aparece retratado con las palabras de Goldoni y las imágenes de los Tiepolo, o viceversa. De igual forma, para un español esta misma relación se puede establecer entre las obras de Ramón de la Cruz, Tomás de Iriarte y Leandro Fernández de Moratín y las de Luis Paret, José Del Castillo y Francisco Goya. En ninguno de los casos las relaciones deben ser únicas y determinantes, sino múltiples e intercambiables.

Parecido al fenómeno de la recepción y proyección del teatro de Goldoni en los escenarios de España, puede contemplarse -según como se mire- la adaptación que se refleja en la producción pictórica del joven Tiepolo en Madrid. En el primer caso intervienen distintos individuos que se dedican a retocar, reformar, adaptar, o sea "connaturalizar", como dice Iriarte, los textos para la mejor comprensión de los personajes de la ficción teatral en la realidad española. De esta forma se intenta aproximar la técnica de la contemplación de un autor a la de sus nuevos espectadores. En el segundo caso es el propio autor -como nuevo espectador- quien se interesa en adaptar su propia forma de ver la realidad a su modelo inmediato, el hispano.

Las imágenes de los personajes populares, o al menos de la incipiente burguesía comerciante, con algún caballero embozado o alguna dama escondida detrás de una mantilla, permite mostrar una nueva visión de la realidad que se podía ver en las plazas, calles, mentideros o coliseos de la Villa y Corte que no fuera la de los muy conocidos cartones de Goya<sup>10</sup>. Un nuevo planteamiento que nos ayuda a ver mejor a Goldoni como contemporáneos de los ilustrados hombres de teatro de Madrid.

### La técnica y el arte

Además de los famosos techos del Palacio Real de Madrid, las mejores obras de este especial artista son sus pasteles de la *Colección de tipos populares*. Con este conjunto Tiepolo logra plasmar todo el saber de la escuela veneciana, enriquecida por su padre y su hermano, y aprovechar la perspectiva popular de la pintura española del siglo, estableciendo un nuevo



*Vendedor de agua y limón, dos mujeres y dos hombres.*



*Dos majos y una muchacha.*



*La vendedora de caza, el hombre embozado y el ciego.*



*La mielera, hombres y mujeres.*

género que cuajará pronto en la serie de cartones que prepararon Francisco Bayeu, José del Castillo y Francisco Goya para la Real Fábrica de Tapices de Santa Bárbara en Madrid. Esta nueva estética se llamará el majismo.

La sencillez luminosa, en fin moderna, del más joven de los Tiepolo enlazaba con los nuevos aires ilustrados que vivió el teatro de Goldoni. No así el hermético mundo de Longhi que pocos contactos podía lograr con la realidad española. Es la técnica lo que determina el trabajo de cada uno de estos artistas: uno escribe un texto colorista y el otro dibuja imágenes con color. En la elaboración y reelaboración de los textos de las comedias de Goldoni o en los pasteles de Tiepolo, se buscan luces, colores, matices y gradaciones en las que se aprecia la maestría de cada uno. Sus respectivas técnicas exigen la correcta aplicación y fusión de cada elemento, mientras la composición, necesariamente sencilla y de mediano formato, apunta a una relación visual próxima entre la obra y el espectador.

Sólo a manera de observación estética, cabe comentar que hoy en día se aprecia una relación más nítida entre la estética de la luz y el color empleada en los montajes de teatro de Goldoni en Italia en los últimos años y la luminosidad y el colorido de la obra de Tiepolo.

Entre otros muchos valores, los cuadros de Tiepolo permiten llevar a cabo un examen minucioso de los trajes que usaban los hombres y mujeres del pueblo cuando acudían a plazuelas y mentideros de la ciudad; todos los modelos aparecen retratados como si de una representación se tratara, muestran expresivos rostros y miradas insinuantes. En algún caso la composición se transforma en una curiosa aglomeración de caras, hábilmente colocadas que llenan todo el espacio del cuadro. Una técnica llena de fantasía y una minuciosa elaboración de detalles combinan la tradición extranjera (próxima a la goldoniana) con el ímpetu gestual español<sup>11</sup>.

Probablemente el artista hizo rápidos retratos de los personajes más llamativos que se presentaban antes sus ojos para luego componer sus cuadros. Esto debió ser así ya que en varios casos de la colección del Palacio Real el mismo modelo (un majo, una mujer, un soldado o una niña) aparece en distintas obras: un hombre embozado de *Dos majos y una muchacha* (n.º inv. 10006790) y una mujer de *La maja y el majo de la guitarra* (n.º inv. 10006797) son los mismos de la *Pareja de majos* (n.º inv. 10006796), un militar de *Nodriza con niño y dos soldados* (n.º inv. 10006789) es el mismo soldado de frente y perfil, y una niña de *Tipos populares: mujeres* (n.º inv. 10006793) es igual a otra de *La maja y el majo de la guitarra* (n.º inv. 10006797).

Y extendiendo el planteamiento a las obras que se conservan en colecciones privadas se puede añadir que el soldado de *Soldados con mujeres y majos* (colección de Santo Mauro) es el mismo de frente y perfil, y que el majo de este mismo cuadro y una de las fruterías de *Fruterías con grupo de soldados* (colección de Santo Mauro) aparecen también en *La acerolera con majo y soldados* (n.º inv. 10006799).

Los mismos elementos repetitivos se encuentran en las obras de Goldoni, quien supo revivir una y otra vez en sus personajes la sagacidad y astucia de sus mujeres, así como la honradez y justicia de sus hombres. Estos caracteres estaban hechos para ser contemplados dentro del espacios íntimos de los coliseos dieciochescos.

## Una propuesta estética

Hasta hace unos años era obligada la comparación entre los mundos de Goldoni y los Longhi, pero desde que los montajes italianos experimentaron una actualización visual progresiva con los trabajos de escenógrafos como Ratto, Scandella, Chiari, Lodovico, Costa, Frigerio y Damiani -bajo la dirección escénica de Giorgio Strehler-, la estética se ha depurado, aproximándola a una realidad más próxima y, sin embargo, más teatral.

Es inevitable que al querer sacar estas comedias de su contexto original, o sea trasladarlas del mundo veneciano al madrileño, cambien mucho. Por ejemplo, en un primer momento para esta adaptación fue necesario verter los textos de forma más sencilla y uniforme. Por eso hoy es necesario buscar referencias visuales más cercanas al nuevo espectador. Es aquí donde vuelve a aparecer Lorenzo, quien, partiendo de una tradición que acabó considerándose típi-

camente veneciana y dieciochesca, el pastel, creó para el monarca de España, un conjunto de escenas, teatrales por excelencia, donde el espectador parece presenciar a poca distancia varios momentos de una representación teatral que tiene lugar en algún rincón de Madrid.

Según J. L. Morales y Marín, Tiepolo tuvo a su cargo realizar los retratos de SS. AA. RR. los Serenísimos Infantes e Infantas, así como el retrato del infante don Luis. Pero no todas las obras se conservan o quizás se encuentran en paradero desconocido sin identificar. La serie de doce pasteles sobre temas populares en el Patrimonio Nacional es la única que se puede atribuir al pintor. La única vez que se dieron a conocer fue en la Exposición de dibujos Españoles de 1922, organizada entonces por la Sociedad Española de Amigos del Arte, en la que se expusieron ocho pasteles como obras de Giandomenico<sup>12</sup>. La colección estuvo atribuida hasta mediados de este siglo al hermano mayor del artista y así aparecía en dicha exposición: *Dibujos españoles de 1760 a 1850* y en la *Enciclopedia universal*<sup>13</sup>.

En 1925 A. L. Mayer fue el primero en sostener que la colección pertenecía a Lorenzo y no a Giandomenico, debido a que la serie no correspondía a su estilo pictórico, ni éste se encontraba en el país en las fechas que se realizó la misma<sup>14</sup>.

Todo apuntaba a que los pasteles eran de Lorenzo, a juzgar por los ejemplos conservados en el Museo Mainfränkisches en Würzburg<sup>15</sup>, la Galleria Carrara de Bérgamo<sup>16</sup>, el Museo Cívico y la Ca' Rezzonico de Venecia<sup>17</sup>. También existen otras obras en varias colecciones privadas<sup>18</sup>. En este mismo estudio Mayer comentaba la influencia del artista y su obra en las directrices empleadas por los pintores de cartones con escenas populares para la Real Fábrica de Tapices: Bayeu, Castillo, González Velázquez, Goya o Maella.

Por su parte, el estudioso F. J. Sánchez Cantón, haciendo uso de los documentos de los encargos reales, confirmó la hipótesis<sup>19</sup>. Algunos años después M. Goering (1939), T. Pignatti (1951), Donzelli (1957), Pallacchini (1960) y Morassi (1965) arrojaron más datos que permitieron afirmar sin ninguna duda que los pasteles eran obra exclusiva de Lorenzo Tiepolo.

Como se sabe el artista realizó sus estudios y todos sus trabajos bajo la protección de su famoso padre, pero también tuvo la oportunidad de tener como profesora a Rosalba Carriera, quien desarrolló en él esta delicada técnica pictórica, que ahora le vale para rescatar su merecida fama.

En 1762, siendo joven aún, y después de colaborar en la realización de los frescos de la Residencia de Würzburg, en Alemania, acompañó a su padre y a su hermano a España. Los Tiepolo se encargaron, por deseo explícito del rey Carlos III, de la decoración de los techos del Palacio Real con espectaculares frescos por espacio de cinco años. Acabado este trabajo los Tiepolo continuaron al servicio de la corte. Pero el padre falleció en 1770 y Giandomenico (43 años) marchó de vuelta a Venecia el verano de ese mismo año, mientras que Lorenzo (34 años) permaneció en Madrid. Se sabe que en 1783 el mayor estaba en Génova, donde decoró el Palacio Ducal y un año después se encontraba en su ciudad natal para trabajar en el Palazzo Contarini.

Esta decisión por parte del menor de los Tiepolo de permanecer en Madrid demuestra que aún albergaba la esperanza de convertirse en pintor de cámara del rey; sin embargo, esto nunca ocurrió. Casi tres años después se casó con María, hija del comerciante de libros de origen veneciano Corradi (1772)<sup>20</sup>, y a partir de entonces su andadura en solitario se hizo muy difícil, aunque contó con dos encargos importantes entre 1770 y 1776: una colección de retratos y una colección de tipos populares, ambas al pastel. Falleció en 1776 en el pueblo de Húmera, donde se encontraba el Palacio de Somosaguas del barón de Eroles<sup>21</sup>.

Una de las obras principales de Lorenzo, hoy poco conocida, es la colección de quince cuadros al pastel -realizados sobre cartón- que preparó para el monarca entre 1770 y 1773<sup>22</sup>. Con estas obras Lorenzo logró, a diferencia de los Longhi y otros pintores de la época, dado su prolongado contacto con el mundo hispano, aunar en sus obras la tradición veneciana con la imagen de otra sociedad europea, muy distinta a la suya -la madrileña- y retratar un conjunto de personajes populares de singular e inquietante naturalidad y belleza. Los numerosos rostros de hombres y mujeres con miradas que se entrecruzan, luces que surgen de distintos puntos y que crean una atmósfera teatral, son algunas de las características del llamativo conjunto de la colección real<sup>23</sup>.

Hoy en día existen doce pasteles que son conocidos como la *Colección de tipos populares* de Lorenzo Tiepolo. Como se ha dicho, sus orígenes hay que buscarlos en los años sesenta y setenta de una España moderna, especialmente en su capital, impregnada del liberalismo ilustrado que importaba la monarquía borbónica. Esta muestra de modernidad se veía reflejada en las nuevas generaciones de majos, quienes hacían gala de sus ideas y emociones de forma espontánea. La naturalidad con que estos personajes miraban, hablaban y se movían llenó de gozo los ojos de Tiepolo y acabaron por convertirse en un género típico de su autor y su época.

La colección real, inventariada en 1789 por Bayeu, Gómez y Goya, a raíz de la muerte de Carlos III<sup>24</sup>, se componía sólo de diecisiete piezas: dos retratos y quince obras que estaban en el Palacio Real<sup>25</sup>.

Hoy en día se conocen, además de los doce pasteles del Palacio Real, otros seis repartidos en dos colecciones privadas de Madrid (cinco de los duques de Santo Mauro y uno de los condes de Alcubierre) que suman dieciocho. Además, del mismo artista hay también ocho pasteles más en el Museo del Prado, lo que nos lleva a veintiséis en total. También hay noticias de otras tres obras de tema religioso, que no serán tomadas en consideración ahora<sup>26</sup>, y de dos óleos basados en obras de la serie que tampoco forman parte de la colección original<sup>27</sup>.

### El recuento de obras

Como se ha dicho, el artista recibió hacia 1767 un encargo para pintar al pastel a los infantes de la familia real<sup>28</sup>. Hay una colección de ocho retratos al pastel, de los cuales cuatro son infantes niños no identificados<sup>29</sup>; las cuatro últimas obras están reunidas en una sola sala, lo que permite un mejor estudio del conjunto<sup>30</sup>. También hay un par de retratos de dos hombres, uno de ellos con bigote y otro con bigote y turbante, que pueden ser los mencionados en el inventario, junto a los cuadros de los tipos populares<sup>31</sup>. Además hay un par de retratos de dos damas nobles, que tampoco están identificadas en los catálogos del museo<sup>32</sup>, pero que deben ser las infantas María Josefa y María Luisa<sup>33</sup>.

Como se ha visto, en la colección original estaban retratados los siete hijos de rey Carlos<sup>34</sup>, pero en la misma pinacoteca existen otros dos pasteles con retratos de infantes que están atribuidos al mismo autor veneciano o a su taller<sup>35</sup>, de esta forma la lista se eleva a nueve. Y para completar la confusión además existen otros dos pasteles con más infantes, que no se incluyen en este grupo por ser anónimos, pero que siguen la escuela del autor en todos sus detalles<sup>36</sup>.

Pero veámoslo por partes. En el número 659 del inventario del rey de 1789 se menciona un par de retratos que deben ser por las medidas de las obras los dos hombres con bigote del Museo del Prado; ambos tiene aspecto turco, así que puede tratarse de miembros de alguna embajada extranjera entonces residentes en Madrid. En el mismo número del documento -en el 659- se citan otros tres cuadros de "varias figuras de medio cuerpo", así como doce de "medias figuras de toda clase de gentes" en los puntos 660 y 661 que constituyen el grueso de la *Colección de tipos populares* de la que ahora nos ocupamos.

Basándose en el único dato relevante que se indica en este caso, las medidas, se puede asegurar cuáles son las obras de la serie; por ejemplo, la forma alargada de cinco de las obras: "tres cuartos escasos de alto y más de media vara de ancho" (entre 52-58 x 40-49 cm)<sup>37</sup>; un poco apaisada de seis: "más de tres cuarto de largo y dos tercios de alto" (entre 50-53 x 60-66 cm)<sup>38</sup>; completamente apaisada de seis más: "tres cuartos de largo y más de media vara de alto" (entre 55-58 x 70-71 cm)<sup>39</sup>, así lo confirman.

Todo esto permite suponer que el cuadro del conde de Alcubierre, el del Museo de Bilbao y una colección privada, no pertenecen al grupo original, por no ser un pastel, sino un óleo, y por que sus medidas no se corresponden con las de los tres grupos señalados en el inventario real. Según el estudioso J. Urrea se pueden contabilizar siete retratos (Museo del Prado), doce cuadros de tipos populares (Palacio Real) y siete más de varios temas (colección Alcubierre y Santo Mauro) que hacen un total de treinta y seis<sup>40</sup>, si se excluyen los dos infantes atribuidos al taller de Tiepolo y los otros dos que se consideran anónimos.

Un nuevo repaso permite confirmar que las obras del Patrimonio Nacional y del Museo del Prado forman el conjunto más importante; luego están los cinco de la duquesa de Santo Mauro, doña Casilda de Silva y Fernández de Henestrosa<sup>41</sup>, y el del conde de Alcubierre, don Alfonso Esquivá de Romani y Vereterra<sup>42</sup>. En todas estas obras aparecen más tipos populares madrileños, lo que altera de alguna forma los números originales.

En la primera obra de la colección de la duquesa de Santo Maura aparece un conjunto de diez cabezas en la que destacan dos soldados y un majo de espaldas entre un grupo de mujeres<sup>43</sup>; en el segundo pastel hay ocho cabezas, dos son vendedoras con cestas y el resto soldados; en el tercero hay una pareja compuesta por una vendedora de espárragos y un soldado; en el cuarto, aunque está sin acabar, hay cuatro tipos populares asturianos y en el quinto hay un majo, una mujer con mantilla negra y una maja de espaldas<sup>44</sup>; esta última obra está sólo atribuida al pintor, pero falta un examen más detallado que lo confirme. El cuadro se encontraba en 1928 en la colección de la entonces condesa de Alcubierre en Madrid: *Un caballero, un majo y una mujer*<sup>45</sup>. Como se sabe, estos cuadros al pastel son poco conocidos, aunque todos han aparecido publicados al menos una vez en distintos libros o revistas antiguos y modernos<sup>46</sup>.

Una vez revisadas las obras de la recién reconstituida *Colección de tipos populares* se aprecia que hay varios rostros que se repiten en los distintos grupos de los típolos de las colecciones privadas -como ocurría con la del Patrimonio Nacional-, o que aparecen representados de frente y perfil como si de dos personas distintas se tratara<sup>47</sup>.

Otro punto interesante es que en los pasteles se pueden encontrar hasta tres tipos de militares de la época: unos con uniforme blanco y sombrero alto de color negro (soldados de la Corona), otros de chaqueta azul y tricornio negro (guardia de Corps), y los demás de rojo y blanco y tricornio negro (soldados de Nápoles).

## La reconstrucción de una colección

La *Colección de tipos populares*, tanto la parte del Palacio Real como la de las colecciones privadas, muestra el rostro de un Madrid vivo y popular -como lo eran Sevilla o Nápoles-, escenario de las más disparatadas relaciones sociales o amorosas. En el fondo los retratos de estos personajes demuestran que el artista veneciano creó un nuevo modelo estético para los reyes y a la aristocracia que acabó llamándose, como ya se ha dicho, majismo, y del que Goya y otros pintores participaron con numerosas obras. Aquí los modelos resultaban toscos, incluso poco agradados, y sin embargo eran contemplados desde una perspectiva teatral sorprendente; se trata de la misma fuerza artística que permite relacionar hoy al pintor con las adaptaciones de las comedias de Goldoni en España, la realidad, como se puede entender en estas fechas.

En los cuadros de Lorenzo se palpa la sagacidad de la gente sencilla, la naturalidad cómica de los personajes y la realidad urbana de una época. La serie puede ser considerada el mejor ejemplo anterior al éxito del estilo de Goya en la sociedad madrileña.

Habitualmente se ha asociado a los Tiepolo en Madrid con la creación de los bellísimos techos del Palacio Real, en especial los de: *Eneas llevado por Venus al Templo de la Inmortalidad* en la Sala o Antecámara de la Reina<sup>48</sup>, *El triunfo de la Monarquía española* en la Sala de Guardias Alabarderos y *La majestad de la Monarquía española* en el Gran Salón del Trono. Estas espectaculares vistas, repletas de dioses y alegorías que se desplazan en un espacio infinito, constituyen la cima de la pintura rococó italiana en España. La maestría del viejo Tiepolo se hace patente en la armónica combinación de figuras, telas, nubes y color, creando un mundo divino y etéreo. Y sin embargo, aunque su hijo Giandomenico siguió contemplando hacia las alturas, por lo que fue su más fiel seguidor y auténtico epígono artístico, su otro hijo, Lorenzo, bajó los ojos de los cielos para contemplar al pueblo llano de Madrid.

Este mundo, en esencia popular, espontáneo, movido y pintoresco, era el de las majas, chisperos, militares, mendigos, copleros, aguadores y vendedores; todos estos personajes tienen vida y personalidad propia, aquí todo es donaire, requiebro, gesto y gracia castiza.

Pero Lorenzo no sólo retrata un paisaje humano, sino que crea una nueva belleza pictórica con mujeres y hombres de ojos parleros, bocas carnosas, cuerpos inquietos y manos sueltas. Habían desaparecido las fórmulas clasicista (o pseudohelenistas) de los ilustrados, para acomodar en su lugar a las mocitas con coquetos lunares de cera, a los gallegos con sus grandes monteras, a las nodrizas vascas con sus niños, a los soldados con sus vistosos uniformes y a los caballeros y damas nobles con sus amigos populares, quienes fueron observados y retratados con la genial limpieza del más joven de los Tiepolo, el Tiepoletto.

Hoy en día puede asegurarse que este artista alteró en buena medida su estilo en favor del carácter popularizante y teatral de su obra -algo que Mengs nunca logró-, superando sus propias expectativas estéticas y coincidiendo con los retratos de los sainetes de Cruz, los grabados de Carmona, las comedias de Iriarte o las zarzuelas de Goldoni.

## Otros ejemplos en Madrid

Pero además de todos los ejemplos citados existen otros muchos que completan este nuevo mundo de la pintura del siglo dieciocho en los museos y colecciones de la ciudad.

De factura y estilo muy distinto son los cuatro cuadros de Gianbattista que se conservan en el Museo Lázaro Galdiano; se trata de cuatro rostros femeninos, típicamente venecianos, que mantiene todo el encanto que puso el artista en sus obras de gran formato<sup>49</sup>.

La sencillez compositiva y el sutil colorido de Tiepolo contrasta con las elaboradas composiciones -algunas muy barroquizantes- y las paletas coloristas de los lienzos de autores españoles; algunos de ellos fueron Ginés Aguirre, Francisco Bayeu, José del Castillo o Luis Paret<sup>50</sup>. En todas sus obras hay un carácter de testimonio o crónica que les hace especialmente valiosos desde nuestra perspectiva. En su mayoría se trata de óleos que fueron preparados como cartones para la confección de tapices en la Real Fábrica de Santa Bárbara en Madrid, lo que acentúa su carácter decorativo, colorista y popular; estos tapices decoraron los aposentos privados de distintos palacios.

A través de las obras se pueden apreciar los progresos que iba experimentando la ciudad: vías principales, monumentos majestuosos, jardines públicos y espacios de diversión, que se tradujeron en la creación de una nueva fisonomía urbana<sup>51</sup>.

En algunos cuadros aparecen las actividades del pueblo: Aguirre muestra la costumbre del recreo en los prados (*La Puerta de Alcalá y la Fuente de la Cibeles*, 1785, *La Puerta de San Vicente*, 1785); Castillo, las visitas a los jardines del Palacio del Buen Retiro (*Un paseo junto al estanque grande del Retiro*, 1780, *El jardín del Retiro hacia las tapias del caballo de bronce*, 1790, *La naranjera de la fuente del abanico*, 1793); Paret, las diversiones hípicas de la aristocracia en Aranjuez (*Las parejas reales*, 1770), y las labores de los actores (*Ensayo de una comedia*, h. 1772)<sup>52</sup>.

En otros las reformas del conde de Aranda; por ejemplo, Ramón Bayeu muestra la inauguración de los nuevos paseos o lugares de recreo para el pueblo de Madrid con meriendas y bailes (*El Paseo de las Delicias*, 1785, *Baile junto al Puente en el Canal del Manzanares*, 1786, *Baile a orillas del Manzanares*, 1778, *Toros en Carabanchel Alto*, 1777, *Merienda en el campo*, s.a.)<sup>53</sup>.

Pero también están los que recogen los principales espacios o acontecimientos del reinado de Carlos III: Castillo, el Paseo de la Florida (*La bollera de la fuente de la Puerta de San Vicente*, 1780) o la fiesta del santo patrón (*La pradera de San Isidro*, 1789); Paret, el centro de la ciudad (*Puerta del Sol*, 1773), la apertura del Real Jardín Botánico (*Fiesta en el Jardín botánico*, h. 1781)<sup>54</sup>, la celebración del Carnaval en el Coliseo de los Caños del Peral (*Baile en máscara*, h. 1767)<sup>55</sup>, y el florecimiento del comercio (*La tienda*, 1772); Cruz, el mercado más concurrido de la ciudad (*La feria de Madrid en la Plaza de la Cebada*, s.a.)<sup>56</sup>. Todas estas obras reflejaron la iconografía de una ciudad española y moderna que comenzaba a ser europea, o sea el vivo retrato de una sociedad ilustrada, tanto en lo pictórico como en lo literario, que se mostraba con la frescura y donaire que el atribuyeron los artistas que la contemplaron<sup>57</sup>.

Una época en que los conocimientos de la Ilustración permitieron que los hombres de las ciencias y las artes comenzaran a compararlas y contrastarlas entre sí, porque los hombres y sus ciudades -los unos eran reflejo de las otras y viceversa- comenzaba a cambiar.

## Notas

- 1 Andrés, IV, 1785, p. 376. Traducción de Carlos Andrés: "Diseñase un plan más regular y ordenado, lo animase en un enredo más vivo, y le diese el colorido con aquella exactitud y con aquella mano, que Goldoni jamás ha tendido paciencia para dar a sus quadros" (Andrés, IV, 1787, p. 288).
- 2 J. Urrea. "Una famiglia di pittori in Spagna: i Tiepolo", *Venezia e la Spagna*. Milán: Electa, 1989, pp. 221-252.
- 3 Así le llamó Goldoni en 1764 (*Tutte le opere*, XIV, p. 325).
- 4 Para más información, véanse los catálogos del Museo del Prado (*Catálogo del Museo del Prado. Colección Real*, I. Madrid: Ministerio de Cultura, 1991), Museo Lázaro Galdiano (J. Camón Aznar. *Guía del Museo Lázaro Galdiano*. Madrid: Fundación Lázaro Galdiano, 1986), Museo Thyssen-Bornemisza (J. M. Pita Andrade, M. M. Borobia. *Grandes maestros antiguos del Museo Thyssen-Bornemisza*. Madrid: Patronato de la Fundación, 1992) y Biblioteca Nacional (A. M. Barces. *Catálogo de la colección de dibujos originales de la Biblioteca Nacional*. Madrid: Tipografía de la Revista de archivos, bibliotecas y museos, 1906), entre otros.
- 5 En España se conservan excelentes pinturas y grabados de las obras de asunto religioso, mitológico, alegórico y popular, así como bocetos de las mismas. También hay algunos bocetos de Lorenzo con retratos y grabados de aristócratas venecianos.
- 6 Pharaonne Marie Maddeleine Olivieri (? - ?) Fue pintora de retratos al pastel. Se traslado de París a Madrid en 1759 con su marido el arquitecto Jacques Marquet. Fue nombrada ese mismo año académica de mérito de la Academia de Bellas Artes de San Fernando, por deseo de su director fundador y padre de la artista, Giandomenico Olivieri.
- 7 Según J. Luna, en el estudio *Luis Paret y Alcázar 1746-1799* (Vitoria: Servicio Central de Publicaciones del Gobierno Vasco, 1991, p. 272), la identificación del personaje se debe a una indicación anónima en el dorso de la obra: *Retrato de L. Fz. de Moratín por L. Paret y Alcázar*, pero no existe ningún elemento iconográfico que lo relacione con el retratado.
- 8 Las cuatro cabezas femeninas y masculinas de Giandomenico Tiepolo en el Museo Lázaro Galdiano de Madrid así lo atestiguan.
- 9 "Es necesario que mi cara tenga algo de extraordinario, ya que ni Piazzetta, ni Tiepoletto, ni Longhi, ni otros cinco o seis, han tenido la habilidad de copiarlo" (*"Lettere varie"*, *Tutte le opere*, XIV, p. 325).
- 10 Con esta misma idea se han incluido los pasteles de Tiepolo en los programas de dos óperas mozartianas interpretadas en el Teatro de la Zarzuela, dentro de dos ediciones del Festival Mozart de Madrid, (VIII y IX) en 1995 *Così fan tutte* (con doce ilustraciones) y en 1996 *Le nozze di Figaro* (con ocho ilustraciones).
- 11 Este es el mismo gentío que años después Goya plasmará, con un espíritu distinto al del retratista, para mostrar su particular visión del costumbrismo madrileño.
- 12 "La pintura española del siglo XVIII", *Summa Artis. Historia general del arte*, XXVII. Madrid: Espasa-Calpe, 1996, p. 163.
- 13 *Dibujos españoles de 1760 a 1850*. Madrid: Sociedad Española de Amigos del Arte, 1922; *Enciclopedia universal*, LXI. Madrid: Espasa-Calpe, 1928, pp. 907-909 (existe una edición de 1980).
- 14 A. L. Mayer. "Dipinti di Lorenzo Tiepolo", *Bolletino d'arte del Ministero della Pubblica Istruzione*, marzo, 1924-1925, pp. 423-432 (8 ils.).
- 15 Se trata de dos retratos realizados hacia 1750: *Jacob von der Auwera* y *Christine van der Auwera* (cfr. M. Preceturri-Garberi. "Il terzo dei Tiepolo: Lorenzo", *Pantheon*, enero-febrero, 1967, pp. 44-57, en especial ils. 1-2).
- 16 *Autorretrato* (dibujo, s.a.).
- 17 *Retrato de la madre* (pastel, 1757).
- 18 Mayer también atribuye a Lorenzo un pastel de la colección de Aldo Crespi-Morbi en Milán (cfr. Preceturri-Garberi, p. 48, il. 7), y dos óleos: *La escuela de dibujo* y *Casa de comidas*, en una colección privada en Madrid.
- 19 F. J. Sánchez Cantón. "Lorenzo Tiepolo, pastelista", *Archivo español de arte y arqueología*, I, enero-abril, 1925, pp. 229-230.
- 20 Archivo Palacio Real. *Sección Carlos III, Relación de control general*. Leg. 202 (17 de julio de 1772).
- 21 Urrea, 1989, p. 232 (Archivo General de Simancas: Dirección General del Tesoro, Inv. 16, Ind. 23, Leg. 27).
- 22 Sánchez Cantón, 1925, p. 230.
- 23 Actualmente la colección se encuentra en un saloncito, junto al famoso salón de té de Gasparini, en el Palacio Real de Madrid. Desde los años cuarenta las obras no han vuelto a ser expuestas en público.
- 24 Existe una edición moderna: "Ymbentario y Tasación general de los muebles pertenecientes al Real oficio de Furreria de los Reales Palacios de Madrid, Sitios y Casa de Campo, cuyos muebles quedaron por fallecimiento del Señor Rey Don Carlos 3º que en paz descansa, formado en virtud de orden de 10 de Enero de 1789; y egecutado por los oficios de la Real Casa", *Inventarios reales*, I-III. Madrid: Editorial del Patrimonio Nacional, 1988.
- 25 Real Palacio Nuevo. Pintura. Las que siguen con Cristal delante  
 659. Cinco de tres cuartos escasos de alto y más de media vara de ancho: Los dos retratos y las demás varias figuras de medio cuerpo, hechas al pastel por un hijo de Tiepolo: todas ..... 3.000  
 660. Otras seis de más de tres cuartos de largo, y dos tercios de alto: medias figuras de toda clase de gentes, también al pastel. Yd. ....4.800

661. Otras seis de tres cuartos de largo y más de media vara de alto, de la misma especie que las antecedentes y Autor: todos seis..... 3.600

Madrid, 25 de febrero de 1794

F. Bayeu, J. Gómez, F. de Goya

(I, p. 68, nº. 659-661)

- 26 Aranjuez. Última pieza del Cuarto del Príncipe Nuestro Señor
474. Dos pies y medio de largo y dos pies y dos dedos de alto: a pastel: el Salvador explicando la doctrina a multitud de gentes: De el Hijo de Tiepolo .....1.000
475. Dos pies y dos dedos de largo y dos pies y medio de alto, a pastel. El Señor en el paso del Ecceomo. Ydem .....1.000
476. Un pie y once dedos de largo y dos pies y medio de alto a pastel. San Sebastián amarrado a un tronco. El hijo de Tiepolo .....360
- (II, p. 52, nº. 474-476)
- 27 Se trata de dos réplicas al óleo, basadas ambas en el pastel, *Tipos populares* (nº. inv. 10006793); una se encuentra en el Museo de Bellas Artes de Bilbao: *Cabezas de mujeres* (nº. inv. 69/310) y la otra fue subastada en Sotheby's de Madrid en 1990: *Pintura antigua* (colección privada). Según Gaya Nuño un óleo del Museo de Cádiz: *Muchacha con pandero*, puede ser de Lorenzo (J. L. Morales, en *Summa Artis*, XXVII, 1996, p. 165).
- 28 Urrea, 1989, p. 242 (Archivo General de Simancas: Dirección General del Tesoro, Inv. 16, Ind. 23, Leg. 4).
- 29 Carlos III tuvo siete hijos, cinco varones: Carlos Antonio (Príncipe de Asturias), Fernando, Gabriel, Antonio Pascual, Francisco Javier y dos hembras: María Isabel y María Luisa. Los retratos de Lorenzo han sido identificados según el estudio de Urrea (1989). Aunque no existen todos los datos para establecer el siguiente esquema, valga ahora determinar que Tiepolo pinta a los infantes, hacia 1771, con edades que van entre los ocho y veintidós años, mientras que Giuseppe Bonito hizo otros retratos, hacia 1750, con edades que fluctúan entre los dos y seis años, aún en Italia y Raphael Mengs sólo a dos de ellos -don Francisco Javier de Borbón (nº. inv. 2195) y don Gabriel de Borbón (nº. inv. 2196)-, hacia 1765, con edades entre los nueve y quince años, en España. Se trata de edades aproximadas que coinciden con las fechas de las colecciones para establecer cierto orden en las mismas.
- 30 Museo del Prado nº. inv. 3019-3022 (Sala de visitas).
- 31 Museo del Prado nº. inv. 3024, 3025.
- 32 Museo del Prado nº. inv. 4136, 3215.
- 33 Pero, según Urrea (1989, pp. 242, 252), faltan los retratos de la infanta doña María Josefa, hija del rey, y del infante don Luis, hermano menor del mismo. Si esta identificación es correcta, sólo faltaría la del hermano del rey.
- 34 Sánchez Cantón, 1925, pp. 229-230.
- 35 Se trata de las obras nº. inv. 3023 y nº. inv. 4161; esta última no está en el país, se encuentra, desde 1931, en la Embajada de España de Buenos Aires. Para completar el asunto existen otros dos retratos de infantes desconocidos, atribuidos a la escuela francesa: nº. inv. 3028 (Museo del Prado) y nº. inv. 4163 (Embajada de España de Buenos Aires).
- 36 Como *Retrato de un infante* aparecen en el mismo museo dos obras más anónimas o de taller: nº. inv. 3023 (64 x 52 cm), nº. inv. 4163 (63 x 52 cm). El resto de los pasteles de la colección tienen las siguientes medidas: *Retrato del infante don Antonio Pascual de Borbón*, nº. inv. 3019 (67 x 56 cm), *Retrato del príncipe de Asturias don Carlos Antonio de Borbón*, nº. inv. 3020 (67 x 58 cm), *Retrato del infante don Francisco Javier de Borbón*, nº. inv. 3021 (67 x 58 cm), *Retrato del infante don Gabriel de Borbón*, nº. inv. 3022 (64 x 51 cm), *Retrato de la infanta doña María Isabel*, nº. inv. 3215 (67 x 30), *Retrato de la infanta doña María Josefa de Borbón*, nº. inv. 4136 (77 x 65 cm), *Retrato de un hombre con bigote*, nº. inv. 3024 (56 x 46 cm) y *Retrato de un hombre con bigote y turbante*, nº. inv. 3025 (56 x 46 cm).
- 37 Se indican siempre las medidas dadas por el Patrimonio Nacional o el Museo del Prado; cuando éstas no se conocen, por estar la obra en una colección privada, se hace una aproximación.
1. *Pareja de majos* nº. inv. 10006796 (52 x 40 cm), 2. *La naranjera con figuras disfrazadas* nº. inv. 10006798 (58 x 49 cm), 3. *Tipos populares: mujeres* nº. inv. 10006795 (58 x 49 cm), 4. *La maja y el majo de la guitarra* nº. inv. 10006797 (58 x 49 cm), 5. *La vendedora de espárragos con soldado* s.d. (52 x 40 cm, aprox.).
- 38 1. *Dos majos y una moza* nº. inv. 10006790 (56 x 70 cm), 2. *La vendedora de caza, el caballero embozado y el ciego* nº. inv. 10006792 (50 x 66 cm), 3. *Tipos populares: mujeres* nº. inv. 10006793 (50 x 65 cm), 4. *Tipos populares: hombres* nº. inv. 10006794 (53 x 63 cm), 5. *Tipos madrileños: tres majos* s.d. (50 x 65, aprox.), 6. *Tipos asturianos* s.d. (53 x 63 cm, aprox.).
- 39 1. *La mielera con mujeres y majos* nº. inv. 10006788 (56 x 70 cm), 2. *Nodriza con niño y soldados* nº. inv. 10006789 (56 x 70 cm), 3. *Vendedor de agua y limón con majos* nº. inv. 10006791 (57 x 71 cm), 4. *La acerolera con majo y soldados* nº. inv. 10006799 (58 x 70 cm), 5. *Soldados con mujeres y majos* s.d. (56 x 70 cm, aprox.), 6. *Fruterías con grupo de soldados* s.d. (56 x 70 cm, aprox.).
- 40 La propietaria fue la antigua marquesa de Aguilar y condesa de Alcubierre, hija de la marquesa de Espinardo y de Valterra, en cuya colección estaban los "siete cuadros de pequeño tamaño al pastel, de escenas y tipos españoles, de Lorenzo Tiepolo" (p. 172). Pero en la única reproducción que se incluye: *Un caballero, un majo y una maja* (Hauser y Menet), está atribuido a "Domingo Tiepolo". Cfr. Conde de Polentinos, "Visita al Palacio de la Condesa de Alcubierre", *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, XXXV, 1927, pp. 167-173.
- 41 "Condesa de Santa Cruz, duquesa de Santo Mauro, G. de E." y "marquesa de Villatoro, G. de E., condesa de San Martín de Hoyos".

- Elenco de Grandeza y títulos nobiliarios españoles* (A. Alonso Cárdenas y López, V. de Cárdenas y Vicent, rec., ed.). Madrid: Ediciones de la revista "Hidalgía", 1995 (Instituto Salazar y Castro).
- 42 "Conde de Alcubierre, marqués de San Dionis, Capitán de Caballería, Cruz del Mérito Militar de 2ª Clase con distinción blanca". *Elenco de Grandeza y títulos nobiliarios españoles*, 1995.
- 43 De esta obra se reproduce un detalle en la cubierta de *Les grandes expositions des Beaux Arts. Chefs d'oeuvre de la peinture espagnole*, mientras que en el interior aparece en una doble página (pp. 20-21).
- 44 Utilizado en la cubierta del disco compacto: W. A. Mozart. *Le nozze di Figaro*. Francia: Erato, 1993 (2292-45501-2).
- 45 Resulta imposible afirmar que sea de Tiepolo basándose sólo en la reproducción en blanco y negro de la *Enciclopedia universal* (LXI, p. 908; redición, 1980).
- 46 Cinco obras se conservan en transparencias en color en Oronoz (empresa que se dedica al alquiler de material gráfico): *Soldados con mujeres y majo de espaldas* (121515), *Vendedoras con cestas y soldados* (121516), *Tipos asturianos* (121517), *Vendedora de espárragos y soldado* (121518), *Tipos madrileños* (174).
- 47 Véase más arriba el apartado "La técnica y el arte", donde se comentan estas repeticiones.
- 48 Realizado en colaboración con su hijo Giandomenico.
- 49 En el Museo Lázaro Galdiano hay varias obras importantes de Gianbattista Tiepolo: en la Sala XXVI de la segunda planta, están la *Mujer con medallón en el escote* (n.º inv. 3547), *Mujer con collar de perlas* (n.º inv. 3549) y *Mujer con adorno al cuello* (n.º inv. 3558). El rostro femenino parece ser el mismo en las tres obras; en la siguiente sala hay una *Mujer con turbante* (s/n), un *Viejo con turbante y pluma* y en la última sala neoclásica, otro *Viejo con turbante* (s/n). En el Salón de Baile de la primera planta hay un boceto con la *Caída de Cristo*.
- 50 Andrés Ginés de Aguirre (1727-1800). Ingresó en la Real Academia de San Fernando hacia 1745, luego fue elegido académico supernumerario (1764) y de mérito (1770). Trabajó en la Real Fábrica de Tapices de Santa Bárbara, junto a Bayeu, Castillo y Goya. En 1785 formó parte de la Cámara Real de Carlos III, e inmediatamente recibió el cargo de director de pintura de la Real Academia de San Carlos de México. Realizó una importante labor docente en el país americano.
- Francisco Bayeu y Subías (1734-1795). Estudió en el taller de Antonio González Velázquez. Fue llamado por Mengs para trabajar en la decoración de los palacios reales. Dirigió su propio taller de línea academicista. Surtió, junto a Paret y Goya, la Real Fábrica de Tapices de Santa Bárbara. Fue miembro de la Real Academia de San Fernando en 1788.
- José del Castillo (1737-1793). Estudió dos veces en Roma; primero entre 1751 y 1752 con Corrado Giaquinto y luego entre 1758 y 1764. De vuelta a Madrid trabajó en la Real Fábrica de Tapices de Santa Bárbara, bajo la tutela de Mengs. En 1776 es nombrado pintor de cámara y en 1785 obtiene el título de Académico de Mérito en San Fernando.
- Luis Paret y Alcázar (1746-1799). Estuvo en Puerto Rico entre 1775 y 1778, y en Bilbao entre 1778 y 1787. Fue vicesecretario de la Real Academia de San Fernando en 1792. Realizó, entre otras, una serie de vistas de formato pequeño (1783-1785) y otra, de más de quince, de temas portuarios (1786-1792) para decorar la Casita del Príncipe en el Escorial.
- 51 De todos estos pintores también se conservan excelentes obras de gusto plenamente clasicista (religiosas, mitológicas, históricas, alegóricas o retratos) que se apartan del aquí tratado.
- 52 Estas obras están depositadas en los siguientes fondos: Museo Municipal - *La Puerta de Alcalá y la Fuente de la Cibeles* (n.º inv. 1785), *Puerta de San Vicente* (n.º inv. 1794), *Un paseo junto al estanque grande del Retiro* (n.º inv. 1791); Museo del Prado - *Las parejas reales* (n.º inv. 1044), *Ensayo de una comedia* (n.º inv. 2991).
- 53 Estas obras están depositadas en: Museo Municipal - *El Paseo de las Delicias* (n.º inv. 1787), *Baile junto al Puente en el Canal del Manzanares* (n.º inv. 1788), *Baile a orillas del Manzanares* (n.º inv. 1786), *Toros en Carabanchel Alto* (n.º inv. 1784); Museo del Prado - *Merienda en el campo* (n.º inv. 607).
- 54 En la obra aparece la puerta principal del Jardín Botánico, en cuya parte superior se lee: *Carolus III P. P. Botanices Instaurator / Civium Salutis et Oblectamento / Anno MDCCLXXXI* (Fundador Carlos III para la salud y recreo público. Año 1781).
- Existe un boceto en el Museo de Lázaro Galdiano (h. 1781), un original en la colección del conde de Arce de Bilbao (h. 1787) y dos copias posteriores del mismo tema (Camón, 1986, p. 124).
- 55 En la obra no se indica la fecha, pero sí la edad del pintor: *Lodovicus Paret aetatis suae XX*, o sea, que tenía veinte años, así que era el año de 1767, cuando se celebró el primer baile de máscaras del reinado de Carlos III. Existen varias ediciones del grabado preparado por Raphael Mengs y Salvador Carmona: uno en el que se indica que es el *Primer baile en Máscara que se dio en el Coliseo del Príncipe* (Museo Municipal, n.º inv. 2655), sin fecha, y otro en el que se muestra la *Variedad de trages Españoles y Extrangeros, demostrados en un Bayle* (Biblioteca Nacional: Inv. 15050), de 1778. La plancha se conserva en la Calcografía Nacional (n.º inv. 472).
- 56 Estas obras están depositadas en: Museo Municipal - *La bollera de la fuente de la Puerta de San Vicente* (n.º inv. 1780), *La pradera de San Isidro* (n.º inv. 1785), *La feria de Madrid en la Plaza de la Cebada* (n.º inv. 3113); Museo de Bellas Artes de La Habana - *Puerta del Sol* (s.d.); Museo Lázaro Galdiano - *Fiesta en el Jardín botánico* (s.d.), *La tienda* (s.d.); Museo del Prado - *Baile en máscara* (n.º inv. 2875). En el Museo del Prado existe un boceto de *Baile junto al Puente en el Canal*, titulado *El Puente del Canal de Madrid* (n.º inv. 605), y otro de *El Paseo de las Delicias* (n.º inv. 606).
- 57 En estos mismos museos también se conserva una excelente colección de obras de Michele Foschini, Antonio Joli y Lorenzo de Quirós, entre otros, que muestran distintos puntos de la ciudad de Madrid, así como la de Nápoles, engalanadas para las actividades oficiales de los miembros de la monarquía española.



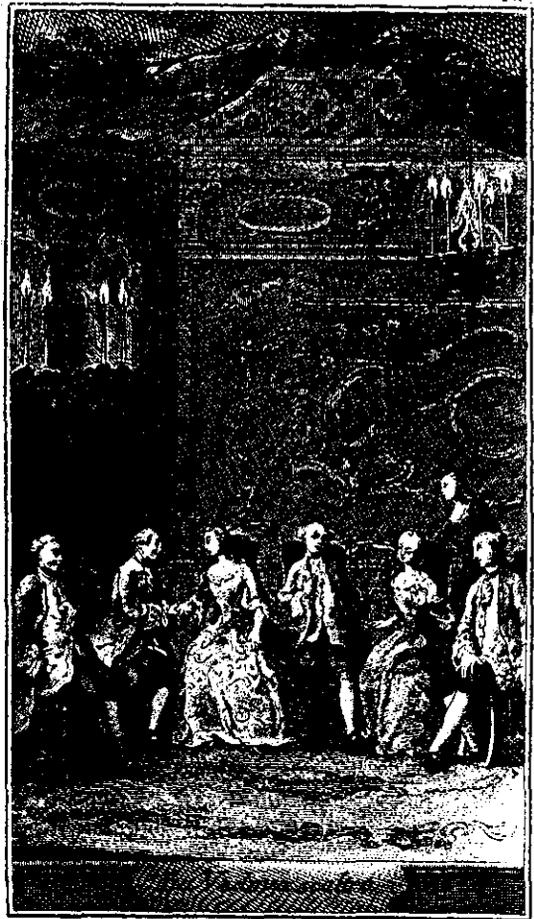
# IV

## La traducción en Goldoni



*Pier. Ant. Novelli inv. e del.*

*Ant. Baratti scul.*



# Poética y práctica

Estado de la cuestión. *Le bourru, Il colerico o Il bisbetico.*  
*Le bourru bienfaisant o Il burbero benefico. Mal genio y buen corazón.*  
*El no de las niñas. El hombre adusto y benéfico. Le sorrut, Il burbero y El gruñón.*  
La metamorfosis de una comedia. *L'avare fastueux y L'avaros fastoso.*  
*Histoire de Miss Jenny e Istoria di Miss Jenny. Conclusión a la larga cuestión.*

El valor de la obra de un autor de la categoría del nuestro está siempre fuera de toda discusión, al tratarse de un clásico. Goldoni fue y es famoso por la sencillez y originalidad de sus situaciones, sus personajes y sus discursos, Hoy en día la gran mayoría de los hombres de teatro o estudiosos del espectáculo, ven en Goldoni a unos de los pilares del teatro moderno. Pero también cabe descubrir en este escritor a un hombre de teatro que fue precursor en la práctica de la adaptación (o traducción) del texto de teatro para el teatro.

Lo cierto es que Goldoni adaptó tanto obras suyas como de otros para la escena italiana y que con estos trabajos elaboró una poética que concordaba con su particular visión del fenómeno teatral<sup>1</sup>.

Este capítulo se centra principalmente en una de las obras cumbres del repertorio goldoniano: *Le bourru bienfaisant*, por ser una de las pocas obras que el propio autor adaptó del francés al italiano y de la que se conservan numerosas versiones contemporáneas, inclusive en español. Sirva esta exposición como muestra de la poética y práctica de la traducción goldoniana.

## Estado de la cuestión

El estudio del texto dramático de Carlo Goldoni *Le bourru bienfaisant* (1771), vertido varias veces al español en los siglos dieciocho, diecinueve y veinte, intenta analizar algunas de las versiones que se hicieron en la época en que este tipo de teatro cosechaba gran éxito en toda Europa. A partir de ahí el objeto no es otro que el de determinar, por primera vez en los estudios del teatro goldoniano en España, qué texto se utilizó como base en las versiones o traducciones españolas de *Le bourru bienfaisant*, que con títulos como *Mal genio y buen corazón* (1776 y 1786), *El no de las niñas* (1815) -como recreación de la obra moratiniana- y *El hombre adusto y benéfico* (1830) se conservan hoy en la Biblioteca Nacional e Histórica Municipal de Madrid.

Al mismo tiempo, la comparación con el texto del propio Goldoni nos permite comprobar la naturaleza y calidad de todas las versiones españolas. Es sabido, según la crítica especializada de la traducción en España, que "Goldoni fue mucho más traducido que valorado, al menos en su verdadero significado literario"<sup>2</sup>, y que esta falta de valoración se debió, en gran parte, a que las primeras adaptaciones que se hicieron fueron de actores, apuntadores o empresarios de la época, más interesados en el aspecto comercial del teatro que en la fidelidad literaria de la obra. Por otra parte el autor italiano siempre estuvo interesado en el tema de la traducción y adaptación de sus textos de una lengua a otra, así lo comentaba al hablar de la traducción de las comedias de Destouches al italiano, porque<sup>3</sup>:

*Chi scrive a talento suo, soddisfa el proprio genio, e cerca di uniformarsi a quello della sua Nazione. Ma per tradurre perfettamente da lingua a lingua, conviene entrare nello spirito delle due Nazioni, conoscere la forza dell'originale, e l'equivalente della versione.*

También decía que la práctica habitual de los traductores era la de limitar el problema a las diferencias y carencias de las distintas lenguas, en vez de intentar comprender "el sentimiento del Autor, su intención, del carácter y de la Escena", adaptándolo al espíritu y estilo de la nación<sup>4</sup>:

*Piacquemi infinitamente ad un tal proposito ciò che lessi nel Cambers<sup>5</sup>, all'Articolo Traslazione: I traslatori, o traslatatori, sovente procurano di scusarsi a spese della loro lingua, e ne chieggon perdono per lei, come s'ella non fosse ricca e copiosa abbastanza per esprimere tutta la forza e la bellezza dell'originale.*

El primer testimonio del autor sobre el tema de las traducciones o versiones de sus propias obras a otros idiomas se encuentra en la carta que cerraba la edición Paperini de 1755, pero lejos de preocuparse por la calidad de éstas se siente interesado por la aceptación de sus obras en otras naciones que es lo que realmente puede interesar, al final de cuentas, a un autor de teatro<sup>6</sup>:

*Le mie Commedie non possono essere da me giudicate; non le loderò certamente, perché non mi conviene di farlo; ma né tampoco mi affaticherò a biasimarle, resistendovi l'amor proprio; e la quantità delle recite, e il numero delle edizioni, e le traduzioni di molte in francese, in inglese e in tedesco, mi danno animo a credere di aver fatto qualche cosa di assai tollerabile.*

Para Goldoni las traducciones eran, como las representaciones o las ediciones, sinónimo de éxito. Muchos años después, en 1771, decía conocer la existencia de tal o cual traducción al italiano de *Le bourru bienfaisant*, pero no se detiene a comentarlas con detalle, sólo las comenta de pasada valorando más su capacidad de comunicación teatral que su calidad literaria. Pero cuando tenía que aprovechar algo de una obra extranjera el propio autor declara haber hecho lo siguiente:

*Ho preso lo scheletro, l'ho vestito all'Italiana, l'ho animato a mio genio, l'ho diretto altrimenti, e mi è riuscito una Commedia che ha fatto piacere al pubblico, ed ha procurato a me dell'onore.*

En este punto es inevitable traer a colación otro fragmento de una carta de 1755 en la que el autor habla de sus textos como hombre de teatro y no como literato<sup>7</sup>:

*Ma io per decoro de' nostri buoni scrittori e della gentilissima lingua toscana, fo sapere agli esteri ed ai posteri che i miei libri non sono testi di lingua, ma una Raccolta di mie Commedie; che io non sono accademico della Crusca, ma un poeta comico che ha scritto per essere inteso in Toscana, in Lombardia, in Venezia principalmente, e che tutto il mondo può capire quell'italiano stile di cui mi ho servito.*

Al final dice que siendo sus comedias pura imitación de las personas que hablan y no de las que escriben, ha querido emplear un italiano común y corriente; esto ha hecho que se le conozcan a él y a sus obras en todas partes. En 1759 lo expresa con estas sencillas palabras<sup>8</sup>:

*Dei fogli miei l'Europa è tutta piena.*

Y para concluir una noticia curiosa sobre el tema; en 1757 el abate Stefano Sciùgliaga publicó una carta en latín donde hacía constar el carácter europeo del autor veneciano<sup>10</sup>:

*At per te Latius rediua Comoedia scenis  
Romanos, Graecosque sales hic exhibet, ut te  
Externae gentes mirentur; GALLIA namque  
Est dignata tuas proprio sermone Comoenas  
Complexi; mediusque ferox GERMANIA in armis,  
Inter pugnaces turmas, interque rubentes  
Palmas, et proprio conspersa trophoea cruore,  
Scenis laeta tuis pacata per otia plaudit,  
Belligeroque tuae Musae sermone loquuntur.  
Anglia doctorum mater foecunda virorum*

*Te legit, atque tuis patrio de more BRITANNI  
Indutis plaudunt Musis: haec Fama perennis,  
Haec tibi viventi stat Gloria; quam aemula nunquam  
Aequare, aut rabidis poterit gens invida probris  
Tollere. Certus erunt venientia tempora Iudex.*

### **Le bourru, Il collerico o Il bisbetico**

*Le bourru bienfaisant*, obra de la que tenemos primicias en una carta de Goldoni a Voltaire, fechada el 16 de marzo de 1771<sup>11</sup>, fue la primera de las dos comedias que éste escribió, representó y publicó en lengua francesa<sup>12</sup>. El propio autor veía la gestación y el producto final como algo muy particular<sup>13</sup>:

*Je n'ai pas seulement composé ma Pièce en François, mais je pensois à la manière Française quand je l'ai imaginée; elle porte l'empreinte de son origine dans les pensées, dans les images, dans les mœurs, dans le style.*

Goldoni se encontraba todavía en el primer tercio de su prolongadísima estancia parisiense (1762-1793) y en los que ya serían sus últimos años de creación literaria. Durante esta etapa sus obras fluctuaron, según el gusto del público parisino, fuera noble o burgués, entre la elaboración de los tradicionales *canovacci* de la *commedia dell'arte* y la redacción de comedias de corte moderno.

*Le bourru* se representó y publicó en 1771, en París, y desde el primer momento fue considerada como una de sus obras maestras; en aquel entonces, sus mejores defensores (Napoli-Signorelli y Andrés) así como sus más fieros detractores (Baretti y Bettinelli) alabaron el texto por igual<sup>14</sup>, hasta el punto de que el personaje principal, *monsieur Gèronte*, llegó a hacerse proverbial. Al mismo tiempo, la invención de este viejo colérico pero bueno en el fondo, volvió a lanzar a Goldoni a la fama internacional; una fama de la que había gozado desde antes de 1750, cuando se representaban por todos los escenarios de Europa sus libretos para dramas jocosos, con música de los más renombrados compositores del momento, y desde 1750 cuando sus comedias escritas, según su propia reforma teatral ilustrada, atraían la atención de actores, empresarios y público.

Ésta comedia goldoniana fue traducida -entre el siglo dieciocho y diecinueve- a quince lenguas y, en algunas, se conocen varias versiones: diez en alemán, cuatro en inglés, tres en ruso, dos en holandés, y un largo etcétera que incluye versiones en otras muchas lenguas que van del servo-croata al búlgaro y del georgiano al griego<sup>15</sup>, lo que implica que la obra estuvo presente en prácticamente todos los escenarios del continente desde casi el mismo año de su estreno hasta muy finales del siguiente siglo.

Para los franceses la comedia formaba parte de su teatro nacional y así lo expresaban. Pero esta actitud contrasta con las escasas y escuetas observaciones de Fernández de Moratín, quien en ningún caso se atrevió a escribir una observación tan precisa como la que expresó el estudioso francés Petitet<sup>16</sup>:

*La douce flexibilité de l'auteur italien se prête à notre langage, à notre goût et à nos mœurs. [...] Tout est naturel et vrai dans le Bourru Bienfaisant; la sensibilité et la gaieté sont doucement excitées.*

Y si la fama de Goldoni era moneda corriente en Europa en general, lo era también en la península italiana. La devoción que el público sentía por sus obras, lo demuestra el hecho de que en 1772, pocos meses después del estreno parisiense de *Le bourru*, los escenarios italianos contarán ya con dos traducciones para su inmediata representación: *Il collerico di buon cuore* de Elisabetta Caminer e *Il burbero benefico o sia Il bisbetico di buon cuore* de Pietro Candoni<sup>17</sup>. Es más, a pesar de estas dos traducciones, dieciocho años después de la publicación del texto

francés, Goldoni hace su propia traducción (o adaptación) al italiano con el título de *Il burbero di buon cuore* (1789)<sup>18</sup>.

La versión que había preparado Caminer fue considerada literal, forzada y plagada de galicismos y dialectalismos, sólo contó con una impresión lo que la convierte en una fuente poco conocida fuera del ámbito italiano. La de Candoni, aunque también era literal, resultó menos imperfecta. De hecho, no sólo fue incluida en las ediciones italianas de las comedias de Goldoni que se hicieron antes de la versión del propio autor de 1789, sino que siguió apareciendo en las que se publicaron posteriormente en Francia e Italia.

Por lo que respecta a España, el público de los coliseos barceloneses y madrileños conoció al comediógrafo italiano entre los años 1765 y 1776, fechas en las que su fama se acrecentaba por toda Europa debido, principalmente, al éxito de su primera comedia francesa. En Barcelona sólo se tiene noticias de las representaciones de *Mal genio y buen corazón* en 1787, 1789 y 1792<sup>19</sup>. Pero en Madrid la obra se representó en el Coliseo del Príncipe con el mismo título entre 1780 y 1784, en el Coliseo de la Cruz se tituló *El no de las niñas* en 1815 y en el Príncipe *El hombre de mal genio y buen corazón* en el mismo año<sup>20</sup>. Hasta comienzos del siglo veinte *Le bourru* no se volvió a traducir o publicar en España; las nuevas ediciones fueron en catalán (1909), en italiano (1940) y por último en español (1971).

### *Le bourru bienfaisant o Il burbero benefico*

Ahora bien, esta aparente sencilla identificación de las versiones, adaptaciones o traducciones que se basan en *Le bourru*, ha sido hasta el momento problemática, debido principalmente a la consulta indirecta de los catálogos o repertorios bibliográficos y a una tendencia indebida a la fácil especulación, con lo que se ha omitido todo proceso de localización e identificación del material existente. P. P. Rogers (1941), por ejemplo, considera que las versiones españolas *Mal genio* y *El no* vienen de otra comedia goldoniana *Sior Todero brontolon*; mientras tanto, A. Parducci (1941) y C. Consiglio (1942) identifican la comedia *Mal genio y buen corazón* como *Il genio buono e il genio cattivo*; finalmente, Parducci en solitario considera acertadamente que *El hombre adusto y benéfico* es una versión de *Le bourru*<sup>21</sup>. Éstos datos y errores han perdurado hasta 1960, fecha en la que A. Mariutti revisó un buen número de incorrecciones provenientes de los trabajos anteriores<sup>22</sup> (sueltas y manuscritos); los trabajos habían contribuido a mantener crasos errores de atribución o, en el mejor de los casos, atribuciones incompletas.

La relación de las versiones españolas en bibliotecas madrileñas de *Le bourru bienfaisant* es la siguiente: dos ejemplares manuscritos de *Mal genio y buen corazón* -con censura de 1776 en uno de ellos- y otro impreso de 1780 ó 1786<sup>23</sup>; tres manuscritos de *El no de las niñas* de 1815<sup>24</sup>, y un manuscrito de *El hombre adusto y benéfico*<sup>25</sup> con licencia de impresión de 1830; de este último título no se conoce ningún impreso ni referencias de una posible representación en la época<sup>26</sup>.

Una vez determinado el material existente, conviene, además, definir las características de las obras que pudieron ser utilizadas para las tres versiones españolas: el original francés, la versión de Caminer, la de Candoni y la traducción o adaptación goldoniana al italiano. Sin embargo, es muy probable que los textos de Caminer y Candoni no se conocieran entonces fuera de Italia.

En 1771, el comediógrafo veneciano escribió una comedia pensada para un espectador y lector francés. La lengua empleada en ésta, según Gianfranco Folena<sup>27</sup>:

*Un francese vivacemente colloquiale, piú francese, nella sintassi e nello spirito, del francese piú grammaticale di molti italiani gallicizzanti del tempo.*

La comedia de *monsieur Geronde* forma parte de la misma experiencia lingüística de *L'avare fastueux*, de 1772; sin embargo, las peculiaridades estilísticas de estas dos obras son parecidas a las de otros textos teatrales en italiano o veneciano. Goldoni gustó de emplear una lengua coloquial, sin pretensiones literarias; todas sus comedias adolecían, según los estudiosos del lenguaje, o se caracterizan, según los del teatro, por manejar una lengua en extremo sencilla.

Obras como *Sior Todero brontolon* -en veneciano-, *La bottega del caffè* -en italiano- o *Le bou-rru* -en francés- no se distinguen especialmente por el estilo lingüístico, el tratamiento de los personajes o las expresiones verbales en general.

Tras el éxito y la publicación del original y las dos traducciones al italiano, Goldoni se apresuró a descartar la posibilidad de traducirse a sí mismo al italiano, aludiendo a la falta de correspondencia y las falsas similitudes que entre las dos lenguas y públicos existían<sup>28</sup>:

*On en a fait deux différentes traductions en Italie; elles ne sont pas mal faites, mais elles n'ap-prochent pas de l'original; j'ai essayé moi-même pour m'amuser d'en traduire quelques scenes: je sentiu la peine du travail et la difficulté de réussir; il y a des phrases, il y a des mots de convention qui perdent tout leur sel dans la traduction.*

*Voyez, par exemple, dans la scene XVII du deuxième acte, le mot de jeune homme, prononcé par Angélique; il n'y a pas dans la Langue Italienne le mot équivalent. Il giovine est trop bas, trop al au-dessous de l'état d'Angélique. Il giovinetto seroit trop coquet pour une fille honnête et timide; il faudroit pour le traduire employer une périphrase; la périphrase donneroit trop de clarté au sens suspendu, et gâteroit la scene.*

Sin embargo, en 1789 se decidió, como explicaba en el prefacio de la comedia, a hacer una traducción o adaptación más libre que literal, como definía el autor a las publicadas en 1772 por Caminer y Candoni<sup>29</sup>:

*So che due traduzioni Italiane corrono da qualche tempo l'Italia; non le conosco; le credo buone; ma credo che i miei Compatrioti non saran malcontenti di averne una fatta da me medesimo.*

*Io ho avuto nel farla un vantaggio sopra degli altri; un semplice traduttore non osa scostarsi, nelle difficoltà, dal senso letterale; io padrone dell'opera mia, ho potuto di quando in quando cambiar le frasi, per meglio appropriarle al gusto e all'uso della mia nazione.*

Es necesario apuntar que Goldoni decía en este prólogo no conocer las versiones anteriores, mientras que en sus *Mémoires*, que preparó entre 1784 y 1786 y publicó en 1787, indicaba que éstas resultaban excesivamente fieles a su texto original: "mais elles n'approchent pas de l'original".

Pero lo más significativo ahora es que los cambios entre el texto original francés y la adaptación italiana de Goldoni -según el editor de toda la obra del autor, Giuseppe Ortolani-, se pueden repartir, más o menos, entre dos posibilidades. La primera consiste en la síntesis de dos o más escenas en una sola, lo que únicamente provoca un cambio formal en el texto como se ve en este primer ejemplo:

*Scène troisième*  
*Les mêmes, Picard*  
*Géronte. (à Picard) Ma canne mon chapeau. (Picard sort)*  
*Scène quatrième*  
*Dorval, monsieur Géronte, monsieur Dalancour à sa porte.*  
*Dorval. J'irai, en attendant, chez moi.*  
*Scène cinquième*  
*Les mêmes, Picard*  
*Picard. (Donne à son maître sa canne et son chapeau, et rentre)*  
*Scène sixième*  
*Dorval, monsieur Géronte, monsieur Dalancour à sa porte.*  
*Géronte. Non, non; vous n'avez qu'à m'attendre. Je vais revenir; vous dînez avec moi.*  
*Dorval. J'ai à écrire. Il faut que je fasse venir mon homme d'affaires, qui est à lieu de Paris.*

II, 3-6, p. 1047.

*Scena terza*  
*Géronte, Dorval, Picard*  
*Geronte. La mia canna ed il mio capello.*  
*Picard. (Parte, e ritorna colla canna e il cappello)*  
*Geronte. No, no, attendetemi, sarò di ritorno fra pochi istanti, voi pranzarete con me.*  
*Dorval. Ho una lettera importante a scrivere, deggio far venire il mio agente, che è una lega distante da Parigi.*

II, 3, p. 1102.

Este cambio permitirá reconocer con facilidad qué texto fue empleado en cada una de las versiones españolas que se conservan, salvo en el caso de la primera, la de 1776, *Mal genio y buen corazón*, dado que se ha omitido la tradicional división en escenas de la obra. La segunda posibilidad de cambios, entre el original francés de 1771 y la versión italiana de 1789 es un fenómeno bastante más frecuente: sería una interpolación o desarrollo de los parlamentos de los distintos personajes, como ocurre en este segundo ejemplo:

*Je parle pour le bien.*  
Dorval

*Io parlo per il bene comune della vostra famiglia,  
per l'onor vostro medesimo,  
per la vostra tranquillità.*  
Dorval

II, 1, p. 1043.

II, 1, p. 1098.

Todas estas variaciones apuntan a una línea estilística más melodramática en la expresión hablada, a la vez que dilatan el discurso y retardan la acción con la palabra, según “el gusto y uso de la nación italiana”; mientras que las partes que se eliminan o reducen en el italiano, del texto francés, tienden a ser en el original magníficos ejemplos de ritmo y de sintaxis escénica goldoniana:

Oui;  
*je veux parler à le monde.*  
*Je vois avec peine le dérangement de monsieur Delancour.*  
*Je suis seul;*  
*j'ain du bien;*  
*j'en puis disposer.*  
*J'aime Angélique;*  
*je viens lui offrir de l'épouser sans dot,*  
*et de partager avec elle mon état*  
*et ma fortune.*  
Valère

*Cerco parlare con tutto  
quelli che possono essere utili a Leandro.*  
*Io son solo di mia famiglia,*  
*posso disporre de' beni miei.*  
*Amo Angelica,*  
*m'offrirò di prenderla senza dote,*  
*e divider con lei il ben che posseggio.*  
Valerio

II, 15, p. 1054.

II, 10, p. 1109.

Por lo que respecta a estas diferencias formales hay que señalar que aparecen fundamentalmente en los actos segundo y tercero, mientras que en el primero no se observa ningún cambio significativo. Para mayor claridad se ha elaborado el siguiente cuadro donde aparece la disposición de las escenas del texto original a la izquierda, y las variantes de la versión italiana a la derecha:

*Le bourru*

*Il burbero*

Segundo acto

1	.....	1
2	.....	2
3	.....	} 3
4	.....	
5	.....	
6	.....	} 4
7	.....	
8	.....	5
9	.....	6
10	.....	} 7
11	.....	
12	.....	8
13	.....	9
14	.....	} 10
15	.....	

16	11
17	12
18	13
19	14
20	15
21	16
22	17
23	18

### Tercer acto

1	1
2	} 2
3	
4	} 3
5	
6	4
7	5
8	6
9	7
10	} 8
11	

Las líneas punteadas entre un número y otro marcan las correspondencia, mientras que las llaves a la derecha indican las reducciones del texto. La relación de cambios es como sigue: en el segundo acto, una reducción de cuatro escenas en una sola y entre el segundo y el tercero, cinco reducciones de dos escenas en una.

Ya señalados los cambios de forma y contenido del texto teatral pasemos al estudio de las tres versiones españolas de *Le bourru bienfaisant*.

### *Mal genio y buen corazón*

*Mal genio* es la primera de las tres versiones españolas, según se desprende de una censura de 1776 en uno de los manuscritos conservados y de los comentarios de Napoli-Signorelli en su *Storia critica dei teatri* (1777)<sup>30</sup>. Aunque Fernández de Moratín considera anónima esta primera versión española, posteriormente Mariutti y Aguilar Piñal la atribuyen a José Ibáñez<sup>31</sup>. Sin embargo, para Cotarelo y Mori se trata de la versión de un desconocido P.B.B.<sup>32</sup>.

De esta obra no se puede determinar la fuente empleada sólo por el aspecto formal, pues, como se ha dicho antes, carece de la división en escenas, y los parlamentos presentan numerosas interpolaciones respecto al contenido. Por ejemplo, todo el arranque de la obra es completamente nuevo. La versión altera tanto la obra que es imposible determinar si parte del francés o del italiano, por lo que sólo se puede concluir que es una versión libre que una sencilla adaptación del texto. El propio título recuerda, también libremente, la segunda parte del título del de Candoni: *Il bisbetico di buon cuore*, o el de Goldoni: *Il burbero di buon cuore*. Es muy probable que Napoli-Signorelli se refiriera a esta pobre adaptación cuando habla de "alcune alterazioni fatte senza gusto agli originali", dado que la misma se altera en sustancia la historia de la comedia. Lamentablemente esta versión no tiene otro interés que el documental, pues es la primera que de *Le bourru* se conserva en España.

*El no de las niñas*

En el segundo caso, *El no de las niñas*, de 1815, además de ser una clara variante del título moratiniano con mayor éxito teatral en aquellos años, parece seguir más la disposición formal de escenas del texto italiano de Goldoni que la del original francés. Por ejemplo, en el segundo cuadro de este estudio, aparece la disposición de escenas de *El no de las niñas* de los actos segundo y tercero, en las dos columnas exteriores, para poder contrastar la versión con el orden original de los dos originales del autor -a la izquierda el texto francés y a la derecha el italiano:

<i>El no</i>	<i>Le bourru</i>	<i>Il burbero</i>	<i>El no</i>
<b>Segundo acto</b>			
1	1	1	1
2	2	2	2
	3	}	
	4		3
	5		
3	6		
4	7	4	4
5	8	5	5
6	9	6	6
7	10	}	7
	11		
8	12	8	8
9	13	}	9
	14		
10	15	10	10
11	16	11	11
12	17	12	12
13	18	}	13
	19		14
14	20	}	15
	21		16
15	22	}	17
	23		18
<b>Tercer acto</b>			
1	1	}	1
	2		2
2	3	}	
	4		3
3	5		3
4	6		4
5	7		5
6	8	}	6
	9		7
7	10	}	8
	11		

Los cambios de esta versión con respecto al texto original francés aparecen indicados con la ausencia de números en el lado izquierdo del cuadro; éstos son, por un lado, la reducción

de cuatro escenas -obsérvese que no son las mismas escenas de antes- en el segundo acto y, por otro, otras nueve reducciones de dos escenas en una, entre el segundo y tercer acto. Las transformaciones entre la versión italiana de Goldoni y ésta en español coinciden en seis casos, pero además esta última suma otras cuatro del mismo tipo, como se puede ver al lado derecho del mismo cuadro. A juzgar por este examen se puede suponer que la fuente empleada para el español es la italiana, pues presenta una distribución formal muy parecida a la de este texto. Sin embargo, en el examen del contenido el resultado es otro.

La versión de *El no de las niñas* se representó en Madrid en 1815; el propio texto permite determinar con gran claridad cuál fue la fuente empleada, a pesar de dar una variedad amplia de soluciones y de complicar sustancialmente el asunto. Por ejemplo, en varios parlamentos no se sigue el original francés ni la versión italiana, por lo que el material es completamente nuevo; así ocurre al comienzo de la obra, cuando la criada llama al orden a los dos jóvenes enamorados:

Goldoni (1771)	Candoni (1772)	Goldoni (1789)	<i>El no</i> (1812)
<i>Marton</i> <i>f'entends du bruit: sortez vite.</i>	<i>Martuccia</i> <i>Sento dello strepito. Partite subito.</i>	<i>Marta</i> <i>Sento gente... vien gente... partite.</i>	<i>Felipa</i> <i>Ya tose el tío... que abre la puerta.</i>
I, 1, p. 1027.	I, 1, p. 69.	I, 1, p. 1081.	I, 1, f. 4r.

Mientras Candoni traducía literalmente el original francés, Goldoni recreaba su propio estilo, ahora en italiano, y el anónimo autor español buscaba ampliar el texto de la comedia con breves interpolaciones con algún matiz cómico:

Goldoni (1771)	Candoni (1772)	Goldoni (1789)	<i>El no</i> (1812)
<i>Marton</i> <i>Bon!</i> <i>fort bien!</i> <i>Je ne pourrai rien faire aujourd'hui pour Angélique; autant vaut que Valère s'en aille.</i>	<i>Martuccia</i> <i>Bella!</i> <i>Bellissima!</i> <i>Egli è sulle furie.</i> <i>Oggi per Angelica non c'è caso di nulla.</i> <i>Tanto fa, che Valerio se ne vada.</i>	<i>Marta</i> <i>Buono!</i> <i>a quel ch'io vedo, oggi non si pranzerà così presto.</i> <i>Non potrò far niente per Angelica,</i> <i>niente per Valerio.</i> <i>Vedo che le cose s'imbrogliano più che mai.</i> <i>Meglio è ch'io faccia sortir Valerio dalla mia camera;</i> <i>e che se ne vada.</i>	<i>Felipa</i> <i>No es de envidiar la compañía.</i> <i>Por hoy es escusado hablarle,</i> <i>más baldrá que se baya Don Juan.</i>
II, 23, p. 1062.	II, 23, p. 103.	II, 18, p. 1116.	II, 15, f. 37v.

Si en algunas partes la comedia en español parece provenir del italiano, en otros muchos el léxico o la misma sintaxis establece una correspondencia intertextual evidente con el original francés.

Goldoni (1771)	Candoni (1772)	Goldoni (1789)	<i>El no</i> (1812)
<i>Dorval</i> <i>De la douceur, mon cher ami, de la douceur.</i>	<i>Dorval</i> <i>Meno collera, mio caro amico, meno collera.</i>	<i>Dorval</i> <i>Moderate la vostra collera.</i>	<i>Don Sancho</i> <i>Dulzura, querido amigo, dulzura.</i>
II, 1, p. 1043.	II, 1, p. 85.	II, 1, p. 1098.	II, 1, f. 20r.

Un último ejemplo, en el campo del léxico y la sintaxis, demuestra definitivamente que el texto empleado es el original francés con la expresión: "Vif! oh! très vif", que varía en italiano entre: "Impetuoso! Oh impetuosísimo y Un poco vivo? Un poco ardente?", mientras que en español se mantiene como: "Vivo... sí, sí, muy vivo". Véase el siguiente cuadro comparativo.

Goldoni (1771)	Candoni (1772)	Goldoni (1789)	El no (1812)
<i>Marton</i>	<i>Martuccia</i>	<i>Marta</i>	<i>Felipa</i>
<i>Vif!</i> <i>oh! très vif, presqu'autant</i> <i>que son oncle:</i> <i>mais il n'a pas les</i> <i>mêmes sentiments;</i> <i>il s'en faut de beaucoup.</i>	<i>Impetuoso!</i> <i>Oh impetuossissimo quasi al</i> <i>pari del suo Zio,</i> <i>ma egli è ben lontano dall'a-</i> <i>vere le medesime sentimenti.</i>	<i>Un poco vivo?</i> <i>un poco ardente?</i> <i>Dite ardente e vivo quasi</i> <i>quanto suo zio. Se lo somi-</i> <i>gliasse almeno anche nelle</i> <i>parti buone, pazienza;</i> <i>ma è lontano centomila miglia</i> <i>dalla maniera sua di pensare.</i>	<i>Vivo...</i> <i>sí, sí vibó...</i> <i>casi tanto como su tío;</i> <i>pero en sus sentimientos está</i> <i>bien distante de parecerse al</i> <i>Gregorio.</i>
I, 1, p. 1026.	I, 1, p. 68.	I, 1, p. 1080.	I, 1, f. 3r.

La posibilidad de contrastar las distintas versiones españolas de la famosa comedia francesa de Goldoni -tanto las contemporáneas como las posteriores-, permite ir descubriendo otro aspecto o grado de intertextualidad entre las versiones y el original.

El aspecto rítmico de la lengua hablada de un texto teatral tiene una significación fundamental para definir la calidad dramática de una obra; en el caso de Goldoni su teatro goza de un alto nivel, gracias a su capacidad de imitar la realidad a través de sus ágiles diálogos. Las expresiones de la obra original son breves y sueltas; las frases aparecen articuladas en pequeñas cláusulas en disposición lineal que el comediógrafo utiliza para (re)construir el ritmo hablado de la conversación en francés. Es evidente que este aspecto mimético de la lengua goldoniana permite contemplarlo como un fenómeno artístico sincrónico. La naturalidad del resultado, alejado de todo academicismo o cultismo erróneamente ilustrado, es capaz de reproducir, imitar, con espontaneidad el estilo, tanto en francés, italiano o veneciano. Este estilo esencial, o estilema del autor, se basa en el empleo de ritmos paralelos de tipo binario, ternario o tetrástico que se establecen con la repetición de pequeñas cláusulas. Este tipo de construcción permite, por ejemplo, la característica dilación expresiva del *Géronte* francés o del *Geronte* italiano; sin embargo, este mismo personaje pierde cierta efectividad en español al no mantener las cláusulas ni las estructuras rítmicas, como ocurre en este fragmento del buen gruñón:

Goldoni (1771)	Candoni (1772)	Goldoni (1789)	El no (1789)
<i>Monsieur Géronte</i>	<i>Geronte</i>	<i>Geronte</i>	<i>Gregorio</i>
<i>Oui;</i> <i>elle m'a parlé de vous;</i> <i>elle m'a parlé de vostre frère,</i> <i>de cet insensé,</i> <i>de cet extravagant</i> <i>qui se laisse mener per una</i> <i>femme imprudente,</i> <i>qui s'est ruiné,</i> <i>qui s'est perdu,</i> <i>et</i> <i>qui me manque encore de respect!</i>	<i>Sí,</i> <i>mi parlò dí voi,</i> <i>mi parlò dí vostro fratello,</i> <i>dí questo stravagante,</i> <i>che si lasciò guidar per il naso</i> <i>da una femina imprudente,</i> <i>che si è rovinato,</i> <i>che si è perduto,</i> <i>e</i> <i>che in oltre mi perde il rispetto.</i>	<i>Sì,</i> <i>ella mi ha parlato di voi,</i> <i>mi ha parlato di quello stordito,</i> <i>che si lascia condurre da una</i> <i>donna imprudente,</i> <i>per causa della quale</i> <i>si è rovinato,</i> <i>si è perduto,</i> <i>ed</i> <i>arriva persino a mancare a me</i> <i>di rispetto!</i>	<i>Sí,</i> <i>me ha hablado de ese majadero,</i> <i>que se ha arruinado,</i> <i>que se ha perdido,</i> <i>que aun me falta el respeto...</i> <i>pero dónde vas?</i>
I, 8, p. 1031.	I, 8, p. 73.	I, 8, p. 1085.	I, 6, f. 6r.

Existen otros ejemplo donde la versión de *El no de las niñas* mantiene casi todo el parlamento original francés, así como el ritmo, creado con anáforas y paralelismos, que sin constituir un registro amplio o profundo, estilísticamente, se aproxima al uso de la sintaxis teatral goldoniana como en otro de los monólogo del colérico benéfico:

Goldoni (1771)	Candoni (1772)	Goldoni (1789)	El no (1812)
<p>Monsieur Gèronte  ...c'est sa soeur qui  m'intéresse,  c'est elle soule qui mérite  ma tendresse,  mes soins...  Dorval est mon ami,  Dorval l'épousera;  je lui donnerai la  dot,  je lui donnerai tout  mon bien, tout.  Je laisserai souffrir le  coupable; mais  je n'abandonnerai jamais  l'innocence.</p>	<p>Geronte  ...sua sorella sola  m'interessa,  ella sola merita  la mia tenerezza,  le miei benefizi.  Dorval è mio amico.  Dorval la sposerà, io le darò  la dote;  le donerò tutte  le mie facoltà.  Lascero penare il reo,  non abbandonerò mai  l'innocente.</p>	<p>Geronte  ...Angelica è la sola che  m'interessa,  ella è la sola che merita  le mie cure,  la mia tenerezza...  lascierò soffrire il colpevole,  e  non abbandonerò mai  l'innocenza.</p>	<p>Don Gregorio  ...su hermana es sola la que  me interesa,  es la única que  merece todo mi cariños  y  cuidados.  Don Sancho es mi amigo:  casaré con ella,  le entregaré la dote,  le daré todos mis bienes,  todos,  todos,  haré padecer al culpado;  pero no abandonaré la  inocente.</p>
III, 6, p. 1067.	III, 6, p. 108.	III, 4, p. 1121.	III, 4, ff. 44v-45v.

Todos estos ejemplos, tanto del aspecto formal como del contenido, permiten afirmar que si bien el anónimo autor de la segunda versión pudo tener presente el texto italiano de Goldoni en la nueva disposición de las escenas; para el contenido se sirvió sólo del original francés. Y a pesar de los progresos manifiestos de esta versión respecto a la anterior, todavía la misma resulta defectuosa al calcar, más que verter, en español la lengua coloquial de la comedia goldoniana.

### *El hombre adusto y benéfico*

El texto de *El hombre adusto y benéfico* es el único de este apartado que permite un análisis más completo como traducción y que se conserva en una magnífica copia manuscrita de la época, en tinta azul, y con una hermosa caligrafía<sup>33</sup>. No se trata de otro anónimo, sino de la obra de un escritor sumamente culto de comienzos del siglo diecinueve: Agustín Pérez [Zaragoza] y Godínez. Este autor se caracterizó por su gusto afrancesado y su polifacético ingenio, tanto en sus traducciones del francés como en sus textos originales<sup>34</sup>.

En este caso se puede hablar de la competencia lingüística del traductor, dada su educación y cultura. Un traductor como Pérez y Godínez era capaz de respetar y mantener los es-  
tilemas del texto teatral original francés con la corrección necesaria en español sin restarle eficacia escénica; él mismo indica, en la cubierta del ejemplar, que ha *traducido y arreglado* al español la obra goldoniana. Ahora bien, el trabajo del traductor plantea muy pocas variantes o modificaciones en el texto, pues, logra verter el francés al español con suma claridad, aunque, a veces, falla en la reelaboración del ritmo de un diálogo:

Goldoni (1771)	Candoni (1772)	Goldoni (1789)	El hombre (1830)
<p>Madame Dalancour  Quel caractère!  mais  ce n'est pas cela qui m'in-  quête le plus; c'est le trouble  de mon mari;  ce sont les propos d'Angélique.  Je doute;  je crains;  je voudrais connoître la vérité,  et  je tremble de l'approfondir.</p>	<p>Madama  Che strano carattere! Ma  non è ciò quel,  che più m'inquieta. Ciò  che più m'affligge sì  è il turbamento di mio marito,  sono le parole d'Angelica.  Io dubito,  temo,  vorrei conoscere la verità,  e  tremo di penetrarla.</p>	<p>Costanza  Che carattere!  Che maniera grossolana,  incivile;  ma  non è questo,  che cagiona la mia inquietudine!  Quel che mi sta sul cuore è  l'agitazione di mio marito,  sono i propositi d'Angelica.  Dubito,  tremo,  vorrei conoscere la verità,  e  pavento di rivelarla.</p>	<p>Madama Dalancour  ¿Qué carácter!  pero  no es esto lo que más me in-  quieta,  sino la turbación de mi marido;  éestas son las proposiciones de  Angélica:  Yo dudo que...  pero temo  y  quisiera saver la verdad,  aunque por otro lado, tiemblo  profundizarla</p>
I, 22, p. 1043.	I, 21, p. 84.	I, 22, p. 1098.	I, 22, ff. 32r-32v.

Sin embargo, Pérez y Godínez también es capaz de verter la obra con fidelidad y mantener, en buena parte, el ritmo goldoniano original:

Goldoni (1771)	Candoni (1772)	Goldoni (1772)	<i>El hombre</i> (1830)
Monsieur Géronte	Geronte	Geronte	Geronte
<i>Je voudrais bien voir qu'elle trouvât quelque chose à redire sur ce que je fais, sur ce que j'ordonne et sur ce que je veux. Ce que je veux, ce que j'ordonne et ce que je fais, je le veux et je l'ordonne par ton bien; entends-tu?</i>	<i>Vorrei bene, ch'ella trovasse qualche cosa a ridere sopra ciò, ch'io so, sopra ciò, ch'io ordino, sopra ciò, ch'io voglio. Ciò, ch'io voglio, ciò, ch'io ordino, ciò, ch'io so, lo so, lo voglio e l'ordino tutto per bene. M'intendi?</i>	<i>Vorrei ben vedere, che ella avesse qualche cosa a ridere su quel ch'io faccio, su quel che ordino, su quel ch'io voglio, quel che ordino, quel che faccio, lo faccio, lo voglio e lo ordino per il vostro meglio. Intendete?</i>	<i>Yo quisiera ver que puede decir contra lo que yo hago, lo que quiero, y lo que mando: lo que yo quisiera y lo que mando es lo que estoy haciendo; y lo que hago, lo que penso y lo que mando es por tu bien: ¿lo entiendes?</i>
II, 8, p. 1059.	II, 18, p. 100.	II, 134, p. 1113.	II, 18, f. 58v.

Estos pocos ejemplos pueden bastar para demostrar que el modelo francés dio como resultado una auténtica traducción -de las pocas que existen de las obras de Goldoni en España- y que la misma se rige por el moderno concepto de respeto al original, manteniendo, en la medida de lo posible, el término, la cláusula o el ritmo, pero también variándolos, o recreándolos, dentro de las posibilidades e imposiciones del español.

### *Le sorrut, Il burbero y El gruñón*

No se conocen otras traducciones de *Le bourru* en España hasta 1909, cuando Narcís Oller i Moragas publicó en la colección de la librería *L'Avenç* su versión catalana de *El sorrut benefactor*; aunque está no entra dentro de nuestra competencia lingüística, sin embargo, merece la pena reseñarla<sup>35</sup>. Oller no añade ninguna nota explicativa sobre cuál ha sido su fuente, si bien parece probable que se trata del original francés<sup>36</sup>. Treinta años después apareció una curiosa edición española de *Il burbero benefico* con prólogo y notas en español; la edición, preparada por Antonio Fantucci, estaba dirigida al estudiante español de lengua y literatura italiana<sup>37</sup>. Fantucci explica que Goldoni en la versión italiana de su propia obra francesa:

*No mantuvo fielmente el original, sino que más bien hizo una adaptación a la escena italiana.*

Lamentablemente se contradice al añadir un juicio de valor, pues, quiere definir como traducción lo que es, en realidad una adaptación; término éste que él mismo utiliza:

*Mi parecer es que el autor se mostró el menos capaz de traducir su obra, pues su versión resultó un trabajo reflexivo muy inferior al original francés.*

En resumidas cuentas, el editor opta por publicar la nueva traducción italiana debida a Pietro Nardi, excelente trabajo en italiano, y la complementa con un sencillo pero buen sistema de notas de comprensión lingüística.

En 1971 un equipo de filólogos, dirigidos por T. Suero Roca, preparó las traducciones de tres obras goldonianas: *La posadera*, *La familia del anticuario* y *El regañón benéfico*; esta edición se mantuvo en el mercado hasta hace pocos años, pero ya no se encuentra, como la traducción catalana de 1909 o la italiana de 1940, también está basada en la obra original francesa<sup>38</sup>.

Hecha esta revisión, debe considerarse que fue el texto francés original el que se conoció y manejó en España para las tres versiones que se conservan, si bien es cierto que en la primera de éstas -la de 1776- sólo se puede suponer.

Asimismo es menos probable que se conocieran las traducciones de Caminer y Candoni, pues no parece que se empleara su contenido en las versiones estudiadas, tampoco se conservan hoy día ejemplares de las mismas en las bibliotecas del país.

En el caso del texto italiano de Goldoni sólo hay un pequeño indicio que permite suponer que fue conocida por el anónimo autor de *El no de las niñas*, pero sólo para la modificación de las escenas, lo que hace que el dato no resulta tan relevante.

Es significativo observar que las primeras versiones de los textos teatrales de Goldoni en España -tanto en este caso como en otros- se alejan del original al pretender una mayor comicidad que bien podía convertirse en un éxito comercial inmediato. Según avanza el siglo dieciocho y comienza el siguiente la tendencia comercial deja paso a un nuevo interés por traducir las obras, quizás, porque el momento de grandes éxitos del autor ya había pasado, y ahora se imponía la finalidad filológica al cariz comercial; esto se puede aplicar también a las dos únicas versiones españolas conocidas en el presente siglo, ya que ambas vienen del francés.

### La metamorfosis de una comedia

Pero en 1785 *Le bourru bienfaisant* se volvió a los escenarios, esta vez convertido en el libreto de un drama jocoso: *Il burbero di buon cuore*; el poeta veneciano, Lorenzo Da Ponte, fue quien realizó la magnífica adaptación del texto y el compositor valenciano, Vicente Martín y Soler, quien compuso la música de esta nueva pieza. El estreno tuvo lugar en la corte imperial de Viena y constituyó un verdadero éxito para los dos autores, así como para Goldoni<sup>39</sup>. Pero no fue hasta 1792 que esta obra se representó en el Coliseo de los Caños del Peral, dentro de las nuevas temporadas líricas que creó Carlos IV en la capital. En esta ocasión se publicó el libreto de la ópera en italiano y una adaptación anónima en español con el mismo título de la primera versión española de la comedia (1776): *El hombre de mal genio y buen corazón*<sup>40</sup>. Fue una ocasión especial en que se aunaron los talentos de Martín y Soler, Da Ponte y Goldoni.

Otro ejemplo parecido al ya estudiado lo constituye el siguiente apartado dedicado a la tercera de sus comedias sobre viejos avaros: *L'avaro geloso*, *L'avaro* y *L'avare fastueux*, y la última que escribió en su larga y prolifera vida profesional.

### *L'avare fastueux* y *L'avaro fastoso*

*L'avare fastueux*, de 1772, es la segunda de las dos comedias que Goldoni escribió en francés; entonces la obra entusiasmo poco a los actores de la Comédie Française que exigieron algunos cambios al autor. Pero a pesar de hacer numerosos retoques, la comedia no se representó hasta 1786 en el teatro de la corte de Fontainebleau, donde obtuvo escaso éxito. Sin embargo, en 1776 Goldoni hizo una traducción libre al italiano -según el editor Ortolani-, convencido de su calidad teatral<sup>41</sup>:

*Diluendo spesso nella verbosità il testo originale e guastando qualche volta la comicità delle scene migliori.*

Esta versión que, a pesar de las numerosas modificaciones de escenas, así como del cambio en el desenlace de la obra, continuó manteniendo el título de *L'avaro fastoso*, se representó en una Academia literario-dramática de Venecia, entre 1776 y 1778, o sea, por lo menos ocho años antes del estreno francés, y apareció, en 1789, en el noveno tomo la edición de Zatta.

De forma excepcional el autor no publicó el original francés, pero en cambio le dedicó tres capítulos cargados de anécdotas en sus *Mémoires*<sup>42</sup>. Los actores franceses no supieron comprender la naturaleza de los personajes y la obra resultó extraordinariamente difícil. La versión italiana, por su parte, resultó demasiado francesa -casi se podría denominar negativa-

mente “alla Destouches”- en el concepto general de la comedia y los personajes, sobre todo en el caso del protagonista. Otro estudioso goldoniano, Maddalena, define la comedia de *L'avar fastoso* como un producto teatral en el que “in tutto il lavoro s'avverte più artificio che arte” y una falta de espontaneidad en el manejo de los elementos del teatro sentimental, tan bien empleados en *Il burbero*. Aunque se tachó de esta manera, la obra resulta ser un excelente trabajo teatral en el que se cargan -con buen humor- las tintas contra la aristocracia francesa. En la versión italiana el primer acto, junto al cuarto y quinto, o sea el planteamiento y el desenlace de la obra, sufren el mayor número de variaciones y cambios, mientras que en el segundo y tercero, el desarrollo, las alteraciones son menos. En *L'avar fastoso* Goldoni desplaza y une escenas, desarrolla y matiza diálogos, modifica y retoca personajes, pero también añade algunos textos. Entre éstos cabe destacar, parte de la entrevista del avaro conde Casteldoro y el autor de comedias, Giacinto (III, 2). Aquí Goldoni aprovecha para explicar lo que le había ocurrido con su comedia en París: los actores no habían entendido su texto y lo habían rechazado porque<sup>43</sup>:

*Non la conosco: non la comprendono. Ma mi vendicherò della loro ingiustizia. La farò stampare, ed il pubblico la giudicherà.*

Y es esto lo que hizo al traducirla, enviarla para una representación y finalmente imprimirla en Italia. *L'avar fastoso* es un digno y valioso ejemplo del teatro del último Goldoni.

### *Histoire de Miss Jenny e Istoria di Miss Jenny*

Sorprende saber que Goldoni, ya muy anciano y enfermo, tuvo tiempo de preparar una nueva adaptación al italiano; esta vez fue una novela de la famosa escritora, Marie-Jeanne Riccoboni<sup>44</sup>, *Histoire de Miss Jenny* (1785)<sup>45</sup>. El trabajo se publicó en Venecia en 1791 como *Istoria di Miss Jenny*, una *traduzione arbitraria del Signore avvocato Carlo Goldoni*<sup>46</sup>. La obra original, que pertenecía al grupo de novelas epistolares que tanto gustaron al veneciano<sup>47</sup>, gozó de buena acogida editorial en aquellos años<sup>48</sup>. Este caso aparece definido por el propio autor en la carta que le dirigida al destinatario de su trabajo, el abate Manenti<sup>49</sup>; en la misma el autor explica con toda claridad que<sup>50</sup>:

*Voi mi conoscete abbastanza, Signor Abate veneratissimo, per non credere, ch'io ardiva far l'elogio della mia traduzione. Tutto il merito è riservato alla celebre Autrice, che fu dall'Europa tutta ammirata, ed in tutte le lingue tradotta. [...] Di molte bellezze ho privato quest'opera, lo confesso, poiché la penna erudita di questa donna immortale sa rendere interessanti le cose meno essenziali; ma invaghito di quest'opera, che nel suo genere può chiamarsi sublime, ho creduto aumentare il piacere della lettura approssimando con un poco più di rapidità i fatti, le immagini, le riflessioni, ed ho creduto far cosa grata alla mia nazione presentandole una catastrofe degna della femmina virtuosa, che dopo aver fatto tremare il lettore, trovasi in grado de consolarlo.*

La finalidad didáctica y moral de la obra atrajo de forma especial al autor; éste, que había escrito sobre la mujer *honesto, buena, obediente y virtuosa*, aprovechó el relato para destacar los ideales ilustrados que tantas veces había plasmado en sus comedias.

### Conclusión a esta larga cuestión

Evidentemente Goldoni nunca fue un autor o traductor al uso; su política y práctica de la escritura y la traducción reflejaban la mentalidad de un autor moderno con plena conciencia de la necesidad de la adaptación, tanto de los textos teatrales (no literarios), como de los narrativos (literarios). Es perfectamente comprensible que un escritor que desde 1729 escribe para el teatro y en 1748 se atreviera a confesar que<sup>51</sup>:

*Io non voglio scrivere per la stampa, ma solo per il Teatro. Non cerco per questa strada l'immortalità del mio nome, e bastami veder pieno il teatro per contentarmi delle Opere mie.*

Ocurre lo mismo, durante su larga y fructífera carrera, con el planteamiento de la adaptación de sus textos a distintas lenguas y públicos. Un caso significativo es la descripción que hace el mismo escritor, en 1756, de una versión francesa de *La famiglia dell'antiquario* que vio representar en la corte de Parma. El episodio permite comprender la actitud del autor ante su obra; no se trata de algo literario, sino teatral por lo que Goldoni valora más los mecanismos del teatro representado que los valores de la obra literaria tradicional<sup>52</sup>:

*Il traduttore che ha voluto onorare quest'Opera mia illustrandola colla elegante sua penna, fu il gentilissimo e dotto Monsieur Collet, Cavaliere di San Michele e segretario di gabinetto di Sua Altezza Reale Madama Infanta Padrona. L'ha egli tradotta quasi letteralmente, conservando tutta la forza comica della Commedia, adattando quelle poche grazie italiane delle quali ho io potuto adornarla, così egregiamente alla frase ed al sistema francese, che può passar per originale in Francia, e ne sarà giudice Parigi istesso dal Teatro e dai torchi, avendola già annunziata i Giornalieri di Liegi nel Tomo primo del mese di febbrajo dell'anno scorso. Alcune cose ha egli dal mio originale troncate, per renderla misurata alla brevità delle Commedie francesi, e ne ha cambiate alcun'altre poche, meno interessanti all'intreccio, per meglio uniformarla al sistema della su Nazione, ed io anche in ciò ho ammirato il di lui talento, e ne fui contentissimo. Una sola disputa abbiamo avuta insieme sul fatto, comunicatami gentilmente la sua intenzione anche prima ch'io la vedessi rappresentata. Questa riguarda il finimento della Commedia. Lo ha in qualche modo cambiato. E più giocoso il suo ed inaspettato ma, secondo me, del mio meno ragionevole e naturale. La diversità non decide della Commedia. Sta in piede la nostra amichevole controversia. La mia Commedia è stampata; si stamperà la sua parimenti, ed il pubblico ne sarà giudice. La verità del fatto si è, che piacque moltissimo la Commedia su quel Teatro Francese, che fu replicata, e che io mi credo moltissimo onorato che il virtuoso Monsieur Collet siasi degnato di volerla tradurre, e che i valorosi attori francesi l'abbiano sì bene rappresentata<sup>53</sup>.*

El mismo episodio aparece citado en las *Mémoires*, de 1787, de forma mucho más rápida y sencilla<sup>54</sup>:

*Je vis, quelques années après, donner cette Pièce à Parme, traduite en françois par Monsieur Collet, Secrétaire des commandemens de Madame Infante: cet Auteur, très-estimable à tous égards, et très-connu à Paris par de charmans ouvrages qu'il a donné à la Comédie Française, a parfaitement bien traduit ma Pièce; et c'est lui, sans doute, qui la fit valoir. Mais il en changea le dénouement; il crut que la Pièce finissoit mal, laissant partir la belle-mère et la bell-fille brouillées, et il les raccommoda sur la scene. Si ce raccommodement pouvoit être solide, il auroit bien fait; mai qui peut assurer que le lendemain ces deux dames acariâtres n'eussent pas renouvelé leurs diâputes? Je puis me tromper, mais je crois que mon dénouement est d'après nature.*

Como se aprecia el interés de Goldoni no radica tanto en el texto literario de la obra como en el espíritu de la representación, ni en la palabra escrita como en el argumento desarrollado sobre el escenario; estos dos elementos (espíritu y argumento) están, según el autor, directamente asociados con el trabajo de adaptación de Collet que "siasi degnato di volerla tradurre" al gusto o idiosincracia del público de la corte y con la calidad de actuación de los actores de la compañía de Delisle en Parma que "l'abbiano sì bene rappresentata", por lo demás dice estar servido.

Goldoni, que para escribir algunos de sus textos de teatro recurrió a obras francesas de autores anteriores o contemporáneos (Corneille, Voltaire o Graffigny)<sup>55</sup>, tuvo siempre muy presente que por el tipo de trabajos realizados no podía considerarse un traductor literario, sino

más bien un adaptador liberal que tenía presente el gusto de los espectadores, lo que le impedía ceñirse a la letra impresa del texto.

Todo esto sirve para concluir que el comediógrafo siempre fue coherente con sus principios teóricos y prácticos sobre la traducción, o sea adaptación, de textos teatrales; supo ponerlos en práctica cuando tuvo que adaptar alguna obra para el espectador italiano, y probablemente sabría reconocerlos en el trabajo de los demás al adaptar sus propias obras. Este hecho permite suponer que el caso español -con todas sus variantes y soluciones- entraría en lo que Goldoni reconocería como apropiado a las circunstancias de cada tiempo y nación.

# Notas

- 1 Véase "El *signore* Goldoni y *monsieur* Voltaire", en "La traducción en Goldoni: poética y práctica".
- 2 Arce, 1968, p. 3.
- 3 "Quien escribe según su talento, satisface su propio ingenio y busca adaptarlo al de su nación. Pero para traducir perfectamente de una lengua a otra conviene entrar en el espíritu de las dos naciones; conocer la fuerza del original y el equivalente de la versión" ("La sposa persiana", *Tutte le opere*, IX, pp. 518-519).
- 4 "Gústome sobremanera lo que leí al respecto en Chambers en el artículo sobre traslación: *Los trasladadores frecuentemente intentan excusarse a costa de su lengua y piden perdón por ésta, como si ella no fuese rica y suficientemente copiosa para expresar toda la fuerza de la belleza del original*" (Idem).
- 5 Chambers, I-II, 1748-1749.
- 6 "Mis comedias no las puedo juzgar yo; no las alabaré, ciertamente, por que no me conviene hacerlo; pero tampoco me preocuparé en despreciarlas, negándoos el amor propio; la calidad de las representaciones, el número de las ediciones y las traducciones de muchas en francés, en inglés y en alemán, me animan a creer que he hecho algo bastante aceptable" ("Agli umanissimi signori associati alla presente edizione fiorentina", *Tutte le opere*, XIV, p. 465).
- 7 "He cogido el esqueleto; lo he vestido a la italiana; lo he animado según mi ingenio y lo he hecho de tal forma que he logrado una comedia que ha gustado al público y que me ha dado honor" ("Il padre per amore", *Tutte le opere*, VI, p. 729).
- 8 Idem.
- 9 "La pubblica confessione", *Tutte le opere*, XIII, p. 509.
- 10 "Aquí la comedia antigua, que ha vuelto otra vez a la vida, te muestra la gracia romana y la gracia griega, de modo que te admiran los pueblos de fuera; porque la misma Galia se ha dignado abrazar a tu musa en su propia lengua; y también la Germania feroz, en medio de sus ejércitos belicosos y en medio de esas palmas rojas y regada de su propia sangre en sus trofeos, llena de gozo por tus escenas de las comedias, se dedica a los placeres del ocio y te aplaude, y tus musas hablan con un lenguaje guerrero. En cuanto a Inglaterra, madre fecunda de hombres doctos, te lee a ti y los británicos siguiendo su costumbre ancestral, vestidos de tus musas, te aplauden: ésa es la fama perenne, ésa es la gloria que se alza para ti en vida; gloria que jamás podrá destruir la envidia, ni podrá jamás nadie eliminar con censuras rabiosas. Los tiempos venideros serán un juez imparcial" ("In auspaticissimo connubio excellentissimi Christophori Valier, et excellentissimae Theresiae Gradenigo", *Ibidem*, pp. 399-400).
- 11 "A Monsieur De Voltaire", CLIII, *Tutte le opere*, XIV, pp. 364-365.
- 12 Voltaire alabó siempre el trabajo de Goldoni, así se desprende de los fragmentos de estas dos cartas:  
a D'Argental (16 de marzo de 1772)  
*Cette comédie m'a paru infiniment agréable. C'est une époque dans la littérature française qu'une comédie du bon ton faite par un étranger.*  
"Esta comedia me ha parecido muy agradable. Es una época para la literatura francesa en la que una comedia de buen tono puede hacerla un extranjero".  
a Goldoni (4 de abril de 1772)  
*Un vieux malade de soixante et dix-huit ans, presque aveugle, vient de recevoir par Genève le charmant phénomène d'une comédie française très-gaie, très-purement écrite, très-morale, composée par un Italien.*  
"Un viejo enfermo de setenta y ocho años, casi ciego, que acaba de recibir a través de Ginebra una comedia francesa alegre, tan bien escrita, tan moral y escrita por un italiano" ("A Monsieur Voltaire", *Tutte le opere*, XIV, p. 834, n. 3).
- 13 "No solamente he elaborado mi obra en francés, sino que pensaba a la manera francesa cuando la imaginé; lleva la impronta de su origen en los pensamientos, en las imágenes, en las costumbres, en el estilo" ("Mémoire", *Tutte le opere*, I, (III, 16), p. 508).
- 14 Andrés, II, 1785, pp. 402-403; Napoli-Signorelli, III, 1777, p. 430; Baretto, 1933, p. 291; Bettinelli, "Lettera a Lesbia Cidonia sopra gli epigrammi", *Tutte le opere*, XXI, 1801, pp. 281-282.
- 15 Maddalena, 1928, pp. 386-403.
- 16 "Examen du Bourru Bienfaisant", *Le bourru bienfaisant*. Paris: Perlet, 1804, pp. 251, 253.
- 17 Tampoco aquí Gozzi desaprovecha la oportunidad para desacreditar la versión italiana de la obra de Goldoni, cuando comenta que: *Salvo la sua commedia da lui (Goldoni) composta a Parigi del Bourru bienfaisant, che servi bene al teatro francese e che tradotta in italiano non servì a nulla ne' nostri teatri, non ne fece nessuna senza qualche buon tratto comico.*  
"Salvo su comedia, compuesta por él (Goldoni) en París, *Le bourru bienfaisant*, que sirvió bien el teatro francés y que traducida en italiano no sirvió para nada en nuestro teatros; no hizo ninguna sin algún buen rasgo cómico" (Gozzi, I, 34, 1934, pp. 205-206).
- 18 *Il burbero di buon cuore. Commedia in 3 atti, prosa, del Signore Carlo Goldoni, tradotta dal Bourru bienfaisant fatta dall'autore medesimo*. Paris: Veuve Duchesne, 1789.

- 19 Par, 1929, pp. 511, 595, 604.
- 20 Coe, 1935, p. 140.
- 21 Rogers, 1941, pp. 33, 92-93; Parducci, 1941, pp. 98-124; Consiglio, 1942, 1, pp. 1-14; 2-3, pp. 311-314.
- 22 Mariutti, 1959, pp. 315-338.
- 23 BHM: Tea. 44-16 (dos ejemplares manuscritos); BNM: T 3780 (tres ejemplares impresos), E-LXXIV.
- 24 BHM: Tea. 52-14 (dos ejemplares manuscritos); BNM: Mss. 15131 (un ejemplar manuscrito), E-LXXXIII.
- 25 BNM: Ms. 15461 (un ejemplar manuscrito), E-LXII.
- 26 La licencia para publicar la obra es de 1830, pero el texto está escrito sobre hojas timbradas de 1815, lo que hace suponer que el traductor lo preparó algunos años antes, probablemente en 1815. También pudo ser entre 1821 y 1826, período en el que el autor vertió al español un buen número de obras francesas.
- 27 "Un francés vivamente coloquial, más francés, en la sintaxis y en el espíritu, que el francés más gramatical de muchos italianos afrancesados de la época" (Folena, 1983, p. 364).
- 28 "Se han hecho dos traducciones diferentes en Italia; no están mal hechas, pero no se acercan al original; yo mismo he ensayado para entretenerme traducir algunas escenas; me di cuenta de lo penoso del trabajo y de la dificultad de hacerlo bien; hay frases, hay palabras que forman parte de una conversación que pierden toda su gracia en la traducción.  
Vean, por ejemplo, en la escena XVII del segundo acto, la palabra *jeune homme*, pronunciada por Angélique; no hay en la lengua italiana una palabra equivalente. *Il giovine* es demasiado ramplón, demasiado por debajo de la condición de Angélique. *Il giovinetto* sería demasiado coqueto para una joven honesta y tímida; para traducirlo haría falta una perífrasis; la perífrasis dejaría demasiado claro el sobreentendido, y echaría a perder la escena" ("Mémoires", *Tutte le opere*, I, III, 16, p. 508).
- 29 "Sé que dos traducciones italianas corren desde hace algún tiempo por Italia; no las conozco; las creo buenas; pero creo que mis compatriotas no estarán molestos por tener una hecha por mí mismo.  
He tenido una ventaja sobre las de los demás; un simple traductor no osa apartarse, en las partes difíciles, del sentido literario; yo, como soy dueño de mi obra, he podido, de cuando en cuando, cambiar las frases para acomodarlas mejor al gusto y al uso de mi nación" ("Il burbero di buon cuore", *Tutte le opere*, VIII, p. 1075.)
- 30 Napoli-Signorelli, 1777, p. 430.
- 31 Fernández de Moratín, 1944, p. 329.
- 32 Cotarelo, 1902, p. 33, n. 6; p. 391, n. 1.
- 33 Por estas características y porque se trata de una buena traducción el manuscrito pudiera servir para preparar una edición facsímil.
- 34 Entre las traducciones se encuentran: *El remedio de la Melancolía. La Floresta del año de 1821, o Colección de recreaciones jocosas e instructivas. Traducción y recopilación de autores franceses y otros*, I-IV (Madrid, 1824); *La nueva cocinera curiosa y económica y su marido el repostero famoso amigo de los golosos* (Madrid, 1822); *El entendimiento de las Náyades*, I-II (Madrid, 1824); *Enciclopedia de la Juventud, o sea Compendio general de todas las ciencias para el uso de los colegios, escuelas y pensiones de ambos sexos. Aumentada considerablemente por su traductor* (Madrid, 1825); *Nuevo compendio de mitología, o sea Ciencia o explicación de la fábula para poder conocer la alegoría de las Divinidades del Gentilismo* (Madrid, 1826) y *La resurrección de los muertos. Diálogos entre los modernos* (1830).  
Y entre las obras originales están: *Memoria de la vida, política y religiosa de los Jesuitas, donde se prueba que no han debido volver a España por ser perjudiciales a la religión y al estado* (Madrid, 1820); *La virtud o sea retrato perfecto de un hombre honrado* (Madrid, 1826), así como su obra cumbre, *Galería fúnebre de historias trágicas, espectros y sombras ensangrentadas*, I-II (Madrid, 1831).
- 35 Véase Apéndice III, documento 4: "Traducciones y versiones en otras lenguas y dialectos de España: catalán, gallego, menorquín, valenciano y vascuence".
- 36 *Le sorru benefactor* (Barcelona: Llibrería L'Avenç, 1909), C-XV; Oller publicó otras dos traducciones de Goldoni en la misma colección: *El vano* (1908), C-XVII, y *L'avar* (1909), C-II.
- 37 *Il burbero benefico* (A. Fantucci, pról.). Madrid: Editorial Ibero-Itálica, 1940, I-I.
- 38 *El regañón benéfico* (T. Suero Roca, ed.). Barcelona: Editorial Bruguera, 1971, pp. 151-213. La misma editorial volvió a publicar el texto un año después, E-XCV.
- 39 Pagán, 1993, pp. 133-136.
- 40 BNM: T 25182 (un ejemplar impreso), E-XXVI.
- 41 "Diluyendo a menudo en verborrea el texto original y estropeando algunas veces la comicidad de las mejores escenas" ("L'avare fastueux", *Tutte le opere*, VIII, p. 1359).
- 42 Ibidem, III, 20-22, pp. 521-536.
- 43 "No la conocen; no la comprenden. Pero me vengaré de su injusticia. La haré estampar, y el público la juzgará" ("L'avar fastoso", *Tutte le opere*, VIII, p. 1204).
- 44 Marie-Jeanne Laboras de Méziperes (1707-1772). Actriz y escritora francesa. Casó en 1735 con Antonio Francesco Riccoboni, hijo de Luigi y Elena, y trabajó en el teatro algunos años. Luego, al igual que sus suegros y su marido, se dedicó a la literatura, con predominio del género epistolar, obteniendo buen éxito en la época. Algunas de sus obras fueron: *Histoire du marquis de Cléc* (1756); *Lettres de Fanny Buttles* (1757); *Lettres de Milady Catesby* (1764); *Lettres de la comtesse de Saucerre*, *Lettres de Milord Rivers* (1772), y *Ernestine, Recueil de pièces et d'histoires* (1783), entre otras.

- 45 Madame Marie-Jeanne Riccoboni, Laboras de Méziperes. *Histoire de Miss Jenny. Ecrite et envoyée par elle à Mylady, comtesse de Roscomond, ambastrice d'Angleterre à la cour de Dannmarck*. Paris, 1764. En la edición de las obras completas de 1790 el relato está ilustrado con tres estampas de Hubert François Bourguignon d'Anville, conocido como *Gravelot*, (III, pp. 67, 24, 413).
- 46 Goldoni. "Istoria di Miss Jenny. Scritta e indirizzata dalla medesima a Miledy Contessa di Roscomond, ambasciatrice della corte di Francia a quella di Dinamarca. Opera di Madama Riccoboni, Celebre Autrice francese. Traduzione arbitraria del Signore avvocato Carlo Goldoni", *Tutte le opere*, XIV, pp. 501-735. En el Palacio Real de Madrid se conserva un ejemplar posterior en dos tomos (Venecia: A. Curti, Q. Giacomo, 1791).
- 47 Otros escritores de este género fueron Crébillon, Choderlos de Laclos, Graffigny y Rousseau.
- 48 Se publicaron nuevas ediciones de la obra en 1780 y 1783 (Neuchatel: Sociedad Tipográfica), así como en 1786 (París: Editorial Volland), entre otras.
- 49 La carta apareció al comienzo de la edición veneciana de Curti y Giacomo de 1791 (pp. i-iv).
- 50 Vos me conocéis bastante, señor abate veneradísimo, para no creer, que yo desee hacer elogio de mi traducción. Todo el mérito está reservado para la célebre autora que fue por toda Europa admirada, y en todas las lenguas traducida. [...] De muchas bellezas he privado esta obra, lo confieso, ya que la pluma erudita de esta mujer inmortal sabe hacer interesante las cosas menos esenciales; pero cautivado por esta obra, que en su género se puede llamar sublime, he creído aumentar el placer de la lectura aproximando con un poco más de rapidez los hechos, las imágenes, las reflexiones, y he creído hacer algo grato a mi nación dándole una catástrofe digna de la fémia virtuosa, que después de hacer temblar al lector, se encuentra en condición de consolarlo ("All'abate Giammaria Manenti", CXCI, *Tutte le opere*, XIV, pp. 406-407).
- 51 "Yo no quiero escribir para la imprenta, sólo para el teatro. No busco por este camino la inmortalidad de mi nombre, y me basta ver lleno el teatro para contentarme de mis obras" ("Lettera dell'autore dell'opera intitolata *Nerone*", *Tutte le opere*, XIV, p. 425).
- 52 "El traductor que ha querido honrar mi comedia, ilustrándola con su elegante pluma, fue el amabilísimo y docto monsieur Collet, Caballero de San Miguel y secretario de cámara de S. A. R. madama, la infanta y patrona. Él la ha traducido casi literalmente, conservando toda la fuerza cómica de la comedia, adaptando aquellas pocas gracias italianas con las que yo he podido adornarla, tan egregiamente en la frase y en el sistema francés, que puede pasar como original en Francia, y será juez el propio París en los teatro y en los tórculos, habiéndola ya anunciada los gacetilleros de Liegi en el primer tomo del mes de febrero del pasado año. Algunas cosas él las ha quitado de mi original, para adaptarla a la brevedad de las comedias francesas y ha cambiado algunas pocas cosas menos interesante en el argumento para adaptarla mejor al sistema de su país, y yo en esto también he admirado su talento, y estuve contentísimo. Una sola discusión tuvimos sobre el asunto, habiéndome comunicado amablemente su intención antes de que yo la viese representada; ésta está relacionada con el final de la comedia. Lo ha cambiado en alguna forma: es más cómico e inesperado el suyo, pero, para mí, menos racional y natural que el mío. La diferencia no determina la comedia. Nuestra amigable controversia está en pie. Mi comedia está impresa; la suya se imprimirá también, y el público juzgará. La verdad del asunto es que la comedia gustó muchísimo en este teatro francés, que se repitió, y que yo me considero honrado porque el virtuoso Monsieur Collet se haya dignado en traducirla, y que los buenos actores franceses la haya representado tan bien" ("Agli umarissimi signori associati alla presente edizione fiorentina", *Tutte le opere*, XIV, p. 464).
- 53 Aunque la publicación de la versión de Collet había sido anunciada (*Giornalieri di Liegi*, febrero, 1755), ésta nunca se imprimió.
- 54 "Vi representada, algunos años después, esta obra en Parma, traducida al francés por el señor Collet, secretario de cámara de madama la infanta; este autor, muy digno de toda estima y muy conocido en París por las bellas producciones ofrecidas por él en la Comedia Francesa, ha traducido perfectamente mi obra; y a él se debe, sin duda, que se valore.  
Pero él cambió su desenlace; considera que la comedia acababa mal si suegra y nuera se alejaban enojadas, y las reconcilió en escena.  
Si esta reconciliación pudiera ser sólida, él habría hecho bien; pero, ¿quién puede asegurar que las demandas de las dos damas desabridas no hubiesen renovado sus disputas?  
Puedo engañarme, pero creo que mi desenlace está tomado de la realidad" ("Mémoires", *Tutte le opere*, I, II, 8, pp. 276-277).
- 55 De Comeille aprovechó *Le menteur* (1743) para escribir una comedia de ambiente veneciano, *Il bugiardo* de 1750; De madame Bocage *Le amazone* (¿1750?) para una tragicomedia nacionalista, *La dalmatina* de 1758; de madame Graffigny *Lettres d'une péruvienne* (1747) para una tragicomedia exótica, *La peruviana* de 1754; de Marmont du Hautchamp *Rethima ou La belle géorgienne* (1736) para una tragicomedia americana, *La bella giorgiana* de 1761; de Voltaire *Alzire* (1736) para la tragicomedia sentimental, *La bella selvaggia* de 1758 y de Voltaire *L'écossaise* (1760) una comedia sentimental, *La scozzese* de 1761.



# El *signore* Goldoni y *monsieur* Voltaire

Un caso particular. Cartas de dos amigos. Una empresa literaria.

Sirva el presente estudio como colofón de este capítulo dedicado a la poética y práctica que empleó Goldoni en torno a la traducción. Aquí se muestra un curioso caso de intercambio cultural y epistolar entre dos grandes autores de su época: Goldoni y Voltaire. Fue a partir de 1760 que los escritos de Voltaire sobre Goldoni ayudaron a la proyección del comediógrafo en Europa. Desde entonces el propio Goldoni albergó la idea de descubrir el continente que se abría ante él. Sus sueños le llevaron a la capital de la cultura, París, y allí vivió los avatares una ciudad revolucionaria en las ciencias, las artes y los órdenes sociales.

El hecho que aquí veremos fue positivo para ambos, pues, por una parte, atrajo la atención del público culto hacia el autor veneciano y, por otra, dio la oportunidad de un buen aprendizaje teatral al francés. Como en otras ocasiones las ideas de Voltaire, que tantas veces determinaron la visión literaria o estética de la época, dieron un buen efecto en la ilustrada cultura europea<sup>1</sup>.

## Un caso particular

En el mundo de la literatura cuando un escritor adapta o traduce la obra de otro los resultados son siempre particularmente curiosos, o sea dignos de tomar en consideración o al menos de estudiar; como se sabe, los ejemplos se suceden a través de los siglos: Boscán traduce a Petrarca, Prévost a Richardson, Fernández de Moratín a Molière, Iriarte a Camps, etc. Este es el caso que aquí se plantea: en 1761 Goldoni preparó su versión de *Le café ou L'écos-saise* (1760), tragedia burguesa de Voltaire para el público de Venecia, donde obtuvo un notable éxito el día de su estreno<sup>2</sup>.

El texto original francés apareció como una comedia inglesa de un tal Monsieur Hume, pastor de la iglesia de Edimburgo, que había sido vertida a este idioma por un autor anónimo, basándose en una edición londinense de 1760<sup>3</sup>. Este galimatías sirvió para entretener a los lectores que habían descubierto la identidad del autor de la obra.

Puede ser cierto que a Goldoni le gustara de tal manera el texto de *L'écos-saise* (1760) que decidiera adaptarlo, sin saber que era de Voltaire, para el teatro italiano. Este hecho dio como resultado un período de gestación en el que los dos autores mantuvieron un estrecho contacto epistolar y literario. También hay que recordar que la obra original la escribió el francés después de leer con agrado *La bottega del caffè*, *Il cavaliere e la dama*, *La Pamela*, *Il filosofo inglese* y, quizás, *I mercatanti* de Goldoni; Voltaire quedó tan fascinado con su lectura, sobre todo con el primer título, que no se limitó a alabar públicamente el teatro del veneciano, como ya había hecho antes, sino que se inspiró en ellas para escribir su nueva comedia: *L'écos-saise*, indiscutiblemente la más goldoniana de sus obras, tanto por la historia como por el tratamiento. Pero, aseguran los estudiosos de la época, que no fue ésta la única vez que Voltaire recurrió a fuentes goldonianas para redactar sus comedias.

El asunto apareció reflejado en tres breves fragmentos del estudio histórico del autor napolitano Napoli-Signorelli; por ejemplo, en el primer texto hablaba sobre la comedia en verso *L'indiscret* (1725)<sup>4</sup> del escritor francés<sup>5</sup>:

*Voltaire, altro alle riferite commedie tenere, altre ne produsse nel genere puramente comico. In versi alessandrini compose l'Indiscreto di pittura più delicata del Chiacchierone del Goldoni, ma priva di azione.*

Lo cierto es que la comedia de Goldoni, *Il contrattempo o sia Il chiaccherone imprudente*, que se estrenó en 1753, guardaba una relación directa con la obra de Voltaire, pues las dos estaban inspiradas en la figura central del *Misántropo* de Molière.

En el segundo texto, sobre la comedia sentimental en verso *Nanine ou Le préjugé vaincu* (1749)<sup>6</sup>, Napoli-Signorelli da una noticia de carácter general que resulta sumamente interesante:

*La Pamela del Goldoni tratta dal celebre romanzo di Richardson mosse verosimilmente Voltaire a comporre la sua Nanine comedia tenera in tre atti.*

Esta afirmación puede ser cierta, pero tampoco hay que olvidar que el enciclopedista y escritor Denis Diderot pudo influir de forma más marca en este género, por excelencia didáctico y de denuncia, que cultivó Voltaire en aquellos años. Sin embargo, la *Nanine*, además de ser una obra de situaciones "a la Diderot", muestra un gusto teatral muy goldoniano. Según el historiador napolitano la obra del francés podrá estar mejor escrita que la del italiano, pero en definitiva<sup>8</sup>:

*Le passioni hanno maggior forza nella Pamela... In fatti la Pamela non è ancora invecchiata, e la Nanina non parmi che torni spesso sulle scene francesi.*

Si se piensa que la comedia italiana se mantuvo en los escenarios de España, por ejemplo, hasta el primer tercio del siglo diecinueve y la francesa no llegó a traducirse, la afirmación no resulta exagerada.

El propio escritor francés confiesa que disfrutaba tanto leyendo y representando en su pequeño teatro privado las obras del veneciano, que tomó la decisión de escribir al marqués Francesco Albergati, residente en Bolonia, buen amigo y protector de Goldoni, una carta en la que le explicaba que (15.II.1760)<sup>10</sup>:

*Aspetto il caro Goldoni. Amo la sua persona, quando io leggo le sue commedie: egli se veramente un buon uomo, un buon carattere, tutto natura, tutto verità.*

En esta misma carta adjuntó una hoja impresa con tres estrofas con una curiosa defensa del talento del veneciano (19.VI.1760)<sup>11</sup>:

*Vers de Monsieur Voltaire sur les talens Comiques de Monsieur Goldoni.*

*En tout pays on se pique  
de molester les talens.  
De Goldoni les Critiques  
combattent ses Partisans.*

*On ne savait à quel titre  
on doit juger ses écrits;  
dans ce procès on a pris  
la nature pour arbitre.*

*Aux Critiques, aux Rivaux,  
la nature a dit sans feinte:  
tout auteur a ses défauts,  
mais ce Goldoni m'a peinte.*

Su destinatario, ufano de tal alabanza, la hizo imprimir completa en el número 45 de la *Gazzetta veneta* (9.VII.1760), con lo que se burló magistralmente de sus detractores. Tan animado estaba que preparó su propia versión en italiano<sup>12</sup>:

*Dappertutte le nazioni  
si molestano i talenti,  
ma chi critica Goldoni,  
fa la guerra ai difendenti.*

*De' suoi scritti con ragione  
giudicar si aveva cura,  
onde presa in tal quistione  
fu per arbitra Natura.*

*Disse al critico, al geloso,  
la Natura, al vero accinta:  
ogni autore è difettoso,  
ma Goldoni mi ha dipinta.*

Después de tanta actividad, decidió serenarse y escribirle a su gran amigo francés, dándole las gracias por su obsequio con el ejemplar de la *Gazzetta veneta*.

A cambio Voltaire le siguió escribiendo a Albergati y a Goldoni, e incluyó una carta del aristócrata, a manera de apéndice, en su tragedia *Tancredi* (1761), publicada en París<sup>13</sup>; sin embargo, en la versión italiana de *Il Tancredi* (1764), el traductor, Agostino Paradisi, prefirió recurrir en su prólogo a los versos que recibió Goldoni en 1760<sup>14</sup>:

En medio de todo esto -probablemente hacia el mes de octubre de 1760- Goldoni comenzó a contemplar la posibilidad de ir a París para encargarse de la dirección de la Comédie Italienne. Desde ese momento pensó en hacer el viaje pasando por Ginebra para visitar a su buen amigo y admirador. Pero lamentablemente dos años después, en los meses de junio y julio, el viaje se realizó de forma tan precipitada que el encuentro no tuvo lugar. A partir del año 62, que Goldoni llegó a París, los caballeros tuvieron que esperar muchos años antes de encontrarse en la capital francesa, el 17 de febrero de 1778, durante una visita de Voltaire a su querido amigo veneciano.

Es sorprendente pero el *signore* Goldoni y *monsieur* Voltaire se vieron solamente una vez durante sus largas vidas, aunque su amistad y su correspondencia fueron constantes.

### Cartas de dos amigos

La amistad entre Goldoni y Voltaire se puede rastrear en las cartas que se conservan de ambos y en las del marqués Albergati, amigo de los dos. Como ya se ha visto las palabras del autor francés, refiriéndose a su amigo italiano, resumen la tónica que tuvieron sus epístolas y en general la actitud positiva de otros escritores hacia el comediógrafo y su obra<sup>15</sup>:

*La naïveté et la vérité de l'estimable Goldoni, plus d'intrigue, de force et d'intérêt.*

Como si todo fuera poco el autor quiso rematar el asunto con el regalo de un madrigal de su propia cosecha a su gran defensor; fue una forma de demostrarle a todos su satisfacción. Los versos aparecieron publicados en el número 46 de la *Gazzetta* (h. 16.VII.1760)<sup>16</sup>:

*Nel mondo m'assicura  
l'onore e il buon concetto  
Volter della Natura*

*conoscitor perfetto:  
Volter della Tragedia  
primo maestro e duce;  
Volter, che alla Commedia  
diede ornamento e luce;  
talento universale  
pien di filosofia,  
di critica e morale,  
di storia e poesia.  
La gloria mia novella  
soffrite, ove favella  
l'oracol delle genti.*

Algunos días después envió una copia manuscrita a su protector el marqués Albergati (26.VII.1760)<sup>17</sup>. Pasados dos meses, exactamente el 24 de septiembre de 1760, Goldoni recibió una sabrosa carta en italiano en la que su admirador no reparó en dirigirle nuevos elogios<sup>18</sup>:

*Signor mio, Pittore e Figlio della Natura; vi amo dal tempo che io vi leggo. Ho veduta la vostra anima nelle vostre opere. Ho detto: Ecco un uomo onesto e buono, che ha purificato la Scena Italiana, che inventa colla fantasia, e scrive col senno. Oh che fecondità! Mio Signore, che purità! E come lo stile mi pare naturale, faceto, ed amabile! Avete riscattato la vostra Patria dalle mani degli Arlecchini. Vorrei intitolare le vostre Commedie: L'Italia liberata da' Goti.*

La sorpresa experimentada no pudo ser mayor, sobre todo cuando leyó las emotivas palabras que escribió Voltaire<sup>19</sup>:

*Vi auguro, mio Signore, la vita la più lunga, e la più felice, giacché non potete essere immortale come il vostro nome.*

Y en otras cartas dirigidas a Albergati aparecieron más pasajes relacionados con el mismo tema; he aquí los de dos cartas distintas (5.IX.1760, 3.X.1760)<sup>20</sup>:

*Je remercie, tendrement l'enfant de la nature Goldoni... Si le cher Goldoni m'honore d'une de ses pièces, il me rendra la santé: il faut qu'il fasse cette bonne oeuvre.*

*Ne m'oubliez auprès de mon illustre Goldoni que j'aime plus que jamais.*

Todavía faltaba una espléndida carta que Voltaire envió a Bolonia al conde Albergati (23.XII.1760). En esta ocasión la emoción fue tanta que Goldoni acabó por incluirla, junto con más material, en el prólogo de su *Pamela maritata*<sup>21</sup>:

*J'aurai bientôt le plaisir de voir représenter chez moi la traduction d'une pièce de votre célèbre Goldoni, que j'ai nommé, et que je nommerai toujours le Peintre de la Nature; digne réformateur de la Comédie Italienne, il en a banni les farces insipides, les sottises grossières, lorsque nous les avons adoptées sur quelques théâtres de Paris. Une chose m'a frappé surtout dans les pièces de ce génie fécond, c'est qu'elles finissent toutes par une moralité, qui rappelle le sujet et l'intrigue de la pièce, et qui prouve que ce sujet et cette intrigue son faits por rendre les hommes plus sages et plus gens de bien.*

La demora con que el marqués contestó la carta llegó a desesperar a Goldoni, quien no pudiendo esperar más le hizo llegar a su gran admirador, durante los primeros días de mayo, los tomos del *Nuovo teatro comico*, correspondiente a la edición de Francesco Pitteri<sup>22</sup>; la alegría del francés ahora no pudo ser mayor. Goldoni recibió noticias, a través del aristócrata bo-

loñés, de el amor que Voltaire sentía por una de sus comedias anteriores que acabada de leer, *La figlia obbediente* (1752) -obra muy relacionada con el periodo de reforma-, y de sus intenciones en traducirla al francés (27.VII.1760)<sup>23</sup>:

*Oui, la nature a raison quand elle dit que Carlo Goldoni l'a peinte. J'ai été cette fois le Secrétaire de la nature... Je lis actuellement la Figlia obbediente. Elle m'enchanté: je veux la traduire: je ne jouerai pas mal il pantalone.*

La posibilidad de verse respaldado y defendido de esta forma por el padre de la literatura francesa, daba a Goldoni la mayor de las felicidades. Todo esto fomentó en el comediógrafo una actitud abiertamente positiva hacia la posibilidad de vislumbrar su futuro en Europa a través del mundo francés. El terrible mundo de rencillas y polémicas en que se había convertido Venecia para él le llevó a pensar que allí sería mejor acogido y respetado que en Italia.

### Una empresa literaria

Es muy probablemente que a raíz de propuesta de Voltaire de traducir al francés una de sus comedias decidiera éste afrontar otra curiosa empresa literaria; se trataba de adaptar, más que traducir, una comedia del amigo, *L'écossaise*, para el público italiano, aunque aseguraba que en un primer momento no sabía que era de éste. Como ya se ha visto la empresa podía ser difícil para cualquier traductor, pero no para él, un hombre de teatro con su experiencia, pletórico de felicidad, quería demostrar en público su agradecimiento y hermanarse, a través de esta recreación literaria, con *monsieur* Voltaire.

Además de las cartas mencionadas Goldoni escribió una dedicatoria para *Pamela maritata: Onoratissimo Celeberrimo Monsieur Voltaire Gentiluomo Ordinario della Camera del Re*, que fue incluida en el primer tomo de la edición de las comedias preparada por Pasquali a partir del año 1761. Se trata de un sincero texto de agradecimiento en el que se encuentran más datos<sup>24</sup>:

*Non è possibile, Signor mio, che io possa rendere a Voi una parte di quel gran bene, che a me avete fatto colle vostre parole, coi vostri scritti, e colla vostra affezione... Uscito è dalla Francia il mio scudo, la mia difesa, la corona de' miei travagli, e l'avvilimento degli emuli perniziosi.*

En otro pasaje del texto el comediógrafo recordó que el maestro galo admiraba en él su estilo sencillo y natural (24.IX.1760)<sup>25</sup>:

*Voi ammirate in me la Natura, Voi date lode a questa Madre universale benefica, che ha voluto spargere in me i suoi doni, ed arricchirmi di quel potere che da Lei sola, e non dall'arte si acquista.*

Y llegó a establecer un vínculo fraternal entre los dos escritos, aludiendo a los valores positivos de su obra que son, en cierta manera, los de Voltaire. De esta forma Goldoni se atrevió a afirmar, con cierta velada humildad, que<sup>26</sup>:

*Se è vero di me quello che vi compiace di dire, ambi siamo Figliuoli della medesima Madre, ma Voi il Primogenito, ed io il Cadetto, anzi Voi il primo, ed io l'ultimo.*

El veneciano sentía que con estas palabras podía justificar mejor la dedicatoria de su segunda parte sobre la historia de Pamela, así que añadió que<sup>27</sup>:

*Tutto quello che ha di buono la presente mia opera, è la dedica a Monsieur Voltaire, il di cui nome è maggiore di qualunque elogio.*

Al final añadió las cartas de Voltaire y Albergati mencionadas más arriba, como haría un buen abogado que quiere presentar todas sus evidencias.

Para respaldar su trabajo Goldoni siguió observando en este prólogo, que aparte de los valores propios de la tragedia burguesa de Voltaire, encontró otros más que le motivaron a trabajar una empresa tan especial como su adaptación<sup>28</sup> :

*Mi sentii anche solleticar dalla prefazione: il di lui Autore mi fa l'onore di nominarmi e di credermi quasi il modello di questo genere di Commedie saggie, tenere e morali. Tutto ciò mi mise in voglia di farla conoscere nella nostra lingua, e sul nostro Teatro, e cominciai a tradurla; ma più ch'io m'inoltrava nella traduzione, veda chiaramente, e con pena, che non sarebbe gustata, com'era, sui teatri d'Italia; ch'io avrei perduto la fatica ed il tempo, e pregiudicato al merito dell'Autore.*

Ya en el terreno de la traducción o adaptación señala, que la naturaleza y naturalidad de la obra permiten comprender cómo se deben arreglar estos textos, según los usos y costumbres de cada lugar y de su forma de hacer teatro<sup>29</sup> :

*E vero, come leggesi nella prefazione suddetta, che quest'Opera dovrebbe riuscire in tutte le lingue; perché l'Autore dipinge la natura, ch'è per tutto la stessa; ma la natura medesima è differentemente da per tutto modificata; e convien presentarla con quegli abiti, e con quegli usi, e con quelle nozioni e prevenzioni, che sono meglio adattate al luogo, dove si vorrebbe farla gustare.*

La experiencia acumulada durante años en los teatros comerciales y privados de Venecia le proveyó la mentalidad práctica de un hombre de teatro. Él, como nadie, sabía lo que costaba adaptar una obra para un público determinado: la forma de escribir y representar teatro en Italia o Francia era distinta en cada caso. Sería interesante saber hasta que punto se debe traducir un texto y cuándo debe adaptarse, pero los matices son muchos y muy variados al respecto; he aquí las palabras de Goldoni<sup>30</sup> :

*Le mie Commedie, per esempio, sono state bene accolte in Italia; eppure son certo che niuna di esse, anche delle più fortunate, potrebbe rappresentarsi com'è, sul Teatro Francese; e tutte, credo, potrebbero avere quest'onore, se fossero accomodate secondo il gusto di quella nazione. Ne abbiamo un'esperienza sicura nelle Tragedie nelle Commedie Francesi in Italiano tradotte. Qual è di queste, che senza notabili cangiamenti abbia incontrato sui teatri d'Italia? Parlo de' teatri pubblici, poiché nelle case particolari tutto piace, e tutto si loda.*

El trabajo de adaptar la obra francesa al italiano enfrenta a Goldoni por primera vez, aunque con las ideas claras, con una práctica nueva para él. Luego llegaron sus adaptaciones de *L'avare fastueux* como *L'avaro fastoso* (1776) y de *Le bourru bienfaisant* como *Il burbero benefico* (1789).

Como ya se ha dicho la adaptación italiana de Goldoni gustó; quizás, como comenta Ortolani, debido a la moda imperante, o, como se puede apreciar por el texto, a los valores de la historia y a la calidad de la adaptación.

Pero aún falta comentar un punto muy importante; en la temporada que Goldoni estrenó la comedia de Voltaire se dio un hecho insólito. Las tres compañías de teatro que había en Venecia se lanzaron a una competencia sin precedentes en la ciudad, pues, cada una representó una versión distinta de la misma obra francesa: la primera *L'écossaise* en italiano fue *La bella pellegrina*, una adaptación de Pietro Chiari que se representó a finales de octubre en el Teatro San Giovanni Grisostomo. La segunda, una fiel traducción de Gasparo Gozzi, fue *La scozzese*, y se montó a comienzos de noviembre en el Teatro San Samuele. La tercera fue la de Goldoni que se estrenó los primeros días de noviembre, por lo que coincidió con la de Gozzi, en el Teatro San Luca y fue la única que agradó al exigente público de los teatros de pago.

Las razones de este espectacular triunfo radican, según el propio comediógrafo y adaptador, en un principio muy sencillo: en un extremo está la traducción la de Gozzi que vale para ser leída, pero no para representarse, mientras que en el otro extremo está la de Chiari es una adaptación demasiado distinta del original<sup>31</sup> :

*Ha compreso il Pubblico la difficoltà di far piacere le semplici traduzioni; ha veduto che non conven né tampoco sfigurare gli originali, e che un'imitazione discreta e sensata può far gustare le opere degli Autori stranieri.*

Así que la solución va a tono con cada caso, la discreción, sensatez y buen ojo del adaptador son indispensables en el trabajo del traductor (o adaptador) de un texto de teatro<sup>32</sup>:

*Ma non mi pento d'averla fatta, poiché, senza, la bella, l'ammirabile Commedia della Scozzese sarebbe, o sconosciuta, o non gustata in Italia.*

Pero si, como puede suponerse, la reelaboración de Goldoni pierde calidad estilística al compararse con el original francés, también puede afirmarse que gana en emotividad en el trabajo de creación de los personajes.

Las modificaciones entre los dos son numerosas y de varios tipos: cambios de nombres, desplazamientos de escenas, concentración de ideas, etc. El propio adaptador no entra en pormenores, pero invita a los interesados a descubrir esas diferencias que resultan determinantes para entender, según sus criterios, cómo son en esencia el teatro francés y el italiano<sup>33</sup>:

*Troppo lungo sarebbe, s'io volessi render ragione de' cambiamenti che ho creduto dovervi fare adattarla al gusto Italiano. Che gli amatori delle due lingue leggano l'una e l'altra, e dicano per ragione almeno della riuscita: così deve essere composta in Francese, e così in Italiano.*

Es imposible que Goldoni se resistiera a dar alguna pista sobre un tema que tanto le interesa tanto a él, así que enuncia rápidamente cinco puntos que diferencian las dos obras: 1. Hace aparecer más veces a un personaje (Milord Murrai), 2. añade una escena completa (I, 3), 3. cambia el desarrollo de otras dos (I, 6; II, 5), 4. cambia los nombres de dos personajes (Sterlingh, Marianna) y 5. transforma el nombre y el carácter de otro (Friport).

Siguiendo estas indicaciones, que son del todo ciertas, se puede concluir, después de una revisión del original francés y la adaptación italiana, que mientras Voltaire deposita el peso de su obra en el trabajo verbal, recurriendo menos a la acción, Goldoni, en cambio, enfatiza la acción a través de la palabra, logrando un mejor ritmo escénico. Todo esto permite concluir que es muy probable que la obra francesa original tenga hoy un mayor interés para el lector que para el espectador, mientras que la adaptación italiana puede aún funcionar a la hora de subir a un escenario, gracias a la concepción teatral goldoniana aún vigente.

Y como si fuera poco, he aquí un sagaz comentario de Carlo Gozzi, quien, sin ánimo de elogiar a un rival tan detestado como Goldoni, hace mención al asunto de las traducciones y adaptaciones para el teatro italiano de la época; primero habla de *Le Cid*, adaptación de Corneille de una obra de Guillén de Castro, y luego no se le ocurre otro ejemplo mejor que citar el caso de *L'écossaise* de Voltaire y *La scozzese* de Goldoni<sup>34</sup>:

*El Cid, accresciuto da un Italiano sotto il titolo del Roderigo, fu tra noi fortunato. La Scozzese, regolata dal Signor Volter, tradotta fedelmente non piacque agl'Italiani. La Scozzese, accresciuta dal Signore Goldoni con riflesso al genio Italiano, piacque moltissimo.*

Mejor elogio no se puede encontrar por parte de un hombre de teatro como Gozzi, quien nunca reconoció que Goldoni era "un uomo onesto e buono, che ha purificato la Scena Italiana, che inventa colla fantasia, e scrive col senno", como no dudó en reconocer Voltaire.

Sirva este breve repaso de un hecho especial o particular en la vida del *signore* Goldoni y de *monsieur* Voltaire, entre los años 1760 y 1761, para descubrir lo que sus cartas y escritos todavía atesoran para quienes gustan del estudio de las relaciones interculturales en Europa.

## Notas

- 1 Véase estudio de *L'écossaise*: Moltó Hernández, 1996, pp. 63-70.
- 2 Arouet François Marie, *Voltaire*. Escritor y filósofo. Fue una de las figuras más importantes de todo el siglo dieciocho en Europa; sus juicios, penetrantes y certeros, sobre la literatura, las artes y el pensamiento dieron forma a la mentalidad del hombre moderno. En el campo del teatro y la música se decantó por la primacía de la Literatura ante la Música. Sobre este tema escribió en: *Deuxième préface d'Oedipe* (1730); "Dissertation sur la Tragedie ancienne et moderne", *Sémiramis* (1748); "Art dramatique", *Encyclopédie* (1772).  
En el mundo del teatro cantado colaboró con J. P. Rameau: *Samson* (1732-1734), *La princesse de Navarre* (1745), *Le Temple de la Glorie* (1745); J. N. Royer y J. B. De Laborde: *Pandoré* (h. 1740); Grétry: *Le baron d'Otrante* (1769), *Les deux tonneaux* (1769).
- 3 "Le café, ou L'écossaise, comédie; par Monsieur Hume: traduite en François par Jérôme Carré; représentée à Paris au mois d'Août 1760", *Théâtre de Voltaire; Augmenté de plusieurs Pieces qui ne se trouvent pas dans les Éditions précédentes*, VI. Londres, 1782, pp. 147-238 (BN: T 15218). Tomás de Iriarte también realizó una traducción en prosa de la obra: *La escocesa*. Madrid, 1769 (BN: T 5369).
- 4 *L'indiscret. Comédie de Monsieur de Voltaire*. Paris: Noël Pissot, François Flahault, 1725. La obra se volvió a imprimir en 1732 y 1742.
- 5 "Voltaire, además de las referidas comedias sentimentales, hizo otras en el género más puramente cómico. En verso compuso *L'indiscret*, de pintura más delicada que *Il chiacchierone* de Goldoni, pero sin acción" (Napoli-Signorelli, V, 7, 1789, p. 161).
- 6 *Nanine, comédie en 3 actes, en vers de dix syllabes*. Paris: P. G. Le Mercies, M. Lambert, 1749 (La obra se volvió a imprimir en 1750, 1769, 1776, 1786).
- 7 "La *Pamela* de Goldoni, extraída de la célebre novela de Richardson, llevó posiblemente a Voltaire a componer su *Nanine*, comedia sentimental en tres actos" (Ibidem, pp. 147-148). Según otras fuentes la obra francesa es anterior a la italiana.
- 8 Idem.
- 9 En cambio se tradujeron otras obras del autor: *Alzire*, *Brutus*, *L'écossaise*, *Le fanatisme ou Mahomet le prophète*, *Méropé*, *La mort de César*, *Olympie*, *L'orphelin de la Chine*, *Sémiramis*, *Tancrède* y *Zaire* (Lafarga, 1983). Cfr. F. Lafarga. *Voltaire en España (1734-1835)*. Barcelona: Edicions de la Universitat, 1982.
- 10 "Espero al querido Goldoni. Amo su persona, cuando leo sus comedias; él es verdaderamente un buen hombre, un buen carácter, todo natural, todo verdad" (*Voltaire's correspondence* (T. Besterman, ed). Ginebra: Institut et Musée Voltaire, 1953, n.º. 8020).
- 11 "Pamela maritata", *Tutte le opere*, VII, p. 423. Véase la traducción del texto en español en la próxima nota.
- 12 "En todas las naciones / se molesta a los talentos, / pero quien critica a Goldoni / hace la guerra a los defendidos. / Sobre sus escritos, se ha cuidado en / juzgarlos con razón, / donde apresada en tal asunto / fue por juez Naturaleza. / Dijo el crítico al celoso / que la Naturaleza la verdad contiene: / Todos los autores son defectuosos / mas Goldoni me ha pintado". ("Al Marchese Francesco Albergati", *Tutte le opere*, XIV, p. 234).
- 13 *Tancrède, tragedie*. Ginebra: Craner, 1761.
- 14 Las dos cartas se volvieron a publicar juntas, como apéndice, en la primera edición italiana de la tragedia: "Tancrède", *Scelta di alcune eccellenti tragedie francesi tradotte in verso sciolto italiano*, I. Módena: Soliani, 1764, pp. i-xv, xvi-xxvii. Goldoni incluyó una selección de la correspondencia de sus amigos en el prólogo de *La Pamela maritata*. Y por su parte Paradisi, a raíz de un comentario sobre las comedias modernas, citó los versos que el francés le dedicó a su compatriota italiano ("Osservazioni del traduttore", *Scelta di alcune eccellenti tragedie francesi*, pp. 322-323):  
*Tale, a cagion d'esempio, è la Sposa Persiana del Signor Goldoni, la quale per ben trenta sere di seguito fu replicata in Venezia a pieno teatro, e piace tuttora. Ma quali prodigi non può fare quel valentuomo, ove si tratta di ritrarre al vivo la natura? Io mi asterrò dal favellarne, perchè se il facessi, non saprei esser breve, e ancora in questo proposito atterrommi al mio autore, al Voltaire, di cui piacemti, giacchè cadono in acconcio, riferire alcuni versi in lode del nostro moderno Terezio.*  
*En tout pais in se pique / De molester les talents / De Goldoni les critiques / Attaquent les partisans. / On ne sçavait à quel titre / On devait juger ses écrits. / Dans ce procès on a pris / La nature pour arbitre. / Aux Critiques aux Rivaux / La nature dit sans feinte: / Gout auteur a son défaut, / Mais ce Goldoni m'a peint.*  
*Questi versi così furono da me tradotti.*  
*S'usa ovunque in modi indegni / Molestare i chiari ingegni. / Di Goldoni ai difensori / Fanno guerra aspri censori. / Non sapean qual convenisse / Titol giusto a ciò ch'ei scrisse. / Ognun vuol, che arbitra presa / Sia natura in tal contesa. / Ella ai Critici insolenti / Diè risposta in tali accenti. / Son difetti in ogni autore: / Ma Goldoni è il mio Pittore.*
- 15 Ibidem.
- 16 "En el mundo me asegura / el honor y el buen concepto, / Voltaire, de la Naturaleza / concedor perfecto; / Voltaire, de la Tragedia / primer maestro y caudillo; / Voltaire, que a la Comedia / dio adorno y luz; / talento universal / lleno de filosofía, / de crítica y moral, / de historia y poesía. / Mi nueva gloria / sufrid, donde habla / el oráculo de las gentes" ("Al Conte Gaspare Gozzi", *Tutte le opere*, XIV, p. 231).
- 17 En la carta se aprecian dos versos cambiados al comienzo del poema: *La fama mi assicura, De' critici a dispetto*, y la corrección de la graffa del apellido francés, *Voltaire* ("Al Marchese Francesco Albergati", *Tutte le opere*, XIV, p. 233).

- 18 "Señor mío, Pintor e Hijo de la Naturaleza; os amo desde que os leo. He visto vuestra alma en vuestras obras. He dicho: he aquí un hombre honesto y bueno que ha purificado la Escena Italiana, que inventa con la fantasía y escribe con el corazón. ¡Oh, qué fecundidad! ¡Y qué natural, claro y amable me parece el estilo! Habéis rescatado vuestra Patria de las manos de los Arlequines. Quisiera titular vuestras Comedias: *Italia liberada de los Godos*" ("*Pamela maritata*", *Tutte le opere*, VII, p. 423-424).
- 19 "Os auguro, Señor mío, la vida más larga y la más feliz, ya que no podéis ser inmortal como vuestro nombre" (Idem).
- 20 "Yo agradezco tiernamente al hijo de la naturaleza, Goldoni... Si el buen Goldoni me honrara con una de sus obras, él me hará feliz; él tiene que hacer buenas obras" (5.IX.1760). "No me he olvidado de mi ilustre Goldoni que quiero más que nunca" (3.X.1760) ("*Pamela maritata*", *Tutte le opere*, VII, p. 1312).
21. "Luego tuve el placer de ver representar una obra de nuestro célebre Goldoni, que yo llamo y que llamaré siempre el pintor de la Naturaleza; digno reformador de la comedia italiana; él ha sabido desterrar las insípidas farsas y los groseros disparates, mientras que nosotros los adoptamos en algunos teatros de París. Una cosa, sobre todo, me ha sorprendido en las obras de este fecundo genio, y es que él las acaba todas con una moraleja, que domina el asunto y la intriga de la obra, lo que prueba que ciertos asuntos y ciertas intrigas pueden hacer a los hombres más sabios y más bondadosos" (Ibidem, pp. 424-425).
- 22 Goldoni dice enviar los diez tomos de la colección Pitteri, pero en 1760 faltaban algunos tomos; el último salió en 1763. Quizás se trate de la edición Paperini, cuyo décimo y último tomo se publicó en 1757.
- 23 "Sí, la naturaleza es racional, cuando ella dice que Carlo Goldoni la pinta. Yo he sido el secretario de la Naturaleza... Actualmente leo *La figlia obbediente*. Me gusta; quiero traducirla, no haría mal *il pantalone*" ("*Pamela maritata*", *Tutte le opere*, VII, p. 1312).
- 24 "No es posible, señor mío, que pueda devolveros una parte de aquel gran bien que me habéis hecho con vuestras palabras, con vuestros escritos, y con vuestro afecto... De Francia ha salido mi escudo, mi defensa, la cima de mis desvelos, y la humillación de los perniciosos rivales" ("*Pamela maritata*", *Tutte le opere*, VII, p. 417).
- 25 "Vos admiráis en mí la naturaleza, vos alabáis a esta madre universal, benéfica, que ha querido derramar en mí sus dones, y enriquecerme con aquel poder que ella sola da, y no se conquista con el arte" (Ibidem).
- 26 "Si es cierto de mí, aquello que os complace decir, ambos somos hijos de la misma madre, pero vos sois el primogénito, y yo el segundo; más bien, vos el primero y yo el último" (Ibidem, p. 418).
- 27 "Todo lo que tiene de bueno mí presente obra es la dedicatoria a *Monsieur Voltaire*, cuyo nombre es mayor que cualquier elogio" (Ibidem, p. 412).
- 28 "Me sentí emocionado desde el prólogo; su autor me hace el honor de llamarme y de creerme casi el modelo de este tipo de género de comedias inteligentes, sentimentales y morales. Todo esto me hizo querer darla a conocer en nuestra lengua y en nuestro teatro, y comencé a traducirla; pero cuánto más me adentraba en la traducción, veía claramente y con pena, que no sería apreciada, como era, en los teatros de Italia; que yo habría desperdiciado el esfuerzo y el tiempo, y perjudicado el mérito del autor" ("*La scozzese*", *Tutte le opere*, VII, p. 1219).
- 29 "Es cierto, como leyese, en el prólogo antes dicho, que esta Obra debería resultar en todas las lenguas; porque el Autor pinta la naturaleza, que es la misma; pero la propia naturaleza está modificada por todo de forma diferente; y conviene presentarla con los hábitos, y con los usos, y con las nociones y prevenciones, que mejor se adaptan al lugar, donde se debería hacer gustar" (Idem).
- 30 "Mis comedias, por ejemplo, han sido bien recibidas en Italia; sin embargo, estoy seguro que ninguna de ellas, incluso las más afortunadas, podrían representarse como en el teatro francés; y todas, creo, podrían tener este honor, si fueran acomodadas, según el gusto de la nación. Tenemos una experiencia segura con las tragedias y comedias francesas traducidas al italiano. ¿Cuál de éstas, sin notables cambios, se ha encontrado en los teatros de Italia? Hablo de los teatros públicos, pues en las casas particulares todo gusta y todo se alaba" ("*La scozzese*", *Tutte le opere*, VII, pp. 1219-1220).
- 31 "El público ha comprendido la dificultad de hacer gustar traducciones sencillas; ha visto que no conviene tampoco desfigurar los originales, y que una imitación discreta y sensata puede hacer gustar las obras de los autores extranjeros" (Ibidem, p. 1221).
- 32 "Pero no me arrepiento de haberla hecho, porque sino la bella, la admirable comedia de *La escocesa* sería, o desconocida, o no gustada en Italia" (Idem).
- 33 "Sería demasiado largo, si quisiera dar razón de todos los cambios que he tenido que hacer para adaptarla al gusto italiano. Que los amantes de las dos idiomas lean una y otra y razonen sobre los resultados: así debe escribirse en francés y así en italiano" ("*La scozzese*", *Tutte le opere*, VII, pp. 1221-1222).
- 34 "*El cid*, ampliado por un italiano bajo el nombre de *Roderigo*, fue entre nosotros afortunado. *La escocesa*, regulada por el señor Voltaire, traducida fielmente no gustó a los italianos. *La escocesa*, ampliada por el señor Goldoni pensando en el genio italiano, gustó muchísimo" (Gozzi, V, 1802, p. 4).



# V

## Goldoni en España y España en Goldoni



Per Ant. Novelli inv. e del.

Ant. Bionelli scul.



Per Ant. Novelli inv. e del.

Ant. Bionelli scul.

# Goldoni en España

El pensamiento de la Ilustración. Una poética teatral. Traductores y traducciones. Consideraciones de la traducción. La visión de un autor: comedias populares. Un olvido: la lírica goldoniana. Estudios de comedias y dramas con música. Comentarios y observaciones. El legado goldoniano: de la cantidad a la calidad.

En el presente apartado se quiere dar cabida al estudio de la recepción del teatro goldoniano en España como parte relevante de la historia moderna; no se trata de una revisión del teatro dieciochesco, sino de una selección práctica del fenómeno teatral, con ejemplos del pasado y del presente, que permitirán ir desarrollando las distintas consideraciones que se formulen. Como punto de partida estarán los textos literarios de Goldoni (TL) y de llegada los espectáculos que se ha representado con ellos, los textos espectaculares (TE).

La libertad que manifiesta el autor italiano al querer entender el hecho humano, o sea el *Mundo*, y plasmarlo como su *Teatro*, nos lleva a contemplar este *Teatro* para entender parte de su *Mundo*, así como el de quienes lo han ido reelaborando a través de los años.

En este momento se quiere aprovechar la libertad que ha dado elaborar las listas de obras (comedias y dramas con música) para combinar -con esa misma libertad- los estrenos de los títulos originales y los años de las versiones y traducciones que se hicieron en español entre el siglo dieciocho y veinte. Así como los nombres de numerosos refundidores, adaptadores o traductor de teatro que se agrupan en más de dos siglos en torno a Goldoni.

En el punto en que estamos, y después de cotejar doscientos tres (202) títulos en español e italiano de comedias y dramas con música (153 en español y 49 en italiano), resulta importante resumir las distintas posturas de los refundidores, adaptadores o traductores ante los textos como obra literaria (TL) o espectáculo (TE)<sup>2</sup>. Con este fin se repasará el pensamiento cultural de los teóricos de la actividad literaria y teatral; el desarrollo y tipología de la traducción para el teatro; la suerte del teatro declamado y cantado, y otras particularidades sobre la herencia cultural goldoniana alcanzada en nuestro país.

## El pensamiento de la Ilustración

El teatro cómico significó desde antiguo una manifestación cultural colectiva que fomentaba la risa, tanto las obras, como los textos y personajes se denominaron "cómico". La calidad cómica, la comicidad, era un arte tan difícil que pocos lograban hacer reír y enseñar algo con él. Rechazado por los cultivadores de ideas elevadas avanzó hasta llegar a manos de artífices de las características de Lope de Vega o Molière, por citar sólo los dos más grandes comediógrafos, quienes supieron "deleitar enseñando" a su público y dejaron, junto con un grupo de escogidos seguidores, el género muy bien situado cuando los hombres de ideas ilustradas del siglo dieciocho se las apropiaron, imponiéndoles un marcado fin utilitario.

En este marco aparece la figura de Goldoni, quien logró con su producción literario-teatral (TL-TE) infundir un carácter progresivo en esta compleja actividad humana que es el teatro cómico. Él, como Maffei, Addison, Voltaire, Diderot o Lessing, buscó nuevas fórmulas más acorde con los nuevos tiempos y dio vida a un excelente programa educativo en el que el arte y el comercio se vieron beneficiados, gracias a una reforma en los modelos de los espectáculos líricos y declamados.

Aunque ya se ha pasado revista a los planteamientos teóricos del mundo goldoniano en la "Revisión de los estudios del teatro de Goldoni en España (1771-1997)", también se han visto otros más prácticos en "Goldoni en Europa y España" y en "El teatro español en relación con Goldoni", ahora se examinará cómo el pensamiento civil, que quería ilustrarlo todo, estuvo en realidad determinado, en España, por hombres que tenían que trabajar para vender

sus obras en los escenarios; eran hombres de teatro que buscaron entre los nuevos modelos los elementos más populares<sup>3</sup>:

*El teatro dieciochesco, que es fundamentalmente un teatro popular, a pesar de las afanes reformadores de neoclásicos e ilustrados, acepta el sainete como parte importante de la función dramática, y por eso su cultivo fue abundante. Pocos dramaturgos, incluidos los ilustrados, dejaron de ejercitarse en el entremés, sainete o la tonadilla musical.*

Fue durante la segunda mitad del siglo dieciocho que estos ilustrados “populares” dieron un carácter distinto a las teorías neoclásicas, adaptando temas, personajes y lenguajes del teatro que pedían las clases cultas a los intentos de modernización que exigía el público en general. La burguesía, contagiada de las posturas de la aristocracia, no aparecía como un modelo social determinante. Sin embargo, poco a poco el desarrollo fue dando paso a una serie de cambios que iba experimentando el género declamado (comedias y sainetes) y el cantado (tonadillas y zarzuelas).

La deseada instrucción teatral fue aprovechando elementos populares, lo gracioso y lo musical, así como viejas tradiciones, para crear nuevos textos escénicos, de sencillas letras y elementales melodías, para disfrute del venerable público.

Las modas pronto impusieron el populismo entre aristócratas con la debida imitación de majos y chulos. Por doquier aparecía algún “guapo” o una “gitana” y, aunque la práctica no agradaba a los ilustrados más rigurosos, acabó imponiéndose hasta en la corte española. Como consecuencia surgió lo genuinamente español, lo castizo y lo típico<sup>4</sup>.

Uno de los temas tratados es el planteamiento teórico de la traducción que en el siglo dieciocho se encuentra reflejado en *Donde las dan las toman* (1778) de Tomás de Iriarte. En el texto, exactamente en la primera tertulia dominical, se exponen las ideas del autor sobre el tema por boca del griego Teofrasto, quien habla de<sup>5</sup>:

*Los Palacios, Templos, Teatros y Jardines en que las Artes dedicadas a la comodidad y diversión del Linage humano, ostenta sus exquisitos primores, o para deleite de los sentidos, o para admiración del discurso.*

Pero más adelante el mismo personaje completa esta idea con otro comentario más ajustado a la realidad del teatro español de la época: la necesidad de una verdadera reforma<sup>6</sup>:

*El Teatro, Señores, el Teatro, que no sólo constituye al recreo y a la enseñanza pública, sino que sirve principalmente para que por él se conozca el grado de cultura que ha llegado una Nación, sin duda necesitaba en la nuestra (por más que algunos no quieran todavía persuadirse así) una severa y juiciosa enmienda.*

He aquí, en esencia, las distintas formas (la de los lisonjeros, malcontentos y desapasionados) en que Iriarte podía imaginarse el teatro español, una vez concluida ese añorado cambio. Y cuando hablaba que la posteridad honraría a los que han logrado corregir ese teatro parecía, sin saberlo, que sus palabras se referían a él<sup>7</sup>:

*Los lisonjeros dirán que ésta se ha logrado ya completamente; los malcontentadizos dirán que todo se ha perdido; y los desapasionados, que ni adulan ni motejan por sistema, dirán que se ha adelantado mucho en poco tiempo; que a pesar de las oposiciones, el fin se ha ido logrando con más feliz éxito que suele la mayor parte de los proyectos nuevos; y que si nosotros nos mostramos ingratos a las personas que se desvelan en tan útil corrección, la posteridad hará mención honorífica de ellas; y quando llegue a tener el Teatro más arreglado, el más decente, el más deleitable e instructivo, reconocerá a quién se le debe, y sabrá desde qué época ha de empezar a contar los progresos del arte de la Representación.*

Al final de la tertulia del segundo domingo, en la que intervenía el latino Marco Tulio Cicerón, don Silverio leía sus "Apuntamientos y Observaciones sueltas para el Sermón de Miguel de Cervantes sobre asuntos de Teatro", donde hablaba de que<sup>8</sup>:

*Los Españoles sensatos se corren de que algunos de sus Paisanos estén todavía disputando sobre las Unidades Teatrales en el discurso del presente año... Otras naciones están estudiando modos de adelantar el Arte Cómico, y procurando reducir a preceptos fijos todo lo que es arte y no invención; quando entre nosotros todavía no han acabado de admitirse generalmente, ni siquiera aquéllas que están fundadas en la razón natural.*

Aunque el autor sacaba a relucir otros muchos asuntos: unidad de tiempo, lugar, acción, le resultaba más importante señalar que la situación no estaba para discusiones teóricas de esta naturaleza y que lo que se necesitaba eran correcciones, pues una obra podía gustar o no debido a sus características, pero también debido a que<sup>9</sup>:

*Mui a menudo consiste en la calidad e instrucción de las personas que componen el Auditorio.*

Aspecto éste que preocupó a los intelectuales de la época, e inmediatamente pasaba a arremeter contra los sainetes y las tonadillas. Según el escritor, en ellosexistían tres tipos de defectos o abusos imperdonables: el manejo del habla coloquial, el crecido número de personajes de los mismos y el tipo de cierre usado habitualmente. El rechazo hacia todo lo excesivamente popular o que no resultara ilustrado, les llevó, a Iriarte y a otros muchos, a tomar una postura firme que al final no les benefició. Sin embargo, al término de la lectura de don Silverio el autor decía que no existía asunto más ventilado y criticado que el teatro<sup>10</sup>:

*Por ser asunto sobre que qualquiera da su voto; siendo así que sin leer Obras Dramáticas de varias Naciones, y de distintas edades, y sin oír representar a muchos Cómicos de diversos modos, es caso poco menos que imposible que nadie juzgue con acierto.*

La actitud de Iriarte muestra la visión del clásico hombre ilustrado, quien consideraba que los únicos que estaban preparados para emprender y llevar a buen puerto los nuevos cambios eran los intelectuales y no los hombres de teatro.

Otra idea que se decía habitualmente era que la utilidad del teatro radicaba en su capacidad para reformar al público. Por ejemplo, en el noveno texto o pensamiento de la colección *El pensador matritense*, "Sobre la tragedia, la comedia y la ópera", se aseguraba que el objeto de la comedia era sencillamente corregir las ridiculeces de los hombres, pues<sup>11</sup>:

*Los defectos de nuestros semejantes los vemos con complacencia; pero somos tan sensibles a la ridiculez, que a nuestro amor propio le lastima. Y quien conoce el corazón humano, sabe que lo domina y corrige más el miedo de el desprecio y la burla, que el horror del delito o el temor del castigo.*

Y que en cualquier caso se pensaba que una comedia era el mejor método, pues lograba mucho más que cualquier otro, ya que<sup>12</sup>:

*Un exemplo a propósito les persuade más que un largo discurso o un Sermón sabio.*

Al final esta visión se impuso y las comedias eran juzgadas por los ilustrados sólo por el grado de utilidad que se apreciaba en las mismas: una buena comedia era capaz de instruir a las clases menos cultas, que no sabían leer en los libros, ni conocían otro tipo de educación que la del teatro<sup>13</sup>. Esta idea pervivió de forma obsesiva durante muchos años.

Ya a comienzos del siglo diecinueve, en otra publicación periódica, *Minerva o El revisor general*, aparecieron algunos textos en los que se mostraba la situación tal cual; por ejemplo, los

dos artículos que firmó un desconocido E. P. ("Carta de un amigo residente en Madrid, a otro residente en las montañas de León" y "Carta segunda de Don E. P. a su amigo, residente en las Montañas de León, sobre la Comedia del *Sí de las Niñas*, y comparación de ella ha querido hacerse con el *Contrato anulado*"), así lo demuestran<sup>14</sup>.

Si se deja a un lado el tema principal de los artículos -la crítica de la famosa obra neoclásica de Fernández de Moratín,- entre los comentarios que aparecían sobre el teatro se encontraban determinadas afirmaciones que reflejaban las ideas de los eruditos del momento<sup>15</sup>:

*Hablábamos en la nación algunos sabios, y echábamos de menos la ciencia; literatos y no literatos: notábamos falta universal de gusto y mucho más de juicio.*

*Nuestras comedias mueven a llanto, y nuestras tragedias excitan la risa; y en unas y en otras bostezo, sino se irrita, el barón cuerdo.*

*Nosotros siempre prontos a imitar a los extranjeros en lo malo, despreciando lo bueno de ellos y lo nuestro.*

*Muchos alaban los literatos, y en especial los franceses.*

En cada una de estas citas se evidenciaba la relación del gusto, el juicio, lo extranjero y lo francés. Sobre este último punto las palabras de E. P. -y como él pensaban muchos autores españoles- confirmaban la visión extremadamente afrancesada que se pretendía imponer el nuevo teatro español<sup>16</sup>:

*Decadidas están las letras; pero mucho más lo está el teatro. Ya no hay Racines, ni un Crebillones, ni aún La Mottes; ya no hay Molière, que, fue único y divino, y la naturaleza como que rompió el molde de que formó tan superior ingenio: tampoco hay Regnards, ni Destouches, ni aún Gressets y Pirons, tan inferiores al padre de la moderna comedia, quanto superiores a los del día: ni una sola de aquellas sales cómicas antiguas hallamos en el teatro actual de Europa.*

Si muchos ilustrados se mostraban complacidos con los gustos de la nación vecina en cuestión de gustos y juicios, los hombres de teatro parecían haber adoptado o seguido gustos más amplios que les llevaba por otros caminos. Mientras los ilustrados se dedicaron a reformar el teatro traduciendo y adaptando textos franceses y exigiendo la imposición de una rígida poética neoclásica en la elaboración literaria de tragedias, dramas y comedias, los hombres de teatro, más llanos, fueron recogiendo los textos que se les ofrecía en el mercado del espectáculo internacional, repleto de nuevos temas y géneros que sí complacían al público<sup>17</sup>. Entre los nuevos géneros estaban en general las comedias sentimentales y aquellas de ambiente burgués con predominio de títulos franceses e italianos.

La actitud mostrada por algunos intelectuales, póngase por ejemplo el propio Iriarte, o el actor Manuel García de Parra, explica por qué el teatro italiano contemporáneo no era visto como el más idóneo para el proyecto de reforma en España, las comedias con rasgos de la comedia tradicional, comedia del arte, aún debía escandalizarles. Si las tramas de las obras francesas eran consideradas buenas, poco tenían que ver con la "visión de mundo" de la mayoría de los españoles, quienes se divertían más con las comedias de magia o las comedias burlescas, entre estas las goldonianas, debidamente adaptadas a los gustos de la nación<sup>18</sup>:

*El ridículo dominante de su patria, todas cargadas de motes, equívocos, despropósitos, truhanerías, y vestidos con hábitos y gestos bufonescos, que vuelven al hombre mona.*

*Pero, tal vez, ha dado ya fin esta barbarie. Repulgadas las demás, la Italia, idólatra de las modas ultramontanas, habrá también purgado su gusto cómico. En efecto, Molière ha sido traducido en italiano, y representado en casi todos sus teatros. En Milán se han representado algunas comedias de Maggi, llenas de alegría honesta, y de una sola corrección de costumbres. Goldoni asimismo, y algún poeta, han procurado reformar de algún modo la comedia, y el público ha recibido con aplau-*

*so sus producciones. No obstante, el histrionismo, los matachínz, el cómico más villano, más chocante, insulso, indecente, y en una palabra, las farsas subsisten todavía imperiosas y triunfantes, hasta en las capitales más conspicuas.*

El modelo italiano podía ser visto como defectuoso, pero resultaba en definitiva más próximo y comprensible para el intelectual o el espectador de la nación hispana. Muy distinto se presentaba el novedoso, aunque alejado (e inalcanzable) modelo francés, que se pretendía imponer<sup>19</sup>.

Es muy probable que las reservas que prevalecieron hacia el teatro italiano en general y goldoniano en particular se expliquen con las dos ideas antes expresadas; primero, "la cantidad, según los ilustrados, está reñida con la calidad". Goldoni escribía demasiado, esto llamó la atención de ilustrados como Iriarte y Fernández de Moratín. Y, segundo, "el comediógrafo satisfacía de forma servil el gusto de su público, tanto de sus espectadores como de sus lectores", aunque esto era bastante cierto, se sabía que él solo había logrado una importante renovación teatral y social en Italia<sup>20</sup>.

Sin embargo, Fernández de Moratín, que no fue precisamente un defensor del teatro italiano, sino de determinados escritores de aquel país, fue uno de los pocos autores que mejor y más ampliamente habló del tema. Por ejemplo, en su libro del *Viaje a Italia* (1793-1795), en la parte que dedica a su visita a la ciudad de Venecia, estableció una rápida, pero muy acertada, comparación entre las dos naciones en materia teatral<sup>21</sup>:

*Si hubiera 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. Mejor, porque además de las buenas traducciones de obras extranjeras en el género trágico, hay en él obras originales que exceden, con mucho, a las que en España se han escrito de treinta años a esta parte, y sería temeridad querer comparar las piezas de Maffei, Varanno, Pepoli, Alfieri y Monti a las de Cadalso, Ayala y Moratín. En las comedias no podemos presentar tampoco una docena de piezas comparables a las que se pueden entresacar de sólo Goldoni, y en esta parte les somos también muy inferiores; y si nos ceñimos a juzgar sólo entre los autores vivientes, ¿qué poeta cómico opondremos al Marqués Albergati y a Gerardo Rossi? Si este cotejo no nos favorece, descendiendo un poco hallaremos quizás motivos de consuelo. Federici, Avelloni, Fiorio, Andolfati, y todos los que hoy nutren los teatros de Italia, son, en mi opinión, tan semejantes, tan idénticos con nuestro Comella, Zavala, Moncín, Laviano, Fermín del Rey, Flores, Gallo, etc., que sólo el idioma en que escriben los diferencia.*

La idea de contrastar los nombres de los primeros autores trágicos italianos del siglo (Maffei, Varanno, Pepoli, Alfieri y Monti) con los españoles (Cadalso, Ayala y Fernández de Moratín, padre)<sup>22</sup>, así como de los principales autores cómicos contemporáneos (Albergati y Rossi)<sup>23</sup>, le permite destacar con sobrado margen la figura de Goldoni como la de un autor único e irrepetible.

Pero las similitudes entre el teatro en Italia y España sólo aparecen cuando compara escritores italianos que él considera inferiores (Federici, Avelloni, Fiorio y Andolfati) con otros españoles (Comella, Zavala, Moncín, Laviano, Fermín del Rey y Flores Gallo)<sup>24</sup>. De este último grupo, cuatro pertenecen a la lista de adaptadores de comedias goldonianas en España: Comella, Laviano, Moncín y Rey<sup>25</sup>.

Fernández de Moratín encabezaba la lista con el nombre del famoso Comella, de quien se burló públicamente en *La derrota de los pedantes* (1789) y *El café o La comedia nueva* (1792)<sup>26</sup>. Con esta relación el autor logró definir un tipo de individuo semejante a Comella, Concha, Moncín, Laviano y Rey, lo que significó un rechazo frontal de los hombres de teatro (apuntadores, actores y directores).

Sin embargo, fueron ellos quienes utilizaron una y otra vez los textos goldonianos en los escenarios del país, en apariencia mucho más afines con las intenciones morales y formales de los cultos círculos ilustrados, para reformar y mejorar el teatro y su público. En líneas ge-

nerales ninguno de ellos representa, según se aprecia en el texto de Fernández de Moratín, el lado más positivo del desarrollo del teatro de la época. Como profesionales, su trabajo siempre estuvo vinculado a las exigencias de las compañías y del público. Todos ellos fueron muy populares y obtuvieron muchos éxitos inmediatos, pero se apartaron en más de un título de los preceptos neoclásicos, los géneros cultos, la educación moral y social, etc.

El rechazo del autor radica en el interés que éstos demostraron por el éxito comercial y en el abandono que dejaron el desarrollo profundo del teatro. Aunque en verdad fueron ellos y no los ilustrados quienes con comedias populares y un nuevo planteamiento cultural, en el que tenía cabida la producción de Goldoni, lograron seguir atrayendo al público a las salas de los principales coliseos. Sabían qué gustaba y qué tipo de obras podían entretener al público y hacerle cambiar poco a poco, sin ningún tipo de violencia ni imposición, de mentalidad y gustos.

En realidad la reforma española fue un trabajo compartido "al alimón" entre ilustrados de conceptos teóricos y hombres de teatro de ideas prácticas y menos rígidos en sus aplicaciones. Los fallos fueron muchos y, sin embargo, las nuevas modas y tendencias siguieron llegando del extranjero al tiempo que se adaptaban a la nueva visión nacional.

### Una poética teatral

Ahora resulta interesante repasar cómo en el caso goldoniano los refundidores, adaptadores, ajustadores, recreadores o traductores se enfrentaron a la tarea de interpretar los distintos códigos empleados en los dramas con música, así como en las comedias (lingüístico, histórico y social). Estos rasgos característicos del mundo goldoniano estaban presentes en cada diálogo, escena o acto, pero en muy pocos casos se podían encontrar soluciones que apuntaran a una reelaboración lingüística o psicológica determinada (o a la carencia absoluta de ella).

En este punto apareció una especie de práctica de simplificación de los textos, o sea una poética, que permite hablar de "dramaturgia" práctica. El texto literario (TL), que es un conjunto de códigos, sufre una segmentación e interpretación de todas sus partes para volver a convertirse en espectáculo (TE). En líneas generales, se alteran los sencillos títulos del autor por otros más elaborados; se suprimen los rasgos dialectales y sociales, igualando todo el texto; se interpretan las críticas sociales, haciéndolas más evidente y burdas; se adaptan textos a la forma métrica española; se alteran diálogos y el desarrollo de la trama. Los textos podían acabar muy castigados, pero los resultados sirven hoy para comprender las verdaderas tendencias del teatro del momento.

En este contexto las palabras del anónimo refundidor del drama jocoso con música *La fingida camarera* (E-XXIV), uno de los primeros textos de Goldoni que el público pudo leer en una edición bilingüe en 1750 con ocasión de las representaciones del mencionado título, confirman esta práctica como parte de una actitud predominante en la época, que no es muy distinta de la que muestran los traductores alemanes, ingleses o franceses ante el reto de traducir las obras clásicas o contemporáneas<sup>27</sup> :

*Haviendo parecido conveniente variar en algunos pasages de la traducción, su literal sentido, concepto y metro, sin apartarse de la idea, por hacer más divertida su lectura.*

Nuestro fundidor (o refundidor) literario era capaz de darle una nueva forma al texto, pero manteniendo en su traslación las ideas que mejor se acomodaban al gusto de su destinatario. En la técnica de la traducción las constantes interpretaciones del original estaban justificadas por la finalidad práctica del mismo: la lectura rápida del texto para disfrute del teatro cantado.

La explicación de un segundo adaptador anónimo, esta vez de la comedia *La mujer variable* (1783), confirma la misma postura en el teatro declamado<sup>28</sup> :

*Múdase como la luna el varón necio, y no percibiendo los daños que de ello le resultan, no hay camino para la enmienda, la que sin duda podría efectuarse, si en una representación sensible se le ponían delante los daños que se le siguen de su inconstancia, y el despreciable papel que hace en el teatro del mundo.*

*Este es el objeto de la traducción libre, en nuestro Idioma, de la presente Comedia de la Mujer variable, que el célebre Goldoni escribió, y el mismo que me movió a ponértela a los ojos; si se llenasen mis votos, haré lo mismo por averlo intentado: cierto de que no me hará variar de pensamiento el aplauso, no el vituperio.*

Para el autor la necesidad de mostrar claramente ante los ojos del espectador el mensaje de la comedia. “Una representación sensible”, la llamará, determina la libertad en el trabajo de traslado del texto de un idioma a otro: la interpretación escénica hace más comprensible el texto.

Mucho más explícito resulta el texto del tercer autor anónimo, quien prepara la versión de 1783 de *El verdadero amigo* (E-CI)<sup>29</sup> :

*Para manifestarlo con mayor claridad a los amados patriotas se ha juzgado conducente, no tanto atender al particular significado de cada expresión, como a los sentimientos que el autor produce en su original; es pues, la que se ofrece traducción libre, totalmente distante de las escrupulosidades de un gramático; si así mereciese la aceptación del público, se logrará la mayor satisfacción.*

Sus palabras revelan la misma relación entre sentimiento y expresión. Además añade que su trabajo se aparta de las exigencias de los eruditos, al preferir -como Goldoni- la aceptación del público y la satisfacción personal.

Ya en este punto hay que recurrir, como en otros muchos, los trabajos de la profesora italiana Antonietta Calderone, quien desde hace algunos años viene realizando una serie de investigaciones sobre las obras de Goldoni en España. Hasta el momento ha analizado títulos tan populares como *La serva amorosa*, *Il servitore di due padroni* y de forma particularmente interesante *La locandiera*, logrando dar una visión más uniforme del asunto<sup>30</sup>. En el último caso citado, el de *La locandiera*, la estudiosa ha examinado, a la luz de la práctica de la adaptación, varios textos en español que se basan en ese título. Sin necesidad de establecer categorías de “mejor” o “peor”, ha profundizado en las relaciones intertextuales y ha establecido una tipología de grados de fidelidad ideológica o lingüística<sup>31</sup>:

- a. traducción literal.
- b. traducción literal con ampliación del texto.
- c. reducción de texto, literal o libre, con similares conceptos.
- d. traducción libre, interpretación, con omisiones o añadidos.
- e. omisión total de una parte.

En este trabajo de Calderone sobre el texto de un anónimo autor de 1799 -*La posadera y el enemigo de las mugeres* (E-LXXXIX) y de J. J. López de Sedano de 1779 -*La posadera feliz y el enemigo de las mugeres* (E-XC), adaptación en romance de la versión anónima, muestra una actitud distinta hacia el texto literario, al contemplarlo más desde su perspectiva teatral (TE). Los resultados apelan más a una preocupación por comprender las particularidades a los mismos: primero, el desarrollo de una segunda trama (restitución del esquema narrativo de la antigua comedia española) y, segundo, una modificación estructural de determinadas escenas que apuntan al mismo fin (reafirmación de este esquema narrativo).

Se trata, como se va observando, de una vuelta atrás o del mantenimiento de las antiguas tradiciones en los nuevos modelos teatrales: títulos, personajes, conceptos, etc.<sup>32</sup>

Con sus otros trabajos Calderone contribuye a elaborar un cuadro completo en el que se aprecia su interés por comprender el trabajo de adaptadores o traductores poco conocidos o anónimos, así como los mecanismos funcionales que éstos emplearon en los textos goldonianos<sup>33</sup>.

## Traductores y traducciones

En un siglo que se distinguió por la ilustración de los aristócratas y burgueses, se discutió mucho de teatro y se tradujeron numerosas obras clásicas, científicas, filosóficas y eruditas, por lo que en este período se desarrolló toda una filosofía de esta especial actividad, práctica o arte de la traducción.

La traslación de un idioma a otro fue muy importante para la difusión de determinadas obras antiguas y modernas, pues marcó desde sus inicios dos claras tendencias ideológicas fundamentales para el mundo de la literatura: la versión literal, al servicio del original, y la versión libre, más al servicio del nuevo lector<sup>34</sup>. En realidad las posturas adoptadas para la traducción de autores clásicos y contemporáneos fueron muchas, así como los problemas de terminología, criterios y filosofía de la traslación, pero en líneas generales predominaron siempre los dos conceptos citados.

Los autores europeos participaron de una misma preferencia por los títulos clásicos a la hora de escoger los textos de sus traducciones. Por ejemplo, madame A. Dacier (1647-1720) tradujo *La Iliada*<sup>35</sup> de Homero en 1699, pero se ocupó de dejar muy claro en la obra que su texto iba dirigido a quienes nunca habían podido leer al autor en su lengua original, por desconocimiento de ésta, con lo que sólo pretendía mostrar una parte de lo que contenía el original, nunca igualarlo, ni tampoco superarlo, dada la imposibilidad de la empresa.

En cambio, J. L. D'Alembert (1717-1783), después de traducir las obras de Tácito (1758), fue mucho más allá y rechazó abiertamente la imposición de la traducción literal. Su teoría se basaba en las diferencias lingüísticas de cada idioma, lo que obligaba al traductor a ir escogiendo en un abanico de posibilidades distintas soluciones aplicables en cada caso<sup>36</sup>. De igual parecer fue el abate Prévost (1697-1763), quien se encargó de traducir y publicar en francés la famosa novela de Richardson, *Pamela* (1760)<sup>37</sup>. En el prólogo del libro Prévost observaba que no había modificado sustancialmente la obra, pero que para el buen entendimiento de la misma había corregido descripciones en exceso largas, conversaciones inútiles y había adaptado, sobre todo, las costumbres inglesas a las del continente<sup>38</sup>.

En la misma época los traductores de habla alemana alcanzaron un alto nivel en la técnica de la adaptación y traducción, en la que habían realizado notables aportaciones, tanto teóricas como prácticas, con los trabajos de F. J. Bertuch, J. F. Hölderlin, G. E. Lessing o J. H. Voss, entre otros<sup>39</sup>. Como el resto de los europeos, los alemanes sintieron gran preferencia por las obras de los autores clásicos, sin olvidarse de los textos modernos. Asimismo los ingleses pasaban por un buen momento en el mundo de las teorías y prácticas de la traducción con imitaciones y traducciones literarias. No en balde A. Pope tradujo *La Iliada* (1715)<sup>40</sup> de Homero, en la que mostró una severa inclinación a la versión literal y un rechazo a la modernización lingüística del contenido de la obra clásica. Pero de igual forma aparecen los traductores de obras contemporáneas que pretendían una mayor flexibilidad en el tratamiento de las obras literarias.

Otro tanto se encuentra en el caso español con las mismas dos tendencias; los autores tradujeron mostrando un mayor interés por probar la experiencia de verter las obras clásicas a su propia lengua con cierto rigor en la tarea. Entre ellos destacan los trabajos de Ignacio de Luzán con una *Oda de Safo* y *La clemencia de Tito* de Metastasio, Tomás de Iriarte con *La Eneida* de Virgilio y *Epístola a los Pisones* de Horacio y Juan Pablo Forner con *El arte poética*, una *Sátira* y una *Oda* de Horacio<sup>41</sup>. El interés radicaba en saber traducir el texto manteniendo todos los elementos y belleza del original.

También estaban los autores que, como José Cadalso, con sus *Cartas marruecas*, y el polígrafo A. de Campmany (1742-1813), con su *Arte de traducir*<sup>42</sup>, abordaron el tema con un claro rechazo de la traducción literal, como reflejo de todas y cada una de las características del original. Los dos escritores pensaban que la traducción debía mostrar cómo hablaban los demás, recalcando su naturaleza, pero sin caer en excesivas libertades. Todo esto demostraba que cada individuo entendía la práctica de la traducción de forma algo distinta a la de los demás y que en los múltiples planteamientos y resultados conservados se encuentran las mejores pruebas.

Como ya se ha visto, ésta última postura apareció en el ámbito teatral y quedó reflejada en las adaptaciones libres de Cruz de títulos franceses e italianos y en las del grupo de adaptadores de las obras de Goldoni. Muy distinta fue la práctica mostrada por Iriarte en sus estudiadas traducciones<sup>43</sup>.

Existe una variedad sorprendente de tipos de traducciones entre los ejemplos conservados de las comedias goldonianas en el teatro español. Esto permite emplear una buena parte de los tipos establecidos por la profesora Inmaculada Urzainqui en su estudio sobre la traducción en el siglo dieciocho<sup>44</sup>. De las doce posibilidades o tipos apuntados en su trabajo, sólo se recogen siete como válidos para los casos que se incluyen en las listas de obras de Goldoni, aunque más de uno podría encajar al mismo tiempo en dos o tres tipos<sup>45</sup>:

1. traducción-restitución: los textos originalmente españoles que vuelven a España, pero sin polémicas de por medio.
2. traducción-selección: se traslada sólo una parte del original.
3. traducción-abreviación: podando y elaborando de nuevo, en mayor o menor medida, el original; también es selectivo en el momento de escoger qué vale y qué no vale para su versión. En el teatro se empleó para “adaptar las obras al gusto de la nación y del público en cuestión”.
4. traducción-nacionalización ó “connaturalización” (puede implicar también la actualización): el texto se acomoda a los gustos, usos y costumbres del momento en que se realiza. Este método fue muy frecuente en todos los países europeos de la época y refleja una predilección por asimilar o compartir modelos literarios que se consideran bellos o útiles en otros ámbitos distintos.
5. traducción-actualización (puede implicar también la nacionalización): forma fundamental para aproximar la historia o los personajes a los espectadores del momento.
6. traducción-recreación: está regida por los criterios estéticos e implica la adaptación o refundición, pretende dotar al texto de una nueva dimensión creativa; es un trabajo completo y tiene una clara finalidad estética. Está en el límite de la imitación o el plagio.
7. traducción-traducción: trabajo fiel, exacto y puntual, voluntad de fidelidad literaria.

A continuación se tratará de mostrar algunos casos importantes para ejemplificar los siete tipos de la lista<sup>46</sup>. El primero puede estar representado con la comedia *Il bugiardo*, convertida en 1793 *El embustero* (E-XLVIII); se trata de un texto original de Juan Ruiz de Alarcón (*La verdad sospechosa*) que es la fuente de otro en francés de Corneille (*Le menteur*) y en éste se basa el italiano de Goldoni. La vuelta del texto al español, al parecer, no afectó ni determinó el proceso; ningún dato permite suponer que alguien se diera cuenta del préstamo literario, y que intentara aproximar la traducción al original español.

El segundo tipo se presenta algo más complicado, ya que un buen número de títulos de dramas con música podría incluirse en el mismo. En este caso está la comedia *Il feudatario*, con la se mostrará cómo se puede complicar un ejemplo al máximo<sup>47</sup>.

El actor Francesco Grandi adaptó la comedia *Il feudatario* como un drama jocoso titulado *Le gelosie villane* (1776)<sup>48</sup>; el refundidor italiano seleccionó sólo el argumento secundario o de fondo de la comedia -el que se centra en los campesinos- y eliminó todas las partes de los personajes nobles con su carga social y política. La construcción del drama jocoso se basó en dos puntos: reducción de diecisiete personajes a ocho, con cambio de funciones en los que se mantuvieron, y concentración de algunos episodios secundarios de los devaneos amorosos del marqués con las campesinas<sup>49</sup>. Este texto se convirtió en 1788 en *Los celos villanos* (E-XI)<sup>50</sup>, con un buen número de cortes, añadidos y cambios en los textos cantados, lo que alteraba la disposición original de las escenas de Grandi. Los cambios eran mayores según avanza el desarrollo de la obra. De este mismo segundo tipo se puede también extraer el tercero, el de la abreviación<sup>51</sup>.

La segunda versión de *Il feudatario*, adaptación del libreto de *Le gelosie villane*, que se tituló *Sandrina o La contadina in corte*, fue preparada en 1767 como *Los villanos en la corte* (E-XLVIII) y también alteró el original italiano. Los personajes se reducían sólo a siete, pero se mantenían dos nobles, una condesa y un duque, tres villanas (Benita, Blasa y Tomasa) y dos villanos (Narduccio y Cecchino). Del texto original sólo se empleaba parte de las escenas cuatro y cinco del primer acto, las sexta y séptima, y algunos fragmentos de escenas sueltas del tercero, con el fin de concentrar la historia de celos entre las campesinas. El resto del texto se debía a la invención del refundidor español.

Pero no todos los ejemplos resultan tan complicados; por ejemplo, los tipos cuarto y quinto, nacionalización y actualización, se presentan de forma mucho más sencilla. Estos dos tipos son los más frecuentes en los textos de las versiones goldonianas. La comedia *La famiglia dell'antiquario*, vertida en 1781 como *La suegra y la nuera* (E-XCVII), participaba por igual de los dos tipos. El adaptador, Fermín de Laviano, no sólo versificó el texto en octosílabos sueltos, algo habitual en el teatro español, sino que también empleó nuevos nombres para personajes como Brighella (Segundo), Colombina (Marcelina) y Arlecchino (Benito), así como léxico, expresiones y frases hechas propias de la manera de habla de cada nivel social. Asimismo trasladó con mucho acierto la acción de la ciudad de Palermo a la de Cádiz.

En lo concerniente a la trama, redujo y abrevió escenas, buscando crear otro ritmo teatral más dinámico<sup>52</sup>. En algunos momentos los parlamentos resultaban más extensos para explicar los problemas sociales que subyacían en origen en el texto<sup>53</sup>, y en otros que se agrupan varias frases en un solo parlamento<sup>54</sup>. Se detecta, en general, una tendencia a exagerar y llevar a la desmesura dramática el argumento original de la comedia<sup>55</sup>. Con su trabajo Laviano insistió en la idea de actualizarse y españolizarse a un tiempo el texto goldoniano<sup>56</sup>.

Otros ejemplos de este mismo tipo lo constituyen las tres traducciones que publicó Juan Pedro Maruján y Cerrón para las temporadas líricas en el Teatro Italiano de Cádiz en 1762: *Lo speziale* que pasó a convertirse en *El boticario* (E-V), *La buona figliuola* en *La buena hija* (E-VI) e *Il mercato di Malmantile* en *El mercado de Malmantile* (E-XXXII).

En el sexto tipo, la recreación, pueden incluirse varios títulos. Uno de los más interesantes es el de la comedia *La serva amorosa*, adaptada en 1792 como *La buena criada* (E-XVIII), de la que el censor Santos Díez González comentó que (23.XI.1792)<sup>57</sup>:

*El Traductor de la presente Comedia, no sólo ha expresado bien el original, sino que la ha mejorado de manera que no parece traducción.*

En efecto, la adaptación de Luis Moncín resultó muy positiva y debe tratarse como una recreación sencilla, ajustada a los gustos hispanos, de un texto original goldoniano<sup>58</sup>. En este mismo punto se puede citar como ejemplo, no la adaptación anónima del drama jocoso *Gli uccellatori*, una edición bilingüe de *Los cazadores* (E-X.5), que resulta correcta, clara y se ajusta en general al texto italiano, aunque presenta cambios en la distribución de las escenas y modificaciones en las situaciones teatrales, sino la adaptación de Ramón de la Cruz; ésta, que es sumamente libre, corresponde al manuscrito y a la edición en español, de *Los cazadores*

(E-X.1-4). *En la selva sabe amor tender sus redes mejor* (E-X.2) se aparta del texto italiano, reduciendo el argumento a los personajes populares o cómicos de la obra: los cazadores, y eliminando todos los personajes nobles o serios del original<sup>59</sup>.

En el último tipo, la traducción fiel, no se pueden citar muchos textos de los siglos dieciocho y diecinueve<sup>60</sup>. En cambio, sí se conocen muchas traducciones del siglo veinte de las que se conocen los criterios empleados para ser vertidas a nuestro idioma. Títulos como *La famiglia dell'antiquario* (1750), *La locandiera* (1752) o *Le bourru bienfaisant* (1771) han sido repetidas veces traducidos y también estudiados en los últimos años<sup>61</sup>.

Si los ejemplos conocidos entre los siglos dieciocho y veinte repiten títulos, en ningún caso se emplean criterios similares en ella (conceptos, nomenclatura, morfología, léxico, etc.)<sup>62</sup>. En el presente siglo se ha avanzado hacia una igualdad relativa en la técnica de la traducción literaria. Muchos han realizado traducciones libres, otros didácticas y unos pocos, en cambio, filológicas. De entre todas ellas, sólo interesa el último grupo, en el que sobresalen los trabajos de tres traductores y editores provenientes del mundo universitario: Manuel Carrera (*La posadera*, *Los afanes del verano*, *El abanico*, 1985), María Hernández (*La posadera*, 1991) y Ángel Chiclana (*El teatro cómico*, 1993)<sup>63</sup>.

En el primer ejemplo Carrera plantea un trabajo divulgativo con un buen número de datos históricos. La finalidad de su edición, dentro de una colección como "Letras universales" de la Editorial Cátedra, es dar a conocer tres títulos goldonianos al lector interesado en el texto teatral, para lo que efectúa una selección de<sup>64</sup>:

*Obras que consideramos más vivas, interesantes y representativas del quehacer de Goldoni.*

Entre los títulos está *La locandiera*, como título más traducido y representado en España en el presente siglo, pero aún fundamental para el conocimiento del autor italiano. Además se incorporan otras dos obras poco conocidas en el teatro en lengua española; éstas son, *Le smanie per la villeggiatura* (*Los afanes del verano*) e *Il ventaglio* (*El abanico*). La primera es "capaz de posibilitar un juego dramático rico y vivo" y la segunda es una "auténtica filigrana teatral"<sup>65</sup>. Como se ha visto con los traductores del siglo dieciocho, también se plantea la necesidad, no sólo de traducir, sino de adaptar los textos a las costumbres y tradición del español de su época, sin olvidar al lector y al espectador del veinte. De esta forma se intenta recuperar las dos vertientes propias del texto teatral: la literaria (TL) y la espectacular (TE)<sup>66</sup>.

En el segundo caso, Hernández opta por la edición y traducción de un solo título con un excelente y muy completo estudio introductorio. La obra apareció en la colección "Clásicos universales" de la Editorial Planeta. Aunque en el texto de Hernández se echa en falta un breve apartado sobre los criterios de su selección y traducción, el análisis de los tres aspectos primordiales relacionados con la obra: contexto, poética y texto teatral, abre nuevos caminos a la investigación filológica en España, gracias a la correcta utilización que hace la estudiosa de planteamientos de la escuela estructuralista y semiótica<sup>67</sup>.

Y en el tercer caso, Chiclana emplea a fondo sus conocimientos como filólogo y traductor para manejar conceptos completamente modernos de traducción-adaptación<sup>68</sup>. Aunque en el texto de *El teatro cómico* no existe un estudio del texto, se pueden encontrar referencias a este trabajo en dos artículos suyos<sup>69</sup>. Su interés por el análisis le lleva primero a examinar con minuciosidad el Original. Así se puede apreciar cuando señala que los personajes de la comedia del arte, esto es, Arlecchino, Brighella o Colombina, deben ser estudiados y traducidos<sup>70</sup>:

*No me refiero a sus parlamentos, a lo que dicen en escena, sino a los personajes en sí; traducir lo que estos personajes (con sus nombres concretos, con sus trajes estereotipados e inamovibles) significan.*

Porque lo que es perfectamente natural en una representación en Italia, no tiene por qué ser similar en España. El traductor apela a la "recreación" cuidadosa e inteligente del personaje. Por ejemplo, contrario a lo que se suele pensar, considera que<sup>71</sup>:

*Hay que dar sus parlamentos en correcto castellano y marcar, en todo caso, las diferencias con los otros personajes por medio de un determinado registro, o nivel lingüístico, no por una pronunciación andaluza o gallega.*

Esta postura plasma una visión mucho más acorde con la naturaleza del texto teatral, potenciando su visión como algo vivo que se puede interpretar con criterios distintos, así como su conversión última en espectáculo escénico. Todos estos ejemplos permiten comprender el sentido particular de las tres ediciones: los criterios filológicos al servicio de la naturaleza teatral de los textos.

Estos mismos casos sirven para remontarse a los orígenes de la práctica de la poética explícita en un traductor como Tomás de Iriarte, y analizar los criterios esgrimidos en *Donde las dan las toman*. Como punto de partida señala el autor que resulta importante traducir buenos originales, pues la tarea conlleva en sí el reconocimiento y aplauso de los hombres cultos (tén-gase presente la preferencia de los traductores al escoger las obras de los grandes autores clásicos)<sup>72</sup>:

*Pero, ¿quiénes los aplauden? Los que saben cuánto cuesta una buena traducción, cuán útil es, y cuántos hombres grandes de todas Naciones han empleado sus ingenios en traducir; pero no los que creen que una versión de un idioma a otros, aun quando sea hecho en verso, y de verso, es obra facilísima, y que sólo debe ser empleo de Escritores incapaces de inventar.*

Pero luego observa que lo indicado en esta tarea es limar el texto de la traducción, de tal suerte que no pueda conocerse que lo es<sup>73</sup>. Además, en el prólogo del cuarto tomo de sus *Colección de obras* (1787) define el trabajo del traductor de esta otra forma<sup>74</sup>:

*Muchos han comparado la Traducción con el Comercio; pero acaso serán pocos los que hayan penetrado toda la propiedad y exactitud que esta comparación encierra. Yo he considerado que así como el Comercio más útil y estimable es el que introduce en el Estado los géneros simples y de primera necesidad, así también la Traducción más provechosa y loable es aquella que enriquece nuestro idioma con los buenos libros elementales de las Artes y Ciencias.*

Esta postura avala las traducciones realizadas por Iriarte de obras teatrales francesas<sup>75</sup>. En otro pasaje del mismo prólogo el autor dice aquello que ya aparecía en el tomo de las traducciones de textos teatrales (Fernández de Moratín dice lo mismo) sobre los fallos de terminología<sup>76</sup>:

*Además de disgustar a los Inteligentes, como tan contraria a la puntualidad con que un buen Traductor, ya que no diga lo mismo que el original, debe decir cosas que se acerque mucho al sentido de él, causa fastidio aun a los Lectores menos instruidos, que sin hacer cotejo de la Traducción con la obra traducida, tropiezan a cada paso en palabras superfluas y como postizas, que enfrían y debilitan el estilo.*

En el mismo texto pasa revista a otros distintos temas de la poética clásica que ahora no cabe comentar aquí<sup>77</sup>. Iriarte nos sirve para dar fin a este tema, no sin antes recordar que este autor y otros de su época, así como los filólogos contemporáneos antes citados, participan de esa misma preferencia por los títulos clásicos (Horacio, Dante o Goldoni) a la hora de escoger los textos de sus traducciones.

## Consideraciones de la traducción

A lo largo del siglo veinte se ha buscado una mayor fidelidad a la hora de acercarse al significado literario, teatral y social de Goldoni. A pesar de los pocos títulos que se habían tra-

ducido a finales del siglo pasado y a comienzos de éste, no más de doce, poco a poco la lista se ha ido ampliando de forma considerable en los últimos años.

Son dignos de mención, por una parte, las aportaciones de C. Rivas Cherif (1920, 1937), J. Hernández Peralta y M<sup>a</sup>. Mariné de Hernández (1962), M<sup>a</sup>. del P. Palomo (1962, 1985), R. Sánchez Maza (1970), P. Villamar (1971), J. Ménendez Herrera (1971), M. Orta Manzano, R. Orta Manzano y P. Galt (1971, 1972) y M<sup>a</sup>. L. Gómez de Ortuño (1976), como trabajos de traslación de textos que poseen una larga historia de interpretación, transformación o explicación del texto literario (o sea la obra literaria), convertible en texto espectacular (o sea el espectáculo). Y, por otra, la inclusión de nuevos títulos nunca antes traducidos como: *I due gemelli veneziani* (P. Villamar, 1971), *Una delle ultime sere di Carnovale* (C. Soldevila, L. Pasqual, 1985), *El adulator* (M. García, 1993), *La casa nueva* (L. Perotto, 1993), *Don Juan Tenorio* (J. Urrutia, L. de Luis, 1993). La presencia o suerte de una de estas comedias, en España, puede servir aún para explicar los criterios que se tenían presentes al enfrentarse a la tarea de traducirlas.

### La visión de un autor: comedias populares

Hasta ahora se ha contemplado cómo se difundieron las obras y las ediciones de Goldoni por distintos puntos del continente europeo o cómo se estudió el fenómeno en España<sup>78</sup>. Toca en este punto hacer una aportación nueva sobre la presencia del genio cómico de Goldoni en nuestro teatro.

Uno de los grandes descubrimientos del comediógrafo veneciano consistió en mantener su propio dialecto, no como rasgo cómico, sino como elemento "realista" en el diálogo de sus comedias. Pero aunque esto era cierto, los estudios más antiguos tendían a caer en una visión excesivamente simple y juzgaban que era más bello y puro el veneciano de Goldoni que su toscano (italiano), por estar plagado éste último de dialectalismos y galicismos. Largo resultaría repasar la evolución de la crítica ante este fenómeno.

La falta de una concepción y, por ello, de una dimensión literaria en Goldoni, acentuó un débil modelo gramatical o estético que ha sido puntualmente estudiado y revisado por G. Follena<sup>79</sup>. En apariencia este teatro se apreciaba como una fórmula útil por su sencillez y ductilidad. Esto impidió que se pudiera hablar de un modelo literario a imitar y, sin embargo, sí de una práctica teatral a seguir<sup>80</sup>.

En los últimos años, la lectura sociológica del teatro de Goldoni ha permitido apreciar su defensa de la clase comerciante, a través de su filosofía comercial, como una fórmula válida. De esta forma la educación del burgués, con la diversión asegurada de las máscaras, era el fin primordial de la producción del autor. Luego se pretendió descubrir en la particular visión de su teatro un precedente temprano de la concepción del actor de Stanislavski en las obras consideradas metateatrales<sup>81</sup>. Así en poco tiempo se ha pasado de la vieja expresión de "papá Goldoni" a la del "autor comprometido con su realidad", para acabar enmarcándolo en otra expresión más sencilla y acorde con nuestros tiempos de "autor contemporáneo".

Sin embargo, hoy prima la concepción del teatro goldoniano como funcionamiento de una maquinaria lingüística (verbo y gesto) altamente sofisticada que se apoya en el personaje como prototipo de una lengua (o dialecto) al que da continuamente vida. Por esta razón predominan las obras populares, o sea aquéllas donde el pueblo o sus representantes más humildes toman la palabra y la acción como un espejo de "realidades".

El escritor tenía claro que en su época resultaba más difícil conquistar al público italiano, debido a los gustos de cada ciudad, que al europeo (visión opuesta a la de Fernández de Moratín)<sup>82</sup>:

*Dove manca per dir vero la nostra Italia, è nel Teatro Comico, poiché la Francia, l'Inghilterra e la Spagna lo superano di gran lunga. S'io avessi lo spirito di Molière, farei nel Paese nostro quello ch'egli ha fatto nel suo. Ma troppo debole io sono per reggere a tanto peso... L'Italia non è il Paese*

*che abbia una sola Metropoli, un sol genio ed un popolo solo. Per piacere in Francia, basta piacere a Parigi; per avere gli applausi dell'Inghilterra, basta ottenerli da Londra... In Italia non è così: sovente quello che piace ad un Paese, non piace all'altro.*

Tras trabajar para el teatro burgués, el autor cultivó una vertiente popular en dialecto en sus comedias venecianas. En el presente siglo esta colección se ha impuesto como cima de la producción de este escritor, por su riqueza de personajes y expresiones lingüísticas, en los escenarios de Italia y Europa<sup>85</sup>. Tanto fue así que en sus *Mémoires* Goldoni llegó a afirmar que<sup>84</sup>:

*Les succès de mes premières Pièces Vénetiennes m'encouragerent à en faire d'autres. Il y en a un nombre considérable dans ma collection, ce sont celles peut-être qui me font le plus d'honneur, et je me garderois bien d'y toucher.*

Las comedias populares, o venecianas, de Goldoni constituyeron un rasgo curioso dentro de la primera etapa del fenómeno español. Aunque esto es cierto, entre los estudios de la presencia del autor en el país todavía no se había abordado el tema de las comedias más populares. Siempre se ha dicho que las adaptaciones al español favorecieron en especial las comedias escritas en lengua normativa (italiano o toscano), y más aún si éstas recuerdan a la antigua comedia del arte. Cuando el comediógrafo dio por concluida su reforma teatral en Italia y se trasladó a Francia, ya había fijado un nuevo modelo de comedia que gustó primero en el ámbito veneciano y luego en el italiano.

El teatro goldoniano había pasado de atender la educación de la nueva burguesía ilustrada a plasmar la popularización de la escena con la entrada de los personajes del pueblo sobre las tablas. A la observación crítica de la aristocracia, la educación de la burguesía, la transformación de la comedia tradicional, se sumaba la notoriedad de la fuerte vitalidad de los personajes de la ciudad<sup>85</sup>:

*Io aveva levato al popolo minuto la frequenza dell'Arlecchino; sentivano parlare della riforma delle Commedie, volevano gustare; ma tutti i caratteri non erano adattati alla loro intelligenza: ed era ben giuato, che per piacere a quest'ordine di persone, che pagano come i Nobili e come i Ricchi, facessi delle Commedie, nelle quali riconoscessero i loro costumi e i loro difetti, e, mi sia permesso di dirlo, le loro virtù.*

En estas comedias del pueblo se mostraba el intento del autor por superar la contradicción social existente, sin ningún matiz revolucionario. En el campo ideológico Goldoni logró ampliar la visión del mundo del espectador burgués y profundizar en la observación de la "realidad" más inmediata. De esta forma las características de la última etapa del teatro del comediógrafo serían las del teatro europeo<sup>86</sup>.

Con este planteamiento Goldoni trabajó, entre 1754 y 1762, en textos que reflejaban la "naturaleza" de los personajes del pueblo veneciano: *I pettegolezzi delle donne* (1751), *Le quattro massère* (1755)<sup>87</sup>, *Il campiello* (1756), *I rusteghi* (1760) y *Le baruffe chiozzotte* (1762). Además de estos cuatro importantes títulos el autor también escribió otros seis que son hoy algo menos conocidos: *La putta onorata* (1748), *La bona mugier* (1749)<sup>88</sup>, *Le donne di casa soa* (1755), *Sior Todero brontolon* (1762), *La casa nova* (1760) y *La bona mare* (1761)<sup>89</sup>. Esta impresionante producción de diez obras resultaba, por su naturaleza, calidad y variedad, única en el teatro italiano y europeo de la época.

De todas estas obras al menos cuatro fueron vertidas al español en el siglo dieciocho, dos conservando su estructura de comedia: *La buona moglie* (*La buena casada* de 1781, E-XVII) de M. Fermín de Laviano y *Sior Todero brontolon o sia Il vecchio fastidioso* (*El viejo impertinente* de 1787, E-CII) de F. del Rey, versificada por L. Moncín, mientras que las dos restantes se adaptaron como sainetes en un solo acto: *I pettegolezzi delle donne* (*Las chismosas* de 1791, E-XLII) de Moncín y *La casa nova* (*La casa nueva* de 1812, E-XXV) de J. I. González del Castillo<sup>90</sup>.

Las comedias populares tuvieron bastante éxito en su época, pero durante los últimos años del siglo dieciocho y todo el diecinueve no se representaron fuera del ámbito veneciano o italiano, debido a dos importantes inconvenientes: la expresividad verbal del dialecto y la caracterización gestual de los personajes; ambas hicieron difícil la interpretación -por parte del actor- y la comprensión -por parte del espectador- del texto literario y del espectacular. Está claro que a pesar de sus valores, el problema que conlleva decir y comprender el texto, acabó desechándolas del repertorio internacional.

El propio autor y sus editores, conscientes de que en el caso de *Le baruffe chiozzotte* se trataba de una obra en exceso complicada, contemplaron la necesidad de incluir, desde su primera publicación, un amplio prólogo sobre varios aspectos sociales y lingüísticos presentes en la obra y un vocabulario o "Spiegazioni delle frasi veneziane e modi figurati" para la comprensión de los parlamentos de los distintos personajes. Por eso, en el prólogo de la obra, publicada en Venecia en 1774, Goldoni afirmaba que <sup>91</sup>:

*La cosa è un poco difficile. I Veneziani capiranno un poco più; gli esteri, o indovineranno, o avranno pazienza. Io non ho voluto cambiar niente né in questo né in altri Personaggi; poiché credo e sostengo, che sia un merito della Commedia l'esatta imitazione della natura.*

Un espectador como J. W. von Goethe expresa, en 1786, que el gran mérito del autor ha sido elaborar con una trama tan sencilla un espectáculo divertido, propio de un verdadero maestro del arte teatral <sup>92</sup>. En resumidas cuentas, el autor logra la exacta imitación teatral del lenguaje, o sea de la "realidad" lingüística, de un grupo social determinado <sup>93</sup>:

*Il fondo del linguaggio di questa Città è il Veneziano; ma la gente bassa principalmente ha de' termini particolari, ed una maniera di pronunziare assai differente.*

Luego pasaba a explicar en qué consistían estas diferencias lingüísticas, lo que le permitía afirmar que <sup>94</sup>:

*Accenno qualche cosa della differenza che passa fra questa pronunzia e la Veneziana, perché ciò ha formato nella rappresentazione una parte di quel giuoco, che ha fatto piacer moltissimo la Comedia.*

Otro asunto era el tema de la imitación de esa "realidad", que no debía ser nunca baja y defectuosa, sino bella y perfecta, por lo que el comediógrafo sostenía que <sup>95</sup>:

*Tutto è suscettibile di commedia, fuorché i difetti che rattristano, ed i vizi che offendono. Un uomo che parla presto, e mangia le parole parlando, che diviene comico, quando è adoperato con parsimonia, come il balbuziente e il tartaglia. Lo stesso non sarebbe d'un zoppo, d'un cieco, d'un paralitico: questi sono difetti ch'esigono compassione, e non si deggiono esporre sulla scena, se non se il carattere particolare della persona difettosa valesse a render giuoco il suo difetto medesimo.*

Goldoni sabía que lo que hacía podía molestar o disgustar a una parte de su público, más acostumbrado a hacer digno al hombre y a defender los valores sociales que exigía la moderna sociedad ilustrada. Por esta razón se apresuró a señalar que otros, por ejemplo sus rivales Carlo Gozzi o Giuseppe Baretta, condenaron que hubiera repetido numerosas veces en sus obras estos personajes y argumentos bajos y vulgares <sup>96</sup>:

*I Pettegolezzi delle donne, le Massère, il Campiello, e le Baruffe Chiozzotte, ecco (diranno codesti tali) quattro commedie popolari, tratte da quanto vi è di più basso nel genere umano, le quali disgustano, o almeno non interessano le colte e delicate persone.*

Para fundamentar sus principios teóricos el comediógrafo recurrió a la tradición clásica<sup>97</sup>:

*Questo è quel genere de Commedie, che diconsi dai Latini Tabernariae, e dai Francesi Poissardes. De' buoni Autori antichi e moderni ne hanno prodotto con merito e con applauso; e ardisco dire, le mie non sono state men fortunate.*

Aquí el pueblo estaba representado, como ocurría en la comedia *togata* del teatro clásico, con todas sus costumbres, sus defectos y sus virtudes más características. En estas comedias venecianas Goldoni veía al pueblo a través de sus elementos básicos de vida y trabajo; de esta forma este conjunto de obras se convirtieron en un modelo de comicidad y goce teatral para el mundo ilustrado. El comediógrafo italiano afirmó entonces que<sup>98</sup>:

*I Teatri d'Italia son frequentati da tutti gli ordini di persone; e la spesa è sì mediocre, che il bottegaio, il servitore ed il povero pescatore possono partecipare di questo pubblico divertimento.*

Y como conclusión de su prólogo observó que varios sectores del público tendrían algún interés en sus obras, a la vez que indicaba cómo<sup>99</sup>:

*A tali Commedie le persone le più nobili, le più gravi e le più delicate si sono divertite egualmente [...] tutto quello che è vero, ha il diritto di piacere, e tutto quello ch'è piacevole, ha il diritto di far ridere.*

Con estas palabras concluía una gran lección de teoría y práctica del espectáculo teatral<sup>100</sup>. Y aunque las obras vertidas al español no fueran los mejores ejemplos de refundición, adaptación o traducción, permiten comprobar hoy que los hombres de teatro, pensando en su público, buscaron el elemento popular que tanto caracterizaba el mundo del sainete, la tonadilla, la zarzuela y la comedia de temas actuales, en la oferta extranjera, en especial la goldoniana, que llegaba a sus manos<sup>101</sup>.

## Un olvido: la lírica goldoniana

Hace bastante tiempo que el profesor Arce, refiriéndose al autor italiano Goldoni y su obra para el teatro lírico, señaló que<sup>102</sup>:

*Hay un Goldoni, hoy mucho más olvidado que es el Goldoni de los melodramas jocosos. Él fue, efectivamente, uno de los primeros que compusieron obras notables para su tiempo, en el campo del melodrama, con mezcla de personajes o situaciones cómicas. Y estos dramas jocosos, ya con música o transformados en zarzuelas, en español, italiano o en ediciones bilingües, en verso o prosa, son la vía por la que penetra en España el comediógrafo veneciano.*

Y aunque el teatro declamado y musical debe por igual a Goldoni mucho más de lo que suele pensarse, se tiende a considerar sólo el primer aspecto y se omite el segundo. Una buena parte de los numerosos progresos que se experimentaron del barroco tardío a los albores del romanticismo, pasaron por un controversial e irregular período ilustrado, se funda en el sencillo y efectivo quehacer teatral del escritor; he aquí algunos de los puntos más importantes de esta renovación goldoniana, que constituye un particular ejemplo teatral y literario: los libretos y las comedias de temas populares.

Goldoni, que gustaba de presentar personajes populares de la ciudad, también supo recurrir a campesinos y villanos para los libretos de sus dramas jocosos. Él mismo decía en el prólogo de su comedia *Il feudatario* (1752) que<sup>103</sup>:

*Sarebbe un far torto agli abitanti della campagna il non crederli degni di comparir sulla scena, come se non avessero anch'essi el loro ridicolo particolare. Formano anch'essi una parte de la Società umana.*

Por eso, personajes de este tipo aparece repetidas veces en los libretos de *Il paese della cuccagna* (1750), *Le pescatrice* (1752), *La cascina* (1756), *Buovo D'Antona* (1759), *Gli uccellatori* (1759), *La vendemmia* (1760) y *La fiera di Sinigaglia* (1760), entre otros.

En el tema de los libretos vale indicar que hasta el momento ha prevalecido la importancia de la producción del comediógrafo ante la del libretista. Pero en este trabajo se ha querido equilibrar el conjunto sumando, no sólo los libretos como elemento poético, sino también las partituras -correspondientes a distintos fragmentos o a la totalidad de estos textos-, al tratarse de un todo unitario destinado al espectáculo (TE). Lo que actualmente se denomina "dramaturgia" unitaria o "melodramaturgia", o sea un intento de racionalización práctica del moderno espectáculo lírico.

El libreto goldoniano apunta a la caracterización de los personajes: cada uno hablará con su propio estilo (nobles y plebeyos), con el fin de despertar los sentimientos (alegría y tristeza); ambos aspectos afectan y determinan la idea estética de la ópera cómica. Se crean verdaderas comedias de intriga repletas de personajes con psicología propia. Como rasgo distintivo entre el género lírico veneciano y el napolitano se puede aludir, de forma general, al sentido dinámico del primero y dialéctico del segundo<sup>104</sup>.

Aunque ya en 1753 se publicó la primera colección de libretos de Goldoni, sin permiso del autor, entonces éste no manifestó su deseo de enmendar o reformar los textos. Por eso no vuelve a hacer ninguna mención al respecto hasta 1761, que incluye por primera vez los libretos de "drammi serie" y "drammi buffi" dentro del conjunto de su producción teatral ("Manifiesto dell'edizione Pasquali")<sup>105</sup>. Observa en el texto del proyecto de la edición que estas obras aparecerán recogidas en varios tomos con un tratamiento similar al resto de los textos. Pero la colección no llegó a completarse y no se publicó ninguno de los volúmenes proyectados. La idea aún tuvo que esperar hasta 1794, cuando apareció el primer tomo de los libretos en la edición de Zatta<sup>106</sup>.

Los libretos goldonianos, por su particular naturaleza, no deben compararse con el teatro declamado más que en su justa medida<sup>107</sup>. La colección de los mejores libretos se compone por lo menos de una docena de títulos, en los que el autor demuestra su gran capacidad imaginativa.

Uno de estos puntos de comparación es el sentido de desarrollo que se aprecia en las comedias y los dramas con música. Pero en el teatro lírico este progreso es más rápido y definitivo. También está más acentuada la unidad dramática en sus intermedios como óperas cómicas, en miniatura, a las que se le incorpora la música<sup>108</sup>. Sin embargo, el intermedio italiano no tuvo mucha vida en la segunda mitad de siglo, al ser sustituido en las representaciones españolas con bailes por imposición real<sup>109</sup>.

El período veneciano es el de mayores logros y difusión del tándem Goldoni-Galuppi (1740-1760): veinticuatro dramas jocosos, dos dramas serios y una cantata. Este ejemplo es especialmente atractivo en la historia de la lírica italiana<sup>110</sup>. Los dos autores elaboraron la ópera cómica moderna. Luego otros músicos y poetas emplearon estos mismos textos -como ayuda o inspiración- para recrear innumerables versiones, muchos de los cuales llegaron a España.

En esta época se impone la estética veneciana sobre las tablas de los teatros cultos, haciéndose internacional. Los sencillos textos de argumentos llamativos, versificación variada, situaciones contrastadas, personajes abocetados, narración elemental, etc., gustaron de forma especial. Todo este material era susceptible de reelaboración continua según el gusto.

La ópera de línea veneciana de Galuppi, Piccinni, Gassmann o Gazzaniga intenta una mejor síntesis musical entre la línea de canto de los solistas y la instrumentación de la orquesta, lo que coincide con la racionalización del espectáculo practicada por Goldoni, Casti, Bertati o Da Ponte en sus libretos. A partir de 1760, comienza una nueva etapa, de carácter mucho más

internacional, en la que se explota el sentimentalismo literario en boga. Ahora estrenará Goldoni sus libretos fuera de los teatros de la República, por lo que se mezclan criterios y estéticas de forma más sutil y con excelentes resultados. El trabajo del poeta y el compositor influyó y transformó el género, anunciando un temprano romanticismo musical en Italia. En España contribuyó a que cuajara la zarzuela moderna; sin embargo, la musicología española hasta ahora no se ha interesado mucho por este espectáculo ni por las aportaciones extranjeras, goldonianas por excelencia, en el mismo<sup>111</sup>.

## Estudio de comedias y dramas con música

El encuentro de la palabras y la música, o sea del teatro declamado y el cantado, es siempre propicio para general nuevos planteamientos en el ámbito del espectáculo o de su estudio. Por eso ahora, para concluir con las ideas que se han ido exponiendo a través de los distintos apartados de este trabajo, se quiere examinar un par de ejemplos del teatro declamado y del cantado (en realidad, podría incluirse cualquier título); la cantidad y variedad de posibilidades obliga a elegir entre los textos conservados, sin pretender agotar en un solo ejemplo todos los temas relacionados con el texto (TL) y su representación (TE).

La historia de Goldoni en España y de algunos de sus mayores éxitos en nuestra lengua está estrechamente vinculada al nombre de la joven inglesa de la famosa novela de Thomas Richardson, *Pamela or Virtue rewarded* (1740).

La obra del escritor inglés fue en su época consumida por lectores de todo el continente<sup>112</sup>, y hasta se preparó una colección de estampas con distintos episodios de la vida de la muchacha<sup>113</sup>. Sin embargo, en España la novela no apareció hasta 1794 y 1795<sup>114</sup>. Aunque entre medias se publicaron o dieron a conocer en los escenarios de nuestro país cuatro obras de Goldoni que se basaban en el texto de Richardson.

El autor italiano escribió primero una comedia y el drama jocoso correspondiente (*La Pamela nubile*, 1750 y *La buona figliuola*, 1757), y luego la segunda parte de cada uno de estos géneros (*La Pamela maritata*, 1760 y *La buona figliuola maritata*, 1761).

En España se conocieron primero sus dos dramas con música: *La buona figliuola* y *La buona figliuola maritata*, que pronto se adaptaron, en el primer caso en 1762 como *La buena hija* (E-VI)<sup>115</sup> del poeta Juan Pedro Maruján, y en 1765 como *La buena (bella) fillola, hija o muchacha* (E-VI-VII)<sup>116</sup> del traductor y autor Antonio Bazo. Mientras que la versión del segundo drama no llegó hasta 1771 con *La buena muchacha casada* (E-VIII)<sup>117</sup> de autor anónimo. Todas las fechas se corresponden con el año en que las obras se imprimieron por vez primera en el país, y no desde cuando se representaron en los escenarios, aún así, los años sirven para establecer cierto orden cronológico.

Mientras *La Pamela nubile* fue el texto de las dieciséis comedias de la temporada 1750 que más éxitos cosechó desde su estreno, su versión lírica de 1760, o sea la de Piccini, pasó de ser un gran éxito romano -repetido luego en los teatros de numerosas ciudades italianas a convertirse en un impresionante triunfo europeo. Se sabe que *La buona figliuola* se representó en el Real Sitio de Aranjuez en la temporada de verano de 1769, con música de Galuppi<sup>118</sup>.

Los teatros, que alternaban los espectáculos en verso y prosa, experimentaron las nuevas tendencias sociales del moralismo sensible y refinado del poeta y comediógrafo veneciano con las distintas versiones de la historia de Pamela, también conocida como Cecchina.

En España no se estrenaron las dos comedias sobre el mismo tema: *Pamela nubile* y *Pamela maritata* por lo menos hasta los años ochenta como *La bella inglesa Pamela en el estado de soltera* (E-XV) y *La bella inglesa Pamela en el estado de casada* (E-XIV)<sup>119</sup>, ambas del autor de teatro Agustín Solano y Lobo. Las dos obra, impresas por primera vez en 1796, obtuvieron también muy buenos resultados. Pero fueron las primeras partes, tanto de la versión cantada como de la declamada, las que cosecharon mejores críticas y más veces se repusieron: *La buena muchacha* y *La bella inglesa Pamela en el estado de soltera*.

La presencia de las muchas y variadas obras de la joven Pamela se puede dividir en tres etapas, diferenciadas por el género literario predominante de cada una (dramas jocosos, comedias y novela).

En la primera etapa están las representaciones del drama jocoso *La buena muchacha*, que fueron más numerosas que las de las demás obras cantadas del autor italiano, a juzgar por las referencias aparecidas en los periódicos<sup>120</sup>.

Entre la traducción de Maruján y Cerón<sup>121</sup>, en verso, de *La buena hija* (1762) y la de Bazo, en prosa, de *La buena muchacha* (1765)<sup>122</sup> se aprecian algunas diferencias importantes. La primera mantiene casi todas las partes de los recitativos (aquí habladas) y de los números cantados del texto original en verso, mientras la segunda selecciona, acorta y elimina varias partes del mismo, alterando el desarrollo teatral de la obra y de los personajes. También hay otros cambios que responden a las costumbres habituales del teatro lírico<sup>123</sup>. Sin embargo, el texto en verso de Maruján adolece en bastantes momentos de una expresividad poco clara en español. El segundo texto, muy distinto del original italiano, parece bastante más correcto, aunque no puede considerarse una traducción, sino una versión libre del original en italiano.

El estreno de *La Cecchina o sia La buona figliuola* tuvo lugar el 6 de febrero de 1760 en el Teatro delle Dame en Roma. Esta obra, como otras de la época, fue de las primeras comedias o dramas con música que manifestaban su clara intención de reforma vocal, instrumental, literaria y teatral del tan favorecido género cómico, en detrimento del serio. La frescura con que se expresaban los personajes nobles y populares de los dramas con música de Goldoni, acentuaba la nueva sensibilidad racional proveniente de Europa, en especial extraída de modelos literarios franceses e ingleses. Se lograba por primera vez en el siglo imponer el texto escrito por un poeta a la música compuesta, en un segundo momento, por un músico<sup>124</sup>.

Estos cambios iban acordes con los cambios sociales que se experimentaban en la sociedad napolitana, bajo el nuevo reinado borbón: el pueblo ocupa repentinamente un lugar junto a la burguesía naciente (algunos críticos hablan de este avance en el teatro como de una asimilación de los modelos teatrales españoles del siglo anterior -Siglo de Oro- que se habían asentado en el panorama teatral del sur de la península). El teatro cómico experimentaba, por contrapartida con el género serio, con personajes y ambientes propios, tanto que se estaba plasmando la más sencilla "realidad" del espectador, su propio entorno. La fuerza expresiva que se obtuvo fue suficiente para el disfrute de los espectadores, que se reconocieron como modelos de las recreaciones teatrales que disfrutaron en los escenarios. Hombres de teatro como Gennarantonio Federici, el genial libretista de Giovanni Battista Pergolesi, propuso una original solución musical con sus comedias y libretos<sup>125</sup>.

Un modelo más estilizado se gestó en los teatros de Venecia a partir de la segunda mitad del siglo diecisiete y comienzos del dieciocho con la conveniente carga satírica ilustrada contra vicios y excentricidades de personajes burgueses. El libretista que ofreció una reforma estilística y de contenido fue Goldoni. No fue una proyección de la libertad civil, sino de los cánones poéticos. El éxito de obras tan populares como *Pamela nubile* o *La Cecchina* en círculos literarios y en coliseos públicos bien lo demostró. Fueron Goldoni y Niccolò Piccinni (1728-1800) quienes crearon el modelo italiano, luego internacional, de ópera cómica que sobrevivió hasta el siglo diecinueve, y en el que se incluyeron las más importantes y bellas partituras de Paisiello, Cimarosa, Rossini, Donizetti o Verdi<sup>126</sup>.

Como puede verse, en España se conocieron mejor y primero las cuatro adaptaciones teatrales de Goldoni que la historia original de la virtuosa Pamela de Richardson. En una segunda etapa están las dos comedias, que también disfrutaron de una prolongada aceptación por parte del público que los mantuvo más de veinte años en los escenarios madrileños. El estreno de la obra sobre la bella inglesita, primero en el estado de soltera y luego de casada, se verificó en 1784, aunque los impresos conocidos son de 1796<sup>127</sup>.

La comedia *Pamela nubile*, ahora convertida en *La bella inglesa Pamela en el estado de soltera*. Fue bien recibida por la crítica del *Memorial literario* (9.II.1784)<sup>128</sup>:

*La buena disposición de esta Comedia, los caracteres de ella, y el natural enredo, agrada al pueblo, particularmente las locuras del vano Hernold, y el genio fuerte de Milord Bonfil, el contraste de la criada mayor Madama Geure y la sencillez y virtud de Pamela.*

*Los Actores que executaron (según el juicio de la mayor parte del auditorio) se vestían tan bien cada uno del carácter que representaban, y los afectos que expresaban que parecía bien imitado el carácter Inglés.*

Todavía en 1806 se llegó a estrenar una nueva versión literaria y musical en Barcelona; en esta ocasión se trataba de la farsa *Pamela nubile*, con texto de Gaetano Rossi y música de Pietro Generali. El mismo año se cantó en el Teatro del Príncipe de Madrid la *Pamela casada*, adaptación de Félix Enciso Castrillón, basada en el drama con música *La buona figliuola maritata*.

El caso, estrictamente teatral, no tuvo el mismo juego literario que ofrecía para los espectadores italianos, franceses o ingleses, quienes además conocían y consumían el género epistolar de moda y disfrutaban con descubrir las numerosas relaciones entre el discurso narrativo y el teatral.

En un primer momento en Italia no extrañó a nadie que Goldoni se interesara por una novela como *Pamela* y que la elaborara como una comedia en 1750, convirtiéndose en la primera comedia en la que éste no incluía ninguna de las habituales máscaras de la comedia del arte<sup>129</sup>:

*Il y avoit quelque tems que le Roman de Pamela faisoit les délices des Italiens, et mes amis me tourmentoient pour que j'en fisse une Comédie.*

*Je connoissois l'Ouvrage; je n'étois pas embarrassé pour en saisir l'esprit, et rapprocher les objets; mais le but moral de l'Auteur Anglois ne convenoit pas aux moeurs et aux loix de mon pays.*

La novela original ya contaba entonces con otras cuatro adaptaciones para la escena italiana; varios comediógrafos del prestigio de James Dance, con *Pamela* (1741), Louis de Boissy con *Paméla en France, ou La vertu mieux éprouvée* (1743), Pierre Claude de Nivelles de La Chaussée con *Paméla* (1743) o el mismo Voltaire con *Nanine, ou le préjugé vaincu* (1749)<sup>130</sup> habían probado suerte antes que el italiano<sup>131</sup>. El complicado tejido cultural de cada país se enriquecía en los distintos casos y los espectadores cultos disfrutaban hasta la saciedad con ver y descubrir en dónde se había cambiado -por una razón u otra- la fuente empleada. No interesa aquí las diferencias entre la novela y la comedia goldoniana, salvo que éstas sí existen y por las razones que ha explicado el autor más arriba: las costumbres y las leyes<sup>132</sup>.

En general, en el texto el fin edificante de la historia se ve reforzado por un desenlace más coherente que necesita creer lo que está viendo: la virtud será premiada, sin que el decoro de las personas sufra<sup>133</sup>. Es evidente que el autor italiano debe someterse a los gustos del público, pues éste nunca hubiera aceptado la nueva visión democrática que proponía la novela sin la delicadeza plasmada en la atmósfera y el sentimentalismo latente de los diálogos.

Tampoco parece que en España interesaran los enlaces entre géneros literarios existentes, al comparar *Le barbier de Séville* de Beaumarchais con *Il barbiere di Siviglia* de Petrosellini y Paisiello o *La luna de la sierra* de Vélez de Guevara con *La cosa rara o sia Belleza ed onesta* de Da Ponte y Martín y Soler<sup>134</sup>.

Las representaciones del drama jocoso *La buena muchacha* y de la comedia *La bella inglesa Pamela en el estado de soltera* fueron, con toda seguridad, las que más éxitos cosecharon, a juzgar -como ya se ha comentado- por los textos conservados, las referencias en los periódicos y las citas en los textos de historia, teatro y música.

Ya en la tercera etapa está la novela inglesa original, que no vio la luz en español hasta muchos años después de estrenadas y publicadas las adaptaciones goldonianas para la escena. Fue en el último decenio del siglo dieciocho cuando los lectores tuvieron entre sus manos

*Pamela o La virtud premiada. Escrita en inglés por Tomás Richardson. Traducida al castellano, corregida y acomodada a nuestras costumbres por el traductor.*

La traducción de autor anónimo de la novela se publicó en los talleres de Antonio de Espinosa en Madrid, entre 1794 y 1795, en ocho tomos. En 1799 se hizo una segunda edición en los talleres de Pedro Pereira, impresor de cámara de su majestad<sup>135</sup>.

En la introducción de la obra el traductor, a todas luces un ilustrado de la época, señalaba cuál era el fin principal del texto y de la traducción<sup>136</sup>:

*He aquí el objeto de nuestra traducción: presentar al público un modelo de modestia y de virtud a toda prueba. Este mismo ha sido el del autor; pero o sea porque las costumbres de Inglaterra están más corrompidas que las nuestras, o porque la índole de la lengua inglesa admite ciertas expresiones e idiotismos que sonarían mal en la nuestra, hemos juzgado oportuno reformarlas o suprimirlas, sin que por ésta falte nada a la acción principal, o al fondo de la historia, que es un amo que persigue la virtud de una criada, y una criada que sabiendo conservarla, hace de su amo un hombre de bien y un buen marido. Que esto se diga o no con los mismos episodios, importa poco para la moralidad que se pretende sacar, y que es y debe ser común a todos los países de la tierra.*

Desde el primer momento queda claro que el traductor, además de verter la novela, ha creído conveniente adaptarla a las costumbres y mentalidad del país, lo que, según él, coincide también con los propósitos de Iriarte. La necesidad de adaptar una obra es un fenómeno natural que implicaba un mayor grado de aproximación al objeto literario por parte del lector. El texto era interpretado con el fin de resultar más claro e inmediato al nuevo destinatario. Este tipo de práctica, común en todo tipo de literatura y en todas las lenguas, era una forma de interpretación que podía realizarse en gradación muy variada<sup>137</sup>:

*Por consiguiente sería mucha lástima que no conociésemos de esta historia en nuestro idioma, por no reformar en el original las cosas accidentales que se oponen a nuestras costumbres y modo de pensar. Siempre que una mano diestra sepa separar lo perjudicial de lo útil en qualquiera obra extranjera, hará servicio importante a las buenas costumbres y a las letras. Si Don Tomás de Iriarte no hubiera tenido presente esta máxima, propia de todo buen ciudadano, carecería la juventud española de la excelente historia del Nuevo Robinson<sup>138</sup>.*

En la misma introducción de la novela el traductor (ajustador o adaptador) anónimo plantea la posibilidad de trasladar el argumento de *Pamela* a las peripecias del género teatral, omitiendo en todo momento cualquier referencia a las cuatro obras de Goldoni, que ya contaban con varios decenios de vida en los escenarios del país. Al parecer, este ilustrado no conocía el origen de los textos goldonianos o, quizás, no los veía con buenos ojos ni como modelos idóneos a su propuesta. Sin embargo, si se piensa en los éxitos cosechados por cada uno de estos textos, en particular por la primera parte de los dramas jocosos, *La Cecchina ossia La buona figliuola* (1760) con la música de Piccinni, sorprende este olvido.

La idea del traductor: la utilidad de una adaptación escénica de la obra de Richardson, ya existía en el teatro goldoniano, y se había dado a conocer en todo el continente, incluyendo España desde comienzos de los años sesenta<sup>139</sup>:

*Estamos tan persuadidos de la utilidad de esta obra, según la reforma que hemos hecho en ella, que no dudamos un instante de que su lectura redundará en bien común. En prueba de esto, supongamos por un momento que de la historia de Pamela se pudiese componer una comedia con todos sus lances, episodios, circunstancias y pasajes, y que se representase en uno de nuestros teatros: ¿qué resultaría? Resultaría sin duda un contento general en los espectadores, una viva lección de moral, así para la juventud como para toda clase de personas; un interés común a favor de la inocencia oprimida, una admiración profunda de la constancia y resolución de Pamela, un deseo eficaz de obrar como ella en tales circunstancias, un odio mortal a sus perseguidores, una com-*

*placencia secreta de verla triunfar de todos los obstáculos, cierto no sé qué dulce y agradable que se introduce en el corazón humano después de la representación de una acción virtuosa, heroica y magnánima; y finalmente, una especie de emulación santa en cada espectador de ver Pamela. Tal es el imperio de la virtud y el influxo soberano de las acciones heroicas sobre nuestro espíritu. [...] Por consiguiente, Pamela tendría siempre otros tantos admiradores; y si los afectos y pasiones humanas no nos dominaran como nos dominan, tendría otros tantos imitadores.*

Para el traductor los valores de la obra, además de lo antes dicho, son también otros, tan apreciados y útiles como el primero. Pamela sigue siendo a finales del siglo dieciocho un espejo de virtudes, emulación divina de la mujer<sup>140</sup>:

*La obra no puede ser ni más divertida, ni más importante. Además de su utilidad, por lo que mira a la sana y christiana moral que enseña, podrá servir de modelo del estilo epistolar, de que nuestra juventud tiene tanta falta.*

El interés se extiende por igual a las dos partes de la novela, como bien se indica en este otro pasaje de la introducción<sup>141</sup>:

*Richardson da aquí a la historia de Pamela, previniendo al lector que así ella como M. B. ..., vivieron feliz muchos años, habiendo muerto éste antes que ella, y dado al mundo en su viudez el mismo exemplo que había dado en el estado de soltera y de casada.*

La oferta que hizo el traductor al final de la introducción debió dar muy buenos resultados, pues en poco tiempo se completó la publicación de la novela y apenas cinco años después se volvió a editar<sup>142</sup>:

*Si el público recibe benignamente esta primera parte, le daremos en breve traducida la segunda, en la qual hallará todas las máximas propias de una buena esposa y madre de familia, así como en ésta se hallan todas las que pertenecen a una doncella casta y tímida, que prefiere su honor y su virtud a las riquezas, a la gloria mundana, y así a sí misma.*

La historia de la jovencita virtuosa agradó de forma especial a los lectores europeos hasta muy avanzado el siglo. En España se aprecia un retraso considerable en las modas literarias, aunque en el campo teatral participó desde muy temprano de los éxitos de las obras de Goldoni, como ocurría en Roma, Viena, Dresde, Estocolmo, Londres, París o Lisboa, siguiendo así las mismas tendencias líricas y literarias de otras capitales europeas.

## Comentarios y observaciones

Desde hace tiempo se conoce la importancia que fueron tomando los estudios sobre el arte teatral y de la traducción en los últimos años del siglo dieciocho, lo que ha confirmado el valor del teatro francés e italiano en los escenarios españoles. Nuestro país no se ha quedado al margen de esta corriente y poco a poco ha incorporado trabajos sobre distintos aspectos, con especial interés en los textos trágicos y de magia, autores cómicos y sainetistas que, sin duda, habían permanecido demasiado tiempo olvidados por parte de los estudiosos de la literatura dramática y de los hombres del teatro<sup>143</sup>.

Pero además observamos que se han ido estudiando otros muchos aspectos, como, por ejemplo, los decorados teatrales, las óperas de los compositores españoles o la influencia de determinados modelos extranjeros en el teatro español dieciochesco<sup>144</sup>.

Dentro de un apartado sobre aspectos generales; un primer comentario u observación importante es el del manejo de las ediciones completas de las obras del autor italiano. Desde la primera mitad del presente siglo existen dos colecciones preparadas por Giuseppe Ortolani:

una editada por la imprenta del Municipio de Venecia en cuarenta y un tomos, y otra por los talleres de Arnoldo Mondadori en Milán en sólo catorce; esta última siempre se ha caracterizado por ser la más difundida y manejable de las dos<sup>145</sup>.

El trabajo filológico e histórico del editor hace de las dos colecciones las mejores y más completas dedicadas al autor veneciano, aunque las apreciaciones estéticas o los juicios de valor mostrados en torno a los textos de varias comedias y dramas con música requieren un comentario más particular. En determinados casos el editor expresa una apreciación muy personal que resta valor literario o teatral a una comedia de la importancia de *Il burbero benefico* o de un drama con música como *La buona figliuola*. Pero hay más, Ortolani tampoco valora de forma positiva el trabajo de adaptación del propio Goldoni; por ejemplo, de la versión de la obra de Voltaire *L'Écossaise* como *La scozzese* dirá<sup>146</sup>:

*Oggi del rifacimento goldoniano, tolta la curiosità, pur troppo nulla più sopravvive, tanto n'è infelice il linguaggio: l'Écossaise de Voltaire, come opera letteraria, si può leggere ancora.*

Aunque lo cierto es que el trabajo de Goldoni todavía puede decirle algo al filólogo y al hombre de teatro actual como práctica de la traducción (o adaptación) de un autor de teatro en la Italia ilustrada de su época. Ocurre lo mismo con las traducciones (o adaptaciones) que hizo Goldoni de *Le bourru bienfaisant* y *L'avare fastueux* como *Il burbero di buon cuore* y *L'avaro fastoso*. En ninguno de los ejemplos citados Ortolani muestra interés por las relaciones entre el original y su adaptación; en el primer caso dice<sup>147</sup>:

*Tuttavia il Burbero non appartiene alla serie dei capolavori, come i Rusteghi, oppure le Baruffe chiozzotte, come il Tartufo e il Matrimonio di Figaro. Ci sono opere d'arte d'un ordin inferiore, più modesto, che pur vivono perenni, e si ricercano e si amano e ci persuadono in certi momenti più de' capolavori... A questi modelli si ricongiunge il Burbero. Perfetto di taglio, senza colpi di scena, senza scosse, senza artifici rettorici, esso sembra insegnarci come si scrive (o meglio come si scriveva) una commedia.*

De la versión italiana de *Le bourru*, o sea *Il burbero*, sólo observa que ésta resulta en general<sup>148</sup>:

*Poco felice a dire il vero, compiuta in tarda età dall'autore. Ma poiché nel tradurre il Goldoni non è punto fedele al proprio testo e prendesi frequenti licenze, può questo attirare la nostra curiosità.*

Y apenas hace un comentario de *L'avare*, salvo que en la obra<sup>149</sup>:

*Manca la naturalezza spontanea; manca la stessa nota sentimentale che rende simpatico il Burbero. Ma pure s'incontrano nella commedia scene e battute degna di Goldoni.*

Pero antes ha sentenciado que la versión italiana, *L'avaro*<sup>150</sup>:

*L'aveva tradotta con molta libertà in lingua italiana, diluendo spesso nella verbosità il testo originale e guastando qualche volta la comicità delle scene migliori.*

Este planteamiento lo aplica Ortolani a comedias de reconocido valor literario y teatral -como las ya mencionadas-, así como a otras menos conocidas, pero que merecen mejor trato por su calidad. Estas son sólo observaciones que no pretenden restar ningún valor al gran trabajo de Ortolani.

En cambio, en el presente trabajo se ha planteado más el valor teatral de Goldoni que el estrictamente filológico, considerando que el teatro no se escribe para ser sólo leído, sino representado. Ante este planteamiento de Ortolani está el que aquí se encontrará en determinados estudios, distinto a la idea del teatro como literatura<sup>151</sup>.

Por parte de Ortolani los libretos goldonianos reciben, como en los casos anteriores, un tratamiento excesivamente negativo: opiniones que se limitan al texto escrito y en ningún caso al valor de los dramas jocosos o serios como espectáculo lírico en el que interviene la palabra, la música, la danza, el decorado y otras artes a partes iguales.

Basta un par de ejemplos al respecto. En primer lugar los comentarios de *La buona figliuola*, mejor conocida como *La Cecchina*, revelan bastantes prejuicios acumulados en torno a este tipo de obras. Recuérdese que ésta fue durante más de medio siglo un gran éxito en los escenarios de todo el mundo<sup>152</sup>:

*Quasi mai la Cecchina riesce a commuoverci, ma nel Settecento, quando ella se ne andava, scacciata dalla marchesa, cantando Una povera ragazza ecc. (I, 11) oppure Vo cercando e non ritrovo, la mia pace e il mio conforto (I, 15) piovevano le lagrime in tutto il teatro.*

Para el editor este drama jocoso carece de cualquier tipo de belleza; la obra es “hija de su siglo” y hay están todos sus fallos<sup>153</sup>:

*Questa la novità della Buona figliuola: non più la commozione tragica, ma quella di tutti, della nostra vita comune. Siamo nel periodo che precede la Rivoluzione, con le sue nobili utopie, coi desideri vaghi, d'uguaglianza sociale, con l'amore più sincero della natura e dell'uomo naturale, col sentimento novello della filantropia, soprattutto con bisogno di piangere dopo aver troppo riso. La sensibleria, la tenerezza, il sentimentalismo guadagnarono i cuori sempre più malati d'amore, dopo tanta leggerezza, e di sogni.*

Los comentarios de otros de sus grandes éxitos, *Il mercato di Malmantile*, tampoco revelan un interés especial por este tipo de textos<sup>154</sup>:

*Ma in mezzo a tanta arcadia e a tanto rimbombo frugoniano del settecento fanno bene e piacciono talora la naturalezza dei versi, quanto più s'avvicinano alla prosa, e l'arguzie delle stesse rime di Carlo Goldoni. Certo bisogna perdonargli le puerilità, le improprietà, le zeppe e le ridondanze, versi infami e zoppicanti, parole viete e storpiate e altri difetti dell'improvvisazione. Chi non sa leggere queste antiche reliquie dell'arte, le lasci stare.*

No se pretende con esto establecer una polémica con el editor y sus ideas, pero no es correcto mantener esta actitud de rechazo hacia determinadas obras literarias (TL), si éstas pueden funcionar como espectáculo (TE). Las mismas ideas se repiten con insistencia: *Il signor Dottore* “conserva qualche spunto di sapor comico, benché volaruccio”<sup>155</sup>, *Buovo d'Antona* es una “opera mal costrutta”<sup>156</sup>, *Gli uccellatori* “è fra i più disgraziati del Goldoni che non conobbe mai da vicino i rozzi abitanti della campagna, e li ingentili coi colori d'Arcadia, come piaceva al settecento”<sup>157</sup>, y *Amor contadino* “questi contadini, come ho detto tante volte, sono passati attraverso la tradizione letteraria, derivano più o meno dalla commedia letteraria, conservano un po' di cipri d'Arcadia”<sup>158</sup>.

Ortolani no es capaz de valorar el teatro lírico del veneciano dentro del engranaje del espectáculo operístico, sino de forma aislada, sólo como algo literario, lo que le lleva a conclusiones tan negativas como las aquí mostradas. Frente a esta situación está también el saber matizar determinados prejuicios en otros casos; he aquí el comentario sobre *L'amore artigiano*<sup>159</sup>:

*Un piccolo capolavoro teatrale, dove anche il verso più infame ha una sua vivace naturalezza. I personaggi, compresa Rosina, non sono del tutto nuovi, anzi ci sembrano vecchie conoscenze, ma l'arte di Goldoni, con quelle mirabili sfumature di cui ha il segreto, li ha rinnovati.*

En ningún momento pretende adentrarse en el valor de las partituras de los libretos ni en la calidad teatral de los textos, revelando cierta distancia en la complejidad del asunto, ni coordinar las partes implicadas: música y texto.

Los planteamientos actuales velan por un justo equilibrio del teatro cantado entre el texto literario y la partitura musical, intentando superar la vieja polémica dieciochesca que se generalizó entonces, con mil distintas soluciones y resultados<sup>160</sup>. Fue un tema sin solución que Goldoni mismo se planteó en *Il teatro comico* y *La bella verità*.

Un segundo comentario se centrará en el fin inmediato de este trabajo. Aquí se pretende trazar, en la medida de lo posible, el camino de los estudios realizados sobre uno de los comediógrafos italianos más importantes de la Europa ilustrada. Sin embargo, la cantidad de datos que se ha recopilado en muchos casos complica en buena manera el asunto, mientras que en otros la ausencia de los mismos obliga a cierta imprecisión. Sea como fuere, la consulta directa de los textos es fundamental para la elaboración de las listas de comedias y dramas jocosos de Goldoni en español que aquí se incluyen.

Por lo que respecta a las comedias goldonianas, burguesas, de carácter, o ambiente, traducidas al español en los siglos pasados, debe decirse que son, en muchos casos, versiones libres o adaptaciones que modifican sustancialmente el modelo original. En algunas los cambios por parte del hombre de teatro son tan notables que puede hablarse de una variación fundamental del mensaje original. Hay algunas en que los cambios responden más a una necesidad de aproximar los temas sociales del teatro de Goldoni a la "realidad" española, pero todo esto es demasiado complicado para resumirlo en dos líneas.

En el caso de los libretos y sus partituras, aparecen muchas veces juntos, pero otras veces es necesario buscarlos en distintos fondos o bibliotecas<sup>161</sup>. La posibilidad de confrontar los dos textos es incalculable para el estudio de la música italiana en Europa. Recuérdese que en la época la música tenía unos valores culturales que hoy están muy generalizados o bien olvidados<sup>162</sup>.

## El legado goldoniano: de la cantidad a la calidad

El conocimiento de la obra de un autor como Carlo Goldoni en el mundo de habla española, aun limitándolo a las obras que sólo se conocen en la actualidad, es amplio y variado. Pero si esta lista se amplía con la producción de los siglos anteriores (muchos del dieciocho y algunos del diecinueve) también se completa en sus más pequeños detalles: una excelente muestra a la que se tratará de dar sentido orgánico o al menos un esquema claro para la mejor comprensión del fenómeno (o reformación) en los escenarios de España: un *Teatro del Mundo* (el mundo teatral goldoniano en la formación del teatro moderno español).

En un primer momento se supuso que la producción de Goldoni se limitaría a los mismos títulos que antes, pero los textos que tuvieron más aceptación en la Italia de la Ilustración, y que solían gustar también en otros países del continente, incluyendo España, no son los que hoy en día se conocen mejor. Así que se comenzó por repasar la obra original y luego ordenar y clasificar al material que se iba recopilando en varias listas, según los géneros.

Los ejemplos fueron muy variados y pertenecían a muy distintas épocas. Hay textos cuyo personaje principal (sacado de la comedia del arte) es fundamental, como lo fue en la serie de comedias escritas, entre 1743 y 1749, para actores italianos que los representaron<sup>163</sup>: la figura de Pantalón en *L'uomo prudente* de 1748 (*El hombre prudente*, 1784)<sup>164</sup>, que domina la obra y determina el desarrollo y desenlace de la misma. Lo mismo ocurre con otra obra como *La famiglia dell'antiquario o sia La suocera e la nuora* de 1750 (*La suegra y la nuera* de 1781), que a pesar de incluir un par de mujeres extravagantes y unas buenas riñas entre ellas, el texto se centra en el Conde Anselmo y el burgués Pantalón.

Otras dos obras que se vertieron al español fueron *Il padre di famiglia* de 1750 (*La madrastra o Padre de familias*, 1821) y *La serva amorosa* de 1752 (*La criada más leal*, 1763); ambas entre sí

forman un díptico en el que el autor retrata el ambiente de la familia burguesa cuando los cónyuges tienen hijos de matrimonios anteriores. Este hecho produce bastante malestar entre los hermanastros a causa de las preferencias que muestra la madre por su hijo y el abierto rechazo al hijastro. En cada uno de los dos casos aparece un momento distinto del ámbito privado de la familia: primero está el de los hermanos jóvenes que pelean en casa al amparo de los padres (*Il padre di famiglia*) y luego el de la madre que ha logrado romper las relaciones entre padre e hijo, en beneficio de su propio interés (*La serva amorosa*).

Hay distintos textos para la educación moral del espectador con ejemplos de personajes viciosos, torpes o malos: se critica la manía de ostentar con el dinero en el *Il prodigo* de 1739 (*El pródigo*, 1772); la rivalidad entre mujeres de niveles sociales distintos en *La famiglia dell'antiquario* de 1750; los problemas que acarrea el mentir en *Il bugiardo* de 1750 (*El embustero* de 1793); la maldad del hombre en hablar de más en *La bottega del caffè* de 1750 (*El hablador* de 1775, *Propio es de hombre sin honor hablar mal y pensar peor* de 1792); la volubilidad de la mujer en *La donna volubile* de 1751 (*La mujer variable* de 1783); el gusto por el chismorreo malintencionado en *I pettegolezzi delle donne* de 1751 (*Las chismosas* de 1791); la torpeza del hombre obsesionado por su rango social en *La moglie saggia* de 1752 (*El hombre convencido a la razón o La mujer prudente*, 1790, *El cortejo convencido a la razón y La consorte prudente*, 1796, y *La mujer prudente*, 1790); la ambición desmedida en *La donna vendicativa* de 1753 (*La mujer más vengativa por unos injustos celos*, 1784) y la despreocupación excesiva en *Un curioso accidente* de 1760 (*El prisionero de guerra*, 1795).

Mientras tanto, Goldoni pensaba que de buenos nobles y burgueses estaba el mundo lleno cuando retrataba entre los primeros al conde Ottavio en *Il cavaliere di buon gusto* de 1750 (*El caballero de buen gusto*, 1806); Anselmo degli Onesti en *La finta ammalata o Lo speziale*, 1751 (*Nacer de una misma causa enfermedad y remedio*, 1784, y *El buen médico o La enferma por amor*, 1798); Monsieur Rainmere en *I mercatanti* de 1752 (*Los comerciantes*, 1790); Monsieur Bainer en *Il medico olandese* de 1756 (*Curar los males de amor es la física más sabia*, 1782, y *El médico holandés*, s.a.); el conde Roberto en *Il cavaliere di spirito* de 1757 (*El caballero de espíritu*, 1777) y el marqués Leonardo di Fiorellini y la condesa Beatrice en *L'osteria della posta* de 1762 (*La posadera feliz*, 1780, y *El feliz encuentro*, 1792).

Y en el segundo grupo estaban Rosaura en *La donna di garbo* de 1743 (*La criada más sagaz*, 1787); Pantalone dei Bisognosi en *L'uomo prudente* de 1748 (*El hombre prudente*, 1797); Doña Claudia en *Il cavaliere e la dama* de 1749 (*El caballero y la dama*, 1772); Bettina en *La buona moglie* de 1749 (*La buena casada*, 1781); Pancrazio en *I mercatanti o I due Pantaloni* de 1752 (*Los comerciantes*, 1790); la viuda Rosaura de Stefanello en *La vedova scaltra* de 1748 (*La viuda sutil*, 1778, y *Las cuatro naciones o Viuda sutil*, 1803); la condesa Rosaura en *La moglie saggia* de 1752 (*El cortejo convencido a la razón y La consorte prudente*, 1796); Mirandolina o Fabrizio en *La locandiera*, 1753 (*El enemigo de las mujeres*, 1779, *La posadera y el enemigo de las mujeres*, 1798, y *La posadera feliz o El enemigo de las mujeres*, 1799); los jóvenes Fulgencio y Eugenia en *Gl'innamorati* de 1759 (*Los enamorados celosos*, 1781, y *Caprichos de amor y celos*, 1791) y, de nuevo, Pantalone dei Bisognosi en *L'amore paterno o La serva riconoscente* de 1763 (*El amor paterno*, s.a.). Todos ellos fueron buenos burgueses que mostraron sus sentimientos de la forma más sincera y humana.

Pero de entre tanto burgués destacaron tres caballeros, de muy distinto talante, con características propias: primero estaba el avaro Don Ambrogio en *L'avarro geloso* de 1753 (*El avaro celoso*, 1779, *La mujer prudente y usurero celoso*, s.a.) y *L'avarro* de 1756 (*El avaro*, 1878, *El logrero*, 1798, y *El codicioso*, 1802); luego, el cascarrabias de Todero en *Sior Todero brontolon* de 1762 (*El viejo impertinente*, 1787) y, por último, el gruñón monsieur Géronte en *Le bourru bienfaisant* de 1771 (*Mal genio y buen corazón*, 1776, *El no de las niñas*, 1815, *El hombre adusto y benéfico*, 1830).

De criados astutos tampoco anda mal servido este mundo con Arlecchino en *Il servitore di due padroni* de 1745 (*El criado de dos amos*, 1803); Corallina en *La serva amorosa* de 1752 (*La buena criada*, 1778, *La criada más leal*, 1763); Argentina en *La cameriera brillante* de 1754 (*La camarera brillante*, s.a.) y Camilla en *L'amore paterno o La serva riconoscente* de 1763 (*El amor paterno* de s.a.).

Otros grupos muy distintos son los personajes literarios o exóticos; en el primer apartado aparecieron Camur y Delmira en *La bella selvaggia* de 1758 (*La bella guayanesa*, 1780); Pamela en *Pamela nubile* de 1750 (*La bella inglesa Pamela en el estado de soltera*, 1796) y *Pamela maritata* de 1759 (*La bella inglesa Pamela en el estado de casada*, 1796), basadas en Richardson. Y aunque Florindo y Rosaura, en *L'incognita* de 1751 (*La incógnita* de 1781) no provienen de una obra literaria su relato se ciñe a la novela de aventuras. Entre los exóticos estaba únicamente Ircana en *La sposa persiana* de 1753 (*La esposa persiana*, 1775), o en la segunda parte de la trilogía persa, *Ircana in Julfa*, de 1755 (*Ircana en Yulfa*, 1775)<sup>165</sup>.

Otro aspecto que no se ha tratado en este trabajo y que merece la pena tener presente es la presencia actual del teatro goldoniano en el país. Sin pretender hacer una revisión exhaustiva, he aquí algunos de los más importantes montajes vistos en los escenarios del país en los últimos decenios; entre los extranjeros están: *Arlecchino servitore di due padroni* (1984) y *Le baruffe chiozzotte* (1992) dirigidos por Giorgio Strehler y *La serva amorosa* por Luca Ronconi (1987). Y entre los nacionales: *La posadera* (1984) dirigido por José Antonio Hormigón, *Una dels ultims vespres de carnoval* (1984) por Lluís Pasqual, *La familia del anticuario* (1994) por Juan Carlos Sánchez, *Les difici per le vacances* (1995) por Juli Leal, *L'ostalera* por Sergi Belbel (1996) o *La serventa amorosa* (1997) por Ariel García Valdés<sup>166</sup>. Todos ellos han contribuido a reformar la visión del teatro goldoniano en el mundo universitario y teatral español. Y si como asegura el propio autor<sup>167</sup>:

*Comme on retient plus facilement une Piece que l'on a vu représenter, je me souvenois très-bien des endroits qui m'avoient frappé.*

La experiencia de contemplar cada uno de estos espectáculos ha sido la mejor forma de comprobar cómo en la actualidad se ha tenido la oportunidad de ver menos obras con mejores criterios de escenificación, o sea que se ha pasado de la gran cantidad de representaciones de títulos del legado de Goldoni del siglo dieciocho a un menor número en el presente, pero en el cambio se ha apreciado un importante incremento en la calidad de las mismas.

# Notas

- 1 Véase, para más información sobre estos principios rectores, F. Ruffini. *Semiotica del testo. L'esempio teatro*. Roma: Bulzoni editore, 1978 (Biblioteca teatrale, 24).
- 2 El número de textos en español alcanza la cifra de ciento catorce (114) en el siglo dieciocho (comedias 68, dramas con música 46), nueve (9) en el diecinueve (comedias 7, dramas con música 2) y treinta (30) en el veinte (comedias 29, dramas con música 1), que en los tres siglos hacen en total ciento cincuenta y tres (153) títulos (siglo dieciocho 114, siglo diecinueve 9, siglo veinte 30). Mientras la cifra de textos en italiano llega a cuarenta y una (41) en el siglo dieciocho (comedias 1, dramas con música 40), seis (6) en el diecinueve (comedias 4, dramas con música 2) y dos (2) en el veinte (comedias 1, dramas con música 1) que hacen en total cuarenta y nueve (49) títulos en el mismo período (siglo dieciocho 41, siglo diecinueve 6, siglo veinte 2). Para más detalles, véase "Ejercicio de clarificación y clasificación", en "Conclusiones".
- 3 Palacios, 1983, p. 215.
- 4 F. López. "Educación y pensamiento", *Actas del congreso internacional sobre Carlos III y la Ilustración*, III. Madrid: Ministerio de Cultura, 1989, pp. 279-303.
- 5 Iriarte, VII, 1805, p. 18.
- 6 Ibidem, pp. 20-21.
- 7 Ibidem, p. 21.
- 8 Ibidem, p. 72.
- 9 Ibidem, p. 79.
- 10 Ibidem, p. 91.
- 11 *El pensador matritense*, I, s.a., p. 204.
- 12 Idem.
- 13 Otros textos dedicados al teatro en el *Pensamiento matritense* son: "Sobre si el Theatro es útil o dañoso a las costumbres" (Pensamiento XXII, II, pp. 183-212), "Carta al Pensador con varias reflexiones sobre el Theatro" (XXIII, pp. 213-228), "Carta sobre los poemas dramáticos" (XXVI, pp. 281-306) e "Instrucción a poetas cómicos" (XXVII, pp. 307-331).
- 14 *Minerva o El revisor general*, XXXIX, 16.V.1806, pp. 81-94; Ibidem, pp. 153-161.
- 15 Ibidem, pp. 81, 83, 85, 157.
- 16 Ibidem, pp. 85-86.
- 17 Estos conceptos se siguen manejando aún hoy en la manipulación de los gustos del público teatral (aplicable a todo código visual), al que se le ofrece determinados formatos o contenidos porque se piensa "que es la única forma que hay de entretenerlo".
- 18 García de Parra, 1802, p. 76.
- 19 No se trata de convencernos de que el error radicó en la selección, sino en que el hombre muchas veces tiende a aproximarse a aquello que no guarda relación directa con su forma de pensar o actuar; todo lo que se parece a lo propio gusta menos o sencillamente no gusta.
- 20 Véase "El comediógrafo y su época", en "Revisión de los estudios del teatro de Goldoni en España (1771-1997)" y "Fernández de Moratín y el teatro de Goldoni", en "El teatro español en relación con Goldoni".
- 21 Fernández de Moratín, I, 1867, pp. 485-486. El autor se refiere tanto a trágicos de la primera mitad de siglo (Scipione Maffei, Alfonso Varanno), como de la segunda mitad (Carlo Pepoli, Vittorio Alfieri, Vincenzo Monti); sobre Francesco Albergati se habla en "El *signore* Goldoni y *monsieur* Voltaire", en "Poética y práctica".
- 22 Scipione Maffei (1675-1755). Erudito y autor de teatro trágico. Fundó el *Giornale dei letterati* (1710) y *Osservazioni letterarie* (1737). Escribió una tragedia original, *La Merope* (1713) con la que recuperó este género en Italia. Luego colaboró con la compañía de Riccoboni para representar y publicar las tragedias antiguas (*Teatro italiano ossia Scelta di dodici tragedie per uso della scena, premessa una storia del teatro y difesa di esso*, 1723-1725). También escribió dos comedias: *Le cerimonie* (1728) e *Il Raguete* (s.a.), un drama con música: *La fida musa* y estudios teóricos: *Degli anfitrati* (1728), *De' teatri antichi e moderni* (1754). Todas sus obras están recopiladas en *Opere* (1790).  
Alfonso Varanno (1705-1788). Aristócrata y autor de teatro. Escribió varias tragedias: *Demetrio* (1749), *Giovanni di Giscala* (1754), *Agnese, martire del Giappone* (1783), *Saeba regina di Ginge e di Tamiorre* (1785). Combinó la tradición clásica con el tema religioso. Fue miembro de la Academia de la Crusca. Sus textos fueron recopilados en *Opere poetiche* (1789).  
Alessandro Pepoli (1757-1796). Autor de teatro. Emuló a Alfieri en algunas de sus tragedias: *Virginia* (1783), *Adelaida* (1791), *Carlo e Isabella* (1792), *Agamennone* (1794), *Zulfa* (1795), *Dara* (1796), *Ladislao* (1799). También escribió comedias: *I pregiudizi dell'amor proprio*, *La scommessa*, y dramas con música: *I giuochi d'Agrigento* (1792), *Il chinese in Italia* (1793), *Belisa* (1794). Estableció la Tipología Pepoliana en Venecia. Sus obras se publicaron en *Teatro (Tentativi dell'Italia)* (1787-1788).  
Vittorio Alfieri (1749-1803). Aristócrata, poeta y autor de teatro trágico. Cultivó distintos géneros literarios. Fue el creador de la tragedia moderna italiana. Escribió diecinueve tragedias entre 1776 y 1786: *Filippo*, *Polinice*, *Antigone*, *Virginia*, *Agamennone*, *Oreste*, *Rosmunda*, *Ottavia*, *Timeleone*, *Merope*, *Maria Stuarda*, *La congiura de' Pazzi*, *Don*

Garzia, Saul, Agide, Sofonisba, Bruno primo, Mirra, y Bruno secondo. También escribió cuatro comedias políticas: *L'uno, I pochi, I troppi*, y *Tre veleni sdegno rimasta avrai l'antidoto*; una comedia ética: *La finestrina*; una comedia de crítica social: *Il divorzio* y varias obras de prosa política: *Della tirannide* (1777) y *Del principe e delle lettere* (1786). Tradujo *Commedie* de Terencio, *L'Eneide* de Virgilio, *Persiani* de Esquilo, *Filottete* de Sófocles, y *Alceste* de Eurípides. Todos sus textos se publicaron en *Opere* (1805-1815).

Vincenzo Monti (1754-1828). Poeta y autor de teatro. Escribió varias tragedias: *Aristodemo* (1787), *Galeotto Manfredi* (1788), *Caio Gracco* (1800), *Teseo* (1804). Fue profesor de elocuencia en la Universidad de Pavía. Sus textos se editaron en *Opere* (1821-1828).

José Cadalso (1741-1782). Militar, escritor y autor de teatro. escribió dos tragedias: *Solaya o Los circasianos* (1770) y *Don Sancho García, conde de Castilla* (1771). También escribió: *Los eruditos a la violeta* (1772), *Suplemento al papel intitulado Los eruditos a la violeta* (1772), *Noches lúgubres* (1772) y *Las cartas marruecas*. Parece que tradujo a Voltaire: *Combates de amor y ley* (1765).

Ignacio López de Ayala (1747-1789). Escritor y autor de teatro. Escribió dos tragedias: *Numancia destruida* (1775) y *Habides* (s.a.). Fue catedrático de poética en los Reales Estudios de San Isidro en Madrid.

Nicolás Fernández de Moratín (1737-1780). Escritor y autor de teatro. Escribió comedias: *La petimetra* (1762) y *Hortensia* (1770) y tragedias: *Lucrecia* (1763) y *Guzmán el Bueno*. Fundó *El poeta* (1754) y fue miembro de la Arcadía de Roma.

- 23 Francesco Albergati (1728-1804). Aristócrata, escritor y autor de teatro. Fue un defensor de la cultura ilustrada europea y benefactor de Goldoni. Escribió varias comedias que publicó en sus *Opere* (1783-1785). También publicó sus *Novelle morali ad uso dei fanciulli* (1779), *Lettere capricciose* (1780-81), *Lettere piacevoli* (1791) y un curioso opúsculo que tituló *Della drammatica* (1798).

Giovanni Gherardo De Rossi (1754-1827). Autor y estudioso de teatro. Colaboró en el *Nuovo giornale dei letterati* de Pisa. Publicó su propia teoría teatral en *Trattado dell'arte drammatica* (1790) y sus dieciséis textos teatrales en *Commedie* (1790-1798). Su obra histórica más completa fue también un homenaje a su maestro: *Del moderno teatro comico italiano e del suo restauratore Carlo Goldoni* (1794).

- 24 Camillo Federici (1749-1802). Pseudónimo de G. B. Viassolo. Autor de teatro. Escribió más de sesenta obras para el teatro, siendo la primera *Camillo e Federico*. Cultivó el género lacrimoso de moda en Europa con una fuerte carga emocional y frecuentes golpes de escena: *I pregiudizi dei paesi piccoli*, *Delatore*. Parte de sus obras se publicaron en *Raccolta di commedie* (1827).

Francesco Antonio Avelloni (1756-1837). Autor de teatro trágico. Escribió *San Catero*. También escribió comedias: *Il barbiere di Gheldia*, *Don Marzio*, *Le nuvole*, *Le vertigini del suolo*, *Giovanni e Arduino*, *L'omicida per punto d'onore*. Cultivó distintos géneros literarios.

Gaetano Fiorio (siglo dieciocho). Actor y autor teatral. Publicó sus *Trattenimenti teatrali* (1791-1794), en cuyo prólogo polemiza con los escritores ilustrados de su época sobre la validez de las obras de los actores para entretenimiento del público. Como autor y director de teatro montó en Venecia y con gran éxito: *Carlo Goldoni fra' comici e il matrimonio di Carlo Goldoni* (1793).

Giovanni Andolfati (siglo dieciocho-diecinueve). Actor y director de teatro. Fue miembro de la compañía de Carolina Internati (1827) y de Nicola Medoni (1834). Debíó dedicarse a la adaptación de obras para sus compañías.

Luis Francisco Comella (1716-1779). Autor de teatro. Escribió tragedias heroicas originales: *María Teresa de Austria en Landau* (1778), *Federico II, rey de Prusia* (1788), *Luis XIV, el Grande* (1789), *Caro y Temisto* (1793), *Viriato, el mayor rival de Roma* (1798), *Séneca y Paulina* (1801) y *La familia indigente* (1802), así como melodramas: *La Cecilia*, *El hijo reconocido*, *La buena nuera*, y *El negro sensible*.

Gaspar Zavala y Zamora (1760-¿1813?). Autor de teatro. Escribió tragedias: *Semíramis*, y numerosas comedias heroicas y melodramas: *La toma de Bresau*, *Carlos XII, rey de Suecia* (1787), *Leopoldo el Grande* (1789), *Carlos V sobre Dura* (1790), *Adriano en Siria* (1797), *El triunfo del amor y la amistad*, *Jenwal y Faustina* (1793) y *La Eumenia o La madreleña* (1804), entre otras.

Luis Moncín (segunda mitad siglo dieciocho - comienzo siglo diecinueve). Actor y autor de teatro. Fue apuntador en 1767 en Madrid. Junto con Concha y Rey abastecieron los teatros de la época. Escribió sainetes: *El manchego en Madrid* (1791), *Las astucias conseguidas* (1788); comedias heroicas: *El joven Pedro de Guzmán* (1793), *A España dieron blasón las Asturias y León, triunfos de don Pelayo* (1795); comedias de magia: *Astucias del enemigo contra la naturaleza* (1771), *El mágico en Cataluña* (s.a.) y tragedias: *El Narcete* (1775), *Dar a España gloria sólo lo logra Lucena y triunfo de sus patricios* (1783). Participó en una polémica con Cándido María Trigueros y publicó su *Recurso de fuerza al tribunal trigueriano* (1788). Se jubiló en 1792 y comenzó a escribir comedias y sainetes para los teatros de Madrid. Tradujo obras de Corneille y Goldoni y adaptó textos españoles para las compañías en las que trabajó.

Manuel Fermín de Laviano (segunda mitad siglo dieciocho). Fue secretario del duque de Híjar y oficial de la Hacienda Real. Escribió comedias heroicas: *Sol de España en su Oriente y toledano Moisés* (1778), *Triunfos de valor y honor en la corte de Rodrigo* (1779), *La toma de Sepúlveda por el conde Fernán González* (1785), *Al deshonor heredado vence le honor adquirido* (1787) y una tragedia: *El Sigerico, primer rey de los godos* (1788). Tradujo comedias de Goldoni.

Fermín del Rey (segunda mitad del siglo dieciocho). Actor y autor de teatro. Fue apuntador de teatro en 1773 en Valladolid y en 1786 en Madrid. Junto con Concha y Moncín abastecieron los teatros de la época. Escribió comedias heroicas y sentimentales: *Hernán Cortés en Cholula* (1783), *Policena* (1788), *Defensa de Barcelona por la más fuerte amazona* (1788), *Hernán Cortés en Tabasco* (1790), *La más fiel pastorcilla y tirano del castillo* (1790) y *Clotilde* (1794), entre otras. Tradujo comedias de Faciolle, Goldoni y Napoli-Signorelli.

- Francisco Flores Gallo (siglo dieciocho). Autor de teatro. Escribió *Pretender por el rigor el contrastar la obediencia*, *Sirbaces*, *Kan de Tartaria* (s.a.), *La pobreza con virtud nunca se queda sin premio* (1786) y tradujo varias comedias del francés.
- 25 Véase el "Índice de autores, adaptadores, traductores y editores de comedias o libretos" y las notas preparadas de cada uno de estos adaptadores en sus respectivos textos en "Lista de comedias (en español)", en "Relación de obras".
- 26 Véase, al respecto, J. C. Dowling. "Moratin's *La comedia nueva* and the reform of the Spanish Theatre", *Hispania*, 53, 1970, pp. 397-402; *La comedia nueva* (J. C. Dowling, ed.). Madrid: Castalia, 1982; R. Andioc. "A propos d'une reprise de *La comedia nueva* de Leandro Fernández de Moratin", *Bulletin Hispanique*, LXIII, 1961, pp. 56-61.
- 27 *La camarera brillante* (1750, pp. vi-vii), E-XXIV.1.
- 28 "Prólogo", *La mujer variable*, 1783, pp. ii-iii:
- 29 "Prólogo", *El verdadero amigo*, 1783, p. iv.
- 30 Tiene además otros sobre: *La serva amorosa*, 1993; *Il servitore di due padroni*, 1995 y *La bella selvaggia*, 1995, 1996.
- 31 Calderone, 1984, p. 34.
- 32 *Ibidem*, pp. 65-66.
- 33 Sin lugar a dudas Calderone puede ser considerada, entre los hispanistas e italianistas, una de las mejores exponentes en este renovado campo de estudios.
- 34 Las dos posturas también tendieron a entrelazarse en algunos puntos, en particular en las versiones fielmente pedestres o relativamente libres.
- 35 "Prologue", *L'Iliade*. Paris, 1711.
- 36 "Observations surt l'art de traduire", *Melanges de littérature, d'histoire et de philosophie*. Amsterdam, 1759.
- 37 "Préface", *Pamela*. Paris, 1760.
- 38 Estos mismos principios rectores aparecieron indicados por el traductor español en el prólogo de *Pamela* (1795).
- 39 Frederich Justin Bertuch (1747-1822). Escritor, artista y librero alemán. Dedicó parte de sus estudios a la literatura española y portuguesa. Realizó muchas traducciones del francés y en especial del español; entre éstas últimas destaca su adaptación de *Don Quijote* de Cervantes, con la continuación de Avellaneda (*Leben und Thaten des weisen Junkers Don Quijote von la Mancha*, I-II. Leipzig, 1775-1776). Junto a otros importantes autores editó varias publicaciones periódicas importantes: *Magazin des span. und portug. Literatur* (1783); *Jenaischer allgemeine Literaturzeitung* (1785); *Journal des Luxus und der Moden* (1786); *Blaue Bibliothek aller Nationen* (1790).
- Johan Friedrich Hölderlin (1770-1843). Poeta alemán. Estudió y admiró la obra de Schiller. Realizó una producción literaria muy corta, en la que se encuentra su novela *Hyperión* (1797-1799), drama *Empedokles* (no acabada) y el poema epistolar *Emilie vor ihrem Brauttag* (h. 1799). Tradujo las tragedias clásicas *Antígona* y *Edipo Rey* de Sófocles.
- Gotthold Ephraim Lessing (1729-1781). Autor y teórico de teatro. Tradujo los textos teóricos de R. de Saint-Albine. *Comédie* (1747), como *Auzung aus dem "Schauspieler"* (1754) y de L. Riccoboni, *Art du théâtre* (1750), que se publicó como *Beiträge zur Histoire und Aufnahme des Theatres* (s.a.).
- Johan Heinrich Voss (1751-1826). Poeta y filólogo alemán. Tradujo la *Odisea* (1781) de Homero con la que fijó el concepto de la cultura literaria moderna. Dedicó muchos años a su labor como traductor de obras clásicas: *Geórgicas* (1789) de Virgilio, toda la obra de Homero con una importante refundición de la *Iliada* (1793) y la *Odisea* (1793). En esta primera etapa no se atuvo a una interpretación literal de los originales ni de la versificación. Sus teorías aparecieron recogidas en *Zeit messung der deutschen sprache* (1802). En una segunda etapa cambió sus criterios, mostrándose más fiel a sus fuentes en las traducciones de las obras de Horacio (1806), Teócrito (1808), Tibulo (1810) y Aristófanes (1821), entre otros. Su hijo, Heinrich Voss (1779-1822) colaboró con él en la preparación de los textos de Esquilo y tradujo la tragedia *Otelo* de Shakespeare para Weimar.
- Como ya se ha dicho, Alemania estuvo a la cabeza de las adaptaciones de las comedias goldonianas con un número sustancioso de adaptaciones y traducciones (v. "Revisión de dieciocho casos: Alemania", en "Goldoni en Europa y España").
- 40 "Prologue", *Iliads*. Londres, 1715.
- 41 Luzán: Safo - *Traducción de una oda de Sapho* "A los celestes dioses me parece" (s.a.) y Metastasio - *La clemencia de Tito* (1747). Iriarte: Virgilio - *Los primeros cuatro libros de La Eneida* (1787), *Dido abandonada* (1817) y Horacio - *Traducción en verso de la Epístola de Horacio a los Pisones* (1787). Forner: Horacio - *El arte poética*, *Sátira* "Por qué será que nadie bien hallado", *Oda tercera del libro 2º* "Pues prensa de la muerte" (anterior a 1790).
- 42 *Arte de traducir del idioma francés al castellano*. Madrid, 1776.
- 43 Véanse "Un caso muy particular: Cruz" e "Iriarte, traductor y autor ilustradísimo", en "Teatro español en relación con Goldoni".
- 44 Véase al respecto, I. Urzainqui, 1989, pp. 9-112.
- 45 Existen otros tipos de traducciones en los que se tiende a la acumulación o corrección del texto, pero esta práctica resultan excesivamente eruditas y pretenciosas. Además vale más para el texto leído que para el texto representado, por lo que aquí que no se incluyen.
- 46 En ningún caso se pretende hacer un análisis lingüísticos, sintácticos o semánticos de los textos literarios (TL), sino destacar los cambios efectuados en los mismos con arreglo a su función teatral (TE).

- 47 El libreto que reelaboró Tommaso Grandi para el drama jocoso en tres actos *Le gelosie villane* (1776), con música de Giuseppe Sarti, y su reducción en sólo dos actos con música de Pasquale Anfossi (1779), se basan en ambos casos en la comedia de Goldoni *Il feudatario*. De la adaptación de Grandi se extrajo el libreto de *La contadina in corte*, que aparece atribuido tanto a Gaspare Gozzi como a Carlo Goldoni. Por ejemplo, cuando Giacomo Rust estrenó una versión del drama jocoso en Venecia en 1763, como *Sandrina, ossia La contadina in corte*, y luego Antonio Maria Sacchini lo empleó para su versión de 1765 en Roma, en ambos casos apareció el nombre de Gozzi como autor del libreto. Sin embargo, cuando Felice Alessandri compuso su versión para estrenarse en Luca en 1775, utilizó el mismo texto pero esta vez apareció atribuido a Goldoni (v. Musatti, 1900, p. 9).
- 48 Francisco Grandi, llamado "Maiani". Actor boloñés. Actuó como "primo moroso" en Venecia a partir de 1740, primero en el Teatro de San Samuele y luego en el San Luca, coincidiendo con varios estrenos de las obras de Goldoni. Sus hijos (Giuseppe, "secondo moroso", y Metilde, "seconda donna"), actuaban en la misma compañía.
- 49 También se cambiaron los nombres; por ejemplo, el feudo de Montefosco se llamó Fornicolone, mientras que es más significativo que Nardo y Cecco se convirtieron en Narduccio y Cecchino, haciendo juego con los nombres de Olivetta o Giannina del original. El primer acto de la comedia se eliminó en su totalidad, ya que éste se centraba en el argumento principal de la obra; del segundo se aprovecharon dos escenas del argumento secundario (II, 1 y 5) y tres de las mismas características del tercero (III, 3, 6 y 9). Para el libretista todas las ideas de carácter político o social expuestas en la comedia sobran en el drama jocoso, así como todos los elementos de la comedia del arte tradicional, centrándose la historia en los rasgos más llamativos de los personajes populares. La obra pasó por un profundo proceso de selección y simplificación que tendía al empobrecimiento del texto original.
- 50 *Los zelos villanos*. Madrid: Imprenta de Benito Cano, 1788 (BN: T 6710, T 22320).
- 51 Otro excelente ejemplo es la reducción de Juan Ignacio del Castillo de la comedia *La casa nova*, con el título de *La casa nueva*, E-XXV. Véase, para un estudio minucioso del texto, Calderone, "Quattro sainetes goldoniani" (en prensa).
- 52 El regalo del reloj de Pantalone a su hija (I, 19 / I, f. 21r) y que en la versión española ésta da a su marido Giacinto se complica especialmente hasta el final del segundo acto (II, 18-19 / II, ff. 2v, 22v-23r).
- 53 Por ejemplo, el texto del conde Anselmo: *Certo, che i ventimila scudi di dote che mi ha portato in casa in tanti bei denari contanti, è stato il mio risorgimento. Io aveva ipotecato, come sai, tutte le mie rendite* (I, 1), luego se convierte en este parlamento del marqués Anselmo: "Amigo, treinta mil pesos / son muy nobles; y es el oro / un metal puro y selecto / que no tan sólo no mancha, / sino que estrahe los defectos / de qualquiera linage. / Noble soy, ¿pero sin ellos / que sería de nosotros / que estamos pereciendo?" (ff. 3r-3v).
- 54 El texto del diálogo entre Doralice y el conde Anselmo: Dor. *Finalmente ho portato in casa ventimila scudi*. Ans. (*A compir la collana mi mancano ancora sette medaglie*.) Dor. *Avete voluto fare il matrimonio in privato, ed io non ho detto niente*. Ans. (*Queste sette medaglie le troverò*.) Dor. *Non avete invitato nessuno de' miei parenti; pazienza!* Ans. (*Vi sono ancora duemila scudi; le troverò*.) Dor. *Ma ch'io debba stare confinata in casa, perché non ho vestiti da comparire, é indiscretezza*. (I, 5) se convierte en el parlamento de Faustina: "Finalmente yo he traído / a casa mucho dinero, / tolerando que se hiciese / mi matrimonio en secreto / y que no se convidase / a mis parientes y deudos; / pero, querer que no sufra / el vivir en un encierro / por estar tan mal vestida, / es cosa que no tolero" (f. 5r).
- 55 La calidad del trabajo hizo que el texto fuera considerado para la elaboración de una nueva traducción (*El coleccionista de antigüedades o La suegra y la nuera*, E-XXX) y posterior adaptación al español (*La familia del anticuario*, E-LVI.5).
- 56 Un tema que aparece en todos estos textos es que no se sabe si los actores improvisaban o se atenían al texto goldoniano en los pasajes pertenecientes a la tradición de la comedia del arte. Lo que sí parece seguro es que los directores de escena (o los actores cómicos) aprovecharon cierta libertad para explotar estos momentos, según los gustos y las exigencias del público.
- 57 Véase Apéndice III, documento 18: "Aprobación de *La buena criada*".
- 58 Cfr. Calderone, 1993, pp. 87-109.
- 59 Véase "Pruebas de metamorfosis teatral", en "El teatro español en relación con Goldoni". Otra recreación importante es la moraleja final que se añade en *El no de las niñas* de 1815 (A: III: ff. 12r-12v); este nuevo final se aparta del original, ajustándose al teatro convencional.
- 60 Véase el estudio de *Le bourru bienfaisant* como *El hombre adusto y benéfico*, "Poética y práctica", en "La traducción en Goldoni".
- 61 Algunos de los trabajos publicados son, entre otros: *La famiglia dell'antiquario* - Chiclana, 1994, 1995; Petrella, Arriaga, 1996. *La locandiera* - Maddalena, 1907; Calderone, 1984; Carrera, 1985; Hernández, 1991; Muñoz Raya, Carlucci, 1996; Sopena Balordi, 1996. *Le bourru bienfaisant* - Maddalena, 1928; Pagán, 1990.
- 62 Los principales estudios sobre la presencia de Goldoni en España son de A. Calderone (*La locandiera*, 1984; *La serva amorosa*, 1993; *Il servitore di due padroni*, 1995, y *La bella selvaggia*, 1996).
- 63 Véase, por los respectivos títulos, "Lista de comedias (en español)", en "Relación de obras".
- 64 Carrera, 1985, p. 26.
- 65 Ibidem, p. 27.
- 66 Ibidem, p. 38.
- 67 Hernández, 1991, pp. xii-cxlv.
- 68 Definición aplicable también a su traducción de *La famiglia dell'antiquario* de 1994, aún inédita.
- 69 Chiclana, 1994, 1995.

- 70 Chiclana, 1995, p. 402.
- 71 Idibem, p. 403.
- 72 Iriarte, VII, 1805, p. 94.
- 73 Idem.
- 74 Iriarte, IV, 1805, p. vii.
- 75 Véase "Iriarte, traductor y autor ilustradísimo", en "El teatro español en relación con Goldoni".
- 76 Iriarte, IV, 1805, p. xlvi.
- 77 Véase, para un estudio pormenorizado de las distintas traducciones existentes del *Arte poética* de Horacio, el Prólogo del cuarto tomo de la *Colección de obras* de Iriarte (pp. vii-lxv).
- 78 Véanse los apartados "Goldoni en Europa y España" y "Revisión de los estudios del teatro de Goldoni en España (1771-1997)".
- 79 Folena, 1983, pp. 133-135.
- 80 Véase el estudio dedicado a *Le bourru bienfaisant e Il burbero benefico* en "Poética y práctica".
- 81 Se refiere a títulos tan especiales como *Il teatro comico* (1750) y *L'impresario delle Smirne* (1759).
- 82 "Para decir la verdad, donde falla nuestra Italia es en el teatro cómico, ya que Francia, Inglaterra y España la superan en gran medida. Si yo tuviera el espíritu de Molière, haría en nuestro país lo que él hizo en el suyo. Pero soy muy débil para aguantar tanto peso... Italia no es el país que tiene un sola metrópolis, un solo carácter y un pueblo solo. Para gustar en Francia, basta gustar en París; para conseguir los aplausos en Inglaterra, basta obtenerlos en Londres... En Italia no es así, a menudo aquello que gusta en un pueblo, no gusta en otro" ("La familia dell'antiquario", *Tutte le opere*, II, p. 882).
- 83 Véase, para apreciar el éxito en el siglo veinte de estos títulos, "Revisión de dieciocho casos: Alemania, Austria, Bélgica, Bulgaria, Croacia y Serbia, Checoslovaquia y Rumania, Dinamarca, Estados Unidos, Francia, Grecia, Holanda, Hungría, Inglaterra, Polonia, Rusia, Suecia y Turquía", en "Goldoni en Europa y España".
- 84 "Los éxitos de mis primeras comedias venecianas me dieron ánimo para hacer otras. Hay un número considerable en mi colección; son, quizás, las que más me honran y me guardaré bien de retocarlas" ("Mémoires", *Tutte le opere*, I (II, 3), p. 257).
- 85 "Yo le había quitado al pueblo la costumbre del Arlequín; oían hablar de la reforma de las comedias y querían disfrutarlas. Pero todos los caracteres no eran aptos a su intelecto. Y era muy justo que para agradar a este tipo de personas, que pagan como los nobles y como los ricos, hiciese unas comedias en las que reconociesen sus hábitos, sus defectos y, permitaseme decirlo, sus virtudes" ("Le baruffe chiozzotte", *Tutte le opere*, VIII, p. 131-132).
- 86 También es cierto que Goldoni había logrado reformar el teatro cantado con este mismo tipo de personajes, pero esto se comentará más adelante.
- 87 Publicada luego como *Le massère*.
- 88 Publicada luego como *La buona moglie*.
- 89 La colección contribuye a fomentar la idea de un autor "realista", o al menos de la utilización del dialecto como un código "real". Esta postura siempre se había mantenido vigente en Italia y volvería a estarlo con más fuerza en el siglo diecinueve.
- 90 Véanse las fichas de *La buena casada*, E-XVII, *La casa nueva*, E-XXV, *Las chismosas*, E-XLII y *El viejo impertinente*, E-CII.
- 91 "La cosa es un poco difícil. Los venecianos entenderán un poco más; los extranjeros, o adivinarán, o tendrán paciencia. Yo no he querido cambiar nada ni en éste ni en ningún otro personaje; pues creo y sostengo que es un mérito de la comedia la exacta imitación de la naturaleza" ("Le baruffe chiozzotte", *Tutte le opere*, VIII, p. 128).
- 92 J. W. von Goethe. *Viaggio in Italia* (L. Mazzucchetti, ed.), II. Florencia: Sansoni Editore, 1952, p. 536.
- 93 "El fondo del lenguaje de esta ciudad es el veneciano; pero la clase baja tiene sobre todo unos términos particulares, y una manera de pronunciar muy diferente" ("Le baruffe chiozzotte", *Tutte le opere*, VIII, p. 127).
- 94 "Señalo la diferencia que existe entre esta pronunciación y la veneciana, porque la misma forma parte de la gracia de la representación, por lo que ha gustado muchísimo la comedia" (Ibidem, p. 128).
- 95 "Todo es susceptible de convertirse en comedia, excepto los defectos que entristecen y los vicios que ofenden. Un hombre que habla rápido y se come las palabras cuando habla, resulta cómico, cuando es usado con parsimonia, como el *balbuciente* o el *tartaja*. No ocurre lo mismo con un cojo, un ciego o un paralítico; éstos son defectos que exigen compasión, y no se deben exponer en el escenario, si no es que el carácter particular de la imperfección de la persona valiese para hacer gracioso su propio defecto" (Ibidem, pp. 128-129).
- 96 "*I pettegolezzi delle donne*, *Le massère*, *Il campiello* e *Le baruffe chiozzotte*, he aquí -dirán éstos- cuatro comedias populares, extraídas de cuanto hay de lo más bajo del género humano, y que disgustan o, al menos, no interesan a las personas cultas y delicadas" (Ibidem, p. 129).
- 97 "Este es el tipo de comedias que eran llamado por los latinos *tabernariae* y por los franceses *poissardes*. Los buenos autores, antiguos y modernos, las produjeron con mérito y con aplauso; y me atrevo a decir, que las mías no han sido menos afortunadas" (Ibidem, p. 129).
- 98 "Los teatros de Italia son frecuentados por todo tipo de personas; y el gasto es tan bajo que el boticario, el criado y el pobre pescador pueden participar de esta diversión pública" (Ibidem, p. 130).

- 99 "Con estas comedias las personas más nobles, las más graves y las más delicadas se han divertido igualmente [...] todo lo que es verdad tiene el derecho de gustar, y todo aquello que gusta tiene el derecho de hacer reír" (Ibidem, p. 130).
- 100 Más de doscientos años después de su estreno, la compañía de Piccolo Teatro di Milano, bajo la dirección de Giorgio Strehler, considerado un genio teatral de nuestro tiempo, llevó al escenario del Teatro Lope de Vega de Sevilla, del 7 al 11 de octubre, la divertida e interesante comedia de Carlo Goldoni, *Le baruffe chiozzotte* como colofón de la temporada de teatro clásico en la programación de la Exposición Universal de 1992. Pero también era, por parte del Piccolo, una forma muy especial de celebrar desde un año antes el centenario de la muerte del autor. La prestigiosa compañía italiana y su afamado director se presentaron en la ciudad de Sevilla con uno de los textos venecianos de Goldoni que mayor éxito les dio en las ya lejanas temporadas de 1964-1965 y 1965-1966: *Le baruffe chiozzotte*, junto a títulos como *Arlecchino servitore di due padroni*, *Il campiello* o la trilogía del veraneo (*Le smanie*, *Le avventure* y *Il ritorno della villeggiatura*), constituyendo todos auténticos hitos del Piccolo y de Strehler. Entonces la experiencia con el público español aficionado demostró que a pesar de que el texto de *Le baruffe chiozzotte* está escrito en un lenguaje de difícil comprensión verbal, el espectador inteligente alcanza a superar esta dificultad gracias a la maestría del trabajo de los actores que emplean de forma sorprendente otros lenguajes teatrales: voces, matices, gestos y movimiento corporal. Unos, los menos, no pudiendo comprender el texto lo catalogaban de ininteligible, mientras que otros, la mayoría, acabó fascinada por la maestría de la ejecución y el acabado de todos los detalles.
- 101 En resumen, el texto de 1791 de *Las chismosas* (E-XLII), un verdadero logro de la concentración teatral, del actor y apuntador Luis Moncín y el de 1812 de *La casa nueva* (E-XXV) del también apuntador y traductor Juan Ignacio González del Castillo, muestran la misma libertad con que Ramón de la Cruz adaptó textos franceses de distintos autores. Y aunque en el siglo veinte solamente se han traducido tres títulos al español: *La casa nueva* y *La plazuela*, ambas de la profesora Luigia Perotto, y *Gresca al Palmir* del también profesor y directo de escena Juli Leal, la perspectiva se ha adaptado a los intereses actuales. Por un lado, se ha intentado ajustar las versiones al texto literario original, es el caso de Perotto, y, por otro, se ha aprovechado lo que el texto ofrece para recrearlo en una "connaturalización" escénica especialmente acertada, el de Leal.
- 102 Arce, 1968, pp. 32-33 (1981, p. 92).
- 103 "Sería una ofensa a los campesinos el no creerles dignos de aparecer en escena, como si ellos no tuviesen también su forma cómica particular. Además forman parte de la sociedad" ("El feudatario", *Tutte le opere*, IV, p. 291).
- 104 De' Paoli, II, 1960, p. 580.
- 105 Véase "Cuarta edición: Pasquali", en "Las ediciones de las obras de Goldoni".
- 106 Se publicaron diez tomos -del XXXV al XLIV- de dramas con música (v. "Quinta edición: Zatta", en "Las ediciones de las obras de Goldoni").
- 107 Se trata de dieciséis intermedios, seis dramas serios, cincuenta dramas jocosos y veinte composiciones más de distintos tipos. Véase Apéndice I, documento 1: "Las doscientas cincuenta y ocho obras de Goldoni en orden cronológico y sus traducciones o adaptaciones en español".
- 108 Prácticamente no se conserva la música de ningún intermedio, aunque hay fragmentos sueltos de dos o tres títulos. De los dramas con música se conocen las partituras de muchas de las versiones que se estrenaron en todo el continente.
- 109 En España, siguiendo la tradición veneciana y napolitana, también se intercalaron bailes en los entreactos de las óperas cómicas; estas piezas aparecieron cuidadosamente identificadas en los programas de mano con su "inventiva" o "dirección" (o sea los coreógrafos), mutaciones (decorados) y bailarines, y sus argumentos fueron objeto de una esmerada explicación de las pantomimas. El nuevo género estableció, sin limitarse a un único modelo, una estética y actitud ante el espectáculo teatral. El gusto por la oposición entre los temas heroicos de las obras de Zeno o Metastasio y los cotidianos de Federici o Goldoni era reflejo del doble juego existente entre el mundo aristocrático y el burgués, entre la complejidad y la sencillez, entre la voz del *castrato* y la del bajo, entre la tragedia y la comedia.
- 110 Véase para éstos y otros títulos: Apéndice I, documento 1: "Las doscientas cincuenta y ocho obras de Goldoni en orden cronológico y sus traducciones o adaptaciones en español".
- 111 Véase Pagán, 1993.
- 112 En Inglaterra, desde la primera edición en 1740, la obra se imprimió más de tres veces en menos de seis meses. En 1742 ya se había traducido al alemán y francés. Y en 1745 salió en italiano. Véanse los estudios de: L. Cazzamian. "Richardson", *The Cambridge history of english literature* (A. W. Ward, ed.), vol. XV, 10, 1. Cambridge: University Press, 1967 y L. Sciuillo. "Pamela da Richardson a Goldoni", *Quaderni di lingue e letteratura*, octubre, 1976, pp. 117-121.
- 113 El tema de la joven Pamela fue interpretado en una colección de doce cuadros por Joseph Highmore (1692-1780) en 1744 (Londres, Galería Tate) y partiendo de ésta, el dibujante A. Benoist y el grabador L. Truchy, elaboraron una serie impresa que se difundió a partir de 1745. Las estampas pronto adquirieron un valor visual, independiente del texto escrito por Richardson, similar al de una historia o cuento popular.
- 114 El anuncio de la venta de la novela *Pamela Andrews o la virtud recompensada* (I-IV, Madrid: Imprenta de Espinosa) apareció en el *Memorial literario* a partir del mes de noviembre de 1794.
- 115 Fecha del primer impreso conservado: "1762".
- 116 Fecha del primer impreso conservado: "1765".
- 117 Fecha del primer impreso conservado: "1771".

- 118 En otros teatros se cantaron, entre otros, *La notte critica* (Barcelona, 1754), *Il filosofo di campagna* (Madrid, 1758) y *Le pescatrici* (Madrid, 1765). Los tres se oyeron en las traducciones de Cruz: *El conde Caramella*, *El filósofo aldeano* y *Pescar sin caña ni red es la gala del pescar*.
- 119 Fecha de uno de los impresos conservados en los dos casos: "1796".
- 120 De la obra cantada se tienen estos datos: *La buena fillola*, zarzuela. Representación: Madrid, Cruz, 1765. Sevilla, 1774, 1775 (Aguilar, 1974); *La buena hija*, zarzuela. Representación: La Granja, San Ildefonso, 1767. Aranjuez, 1769 (Carmena, 1878, pp. 16, 17; Aguilar, 1974, p. 135). Sevilla, 1764 (Aguilar, 1974); *La buena muchacha*, zarzuela. Representación: Sevilla, 1777 (Aguilar, 1974); *La buena muchacha casada*, zarzuela. Representación: Madrid, 5-8, 17, 18, 20.XII.1806, con música de Guglielmi (Coe, 1935, pp. 173-174; Carmena, 1878, p. 55); *La buona figliuola maritata*, drama jocoso. Representación: Madrid, Príncipe, 5-8, 17-18, 20.XII.1806 (Coe, 1935, pp. 173-174).
- Y de la declamada estos otros: *La bella Pamela inglesa. Primera parte*, comedia. Representación: Madrid, Cruz, 9-13.II.1784 (*Memorial*, p. 109); *La bella Pamela*, Cruz, 4-7.II.1790; Cruz, 29-30.XI.1791 (*Diario*). Sevilla, 20.VII.1800 (Aguilar, 1968, p. 13). Valencia, 1796 (Zabala, 1982, pp. 342). Madrid, Príncipe, ¿1801-1802? (*Memorial*, III, 1802, p. 62).
- Véase, para más información, Apéndice IV, documento 1: "Representaciones y críticas de obras de Goldoni" y los estudios de Cotarelo, 1902, 1934 y Par, 1929.
- 121 Juan Pedro Maruján Cerón fue un poeta y traductor sevillano que cultivó el género de la poesía de celebraciones oficiales, así como la traducción del teatro ilustrado para los principales coliseos burgueses de la región: Cádiz, Sevilla y Córdoba. Entre sus traducciones, fundamentalmente realizadas para el Teatro Italiano de Cádiz, aparecen tragedias de Metastasio (*La Olimpiada*, 1762) o comedias de Goldoni (*El mercado de Malmantile*, *El boticario*, *La buena hija*, 1762). Se sabe que murió hacia 1770.
- 122 *La buena muchacha* (BN: T 22325).
- 123 Por ejemplo, el texto de la famosa y difícil aria de la Marchesa Lucinda: "Furia di donna airata", se sustituye en la versión segunda por "Va crescendo qual face agitata", lo que representa no sólo una modificación de texto, sino un cambio de música, tonalidad y ritmo. Esta tendencia a cambiar determinadas partes, se practicaba por igual en todos los escenarios italianos.
- 124 Este sencillo cambio de valores significó mucho en la época; antes sólo se estimaba la belleza de la música como factor determinante para emplear la misma partitura en distintas obras. En la primera mitad del siglo dieciocho George Frederic Haendel y Antonio Vivaldi así lo entendieron e hicieron en sus grandes creaciones operísticas. Véanse, para más información en cada caso: R. S. Freeman. "La verità della ripetizione", *The musical quarterly*, LIV, 1968, pp. 208-227, R. Kubik. *Händels Rinaldo. Geschichte, Werk, Wirkung*. Neuhausen-Stuttgart: Hänssler, 1982, E. Cross. "Vivaldi's operatic borrowings", *Music and letters*, LIX, 1978, pp. 429-439, K. Kropfing. "Vivaldi as self-borrower", *Opera and Vivaldi* (M. Collins y E. K. Kirk, ed.). Austin-Texas: University of Texas Press, 1984, pp. 308-326.
- 125 Aunque los avances del teatro napolitano fueron fundamentales, su propia naturaleza limitó su exportación a otras partes del país; se trataba de obras cantadas en varios dialectos de la región y de personajes muy identificados con la cultura de la ciudad, lo que impidió su aceptación fuera de los círculos para los que fueron creados. Federici y Pergolesi superaron este aislamiento con una obra tan sencilla y brillante como *La serva padrona*. Para más información, véase F. Degrada: "Lo frate 'nnamorato" di Pergolesi e la musica a Napoli nel primo settecento", *Rivista del Museo del Teatro alla Scala*, mayo, 1989, pp. 46-51 y "Torna Lo frate 'nnamorato", *idibem*, pp. 60-61.
- 126 No es exagerado extender esta lista hasta Giuseppe Verdi, quien se sabe que regaló a Arrigo Boito la partitura de *La Cecchina* en 1887 para que éste aprendiera de los antiguos maestros del género cómico italiano. En 1893 Boito escribió para el maestro de Busseto el libreto de la que es su única comedia lírica, *Falstaff*, estrenada ese mismo año en la Scala de Milán.
- 127 En el *Memorial literario* de los días 9-13.II.1784 aparecen las representaciones (cit. Coe, *Catálogo*, 1935, p. 27; Rogers, 1941, p. 38).
- 128 *Memorial literario*, 9.II.1784, p. 110.
- 129 "Hacia tiempo que la novela de *Pamela* hacía las delicias de los italianos, y mis amigos insistían en que hiciera con ella una comedia.
- Conocía bien la obra; y sin ningún problema logré coger el espíritu y desarrollar el argumento. No así el sentido moral del autor inglés, que no convenía a las costumbres ni a las leyes de mi país" ("Mémorie", *Tutte le opere*, I (II, 9), p. 277).
- 130 La segunda y tercera versión se estrenaron en la Comédie Italienne, mientras la cuarta se hizo por vez primera en la Comédie Française.
- 131 Se ha argumentado bastante si Goldoni empleó o no la obra de Voltaire para hacer su versión teatral en italiano, pero es evidente que se sirvió en todo momento de la traducción italiana. Así lo declara él mismo en la introducción de la propia comedia: *Potrà ciascheduno riconoscere facilmente aver io tratto l'argomento della Pamela da un graziosissimo Romanzo inglese, che porta in fronte lo stesso nome; e chi le carte ha lette di tal Romanzo, vedrà sin dove ho seguita la traccia del Romanziere, e dove ho lavorata con invenzione la favola*.
- "Cualquiera podrá reconocer fácilmente que he extraído el argumento de la *Pamela* de una novela inglesa muy graciosa que lleva en la cubierta el mismo nombre. Y quien ha leído las cartas de la novela verá hasta dónde he seguido al novelista y donde he elaborado con invención el argumento" ("*Pamela*", *Tutte le opere*, III, p. 330).
- 132 Véase, para un estudio detallado de estas diferencias, H. S. Camby. "Pamela abroad", *Modern language notes*, XVIII, n. 7, 1903, pp. 203-213.

- 133 *La Comédie, qui est ou devoit être l'école des moeurs, ne doit exposer les foiblesses humaines que pour les corriger, et il ne faut pas hasardes le sacrifice d'une postérité malheureuse sous prétexte de récompenser la vertu.*  
*J'avois donc renoncé au charme de ce Roman; mais dans la nécessité où j'étois de multiplier mes sujets, et entouré à Mantoue comme à Venise de personnes qui m'excitoient à travailler d'après lui, j'y consentis de bon gré.*  
*Je ne mis cependant la main à l'Ouvrage qu'après avoir imaginé un dénouement qui, loin d'être dangereux, pouvoit servir de modele aux amans vertueux, et rendre en même tems la catastrophe plus agréable et plus intéressante.*  
 "La comedia, que es o debería ser la escuela de las costumbres, no debe mostrar las debilidades humanas, sino para corregirlas. Y no es lícito arriesgarse al sacrificio de una descendencia desgraciada bajo el pretexto de recompensar la virtud.  
 Había renunciado a los atractivos de la novela, pero en la necesidad en que me hallaba de multiplicar mis argumentos, y rodeado, tanto en Mantua como en Venecia, de personas que me exhortaban a que trabajara en ella, consentí de buen grado.  
 Sin embargo, no puse manos a la obra hasta después de haber imaginado un desenlace que, lejos de ser peligroso, podía servir de modelo a los amantes virtuosos, y volver al mismo tiempo la catástrofe más agradable y más interesante" ("Mémoire", *Tutte le opere*, I (II, 9), pp. 277-278).
- 134 Tampoco se debió conocer la relación literaria entre *Le bourru bienfaisant* de Goldoni, ya representada en Madrid en 1776 como *Mal genio y buen corazón*, e *Il burbero di buon cuore* de Da Ponte y Martín y Soler, estrenada en 1789, ya que no se ha encontrado ninguna referencia en la época que permita enlazar una obra con la otra. Para más información, véase "*Mal genio y buen corazón*", en "Poética y práctica".
- 135 La colección completa que se conserva en le Biblioteca Nacional de Madrid combinan las dos ediciones (1795 y 1799) para formar la obra completa: I, II, III, IV (Madrid, Pedro Pereira, 1799); V (falta cubierta, s.d.); VI, VII, VIII (Madrid, Antonio Espinosa, 1795).
- 136 *Pamela*, I, p. ii.
- 137 Idem.
- 138 Se trata de la traducción en español de *Robinson, historia moral, reducida a diálogos, escrita en alemán* de Joachin Heinrich Campe (Madrid, 1789).
- 139 *Pamela*, I, p. v.
- 140 Ibidem, p. vii.
- 141 *Pamela*, VIII, p. 224
- 142 *Pamela*, I, p. ix.
- 143 Véase Bibliografía: "Estudios sobre traducción teatral".
- 144 Véase Bibliografía: "Estudios sobre teatro de los siglos dieciocho al veinte".
- 145 Los distintos tomos de esta edición se han vuelto a reimprimir en los años cincuenta, sesenta y setenta, aunque actualmente toda la colección está agotada. Existen dos colecciones incompletas en Madrid; una en la Biblioteca del Instituto de Cultura Italiana y otra en el Departamento de Lengua y Literatura Italiana de la Universidad Complutense.
- 146 "Hoy de la refundición goldoniana, aparte de la curiosidad, lamentablemente nada se puede salvar, pues el lenguaje es defectuoso, mientras que *L'écossaise* de Voltaire, como obra literaria, todavía se puede leer" ("*La scozzese*", *Tutte le opere*, VII, p. 1418).
- 147 "Sin embargo, *Il burbero* no pertenece a la serie de las obras maestras, como *I rusteghi* o *Le baruffe chiozzotte*, como *El tartufo* y *Las bodas de Fígaro*. Hay obras de arte de un orden inferior, más modesto, que viven siempre, y se buscan y se aman, y nos convencen en determinados momentos más que las obras maestras... A estos modelos pertenece *Il burbero*: de corte perfecto, sin golpes de escena, sin deslices, sin artificios retóricos, nos enseña cómo se escribe (o mejor cómo se escribía) una comedia" ("*Le bourru bienfaisant*", *Tutte le opere*, VIII, pp. 1354-1355).
- 148 "A decir verdad, resulta poco feliz al ser completada en edad avanzada del autor. Pero ya que Goldoni al traducir no es nada fiel a su propio texto y se toma frecuentes licencias, esto puede atraer nuestra curiosidad" (Ibidem, p. 1357).
- 149 "Falta la naturaleza espontánea, falta la misma nota sentimental que hace simpático *Il burbero*. Aunque también se encuentran en la comedia escenas y frases dignas de Goldoni" (Ibidem, p. 1359).
- 150 "La había traducido con mucha libertad en lengua italiana, diluyendo muy a menudo la verbosidad del texto original y estropeando algunas veces la comicidad de las mejores escenas" (Idem).
- 151 Véase "*Le bourru bienfaisant*", *L'avare fastueux* y *La scozzese*", en "Poética y práctica".
- 152 "Casi nunca la Cecchina logra conmovernos, pero en el siglo dieciocho, cuando ella se marchaba, expulsada por la marquesa, cantando *Una povera ragazza*, etc. (I, 11), o bien *Vo cercando e non ritrovo, la mia pace e il mio conforto* (I, 15), caían lágrimas por todo el teatro" ("*La buona figliuola*", *Tutte le opere*, XI, p. 1289).
- 153 "Esta es la novedad de *La buona figliuola*, no más la emoción trágica, sino aquella de todos, de la vida común. Estamos en el período que precede a la revolución, con sus nobles utopías, con los bellos deseos de igualdad social, con el amor más sincero por la naturaleza y por el hombre natural, con el sentimiento nuevo de la filantropía, sobre todo con la necesidad de llorar después de reír tanto. La *sensibleria*, la ternura, el sentimentalismo ganaron los corazones más enfermos de amor, después de tanta ligereza y sueños" (Ibidem, pp. 1289-1290).

- 154 "Pero en medio de tanta arcadia y tanto verso llamativo del dieciocho, propio de Frugoni, a veces hacen bien y gustan lo natural de los versos, cuanto más se aproximaban a la prosa, y a las sutilezas de las propias rimas de Carlo Goldoni. Es cierto que es necesario perdonarle la puerilidad, las impropiedades, las repeticiones y las redundancias, los versos malos y cojos, las palabras vedadas y desfiguradas, y otros defectos de la improvisación. Quien no sabe leer estas antiguas reliquias del arte, que las deje" ("Il mercato di Malmantile", *Tutte le opere*, XI, p. 1312).
- 155 "Conserva algún principio de sabor cómico, aunque de poco valor" (Ibidem, p. 1317).
- 156 "Obra mal construida" (Ibidem, p. 1318).
- 157 "Está entre las más desgraciadas de Goldoni, quien no conoció nunca de cerca a los bastos habitantes del campo, y los ennoblece con los colores de la Arcadia, como gustaba en el dieciocho" (Ibidem, p. 1319).
- 158 "Estos campesinos, como he dicho tantas veces, están pasados a través de la tradición literaria, derivan más o menos de la comedia literaria y conservan un poco de polvo de la Arcadia" (Ibidem, p. 1324).
- 159 "Una pequeña obra de arte teatral, donde también el verso más infame tiene una viveza natural. Los personajes, incluida Rosina, no son del todo nuevos, más bien nos parecen viejos conocidos, pero el arte de Goldoni, con aquellos admirables matices de los cuales tiene el secreto, los ha renovado" (Ibidem, p. 1327).
- 160 En el mundo de la ópera se reflejó en sus libretos; éstos son los más conocidos: en la segunda mitad del siglo dieciocho están *Der Schauspieldirektor* (1786) y *Prima la musica poi le parole* (1786), en el diecinueve *Il turco in Italia* (1814), *Le convenienze teatrali* (1816) y *Los enredos de un curioso* (1831) -interesante aportación española al tema-, y en el veinte *Ariadne auf Naxos* (1912) y *Capriccio* (1942).
- 161 Muchas de las diferencias surgidas entre los libretos y sus partituras responden a las modificaciones que se solían hacer para las representaciones teatrales.
- 162 Así se expresa un teórico como Eximeno sobre la música y sus valores sociales en la época: "Pero no es la Música el motivo principal por que deba gloriarse una nación. La sencillez de costumbres, la hombría de bien de los ciudadanos, la libertad de ánimo, la justicia, la fidelidad, la paz, en suma, la unión del gusto griego y la virtud romana es lo único capaz de hacer una nación gloriosa y feliz; y entrando en esta unión la Música, ella será el contraveneno del ocio de los nobles, será el alivio de las fatigas más penosas, y preservará al pueblo de la rusticidad enemiga de las delicias de la sociedad. Pero quando la Música se cultive por mera pasión del Pueblo, ella hará a los Ciudadanos voluptuosos, afeminados, enemigos del trabajo, amantes solamente del placer, vanos, de malas costumbres y capaces de negar a sus propios hijos el sustento necesario, por alimentar las sirenas devoradoras del Público" (Eximeno, III, 1796, p. 234).
- 163 Algunos de estos famosos actores fueron: Antonio Sacchi (Arlecchino), Cesare Darbes (Pantalone), Adriana Bastona (prima donna), Giovanna Casanova (servetta), Pietro Gandini (primo amoroso) y Antonio Mattiuzzi (Pantalone), entre otros.
- 164 En todos los casos se dará la fecha más temprana que se conoce -de una aprobación, representación, edición o referencia bibliográfica- con el fin de situar mejor las obras.
- 165 Por sus características Ircana es como Mirandolina en *La locandiera* de 1753 o Rosaura en *La donna di garbo* de 1743 y *La moglie saggia* de 1752.
- 166 Véase, para más información, "Lista de comedias", en "Relación de obras" y Apéndice III, documento 4: "Traducciones y versiones en otras lenguas y dialectos de España".
- 167 "Como uno retiene más fácilmente una obra que se ha visto representar, me acordaba muy bien de los pasajes que me habían llamado la atención" (*Mémoires*, II, 8, p. 272).

# Casanova en Aranjuez

Prácticas del teatro. Un mercado teatral. Una temporada lírica.  
Un coliseo cortesano. Una prueba de "buen gusto".

En la primera mitad del siglo dieciocho el uso del coche para viajar no estaba tan generalizado como ocurrió después. A partir de los años treinta en España se creó una Factoría Real que transportaba viajeros con equipaje, con bastantes dificultades y muchas irregularidades, entre Alicante, Barcelona, Cádiz, Cartagena, Castilla, Extremadura, Irún, Madrid, Murcia, Navarra, Valencia y Portugal. También se llevaba de un lado para otro el correo nacional y extranjero y los fondos públicos del país.

Ya en 1739 viajar era un lujo hispano al que unos pocos podían acceder; sin embargo, el servicio y los caminos seguían siendo escasos y muy irregulares. Fue durante el reinado de Carlos III que apareció la diligencia, uno de esos inventos que revolucionó este va y viene de gente a partir de 1769, con un servicio mejor organizado de coches de viaje.

Pero fue en la época del monarca Fernando VI, entre 1746 y 1759, que empezó el verdadero desarrollo y auge de los modernos viajeros; este trasiego de personas ya no se detendría fácilmente, sino que se incrementó en los años cincuenta y sesenta. Por entonces los motivos de estos viajes eran muy variados: entre los principales estaban los económicos y los artísticos, o la combinación de ambos. Este era el caso de los empresarios y sus compañías líricas, extranjeras y locales<sup>1</sup>.

Poco a poco, mientras el sistema de coches se reformaba y modernizaba, las compañías líricas italianas se iban desplazando más y más por todo el territorio español en las temporadas de primavera y verano. Aunque los viajes de las compañías se hacen frecuentes sus desplazamientos, estancias o anécdotas en cada nueva plaza española brillan por su ausencia. Los viajeros y viajantes del teatro cantado italiano no han legado ningún testimonio de sus triunfos y fracasos sobre las tablas españolas<sup>2</sup>. Pero en su lugar se conocen las obras, de cuidado interés literario, de personajes burgueses extranjeros o españoles que ayudan a entender cómo fueron estos encuentros artísticos.

Los cuadernos, las cartas o los diarios de viajeros, como los de Norberto Caimo, que visitó España en 1755; Giacomo Casanova, entre 1767 y 1768; Richard Twiss, entre 1772 y 1773; Henry Swinburne, entre 1775 y 1776; Jean François Bourgoïn, en 1777; Jean-Marie-Jérôme Fleuriot de Langle, en 1788, y John Talbot Dillon, en 1795, son sólo algunos de los ejemplos en los que se pueden localizar datos importantes sobre los temas teatrales que aquí interesan.

También hubo viajeros españoles como Antonio Ponz que escribió sobre el país entre 1772 y 1794; Vargas Ponce en 1779 y Fernández de Moratín, Nicolás entre 1797 y 1801 y Leandro entre 1797 y 1828. Todos ellos fueron viajeros con hábitos literarios ilustrados, acostumbrados a plasmar sus impresiones sobre distintos temas, en particular sobre teatro, en sus cuadernos, cartas o diarios<sup>3</sup>.

Un ejemplo de estas noticias teatrales se encuentra en los capítulos que dedica el famoso aventurero veneciano Giacomo Girolamo Casanova a su estancia en Aranjuez en 1768, cuando coincidió con la compañía de Luigi Marescalchi.

## Prácticas del teatro

Como señaló el profesor Arce, "Goldoni fue mucho más traducido que valorado, al menos en su verdadero significado literario", durante el siglo XVIII, pues se alteraron sustancialmente los textos de sus comedias y de sus dramas jocosos en las representaciones que se realizaron en el país entonces<sup>4</sup>. Las adaptaciones no son nunca literales "palabra por palabra, pero están traducidas y adaptadas casi todas las ideas. Además el asunto y desarrollo son lo

mismo y los personajes” se españolizan<sup>5</sup>; tampoco es menos cierto que a medida que avanza el siglo, las versiones se acercan más al texto original, probablemente por estar concebidas no sólo para ser representadas, sino también para ser leídas; es el caso de *La vedova scaltra* con: *La viuda sutil* de 1778, *Las cuatro naciones o viuda sutil* de 1788 o su homónima impresa de 1803. Pero mucho más interesante resulta el caso de *Le bourru bienfaisant* con: *Mal genio y buen corazón* de 1776, *El no de las niñas*<sup>6</sup> de 1815 o *El hombre adusto y benéfico* de 1830<sup>7</sup>.

Las primeras versiones se alejan por lo regular del original, al pretender una mayor comicidad, mientras que en las siguientes lo siguen en su esencia al pie de la letra; es decir, en los diálogos y escenas. Otra de las muchas comedias en esta misma situación es *La bottega del caffè*, que tuvo una primera adaptación: *El hablador* de José de Concha del año 1775, luego vienen otras y posteriormente se hace otra muy distinta: *El café* de Telesforo Corada de 1861; es evidente que mientras en el primer grupo se recogen las versiones que fueron pensadas sólo para ser representadas en el mercado del comercio teatral, en el segundo están las que destinaban fundamentalmente a la lectura del texto.

De estas traducciones (o adaptaciones) se han conseguido localizar entre los distintos fondos de teatro del país y el extranjero sesenta y ocho títulos de comedias y cuarenta y seis de dramas jocosos, entre manuscritos e impresos del siglo dieciocho<sup>8</sup>. En su mayoría, al parecer, fueron utilizadas en los coliseos de la época, puesto que algunos textos tienen aprobaciones de representación o impresión, censuras y repartos de personajes.

## Un mercado teatral

Con la subida al trono de Carlos III llegaban a Madrid las costumbres foráneas de la limpieza y una diferente concepción de la política como reflejo de los aires de cambio que soplaban por Europa. En el teatro declamado y cantado nacional comenzaron a aparecer, con el impulso de las autoridades, traducciones de obras extranjeras (francesas, inglesas e italianas, preferentemente) que en poco tiempo se convirtieron en el vehículo de transformación de otra parcela más de la vida cotidiana española y de su arte: el espectáculo. Gracias a estas importaciones, en la segunda mitad del siglo XVIII los autores españoles estrenaban sus obras hechas a la manera del ya internacional Goldoni (uno de los más importantes entre los foráneos), a saber: un punto aleccionador y, ante todo, la aparición en escena de una burguesía cada vez más preponderante, política y económicamente, y que en lo estético hacía tiempo que se aburría de los anquilosados autos sacramentales, comedias de capa y espada y el honor español.

Pero la renovación estética no se podría haber llevado a cabo sin el impulso personal de don Pedro Abarca de Bolea, conde de Aranda, quien recibió permiso del monarca, en 1766, para poner en marcha una imponente infraestructura teatral: crear una compañía estable de teatro declamado francés, otra de teatro lírico italiano, edificar cuatro nuevos coliseos en los Reales Sitios (La Granja, Aranjuez, El Escorial y El Pardo) y restaurar otro en Madrid (El Buen Retiro). A todo esto se añadía, un año después, el permiso expreso para la celebración, en los mejores coliseos de la capital, de los primeros bailes públicos de Carnaval.

Si es cierta la afirmación que asegura que Carlos III no gustaba del teatro, habrá que creer al monarca muy interesado en volver del revés a toda su corte. Porque, en primera instancia, tanta novedad fue dirigida a quienes rodeaban al rey. Por imitación, la moda del teatro declamado francés y cantado italiano se extendería al resto de la población. En cualquier caso es significativo que Carlos III no construyera nunca un gran teatro en Madrid y que los que mandó levantar en Nápoles o Caserta fueron obra del empeño personal de su mujer, la reina Maria Amalia de Sajonia, o una mera convención urbana y arquitectónica, propia de los modelos italianos. Sólo se conoce el proyecto de Giuseppe Sabattini (1722-1797) para edificar en el Palacio Real un espléndido teatro, pero la idea pronto se olvidó con la muerte del artista. Sea como fuere, nos encontramos con la construcción de diferentes pequeños coliseos alrededor de Madrid, una realidad que obedece a la costumbre de la viajera corte española que disfrutaba en primavera del Real Sitio de Aranjuez, en verano de La Granja de San Ildefonso, en

otoño (por lo menos hasta el mes de diciembre) de El Monasterio de El Escorial y en invierno de El Pardo. Un periplo continuo con carácter de auténtico trajín real.

Jacquet Marquet (1710-1782), el arquitecto francés del rey, construyó tres coliseos de nueva planta: primero fue en La Granja, que se estrenó en 1767, luego vinieron los de Aranjuez en 1768, El Escorial en 1770, y, por último, El Pardo en 1778. El pluriempleado arquitecto intervino también en las obras de arreglo y mejoras del olvidado coliseo del palacio de El Buen Retiro de Madrid para reformarlo y devolverle su antiguo esplendor. En todos sus trabajos, Marquet demostró gustar más de los modelos teatrales italianos que de la moda francesa, y contruidos sus proyectos quedaba definitivamente desterrado el del corral de comedias español; el edificio teatral evolucionaba entonces en España con estos cuatro modelos reales.

## Una temporada lírica

Si con Marquet se produce un punto de inflexión en lo arquitectónico, en lo dramático también hay un cambio más que sustancial gracias a los poetas italianos, en especial al del libretista y comediógrafo veneciano Carlo Goldoni. Y es que si el elegantísimo Metastasio, representante del antiguo mundo aristocrático, había dominado con sus obras la primera mitad del siglo, el popular Goldoni y sus reflejos de los valores del nuevo mundo burgués imponen su modelo en la segunda mitad de la centuria.

El primero de ellos era puesto en escena para Fernando VI y Bárbara de Braganza en los salones de Aranjuez y en el Coliseo del Buen Retiro. Hoy conocemos cómo se hicieron estos festejos entre 1746 y 1759 gracias a los cuadros de Francesco Battaglioli (h. 1725 - h. 1796): *Fiesta en un palacio barroco-rococó* y *Fiesta oriental en un palacio*, y a los documentos referentes a las celebraciones y festejos reales organizados por el eminente soprano y empresario Carlo Broschi, Farinelli, en las Jornadas de Primavera<sup>10</sup>.

Pero tan sólo diez años después las costumbres y diversiones en palacio habían cambiado, los reyes habían muerto, Farinelli se había marchado y el nuevo monarca, Carlos III, comenzaba a imponer una nueva jerarquía de valores propia del despotismo ilustrado imperante. Y si el rey era poco dado al disfrute y cultivo de las artes teatrales, sus hijos y su hermano seguían debidamente los modelos europeos de consumo de música cantada e instrumental indicada y aceptada por los ilustrados.

En Madrid, el príncipe de Asturias, don Carlos Antonio (futuro Carlos IV) tenía a su cargo al violinista Gaetano Brunetti; en El Escorial, el infante don Gabriel al organista Antonio Soler; por último, en Bohadilla del Monte y Arenas de San Pedro, el infante don Luis ejercía como patrón del violonchelista Luigi Boccherini. Y es en esta coyuntura española en la que triunfa la obra del italiano Goldoni, cuyo "reinado" se inicia temprano, pero de forma aislada, en 1753 con la representación del drama jocoso *La maestra* en Barcelona. Posteriormente se reiniciará este primer período goldoniano en 1760 en Barcelona y en 1762 en Madrid con la representación de *La buena hija* o *La buona figliuola* (basada en *Pamela* de Richardson) y se extiende hasta el final de siglo, cuando ya los autores españoles han asumido su modelo teatral como propio. De hecho, hoy tenemos constancia documental del grandísimo número de representaciones comerciales y cortesanas que se llevaron a cabo gracias a las numerosas partituras manuscritas y libretos impresos conservados principalmente en los fondos de la Biblioteca Histórica Municipal, Biblioteca Nacional y Biblioteca del Palacio Real de Madrid, así como en los de la Biblioteca del Instituto del Teatro y Biblioteca de Catalunya de Barcelona.

Pero la representación de una obra como *La buona figliuola* en 1767, durante la estancia de primavera de la corte en Aranjuez, demuestra que ya no se hacen fiestas de temas mitológico-alegóricos, sino representaciones teatrales de dramas jocosos goldonianos que habían obtenido gran éxito en los teatros burgueses y cortesanos de Venecia o París: *Il matrimonio in maschera* y *La villeggiatura*, el primero con música de Giovanni Marco Rutini y el segundo de Niccolò Piccinni; las dos obras muestran críticamente las costumbres matrimoniales y de veraneo, respectivamente, de la sociedad burguesa. Probablemente las representaciones tuvieron lugar en el Sa-

lón de Teatro del palacio, ya que Marquet aún no había construido el nuevo coliseo en la ciudad<sup>11</sup>. La misma compañía lírica cantó en verano, esta vez en el Real Sitio de San Ildefonso, *Il chiarlo-ne* de Marescalchi y *La buona figliuola* de Piccini y Goldoni. La siguiente temporada, la de 1768, comenzó con una tragedia lírica de tema español *L'Almeria* de Majo, en Aranjuez. En verano se estrenó *L'amante di tutte* de Galuppi, en el Coliseo de San Ildefonso. Al año siguiente, durante la primavera y verano, en Aranjuez, se interpretan tres nuevos títulos, los dos primeros con textos de Goldoni: *La serva astuta* de Telici, *La calamita dei cuori* de Galuppi y *L'astrologo* de Chiari.

*La buona figliuola* goldoniana se repone con el acostumbrado éxito. No se sabe de ninguna otra representación en los Reales Sitios hasta el verano de 1771, cuando, sin indicar dónde, se interpretaron *Le donne stravagante* de Scolari y *La molinara astuta* de Da Capua.

Pero no estamos hablando de un fenómeno restringido sólo al ámbito cortesano; también el teatro comercial (o sea el burgués) se nutría de este tipo de obras para la escena. En estas mismas fechas, exactamente durante los meses de otoño de 1768, la compañía de Marescalchi, que ha estado en los Reales Sitios, viaja a la ciudad de Valencia. En los libretos que se imprimieron para las representaciones de varias óperas italianas se dice que se hicieron "en el nuevo teatro de los salones del Excelentísimo Señor Duque de Gandía"; la primera, con motivo de la onomástica del rey, fue *L'Almeria* (4 de noviembre), con música de Majo y añadidos del propio Marescalchi y Boccherini que, como ya había hecho en Aranjuez<sup>12</sup>, interpretó un solo de violoncelo en una aria que había compuesto para cerrar el segundo acto de la obra: "Larve pallide e funeste". En el repertorio también se incluyeron *La schiava riconosciuta* de Piccini, *L'amante di tutte* de Galuppi, *Montezuma* de Majo (que incluyó para Valencia una aria "compuesta y acompañada al violín a solo del célebre signore Filippo Manfredi di Luca" -el amigo y compañero de viaje de Boccherini) y, por último, *Il mercato di Malmantile* de Fischietti.

A manera de ejemplo histórico cabe comentar ahora la visita a Madrid, en particular al Real Sitio de Aranjuez, de uno de los viajeros más interesantes de la época. Se trata, de Giacomo Casanova, el caballero de Seingalt, como se hacía llamar, que al parecer estuvo relacionado con el estreno de una ópera en el coliseo de la corte en 1768. Por esta razón vale conocer el hecho y algunas particularidades interesantes que se relacionan con el teatro y las representaciones en la época.

## Un coliseo cortesano

Pero acerquemos una lupa histórica a una de esas temporadas cortesanas. Colocada sobre las coordenadas que marcan el año de 1768 y Aranjuez, aparecen en su círculo, rodeados de aristócratas y funcionarios, un bonito conjunto: la compañía de ópera italiana del empresario boloñés Luigi Marescalchi (1745-1805), el recién llegado joven e insigne intérprete del violonchelo y compositor Luigi Boccherini (1743-1805) y el experimentado y atrayente aventurero veneciano Giacomo Girolamo Casanova (1725-1798)<sup>13</sup>. Para entonces, las representaciones teatrales de Aranjuez, ya siempre de claro cuño neoclásico, se efectúan en el nuevo coliseo de Marquet. Estamos, pues, en la primera temporada del nuevo teatro de cuya construcción conocemos algunos detalles gracias a los informes dirigidos al marqués de Grimaldi que se conservan en los archivos del Palacio Real y de Protocolo de Madrid. Un documento, fechado el 5 de mayo de 1768 nos permite suponer que el coliseo será próximamente inaugurado ya que en esas fechas se hizo "un traslado a Aranjuez de diversos adornos para el teatro", sin indicar nada más. Cabe suponer que los decorados provenían de los almacenes de uno de los coliseos madrileños, abastecidos un año antes por Diego de Villanueva y Alejandro González Velázquez<sup>14</sup>.

Pero este edificio teatral tiene una curiosa propiedad y es la de pasar prácticamente inadvertido para los viajeros que visitan el Real Sitio de Aranjuez algunos años después. Algunos, como Jean François Bourgoïn (1777) y John Talbot Dillon (1795), no mencionan el coliseo y se limitan a señalar el famoso *Salón de las funciones*, con un techo pintado por Mengs. El escritor italiano Giuseppe Baretti, por ejemplo, habla del Salón de Teatro empleado por el rey Fernando VI en el Palacio de Aranjuez en una de sus cartas relacionadas con su viaje a España de 1760<sup>15</sup>:

*By the drawing-room there is a little theatre, which in the late King's reign was often trod by our most celebrated singers, such as Farinello, Caffarello, Carestini, Mingotti, and others: but no use is now made of it, as his present Majesty has no taste for musick".*

En cambio otros autores omiten cualquier mención a estos dos espacios: el salón o el coliseo, tal es el caso de los relatos o diarios de Richard Twiss (1772-1773) o Henry Swinburne (1775-1776)<sup>16</sup>.

Caso aparte merece la breve mención de Antonio Ponz cuando, en los párrafos 38 y 64, de su "Carta V", en *El viaje de España* (1769), indica que<sup>17</sup>:

*Los trabajos que aquí se han hecho de veinte años a esta parte son significativos y destaca que en esta gran población, de seis u ocho mil personas, se ha construido también Teatro para ópera en música, y comedias, sobre cuya puerta hay una Inscripción del Señor Iriarte: Ruris delicia adjecta urbana voluptas.*

Veamos ahora el tema de los decorados: como indicábamos arriba, en un principio el coliseo recibió las obras de Diego de Villanueva y González Velázquez que prefieren el telón de boca del teatro a la italiana y las decoraciones pintadas de carácter perfectamente neoclásico: el salón regio, el atrio, el templo, la gruta, la cárcel, etc. Y eso que sólo diez años atrás los decorados aún estaban inspirados en los abarrocados modelos del genio de Juvarra o los ejemplos de arquitectura de los hermanos Galli-Bibiena. No hay más que ver las decoraciones hechas hasta 1758 para las óperas que dirigió Farinelli en dos láminas a la aguada de su manuscrito *Descripción del estado actual del Real Teatro del Buen Retiro. De las funciones hechas en él desde el año de 1747 hasta el presente* en la Biblioteca del Palacio Real y en las decoraciones teatrales conservadas de Alejandro González Velázquez en la Biblioteca Nacional<sup>18</sup>.

Pese a que los trabajos de Villanueva y González Velázquez ya estaban comprados, en la temporada que nos ocupa, la de 1768, las escenografías se deben, según reza en los libretos impresos, a un miembro de la compañía italiana de Marescalchi: de Filippo Fontana, "primer pintor" y "discípulo del señor caballero Antonio Galli Bibiena, también boloñés". Este pintor, que también era arquitecto gustó por su trabajo como decorador teatral ese año y por lo tanto fue el encargado de realizar todos los decorados para las siguientes temporadas (1769 y 1770). Pero se sabe que aún encontró más trabajo en España pues a él pertenecieron los planos originales para el Teatro Principal de Valencia. Este proyecto del modelo, plano y perfil del teatro se vendió por 400 libras valencianas el 23 de marzo de 1771 (un buen precio para la época) y fue aprobado por Real Orden del 9 de Noviembre de 1775 en Madrid. Sin embargo, el teatro no se construyó hasta los primeros años del siglo siguiente<sup>19</sup>.

Pero de esta temporada en Aranjuez -en el año 1768- nuestra lupa histórica nos revela detalles realmente divertidos gracias a los que cuenta en sus famosas *Memorien, Mémoires* o *Memorie*<sup>20</sup> el impenitente amateur Casanova. Recuerda el autor en el capítulo ciento veintisiete que<sup>21</sup>:

*Quindici giorni prima di Pasqua, il re lasciò Madrid e si recò con tutta la corte ad Aranjuez.*

Es entonces cuando -según escribe nuestro viajero de forma novelada y muchos años después- el embajador de la República de Venecia en Madrid, Alvise V Sebastiano Mocenigo (1725-1780) le invitó al Real Sitio, donde<sup>22</sup>:

*Sarei stato ospite in casa sua e lui così avrebbe avuto l'opportunità di presentarmi al re.*

Aunque Casanova quería ir, principalmente, para discutir su proyecto de repoblación de Sierra Morena, que bien le podía llevar a la gobernación de la zona, la narración se centra, al menos en los primeros párrafos, en otro tema: el éxito en la corte, del nuevo género lírico italiano, el drama jocoso<sup>23</sup>:

*In quei giorni, la corte era tutta presa dall'entusiasmo per un'opera buffa italiana: l'unico che non si lasciava coinvolgere era il re, che non provava alcun piacere per la musica, in quanto amava solo la caccia.*

Casanova llegaba en muy buen momento para acometer sus planes, tanto los políticos como los artísticos.

### Una prueba de "buen gusto"

Pero lo más divertido de la historia que nos cuenta Casanova es que un maestro de música italiano, protegido por su anfitrión, el embajador de Venecia, decidió componer una ópera, motivado por el éxito de la representada anteriormente. Aquellos días del mes de mayo se habían representado dos obras: el drama jocoso *L'amante di tutte* de Baldassare Galuppi y *L'Almeria* de Francesco Majo, pero pensamos que Casanova se referirá a la primera puesto que la segunda se trata de una tragedia de cariz truculento. La otra, en cambio cuenta para su divertido argumento con una mujer moderna y deseosa de compañía masculina, un marido celoso e iracundo y un conde inconstante y enamorado que forman un divertido cuadro repleto de líos amorosos, mentiras, infidelidades, celos y riñas. Como era de esperar sólo al final de la obra se impone la prudencia del marido con la idea de que "vivir una vida retirada en el campo es necesaria para vivir siempre en paz"<sup>24</sup>. Se trata de una lección de vida que el propio rey se aplicaba y deseaba aplicar a todos aquellos que le rodeaban en Aranjuez. La demagogia podía o no dar resultados, pero se empleaba.

Fuese esta la ópera que menciona Casanova o no, el caso es que el músico italiano al servicio del embajador decidió componer una nueva ópera, en espera de obtener éxito y beneficios. Claro que como una más de sus imprecisiones, Casanova no indica la personalidad del músico, aunque podemos conjeturar que quizás se tratase del violinista Gaetano Brunetti, ya al servicio del príncipe de Asturias, y que el viajero nos hablara de una de sus dos únicas óperas, actualmente perdidas: *El Faetón* y *El Jasón o La conquista del velloncino de oro*, de 1768, y, quizás, con libreto de Ramón de la Cruz<sup>25</sup>. Parece improbable que se trate de Boccherini ya que éste aparece mencionado más adelante como "un bravo violinista" en una parte del relato que hace Casanova de su estancia en Valencia. Pero sigamos con el relato (más bien cuento) de Casanova en Aranjuez<sup>26</sup>:

*Non c'era però il tempo di far scrivere il testo appositamente in Italia e così mi offrì di scriverene uno io, subito: mi presero in parola e mi misi senz'altro al lavoro. Già il giorno dopo fui in grado di consegnare il primo atto e il maestro di cappella in quattro giorni lo musicò. Per le prove di quel primo atto l'ambasciatore di Venezia invitò nella sala del suo palazzo tutti i ministri, che trovarono la musica deliziosa. Intanto avevo provveduto a scrivere gli altri due atti che furono subito musicati e in capo a quindici giorni l'opera fu rappresentata. Il maestro di musica ebbe motivo per essere molto soddisfatto del successo e quanto a me fui felice di essere ritenuto qualcosa di più di un semplice poeta che lavori per essere ricompensato.*

El "buen gusto" poético de nuestro viajero había triunfado en ocasión tan especial en la corte española.

Casanova, amén de no desvelar nunca el nombre del compositor que le pone música a su ópera o drama jocoso, se olvida de citar en su texto el título de la obra. Si a todo ello añadimos que aún hoy no se ha podido encontrar el más mínimo rastro del libreto o la música, podemos llegar a la conclusión de que lo relatado no es más que una gran mentira del autor.

Claro que también puede tratarse de una falsa atribución de un libreto ajeno, lo que se dice un auténtico plagio; verbigracia, el texto de *L'amante di tutte* de Antonio Galuppi, un título que le va como anillo al dedo al espontáneo poeta y que también aparece como de su querido, admirado y respetado Goldoni<sup>27</sup>. El libreto impreso que se conserva de esta obra tam-

poco nos ayuda más, pues no aparece el nombre del libretista por ninguna parte, algo que era común entonces<sup>28</sup>. Una tercera posibilidad para justificar la ausencia de documentos relacionados con la ópera de Casanova y salvar así la veracidad de sus palabras en este punto es que la premura de la redacción y la representación impidiese que se realizase una buena copia manuscrita de la ópera y no se estimase la posibilidad de imprimirla alguna vez. Sea como fuere, lo cierto es que la obra de Casanova no aparece registrada por ninguna parte ni se encuentran textos manuscritos o impresos que permitan afirmar que tuvo lugar según indica el escritor, el caballero de Seingalt. ¡El enigma aún no ha podido ser desvelado!

Ahora bien, demos por cierto el relato de Casanova y se tendrá un cuadro de probable existencia. El autor, como hombre de "buen gusto" y excelente conocedor de las ciencias y las artes de su siglo, intentó escribir el libreto de un drama jocoso en tres actos, para divertir a los ministros, cortesanos y empleados de Carlos III. La ópera debió ser cantada -como indica el propio Casanova- por la compañía italiana de Marescalchi en el nuevo coliseo de Aranjuez y en el reparto de esa temporada, en Aranjuez, destaca la presencia de las hermana Pellicia o Pelicho, de origen romano. La mayor, Maria Teresa, alterna los papeles protagonistas con Veronica Gherardi, mientras su hermana Clementina, la menor, será la futura mujer de Boccherini<sup>29</sup>. Las noticias que da Casanova sobre las Pellicia, como las llama él, son verdaderamente curiosas<sup>30</sup>:

*Naturalmente, la composizione dell'opera mi aveva portato a far conoscenza con le attrici. La prima attrice era una certa Pellicia, una romana piuttosto mediocre quanto a talento né brutta né bella e un po' strabica. Sua sorella, che pure era più bella di lei, non attirava e non interessava nessuno, lei, invece, faceva innamorare tutti quelli che le parlavano, perché, al di là della bellezza, era affascinante. I suoi occhi strabici, infatti, avevano qualcosa di seducente e il suo sorriso fine e sereno riusciva incantevole: nel complesso, poi, con il suo fare piacevolmente disinvolto, riusciva a conquistare la simpatia di tutti [...].*

*La Pellicia, comunque, non mi ispirò amore, ma piuttosto una sincera amicizia. Mi recavo infatti a farle visita tutti i giorni e componevo per lei dei versi su certe arie romane che poi lei cantava con molta grazia. L'accoglienza che mi riservava, del resto, era sempre calorosa e assolutamente spontanea, come se fossi stato un vecchio amico d'infanzia.*

Otra de las más jugosas escenas es cuando relata la forma en que la encantadora soprano obtuvo una carta de recomendación para su próxima visita profesional al palacio ducal de Gandía en Valencia<sup>31</sup>:

*Un giorno che si doveva provare un atto dell'opera di cui avevo composto le parole, eravamo insieme sulla scena ed io le indicavo i nomi degli illustri personaggi che erano presenti in sala e che erano venuti solo per sentire eseguire la nuova musica.*

Pero uno de aquellos caballeros, el general don Antonio Ponce de León y Spinola, duque de Baños y Arcos, no estaba en la sala sino en el mismo escenario, por lo que Casanova aprovechó para indicarle a su interlocutora<sup>32</sup>:

*Approfitti del fatto che si trova tra le quinte, solo soletto, e non ha occhi che per lei. Non appena me ne sarò andato, lasci passare un minutino e poi gli vada vicini e gli chieda il favore di cui ha bisogno. Vedrà che glielo concederà.*

*Mi avviai verso l'orchestra e un attimo dopo vidi il duca avvicinarsi all'attrice e, quindi, parlarle con gran cortesia.*

Si Casanova escribió o no los versos de uno de los muchos dramas jocosos que se oyeron en aquellos años en la corte hoy día es sólo anecdótico, pero que se decidiera a probar suerte con un género de moda en las tardes de veraneo de la pequeña corte española es altamente significativo y divertido.

El género de los dramas jocosos continuó triunfando, las compañías creciendo y creando uno nuevo estilo de canto y representación en todo el país. El género llegó a “connaturalizarse” en las traducciones-adaptaciones que se hicieron como *zarzuelas*. La farándula española pronto recurrió a comediógrafos como Ramón de la Cruz y Luis Moncín o músicos como Pablo Esteve y Rodríguez de Hita para preparar obras de corte internacional, con temas y personajes de cariz burgués o popular y un olorillo tan local como el que despiden títulos como: *Los jardineros de Aranjuez* y *Las segadoras de Vallecas*, dos buenos ejemplos de 1768, de lo que ya había pasado a ser una auténtica demanda comercial<sup>33</sup>. De esta manera, el género lírico español tuvo las puertas abiertas para enfrentarse a su más fuerte y temido rival: la ópera italiana. Era evidente que contrincante tan fuerte no era fácil de vencer, así que era mejor convivir con él en los escenarios e imitarlo lo mejor posible.

Pero todo supo a poco, pues en 1777 el rey mandó disolver las compañías italianas y cerrar todos los teatros de la corte. Apenas once años había funcionado la propuesta ilustrada que el conde de Aranda había confeccionado para la corte en particular y el pueblo español en general. De esta forma desaparecía definitivamente la última propuesta ilustrada de reformar el teatro a finales del siglo XVIII.

Para entonces los personajes que vivieron esa primera temporada de 1768 en Aranjuez habían seguido rumbos muy distintos: el conde de Aranda había sido nombrado embajador de España en París, el marqués de Grimaldi ministro de asuntos exteriores, Casanova se había alejado tanto que andaba perdido por tierras germanas, Marescalchi componía la música de los ballets que el gran coreógrafo Onorato Viganò estrenaba en Roma y Boccherini vivía con su mujer Clementina en el palacio de Arenas de San Pedro dedicado al servicio, en privado, del infante Don Luis, hermano del rey.

Pero aunque fueron ellos los testigos y propulsores, de una u otra forma, de la introducción de un importante mercado teatral para España, del nacimiento de un nuevo coliseo teatral para Aranjuez y otros Sitios Reales, y del éxito de una divertida prueba de “buen gusto” para Casanova, hoy sólo son algunos de los pocos recuerdos que se conservan de los primeros años de vida de un coliseo dieciochesco, ahora solo y abandonado<sup>34</sup>.

Sirva este ejemplo como muestra histórica de lo que pudo ocurrir numerosas veces en las compañías de ópera de la época con los libretos y partituras que se ofrecían como nuevos al público español. Este es sólo un caso particular, dada la complejidad del asunto y la importancia de los personajes, de las bulliciosas y divertidas estancias de la corte de Carlos III en Aranjuez.

# Notas

- 1 Los nombres de estos personajes o personajillos de la farándula aparecen en las listas de las representaciones de las óperas de Corceli, Corradini, Hasse, Jomelli, Melle en la primera mitad del siglo dieciocho y de Gassmann, Galuppi, Martín y Soler, Mazzoni, o Piccinni ya en la segunda.
- 2 Salvo el texto de Carlo Broschi, Farinelli, *Fiestas reales* (1758) que describe las actividades en la corte y en los Reales Sitios.
- 3 Viajan también J. de Villanueva y G. M. de Jovellanos pero no describen el teatro que se hacía en la época.
- 4 Arce, 1968, p. 33.
- 5 Carta de Cotarelo (Maddalena, 1928, p. 398).
- 6 Cambio del título de Moratín: *El sí de las niñas*, que se estrenó el 24 de enero de 1806 y fue el mayor éxito de la época con veintiséis representaciones seguidas (Dowling, 1982, p. 18).
- 7 Véase "La traducción en Goldoni: poética y práctica".
- 8 Véase "Lista de comedias (en español)" y "Lista de dramas con música (en español)", en "Relación de obras" y "Conclusiones".
- 9 Real Academia de Bellas Artes de San Fernando: n.º inv. 406 y 407. Según J. Urrea Fernández (1977, pp. 90-91) los lienzos pueden estar relacionados con el estreno en 1756 de la ópera *Ninetti* de Metastasio en el Coliseo del Buen Retiro.
- 10 Broschi, 1992.
- 11 Este salón podía ser, quizás, "el cuarto bajo", el mismo que empleó Farinelli para sus famosos festejos cortesanos, de estilo rococó, para Fernando VI y María Bárbara de Braganza durante las jornadas de primavera. Pero bajo ningún aspecto puede tratarse del salón que se encuentra a la derecha de la fachada principal del palacio donde había, como indica J. A. Álvarez de Quindós: "un nuevo teatro en que empezó a pintar el singular Don Antonio Rafael Mengs; pero no concluyó, y se ha deshecho después" (1804, p. 197), ya que este salón fue construido posteriormente, por Carlos III, entre los años 1772 y 1778, según los planos del arquitecto de la corte, Francesco Sabattini.
- 12 Pagán. "La ensoñación de un músico solitario", *Scherzo*, n.º 72, marzo, 1993, p. 127.
- 13 Coli. "Aventuras y desventuras de un músico italiano en la corte de un rey español", *Scherzo*, ibidem, pp. 119-121.
- 14 Datos y referencias extraídos del estudio realizado por José Luis Sancho, historiador del Departamento de Arquitectura del Patrimonio Nacional, para las obras de restauración de el Teatro del Real Sitio de Aranjuez (Palacio Real de Madrid, 1990).
- 15 Carta del 6.X.1760: "Por el salón de dibujos está el pequeño teatro, el cual, durante el reinado del último rey, fue empleado por nuestros cantantes más célebres, como Farinelli, Caffarello, Carestini, Mingotti y otros; pero ahora no se hace ningún uso de él, ya que su majestad no tiene gusto por la música" (Baretti, II, 52, 1770, p. 245).
- 16 Bourgoïn. *Tableau de l'Espagne moderne* (París, 1797); Talbot. *Letters from an English traveller in Spain in 1778* (Londres, 1790); Twiss. *Travels through Portugal and Spain in 1772 and 1773* (Londres, 1775); Swinburne. *Travels through Spain in the years 1775 and 1776* (Londres, 1779).
- 17 El texto original completo es realmente el siguiente: *Ruris Deliciis Urbanae / Adiecta Voluptas. / Iussu Carli Tertii / Anno MDCCCLXVIII*.  
"Bajo el reinado de Carlos Tercero, / se ordena que se añada a las delicias del campo, / los espectáculos urbanos. Año de 1768" (López y Malta, pp. 233, 251).
- 18 Boccherini, 1992.
- 19 Zabala, 1960, p. 174.
- 20 *Aus den Memoiren des Venetianers Jacob Casanova de Seingalt oder sein Leben*, I-XII. Leipzig: F. A. Brockhaus, 1822-1826; *Mémoires de J. Casanova de Seingalt, écrits par lui-même*, I-XII. Paris: Ponthien et Comp., 1826-1838; *Memorie di G. Casanova di Seingalt da lui stesso*, I-XXV. Roma: Edoardo Perino Editore-Tipografo, 1882.
- 21 "Quince días antes de Pascua, el rey dejó Madrid y fue, con toda la corte, a Aranjuez" (Casanova, II, 1989, p. 481).
- 22 "Sería huésped en su casa y así él tendría la oportunidad de presentarme ante el rey" (Idem).
- 23 "En aquellos días la corte estaba completamente eufórica por el entusiasmo que había despertado una ópera cómica italiana; el único que no lo estaba era el rey, que no sentía ningún placer por la música, en cuanto sólo gustaba de la caza" (Ibidem, p. 491).
- 24 El tema aparece en *La dama prudente* (1751) y hasta cierto punto también en *La moglie saggia* (1752) de Goldoni.
- 25 Subirá atribuye el texto anónimo, de esta obra de 1768, a Ramón de la Cruz ("Lo histórico y lo estético en la zarzuela", 1969).
- 26 "Como no había tiempo para que se escribiese el texto en Italia para la ocasión, -afirma- me ofrecí a escribir uno, rápidamente, con tal fin; me tomaron la palabra y me puse, sin perder tiempo, a trabajar. Al día siguiente ya tenía preparado el primer acto y el maestro de capilla en cuatro días le puso música. Para los ensayos del primer acto el embajador de Venecia invitó a la sala de su palacio a todos los ministros, que encontraron la música deliciosa. En tanto, había seguido con los otros dos actos, a los que le puso, rápidamente, música y en quince días

la ópera se representó. El maestro de música tuvo motivos para estar satisfecho por el éxito obtenido y, en cuanto a mi, fui feliz al ser considerado algo más que un simple poeta que trabaja para ser recompensado; mi recompensa fueron, de hecho, los aplausos" (Casanova, III, 1989, p. 491). La anécdota recuerda la trama de *Prima la musica, poi le parole* de Casti y Salieri, y *La bella verità* de Goldoni y Piccinni.

27 El libreto puede basarse de forma libre en *La dama prudente*.

28 Hoy día se sabe que *L'amante di tutte* era un drama jocoso con música de Baldassare Galuppi y libreto de Antonio Goldoni y no de Carlo Goldoni como habitualmente se cita. Entre los músicos de la corte española en la primera época de Carlos III vale la pena destacar, al menos, cuatro nombres relacionados con la música cortesana y teatral:

Luigi Boccherini (1743-1805). Violonchelista. Conocido compositor luqués, entró al servicio del Infante don Luis en 1772 y mantuvo su cargo hasta 1785, año de la muerte de su mecenas. Posteriormente, hacia 1786, pasó a convertirse, simultáneamente, en compositor de cámara del rey prusiano Federico Guillermo y en director de la Capilla Real a partir de 1767, y, posteriormente fue el maestro de música y violín del infante Don Carlos Antonio. Ya en 1769 compuso su primera sinfonía para el rey Carlos III. Siguió más la línea estilística de Haydn que la italiana en sus composiciones de música sinfónica y de cámara.

Gaetano Brunetti (1744-1798). Violinista. Llegó a la corte española hacia 1762. Compuso la música para la representación de la *Comedia de García del Castell*, de la que hoy sólo se conserva un fragmento. De sus otras obras para el teatro cantado sólo se tienen referencias, pues no se conservan las partituras. Entró al servicio de la Capilla Real a partir de 1767, y, posteriormente fue el maestro de música y violín del infante Don Carlos Antonio. Ya en 1769 compuso su primera sinfonía para el rey Carlos III. Siguió más la línea estilística de Haydn que la italiana en sus composiciones de música sinfónica y de cámara.

Francesco Majo (? - ?). Compositor. Fue un músico napolitano que estuvo al servicio del Rey de las Dos Sicilias. Llegó a la corte española, en 1766, para dedicarse exclusivamente a las obras para entretenimiento de la reina madre, Isabel de Farnesio, y de su hijo el rey, Carlos III. Su famosa tragedia, *L'Almeria* ya se había estrenado, en 1761 en Nápoles, antes de ofrecerse en Madrid y Valencia en 1768.

Luigi Marescalchi (1745-1805). Compositor. Fue un reconocido músico y empresario boloñés que trajo a España una importante compañía de ópera para los Reales Sitios; su actividad teatral le llevó a visitar otras ciudades y a permanecer con su *troupe* varias temporadas en el país. A la compañía de Marescalchi se debe el logro de imponer el nuevo drama jocoso, como género de gran éxito, tanto en los teatros palaciegos o cortesanos como en los comercial o burgueses.

29 A su mujer Clementina dedicó el compositor la zarzuela que escribió un año después de la muerte de ésta en 1786 (*Clementina*); la obra, con libreto de Ramón de la Cruz, se estrenó en la Arcadia de la condesa de Osuna, conocida como la Alameda de Osuna, a las afueras de Madrid.

30 "Naturalmente la composición de la ópera me había permitido conocer a las actrices. La primera actriz era una cierta Pellicia, una romana de mediocre talento, no era ni fea ni bella, y un poco bizca. Su hermana, que sí era más joven y más bella que ella, no atraía ni interesaba a nadie; ella, sin embargo, enamoraba a todos los que le hablaban, porque más que bella, era fascinante. Sus ojos bizcos, de hecho, tenían algo seductor y su fina y serena sonrisa, resultaba encantadora; luego, en conjunto, con su manera de actuar, agradablemente desvuelta, lograba conquistar la simpatía de todos [...].

La Pellicia no me inspiró amor, sino una sincera amistad. Me acercaba a visitarla todos los días y componía para ella versos para algunas arias romanas que luego cantaba con mucha gracia. Por otra parte, la acogida que me reservaba era siempre calurosa y absolutamente espontánea, como si hubiese sido un viejo amigo de la infancia" (Casanova, III, 1989, pp. 491-492).

31 "Un día que, se tenía que ensayar un acto de la ópera de la cual había escrito la letra, estábamos juntos sobre *el escenario* y yo le indicaba los nombres de los ilustres personajes que estaba presente en *la sala* y que habían venido sólo para oír interpretar la nueva música" (Idem).

32 "Aproveche el hecho de que se encuentra *entre cajas*, muy solito, y que no tiene ojos más que para usted. Apenas me vaya, deje pasar un minutito, y luego acérquese, y pida el favor que necesita. Verá que se lo concederá. Me encaminé hacia *la orquesta* y un momento después vi al duque acercarse a la actriz y entonces hablarle con gran cortesía" (Casanova, III, 1989, p. 493).

33 Ramón de la Cruz puede ser considerado el mayor introductor y adaptador, en español, de un buen número de obras teatrales o líricas del teatro francés e italiano. De la producción de Goldoni escogió varios libretos para traducirlos en los años sesenta: *Los cazadores*, *Pescar sin caña ni red* (1765), *Portentosos efectos de la Naturaleza* (1766), *Los villanos en la corte* (1767), entre otros (v. "Un caso particular: Cruz", en "El teatro español en relación con Goldoni"). Esta misma práctica se repite en el hacer teatral de Luis Moncín o José de Concha, con las comedias teatrales del veneciano. Por otro lado compositores de éxito como Pablo Esteve adaptaban continuamente -con criterios muy diversos y contradictorios-, pero siempre con gran aplauso: *I portentosi effetti della Madre Natura* de Goldoni y Scarlatti (1766), *La buona figliuola* de Goldoni y Piccinni (1767) o *Il tutore burlato* de Livigni y Martín y Soler (1778).

34 Actualmente el Patrimonio Nacional proyecta la restauración del edificio bajo la dirección del arquitecto Mariano Bayón, quien realizó en los años setenta la reforma del Real Coliseo de Carlos III en San Lorenzo de El Escorial.

# España en Goldoni

El teatro español en Goldoni: fuentes literarias.

Los primeros ejemplos: *La vedova scaltra* y *L'amante militare*.

Otro ejemplo: *La peruviana*. La cultura de Goldoni. El teatro español en Italia.

La modernización de un mito: *Don Giovanni Tenorio*. *Don Giovanni* y otras obras.

Nuevas referencias literarias. Modelos literarios. Una coincidencia histórica.

Los ilustrados y el comediógrafo. Epílogo.

**E**n este punto se tratan temas menos conocidos para el lector o estudioso de Goldoni en España que se complementan con el capítulo anterior. Ahora corresponde destacar las aportaciones y presencia de determinados autores y títulos del teatro español en la amplia producción del autor veneciano.

Además de las sabidas citas que relacionan a Goldoni con autores como Lope de Vega y Fernández de Moratín, existen otros contactos literarios que aquí se detallaran: fuentes, referencias y modelos, etc. En ningún momento puede decirse que éstos sean todos los datos que se puedan recopilar, pero sí que todos los que aquí están son en verdad significativos.

## El teatro español en Goldoni: fuentes literarias

Siendo Goldoni por naturaleza una persona vital y curiosa siempre mostró un especial interés en conocer la naturaleza de las cosas, en particular la del hombre, por lo que se dedicó a imitar la forma de ser y pensar de los individuos para sus comedias. Entre sus personajes aparecen representantes de las principales naciones del continente: ingleses, franceses, holandeses, españoles, o de países remotos<sup>1</sup>.

Desde joven el escritor se dedicó a estudiar las aportaciones del teatro de Molière -primero traducido al italiano y luego en versión original- y del gran Lope de Vega. Si en el pasado y en el presente los italianistas por lo regular se han ocupado de repasar las relaciones literarias entre el francés y el veneciano, apenas se han molestado en revisar las existentes entre éste y el español, así como con el teatro hispano en general.

A continuación aparecen algunos ejemplos que se centran en el primer aspecto de este tema: los personajes españoles en obras como *La vedova scaltra* (1748), *L'amante militare* (1751) y *La peruviana* (1754).

## Los primeros ejemplos: *La vedova scaltra* y *L'amante militare*

Es inevitable, si se sigue un orden cronológico, hacer una rápida referencia al *Don Giovanni Tenorio* (1736) de Goldoni, pero de esta obra se hablará más adelante, así que basta con afirmar que no sólo sus personajes se basan en una tradición teatral española, sino que fue la primera de las obras del autor en emplear una fuente hispana archiconocida en la época y hoy en día.

Luego está una obra muy popular en la producción goldoniana: *La vedova scaltra* (1748) en la que aparece don Álvaro de Castilla, personaje típicamente español<sup>2</sup>. Este respetable pero fanfarrón hidalgo pretende a la viuda Rosaura, y tiene como rivales a un inglés, milord Rubenif; un francés, monsieur Le Bleu, y un italiano, el conte del Bosco. Se trata más bien de un tratamiento caricaturesco de cada prototipo nacional, así que el español es por naturaleza arrogante y susceptible en su trato y grave en lo amoroso. Al parecer poco se aparta este amante del siglo dieciocho del soldado fanfarrón de la comedia del arte del diecisiete, si bien es cierto que el retrato resulta en su conjunto algo más verosímil.

El segundo ejemplo es muy interesante pero poco conocido por el lector y el espectador actual: *L'amante militare* (1751) es una comedia de ambiente militar<sup>3</sup>. Vale la pena recordar que

el joven escritor quedó muy impresionado con las luchas que contempló al norte de Italia entre 1732 y 1740; esta rica experiencia sirvió para que elaborara textos como el que ahora recordamos:

*C'étoit le commencement de la guerre de 1733, appelée la guerre de Don Carlos. Le Roi de Sardaigne venoit de se déclarer pour ce Prince, et de réunir ses armes à celles de France et d'Espagne contre la Maison d'Autriche...*

*Pendant ce tems-là les Troupes Françaises ne tarderent pas à paroître, et à se réunir aux Sardes, leurs alliés, formant ensemble cette armée formidable, que les Italiens appelloient l'armata dei Gallo-Sardi.*

Pero en medio de las descripciones de batallas y asaltos de la guerra de Sucesión, el autor tendrá tiempo para observar que los soldados españoles mostraban una conducta muy correcta con las damas de la ciudad de Rímíni<sup>6</sup>:

*Les Espagnols faisoient la cour aux dames du pays à la maniere Castillane; elles étoient bien aises de voir les enfans de Mars plier le genou devant elles. Les sociétés étoient nombreuses, sans tumulte, et la galanterie brilloit sans scandale.*

*Je jouissois comme les autres de cette douce tranquillité, répandue dans les meilleures maisons de la ville, faisant la partie des Dames avec la noble contenance des Espagnols,...*

*Les Troupes Allemandes qui étoient cantonnées dans le Bolonois, firent des mouvemens qui donnerent l'allarme aux Espagnols. Ceux-ci n'étoient point disposés à attendre l'ennemi de pied ferme, et à mesure que les premiers avançaient vers la Romagne, les derniers battoient en retraite, et alloient partager leur camp entre Pesaro et Fano.*

Este tema gustó de tal manera a Goldoni que acabó empleándolo en el argumento de *L'amante militare*. La obra, que tiene dos personajes principales de origen español, presenta la clásica oposición entre un guerrero bueno y valiente, el alférez don Alonso, y otro malo y calavera, el teniente don Garzía.

Las referencias a la guerra siguen apareciendo en distintas partes de las *Mémoires* de Goldoni: Asedio de Pizzighettone (1733), Batalla de San Pedro en Parma (1734), etc.<sup>7</sup>. Con estas anécdotas y algunas otras de las batallas de 1743 y 1744 el escritor trabajó en sus tres comedias de tema militar<sup>8</sup>. Pero el primer título es el único que tiene como protagonistas a estos militares. En líneas generales don Alonso representa a los hombres de conducta honesta y don Garzía encarna a los sinvergüenzas.

Cabe destacar que para Goldoni la manera galante y noble de don Alonso al cortejar a Rosaura -"à la maniere Castillane"- y el sentido del deber militar -"qui a de l'honneur et du coeur"- son dignos tributos de un caballero. Esta visión moderna del soldado español como un ciudadano socialmente digno contrasta abiertamente con la conocida imagen que de los mismos se tenía en el teatro. Durante largos años capitanes como *Spaventa*, *Matamoro* y *Tempesta* -todos máscaras de la comedia del arte- se habían encargado de poner en solfa la actitud pedante y fanfarrona de los hispanos.

Pero los ideales que mueven a cada uno se reflejan con precisión en sus respectivos diálogos; el alférez es un cúmulo de buenas virtudes que en determinados momentos resulta apasionado<sup>9</sup>:

*Si mette in dubbio l'esser mio, la mia onestà, la mia fede? Un Uffiziale onoraro non è capace di fingere, d'imposturare. Il vostro dubbio m'offende, la vostra differenza è un insulto. Giuro al Cielo, l'amore di vostra figlia vi garantisce dall'ira mia. Non soffrirei tale inguria da chicchessia.*

Mientras que el teniente es un cínico que no desaprovecha ocasión para vanagloriarse de sus conquistas<sup>10</sup>:

*Una è Donna Aspasia, la figlia di quel Dottore ignorante, a cui, per aver libertà, ho dato ad intendere, che lo farò essere Auditore del Reggimento. Un'altra è Donna Rosimonda, la quale, mi ha caricato di finezze, ed io non ho fatto altro, per lei, che farle avere la cassazione d'un Soldato. La terza è quella ridicola di Donna Aurelia, colla quale cenavo quasi tutte le sere. La quarta è una Mercantezza, che voi no conoscete; costei darebbe fondo al fondaco di suo marito, per avere l'onore di esser servita da un'Ufficiale. Le altre due sono giovani di basso rango, una Cugina d'un Caporale, che in grazia sua è diventato Sergente; e l'altra figlia d'un Sergente stroppiato, a cui ho fatto ottenere un posto nell'Ospitale.*

Pero lo mejor es cuando al final de la obra el joven militar español, don Alonso, dice cómo debe ser el amante militar<sup>11</sup>:

*Tale esser deve l'Amante Militare, il quale sopra ogni altra cosa di questa terra amar deve la gloria, la ama, la riputazione dell'armi, il decoro di se medesimo, quello della sua nazione, e far risplendere anche fra le passioni più tenere, la robustezza dell'animo, il valore, la rassegnazione, e l'onore.*

Por primera vez los españoles aparecen retratados en una comedia italiana como individuos, y no como caricaturas. A partir de entonces nada les diferenciará de otros personajes goldonianos, salvo las virtudes y defectos que empleaba el autor para contrastarles. El concepto que del militar español se tenía en el teatro había evolucionado de la simple caricatura de *La vedova scaltra* al personaje más real de *L'amante militare*.

Como se ha dicho, no será ésta la única vez que el comediógrafo recurra a la soldadesca para animar sus obras, ya que algunos años después escribió *L'impostore* (1754) y *La guerra* (1760), dos buenos ejemplos de la modernidad que alcanzó su producción teatral en la época.

Mas la belleza de la historia de amor entre el soldado español y la dama italiana es única en el teatro de Goldoni, quien describe el argumento de la obra en estos términos<sup>12</sup>:

*Dom Alonso, Enseigne dans un Régiment Espagnol, se trouve, en quartier-d'hiver; logé chez Pantalon, Négociant Vénitien, et amoureux de la fille unique de son hôte.  
Je peignis, dans Dom Garcias, Lieutenant de la même Nation, je copiai ceux qui se permettent des étourderies de jeunesse.  
L'intérêt principal de la Pièce consiste dans les amours de Dom Alonso et Rosaure, dans la valeur de l'un, et dans la crainte de l'autre de ces deux amants: ils se trouvent tête-à-tête; le tambour annonce qu'il aut marcher. Dom Alonso quitte sa maîtresse sur-le-champ; les prières, les pleurs, les caresses ne l'arrêtent pas, et s'éloigne brusquement de son amante.  
Il revient, il a rempli son devoir; et le Général qui ait beaucoup e cas d'un jeune Militaire qui a de l'honneur et du coeur, ne lui refuse pas la permission de se marier.*

Parte del valor de esta comedia reside en el excelente trabajo en favor de la adaptación de los esquemas clásicos de la comedia del arte en una obra moderna: el antiguo *canovaccio* acaba convirtiéndose en una comedia reformada con personajes reales.

En suma, la obra goldoniana pudo inspirarse en algún texto de la tradición teatral del siglo diecisiete (*Arlecchino militare*, *Arlecchino condannato a morte*, *Arlecchino soldato e bagaglio*); sin embargo, su fusión con las muchas e interesantes cosas vistas por el autor en la guerra, le permitieron no sólo expresar sus propios sentimientos humanistas -lo que se llamó filosofía civil del siglo-, sino también experimentar en favor de su reforma teatral una obra particularmente llamativa por su realismo crítico y sentimiento patético. Con la representación y el éxito de esta comedia Goldoni dio un paso adelante en la búsqueda de nuevas fórmulas para la comedia burguesa<sup>13</sup>.

### Otro ejemplo: *La peruviana*

Otro ejemplo muy distinto lo constituye la tragicomedia *La peruviana* (1754) con la dama española Zulmira y su padre don Alonso<sup>14</sup>. Aunque no se trata de personajes principales, son

importantes para la historia<sup>15</sup>. La española está enamorada de Aza, pero éste a quien ama es a la peruana Zilia. Los personajes españoles aparecen en el texto original italiano como auténticos bárbaros, mientras que en la adaptación en español del siglo dieciocho se ven limitados al tema amoroso; su caracterización, en el original, tiende a caer en los habituales tópicos (individuos pedantes y arrogantes). No en balde el padre no se cansará de repetir que ha sido ofendido su "honor"<sup>16</sup>:

*Inulti dai Francesi non soffre uno Spagnuolo. (III, 9)*  
*Così s'accoglie in Francia un cavaliere spagnuolo? (IV, 4)*  
*In Francia uno Spagnuolo non soffrirà un affronto. (V, 2)*

La hija, que comparte esta misma idea, se apresura a hacer del asunto familiar un problema nacional<sup>17</sup>:

*Ci dichiariamo offesi; l'onor della nazione  
vuol che a noi dell'offesa si dia soddisfazione. (III, 9)*

Otro tema con el que se relaciona a los españoles del texto es la nobleza de la estirpe, por eso don Alonso afirmará que<sup>18</sup>:

*Voi non mi conoscete; imparentato io sono  
con tai che un dì occuparono della Castiglia il trono. (V, 2)*

Pero antes él mismo se ha permitido señalar que sus intenciones son que su hija se case con el peruano Aza, porque<sup>19</sup>:

*Un uomo che amo qual figlio, di lei fosse marito.  
Ha massime da grande, considero ch'egli è  
nato nel suo paese figliuolo d'un gran re.  
E questo unico fregio manca alla mia famiglia:  
Mirar di regio sangue i figli di mia figlia.*

Con esta tragicomedia se pretende mostrar en la escena el mito de la inocencia y la igualdad primitiva, tan apreciada por la ideología ilustrada, pues, al final, la dama española puede casarse con el nativo Aza, demostrando que el amor iguala a los hombres.

No aparecen más personajes españoles en otras obras de Goldoni, pero es muy curioso que una dama como la Rosaura de *La donna di garbo* (1743), aunque es la hija de una lavandera de la ciudad de Pavía, asemeja más a una bachillera salmantina por su audacia y sagacidad, y que la Beatrice de *Il servitore di due padroni* (1745), al ir vestida de hombre con el fin de encontrar al que le robó "la honra" y "el honor", no parece una típica dama de Turín, sino de Toledo.

Por razones muy similares la Beatrice de *Il frapattore o Tonin Bellagrazia* (1746) y la Paolina de *Il padre per amore* (1757) se atreven, como valientes españolas del teatro del Siglo de Oro, a vestirse con ropas de hombre. De tal calidad son los ejemplos que no puede sorprender la afirmación de que este modelo del teatro barroco gustó mucho al escritor veneciano, pues lo incorporó -como ya se ha visto- repetidas veces en sus obras.

## La cultura de Goldoni

Goldoni fue un hombre educado y de gustos sencillos y, aunque su cultura no fue como la de Voltaire, Diderot, Lessing o Beumarchais -sus más próximos contemporáneos-, ni su carácter tenaz, supo sacar provecho de todo cuanto conocía o intuía<sup>20</sup>:

*Chi fa il Poeta per professione, di tutto dovrebbe essere infarinato. Arti, scienze, professioni, medìa, o per diridere il vizio, o per esaltar la virtù.*

Por eso para él, además de leer a los autores del teatro clásico antiguo, así como a los maestros del teatro renacentista de Francia e Italia, era indispensable observar la realidad que le ofrecía la naturaleza.

Entre los autores clásicos, Aristófanes, Plauto y Terencio formaron parte de sus primeras lecturas de teatro<sup>21</sup>:

*Io non conosceva che di nome Aristofane, Plauto e Terenzio. Li lessi da prima con avidità, con semplice curiosità. Li lessi coll'aiuto de' migliori comentì, e vi feci le mie osservazioni, per quanto mi suggeriva il genio e mi permetteva l'età. Mi pareva impossibile sul principio, che tali Autori fossero così universalmente stimati; non sapeva trovar in essi quel diletto chi io mi era proposto. Trovava in loro delle cose chi mi piacevano, e ne trovava assai di più che non valevano a persuadirmi.*

Otra experiencia literaria la constituyó la lectura de *La mandragola* (h. 1518) del gran Niccolò Machiavelli; sus observaciones de la obra revelan el efecto que ésta le causó. Y como aquél, Molière pronto apareció entre sus lecturas más enriquecedoras<sup>22</sup>:

*J'aurois désiré que les Auteurs Italiens eussent continué, d'après cette Comédies, à en donner d'honnêtes et décentes, et que les caracteres puisés dans la Nature eussent remplacé les intrigues romanesques.  
Mais il étoit réservé à Moliere l'honneur d'ennoblir et de rendre utile la scene comique, en exposant les vices et les ridicules à la dérision et à la correction.*

Todavía joven completó sus estudios de teatro con la lectura de algunos otros textos en una biblioteca privada en Pavía, donde<sup>23</sup>:

*Il y avoit des tablettes garnies d'une collection de Comédies anciennes et modernes, c'étoit ma lecture favorite...  
Foillant toujours dans cette Bibliothèque, je vis des Théâtres Anglois, des Théâtres Espagnols et des Théâtres François; je ne trouvai point de Théâtres Italiens.*

También leyó los estudios de Niccolò Barbieri, Daniele Concina, Scipione Maffei, Andrea Perrucci y Luigi Riccoboni, pues sus ideas en general reflejan un poco las de cada uno de éstos escritores<sup>24</sup>. Conoció y estudió, aunque no lo dice nunca en sus notas, los textos de Giambattista Della Porta, Giovanni Battista Fagioli, Girolamo Gigli, Francesco Lemene y Carlo Maria Maggi<sup>25</sup>. De los primeros se tiene noticias por un grabado que preparó Baratti para el primer tomo de la colección de la vida del Goldoni en la edición de Pasquali, donde aparece el niño Carlo, sentado a la mesa escribiendo una comedia a la edad de ocho años en compañía de su madre, un compadre de ésta y el abate Valle. En la estantería del fondo se leen los nombres de los cinco autores en los lomos de los libros<sup>26</sup>:

*Vi è infatti rappresentato uno scaffale a quattro palchetti, con parecchi libri, dei quali solo alcuni portano il nome dell'autore. Nel palchetto più alto c'è il Della Porta, un solo volume; nel secondo il Fagioli in quattro volumi, ed il Cicognini anche in quattro volumi; nel terzo ci sono Maggi e il Lemene in un tomo ciascuno, nel quarto il Gigli, un sol volume.*

Se sabe que Goldoni aprovechó los argumentos de Jacopo Angelo Nelli para elaborar varias de sus comedias<sup>27</sup>. Pero lo cierto es que él no se ciñó a ninguno de ellos, sino que buscó y rebuscó hasta que encontró y sacó lo que quería, lo que se acoplaba a sus ideas de *Mundo y Teatro*<sup>28</sup>; en el prólogo de *Il teatro comico* (1750) aparecen estos conceptos como manifiesto de su reforma<sup>29</sup>:

*In questa qualunque siasi composizione, ho inteso di palesamente notare una gran parte di que' difetti che ho procurato sfuggire, e tutti que' fondamenti su' quali il metodo mio ho stabilito, nel comporre le mie Commedie, né altra. [...]*

*Io perciò non intesi di dar nuove regole altrui, ma solamente di far conoscere, che con lunghe osservazioni, e con esercizio quasi continuo, son giunto al fine di aprirmi una via da poter camminare per essa con qualche specie di sicurezza maggiore; di che non fia scarsa prova el gradimento che trovano fra gli Spettatori le mie Commedie.*

Sin embargo, los conocimientos de Goldoni se pueden englobar en lo que formaba parte de una gran cultura literaria de aspecto general que se centraba, pos sus intereses personales, en el ámbito teatral de la época<sup>30</sup>.

## El teatro español en Italia

El teatro barroco español se había introducido en Italia durante el siglo diecisiete, a través de las refundiciones que hicieron autores anónimos para el teatro popular de la región, conocido como comedia del arte. Entre estos autores o refundidores destacan Onofrio Giliberti y Giacinto Andrea Cicognini<sup>31</sup>. El propio Goldoni confiesa haber leído desde pequeño el teatro de este último<sup>32</sup>:

*Cicognini étoit celui que je préférois. Cet Auteur Florentin, très-peu connu dans la République des Lettres, avoit fait plusieurs Comédies d'intrigue, mêlées de pathétique larmoyant et de comique trivial; on y trouvoit cependant beaucoup d'intérêt, et il avoit l'art de ménager la suspension, et de plaire par le dénouement. Je m'y attachai infiniment: je l'étudiai beaucoup; et à l'âge de huit ans, j'eus la témérité de crayonner une Comédie.*

Fue así como Goldoni leyó las refundiciones de las tragicomedias y comedias de Lope y Calderón. Las mismas obra se dieron a conocer en toda la península gracias al repertorio de títulos que lo cómicos llevaban de un lugar para otro.

Una vez dicho todo esto, cabe mencionar ahora uno de las comedias más significativas de la producción goldoniana -desde la perspectiva del mundo cultural hispano-, se trata de la recreación que hizo el escritor de la historia de Don Juan.

## La modernización de un mito: *Don Giovanni Tenorio*

En 1736, o sea, catorce antes de proclamar su reforma, Goldoni se decide a probar suerte como "dramaturgo" modificando las disparatadas aventuras de don Juan Tenorio, *El burlador de Sevilla y convidado de piedra* (h. 1629), una tragicomedia barroca atribuida entonces a Calderón -que él había leído en la versión de Cicognini<sup>33</sup>-, *Il convitato di pietra* (1669); el joven comediógrafo que intentó adaptar el relato al "buen gusto" y a la visión del espectador burgués italiano<sup>34</sup>. Sin embargo, con esta reelaboración como *Don Giovanni Tenorio* el escritor buscaba también imponer en el relato cierta coherencia y lógica, algo realmente difícil por su propia naturaleza<sup>35</sup>:

*Un secolo ora sarà per l'appunto, che uscì dalla Spagna il Convitato di Pietra, Commedia fortunosissima di Don Pedro Calderon della Barca, la quale piena zeppa d'improprietà, d'inconvenienza com'era, e come vedevi tuttavia da alcuna Comici Italiani rappresentare, fu in Italiano tradotta da Giacinto Andrea Cicognini Fiorentino, ed anche da Onofrio Giliberto Napoletano, pochissima differenza essendovi fra queste due traduzioni. Non si è veduto mai sulle Scene una continuazione d'applauso popolare per tanti anni ad una scenica Rappresentazione, come a questa, lo che faceva gli stessi Comici maravigliare, a segno che alcuni di essi, o per semplicità, o per impostura, solevano dire, che un patto tacito col Demonio manteneva il concorso a codesta sciocca Commedia. In fatti che mai di peggio poteasi vedere rappresentare, e qual altra composizione meritava d'esser più di questa negletta?*

Pero, aunque este primer intento de cambio, o reforma, más bien pasó sin pena ni gloria por el teatro del momento, lo cierto es que Goldoni logró darle a la historia una concepción completamente italiana de la que antes no gozaba: Don Juan se había convertido definitivamente en *Don Giovanni*. Este último aspecto suele omitirse en los recuentos que se hacen de la evolución del personaje en la literatura universal.

También en sus *Mémoires* (I, 39), que se publicaron en 1787, aparecen más impresiones de esta interesante comedia; por ejemplo, los dos precedentes literarios más importantes para Goldoni fueron Jean-Baptiste Poquelin, Molière (1662-1673), y Thomas Corneille (1625-1709)<sup>36</sup>. Todo esto le llevó a hacer su propia versión de este mito literario<sup>37</sup>:

*Tout le monde connoît cette mauvaïse Piece espagnole, que les Italiens appellent il Convitato di Pietra, et les François le Festin de Pierre.*

*Je l'ai toujours regardée, en Italie, avec horreur; et je ne pouvois pas concevoir comment cette farce avoit pu se soutenir pendant si long-tems, attirer le monde en foule, et faire les délices d'un pays policé.*

*Les Comédiens Italiens en étoient étonnés eux-mêmes; et soit par plaisanterie, soit par ignorance, quelques-uns disoient que l'Auteur du Festin de Pierre avoit contracté un engagement avec le diable pour le soutenir.*

*Je n'aurois jamais songé à travailler sur cet Ouvrage; mais ayant appris avec de François pour le lire, et voyant que Moliere et Thomas Corneille s'en étoient occupés, j'entrepris aussi de régaler ma Patrie de ce même sujet, afin de tenir parole au diable avec un peu plus de décence.*

*Il est vrait que je ne pouvois pas lui donner le même titre; car, dans ma Piece, la Statue du Commendeur ne parle pas, ne marche pas, et ne va pas souper en ville; je l'ai intitulée Don Jouan, comme Moliere, en y ajoutant, ou le Dissolu.*

*Je crus ne devoir pas supprimer la foudre qui écrase Don Jouan, parce que l'homme méchant doit être puni; mais je ménageai cet événement de manière que ce pouvoit être un effet immédiat de la colere de Dieu, et qu'il pouvoit provenir aussi d'une combinaison de causes secondes, dirigées toujours par les loix de la Providence.*

Pero astutamente el autor empleó el argumento de esta tragicomedia para establecer cierto paralelismo con una anécdota amorosa personal que había tenido lugar poco tiempo antes<sup>38</sup>.

### **Don Giovanni y otras obras**

Aunque por lo general los historiadores del teatro limitan la relación de la producción del escritor con la literatura española a este único título: *Don Giovanni Tenorio o sia Il dissoluto*, también pueden incluirse, además de las obras antes tratadas, otras tres.

La primera de este segundo grupo es una divertida comedia que se titula *Il bugiardo* (1750) y que se basa en la versión que hizo Corneille de un texto de Juan Ruiz de Alarcón, *La verdad sospechosa* (1634), titulado *Le menteur* (1642). Goldoni sólo conoce el texto francés y no dice nada de la obra española al referirse a la suya (*Mémoires*, II, 8)<sup>39</sup>:

*Dans un tems où je cherchois des sujets de Comédies part-tout, je me rappelai que j'avois vu jouer, à Florence, sur un Théâtre de société, le Menteur de Corneille, traduit en Italien: et comme on retient plus facilement une Piece que l'on a vu représenter, je me souvenois très-bien des endroits qui m'avoient frappé; et je me rappelle d'avoir dit, en la voyant: voilà une bonne Comédie; mais le caractère du Menteur seroit susceptible de beaucoup plus de comique.*

*Comme je n'avois pas le tems de balancer sur le choix de mes argumens, je m'arrêtai à celui-ci, et mon imagination, qui étoit dans ce tems-là très-vive et très-prompte, me fournit sur-le-champ telle abondance de comique, que j'étois tenté de créer un nouveau Menteur.*

*Mais je rejetai mon projet. Corneille m'en avoit donné la première idée; je respectai mon maître, et je me fis un honneur de travailler d'après lui, en ajoutant cependant ce qui me paroissoit nécessaire pour le goût de ma Nation, et pour la durée de ma Piece.*

Es probable que el autor italiano nunca supiera de la existencia de la obra de Ruiz de Alarcón, pues ni aún cuando menciona la continuación de *El Menteur*, también de Corneille, se detiene a comentar el argumento de la misma. Para él las dos obras se basan en textos de Lope de Vega. Tampoco parece conocer el texto de *Examen du Mentur* que preparó el autor francés y que se publicó por primera vez en la edición de 1660, donde se indica correctamente que el primer título no se basa en una comedia del Fénix de los ingenios, sino de Juan Ruiz de Alarcón<sup>40</sup>:

*Cette pièce est en partie traduite, en partie imitée de l'espagnol. Le sujet m'en semble si spirituel et si bien tourné, que j'ai dû souvent que je voudrais avoir donné les deux plus belles que j'aye faites, et qu'il fut de mon invention. On l'a attribué au fameux Lope de Vega; mais il m'est tombé depuis peu entre les mains un volume de don Juan d'Alarcon, ou il prétend que cette comédie est à lui, et se plaint des imprimeurs qui l'ont fait courir sous le nom d'un autre.*

El primer análisis sobre la relación literaria entre las dos obras se publicó en el siglo dieciocho: L. T. Hérisant escribió sus "Remarques sur le Théâtre Espagnol, traduites de l'allemand du Baron de Cronegk" en el que establece un estudio comparado entre la supuesta obra de Lope de Vega (*Mentiroso*), Pierre Corneille (*Menteur*), Richard Steele (*The lying lover*) y Goldoni (*Il bugiardo*)<sup>41</sup>:

*Monsieur Goldoni, en traitant ce sujet, a suivi la route que j'indiquer; son Menteur est puni à la fin; peut-être même qu'il l'est trop. Les dernières scènes sont excellentes; mais j'avoue que je n'ai point trouvé dans cette comédie les beautés que je vois dans ses autres pièces; pour ne pas remarquer qu'elle est entièrement contre les règles du Théâtre. Un homme comme Goldoni est aît pour être original; il ne doit point imiter les autres.*

Muy distinto es el caso de la segunda obra: un moderno drama jocoso de corte ilustrado que se llamó *I portentosi effetti della Madre Natura* (1752); el libreto también se basa en una refundición de Cicognini, *La vita è un sogno* (1664), que toma como punto de partida la famosa comedia barroca, *La vida es sueño* de Calderón de la Barca (h. 1636). Pero además, el libreto, que cuenta con un sencillo hilo argumental y música de Giuseppe Scarlatti, contiene varias novedosas alusiones al cultivo de la espontánea sencillez del hombre -propia de la *Naturaleza*- en oposición a los prejuicios e hipocresías que fomenta la sociedad.

La tercera obra que se puede añadir a la lista es otro drama jocoso, *Il re alla caccia* (1763), pero tiene un trasfondo literario más enredado que el de las dos anteriores. El libreto se basa en dos obras francesas; una ópera cómica: *Le roi et le fermier* (1762) de Michel-Jean Sedaine, con la colaboración musical de Pierre-Alexandre Monsigny, y una comedia de carácter: *La partie de chasse d'Henri IV* (1762) de Charles Collé. A su vez, las dos se inspiran en la obra de Robert Dodsley, *The king and the miller of Mansfield* (1737) que es una versión libre de *El alcalde de Zalamea* (h. 1642) de Calderón. Goldoni lo explica en estos términos (*Mémoires*, III, 13)<sup>42</sup>:

*Les Ouvrages de ces deux Auteurs François paroissent avoir imité le Roi et le Meunier, Comédie Angloise de Mansfield<sup>43</sup>, mais la source véritable de tous ces sujets se trouve dans l'Alcaïde de Zalamea, Comédie Espagnole de Calderon.*

*Dans la Pièce de l'Auteur Espagnol il y a beaucoup d'intrigue: une Fille violée, un Pere vengé, un Officier étranglé, et l'Alcaïde est juge et partie, et bourreau en même tems.*

*Dans celle de l'Auteur Anglois on trouve de la philosophie, de la politique, de la critique, mais trop de simplicité et très-peu de jeu.*

*L'Auteur de la Partie de Chasse d'Henri IV en a fait un Ouvrage très-sage et très-intéressant; il suffit qu'il y soit question de ce bon Roi, pour qu'il plaise aux François, et soit approuvé de tout le monde.*

*Monsieur Sedaine y a mis plus d'action, plus de gaieté; je vis le Roi et le Fermier à sa première représentation, j'en fus extrêmement content, et je le voyois avec douleur prêt à tomber; il se releva*

*peu-à-peu, on lui rendit justice; il eut un nombre infini de représentations, et on le voit encore avec plaisir.*

*Il faut dire aussi que Monsieur Sedaine a été bien secondé par le Musicien; je ne me vante pas d'être connoisseur, mais mon oreille est mon guide.*

A continuación manifiesta su más sincero interés por el aspecto musical en el espectáculo lírico: la importancia de la partitura como complemento al texto poético, y su temor a no poder escribir para el público francés<sup>44</sup>:

*Je trouve la musique de Monsieur Monsigny expressive, harmonieuse, agréable: ses motifs, ses accompagnements, ses modulations m'enchantent, et si j'avois eu des dispositions pour composer des Opéras-Comiques en François, ce Musicien auroit été un de ceux à qui je me serois adressé. Mais je n'y conçois rien; j'ai fait quarante ou cinquante Opéras-Comiques pour l'Italie, j'en ai fait pour l'Angleterre, pour l'Allemagne, pour le Portugal, et je ne saurois en faire un pour Paris.*

A grandes rasgos se puede concluir que el autor italiano sabe aprovechar el material que le proporcionan las obras francesas para elaborar textos que tienen como destinatario el público veneciano.

Las alusiones que hace Goldoni a sus fuentes españolas: *El convidado de piedra* (atribuido a Calderón), *El alcalde de Zalamea* (de Calderón), *La vida es sueño* (de Calderón), y el desconocimiento de otro: *La verdad sospechosa* (atribuido a Lope de Vega), no parecen revelar un profundo conocimiento de sus modelos literarios, independientemente del nombre o el prestigio de los autores.

Es preciso señalar que las obras citadas se tradujeron o se representaron en el siglo dieciocho en España. Por curioso que parezca en ningún caso parece que la crítica reparó en las posibles fuentes literarias de estos títulos. Sólo se excluye de la lista su *Don Giovanni Tenorio* que no se vertió al español hasta 1993, *Don Juan Tenorio o sea El disoluto* (E-XLV).

## Nuevas referencias literarias

También existe otro tipo de alusiones generales al teatro español en varios textos del autor italiano o relacionadas con él. Por ejemplo, ya en 1750, año de la reforma teatral y de la publicación de su primera colección de comedias en los talleres de Bettinelli en Venecia, alude al tema en el prólogo de la edición<sup>45</sup>:

*Molti però negli ultimi tempi si sono ingegnati di regolar il Teatro, e di ricondurci il buon gusto. Alcuni si son provati di farlo col produr in iscena Commedie dallo Spagnuolo o dal Franceve tradotte. Ma la semplice traduzione non poteva far colpo in Italia. I gusti delle Nazioni son differenti, come ne son differenti i costumi e i linguaggi. E perciò i mercenari Comici nostri, sentendo con lor pregiudizio l'effetto di questa verità, si diedero ad alterarle, e ricetandole all'improvviso, le sfiguraron per modo, che più non si conobbero per Opere di que' celebri Poeti, come Lopez de Vega e il Molière, che di là da' monti, dove miglior giuato fioriva, le avevan felicemente composte. Lo stesso crudel governo hanno fatto delle Commedie di Plauto e di Terenzio.*

Goldoni aprecia una evolución estética en el teatro de su país que favorece la introducción de modelos extranjeros como Lope o Molière. Él personalmente toma de ambos autores aquello que más le interesa para su reforma.

Desde que Voltaire relacionó al comediógrafo con Molière al llamarle "el Molière italiano" esta expresión se ha repetido hasta la saciedad. Sin embargo, no sería menos considerarle también "el Lope de Italia", dada su amplia y variada producción teatral, así como su carácter y visión de mundo. Un poco más adelante en el mismo prólogo confiesa que mientras estudiaba en los libros de la Naturaleza y el Mundo escribía comedias de enredo para aprender bien su oficio<sup>46</sup>:

*Ne composi alcune alla maniera Spagnuola, cioè a dire Commedie d'intreccio e di sviluppo; ed ebbro, qualche insolita buona riuscita per un certoché di metodico e di regolato, che le distingueva dalle ordinarie, e una cert'aria di naturalezza, che in esse scoprivasi.*

En este mismo texto estudia la forma en que Lope, llamado "Lopez de Vega", determinó una forma de trabajar el teatro de su momento, e inmediatamente establece cierta similitud con su situación profesional en Italia y con la solución bipartida de su modelo (Mundo y Teatro)<sup>47</sup>:

*Anche il gran Lopez de Vega, per testimonianza del medesimo scrittore, non si consigliava, componendo le sue Commedie, con altri maestri che col gusto de' suoi Uditori.*

*Io però, violentato da un Genio oso dir somigliante a quello di questo celebre Spagnuolo Poeta, e a un dispresso seguendo la medesima scorta, ho scritte le mie Commedie. Trattati di Poetica, Tragedie, Drammi Commedie d'ogni sorta ne ho lette anch'io in quantità, ma dopo d'avermi già formato il mio particolare sistema, o mentre me lo andava formando dietro a' lumi che somministravano i miei due sovrallodati grandi libri, Mondo e Teatro; e solamente dopo mi sono avveduto d'essermi in gran parte conformato a' più essenziali precetti dell'Arte raccomandati da' gran maestri, ed eseguiti dalli eccellenti Poeti, senza aver di proposito studiati né gli uni, né gli altri.*

En el prólogo de la comedia *La dama prudente*, de 1751, el propio Goldoni argumenta la función de contraste que tiene en escena hacer coincidir a los personajes nobles con los criados. Y para reforzar su idea recurre a los que él considera que son las máximas autoridades en el tema<sup>48</sup>:

*Don Lopez de Vega, don Pietro Calderone, spagnuoli, hanno persone nobili nelle Commedie introdotte, ma queste unicamente all'intreccio servir facevano, nulla delle loro virtù e dei loro vizi trattando, limitando ai servi il ridicolo, e al loro Grazioso principalmente, che corrisponde all'Arlecchino degli Italiani.*

El mismo argumento aparece también en la obra de Riccoboni, quien observa que la comedias españolas de capa y espada<sup>49</sup>:

*Sont d'un genre plus élevé, tant par la noblesse des Personages qui y ont introduits, que par la qualité de l'intrigue et des incidens.*

Pero el comediógrafo no se limitó en este aspecto a los autores españoles, sino que también explica su relación con un escritor francés del calibre de Molière, quien<sup>50</sup>:

*È stato il primo, che tratto abbia il ridicolo dai Marchesi, dai cortigiani, dalle persone di qualità, e il suo novello ardire, spalleggiato dalla protezione di un Re, che lo eccitava non solo, ma fra i soggetti della sua Corte, gli additava i più comici e i più originali, produsse de' buoni effetti, e furono le sue Commedie ottime e fortunate lezioni.*

A raíz del estreno de la comedia *Il filosofo inglese* (1754) se reavivó la polémica entre los defensores y detractores de los dos comediógrafos de moda en Venecia, Carlo Goldoni y Pietro Chiari, por lo que varios miembros del mundo cultural de la ciudad intervinieron en favor de uno o del otro. El defensor de Chiari fue el poeta Giorgio Baffo, mientras que de Goldoni fue el noble Gasparo Gozzi, quien a la sazón escribió un texto en veneciano en verso: "Altra Risposta del Signor Gasparo Gozzi in lingua veneziana alla di S. E. Baffo".

En el poema -abajo reproducido- se relaciona a Chiari con las más estrafalarias y absurdas comedias de moda, y a Goldoni con las complicadas tragicomedias españolas de Lope y Calderón que le llevaron por un camino errado. Todo esto sirve para mostrar cómo se relacionaba al escritor en la época con los autores españoles<sup>51</sup>:

*La Commedia se sprezza, e subito se sente:  
Qua no ghe xe accidenti, qua no se impara gnente.*

*No dibitè, che presto tornerà sulla scena  
 Del Loiola sepolto la statua che va a cena:  
 Vederemo in tre ore un putto nato in cuna,  
 Cressù, atto terror dell'ottomana luna,  
 Libertador del pare in oscura prison.  
 Torna Lopez de Vega, e torna Calderon.  
 Gbe andemo sì, gbe andemo per quella storta strada,  
 E za st'anno la scena xe mezza inspagnolada.*

Pero lo cierto es que Goldoni siempre confesó amoldarse con gusto a la libertad que le permitía el teatro español; esta idea se basa, así como casi todas las que expresa sobre el teatro en España y sobre Lope de Vega, en las del actor, autor, director y estudioso, Riccoboni<sup>52</sup> y en especial en sus *Histoire du Théâtre Italien* (1730-1731)<sup>53</sup>.

El actor e historiador italiano, a comienzos del siglo dieciocho, no se limitó a estudiar los orígenes del teatro italiano, observó en el primer capítulo de su obra que existían similitudes y diferencias entre los principales teatros de Europa. Y algunas de sus teorías sobre el caso español pudieron interesar de forma especial a Goldoni<sup>54</sup>:

*La domination des Espagnols en Italie attira quelques Comediens de leur Nation dans la païs, & cela donna au Théâtre des Capitans qui parloient purement la Langue Espagnole ou un mélange des deux Langues: de ces Capitans nous en avons eu d'excellent. La mémoire subsiste encore des Capitans Spavento, Matamors & Sangre & Fuego. Ce caracter a manqué tout-à-fait vingt ans avant la fin du Siècle passé.*

En el capítulo quinto observa, desde su perspectiva perfectamente historicista, que<sup>55</sup>:

*Le Siècle feizième ini, vers l'an 1620, les Belles lettres tomberent beaucaoup en Italie. Dans cette décadence d'eût été un gran miracle que le Théâtre se fût conservé dans sa regularité. Les Tragedies chengerent de ace, & on substitua à leur place les Comedies ou Tragi-Comedies Espagnoles, que l'on traduisit, on que l'on it à leur imitation; l'Empereur Charles-Quint laissa dans les Roiaumes de Naples & de Sicile, dans le Duché de Milan & dans d'autres Provinces, plusieurs Cours de Seigneurs Espagnols, & c'est ce qui occasionna cette corruption du Théâtre.*

Y en otro punto recuerda los títulos de tres obras españolas -dos tendrán mucho que ver con su producción posterior-, demostrando un especial interés por este tipo de teatro<sup>56</sup>:

*Les Tragi-Comedies Espagnoles, traduites, come La Vie est un Sogne, Le Sanson, Le festin de Pierre, & d'autres semblebles, étoient les plus beaux ornemens du Théâtre Italien.*

En el apartado del desarrollo de la comedia barroca, insiste en el proceso de adaptación que tiene lugar en Italia<sup>57</sup>:

*La bonne Comédie écrite defigurée & reduite en Canevas à l'impromptu: un reste des quelques-uns des Canevas de Flaminio Scala; di Giovanni Battista Andreini, & d'autres, on fait la Comédie du dix-septième Siècle.*

Concluye con un breve discurso que recuerda las mismas palabras que escribirá Goldoni muchos años después<sup>58</sup>:

*Un Italien ou un Espagnol doivent se conermer de même au goût de leur Nation.*

Mientras que en las *Observations* (1736), una especie de tratado o *vademecum* sobre las reglas y prácticas del arte teatral, Riccoboni explica cómo se escribe una comedia. El manual es-

tá estructurada en cuatro capítulos fáciles de manejar. Los aspectos fundamentales del estudio de la comedia son: primer capítulo, las partes que la componen (intriga, personaje, diálogo, golpe de escena, comicidad); segundo, los rasgos claves de la farsa (crítica de costumbres, imitación); tercero, una revisión general de la comedia antigua y cuarto, la parodia. En la obra se recurre continuamente a Molière, a los autores clásicos y algunas veces a autores españoles<sup>59</sup>. Cabe recordar que dos ideas que ya aparecieron en su obra anterior también están aquí (tipos de personajes y unidades clásicas) :

*Les Italiens & les Espagnols, parmi les Modernes, n'ont par quitté le stile qu'avoient adopté leurs prédécesseurs deux siècles avant eux; leur diction ne s'éloige jamais de la vraisemblance & du discours naturel; leur stile est pur, mais toujours convenable au rang des personnages qu'ils introuissent; il est vrai que dans les peintures ou les descriptions d'un Jardin, d'un Bois, d'un Palais, &c. les Espagnols s'oublent souvent, & parlent le langage des Romains. Quoiqu'en général, les Poëtes Espagnols n'aient pas eu plus d'égard à l'unité de lieu qu'à l'unité de tems; il est cependant vrai que quelques-uns d'entr'eux se sont moind écartés des réglés & de la vraisemblance.*

En una obra posterior, *Réflexions* (1738), señala -en la dedicatoria a la reina de España, Isabel de Farnesio- que<sup>61</sup> :

*La mia sorte che già trent'anni seppe trovar per togliermi il grande onore di essere al attuale servizio del Monarca delle Spagne, quando per Reale comando l'Ambasciatore Cattolico doveva spendermi da Venezia a Madrid; la stessa mia nemica sorte mi rapì per la seconda volta questo onore ne l'anno de gloriosi sponsali della Vostra Reale Maestà. In oggi ripara tante mie perditte la generosa clemenza della Maestà Vostra col permettermi offerirle questa mia debole operetta.*

Habla de la formación de los géneros del teatro como de los espacios donde se representan; en líneas generales destaca las grandes y pequeñas diferencias del teatro en España con los del resto del continente<sup>62</sup> :

*On pourroit, je crois, assurer que les Espagnols ont été les premiers en Europe, qui ayent écrit pour le Théâtre (p. 56).*

*Il feroit difficile de dire exactement le nombre des Poëtes dramatiques que l'Espagne a produits; mais on peut mettre au rang de ceux qui ont le plus de reputation Lopes de Vega, Calderon, Mureto, Solís, Salazar, Molina & quelques autres (pp. 65-66).*

*Ce nombre prodigieux suffît pout prouver que le plus fertile génie de tous les Poëtes dramatique ne peut, & ne doit point être comparé à Lopes de Vega du côté de la fertilité l'imagination (p. 67).*

*Ajoutons à cela le nombre immense de Pièces de Théâtre imprimées avec les noms des Auteurs, & nous verrons qu'il faudra convenir que les Espagnols sont les plus riches en Ouvrages de Théâtre, & que toutes les Nations de l'Europe ensemble ne pourroient en produire une aussi grande quantité (p. 74).*

*On purroit répondre à cette objection que ce genre de composition est dans le goût de la Nation, qu'il est naturel de se conformer dans ces fortes d'Ouvrages aux moeurs de son pays (p. 74).*

*L'on doit convenir aussi qu'il n'est pas toujours le seul mobile de la Scène, puisque l'on reconnoît assez par ceux-mêmes que les ont imités, combien leurs idées ont singulieres, & avec quelle facilité les Auteurs Espagnols inventent des Sujets, dont ils constituent la Fable conformément au goût de la Nation: car il est très-rare que dans le grand nombre de leurs Comédies, il s'en trouve quelque-unes dont les idées soient prises ailleurs; ce sont les Espagnols au contraire qui en ont fourni à tous les Poëtes de l'Europe (p. 75).*

*Ce n'est point par ignorance que les Espagnols n'ont pas suivi les Régles d'Aristote... (p. 76).*

*Vega lui-même en écrivant sur l'Arte de Théâtre, nous dit, que si les Poëtes Espagnols ne se font point attachés aux Régles, c'est moins par ignorance que par la nécessité de plaire à la Nation... ainsi on peut regarder le Théâtre Espagnol comme une source intarissable pour toutes les Nations (p. 77).*

*On appelle Gracioso celui qui joue le principal comique; ce personnage approche fort de celui d'Arlequin, puisqu'il lui ressemble dans le caractère (p. 80)*

En el capítulo del teatro español (pp. 57-83) se pasa revista a casi todos los temas que en un momento u otro menciona Goldoni<sup>63</sup>:

*On peut donc conclure de tout ce que je viens de dire, que quoique le Théâtre Espagnol soit dénué des Régles, il aura néanmoins la gloire d'avoir été et d'être encore le grand maître des Poëtes, et le grand modèle des Théâtres de toute l'Europe, soit par la singularité des idées, soit par le nombre prodigieux et la variété des Sujets de Comédie qui n'appartiennent qu'à lui.*

Siguiendo este concepto Goldoni afirmó en la dedicatoria a Joseph Murray de *I malcontenti* (1755) que su poética, en lo que respecta a las pretendidas unidades clásicas de lugar y argumento, era parecida a la del gran autor inglés William Shakespeare<sup>64</sup>:

*Egli non ha osservato nelle opere sue quella scrupolosa unità di tempo e di luogo, che mette in angustia la fantasia de' Poeti, seguendo in questo la libertà dei Spagnuoli, che malgrado anch'essi al precettore Aristotile, hanno empito per tanti secoli i loro Teatri di opere meravigliose, istruttive e piacevoli.*

En cambio, el aspecto temporal fue por lo general observado en las comedias goldonianas, apartándose de la práctica española o de la comedia del arte italiana.

Varios años después, exactamente en 1761, escribió Goldoni en el prólogo de *Il ritorno della villeggiatura* sobre otros temas que le preocupaban de forma especial; comentó entonces, refiriéndose a Corneille<sup>65</sup>, sobre la imitación de la obra de un autor por parte de otro o, más exactamente, de la repetición de un mismo tema por parte del autor en más de una obra. Y a la sazón concluyó<sup>66</sup>:

*Non trovo che gli Autori antichi, né gli Autori moderni, si siano molto divertiti a comporre più di una Commedia sullo stesso soggetto. Non conosco che il Menteur e la Suite de Menteur, due Commedie che Cornelio ha in parte tradotte ed in parte imitate dallo spagnuolo Lopez de Vega. Ma mi sia permesso di dire che il Seguito del Bugiardo non ha niente che fare colla commedia che lo precede.*

Todo este discurso en realidad quería servirle al autor como explicación a lo que era su gran proeza personal y profesional: escribir tres obras completas sobre un mismo tema. Ese año Goldoni concluyó la última comedia de su trilogía sobre el veraneo, por lo que se apresuraba a observar que la suya no era una idea nueva y que la misma ya se había podido apreciar en la concepción de una obra de teatro español tan particular como *La comedia de Calisto y Melibea*<sup>67</sup>:

*Quelle che ora tu doni al Pubblico, non formano che una sola Commedia, in nove atti divisa. Calisto e Melibea<sup>68</sup> è una Commedia Spagnuola in quindici atti; non è maraviglia che tu ne abbia composta una in nove. Rispondieri a chi parlasse in tal guisa, che Calisto e Melibea non potrebbe rappresentarsi in una sera, e non potrebbe dividersi in tre rappresentazioni; poiché l'azione di questa Commedia, irregolare e scandalosa, non è suscettibile di divisione alcuna.*

Pero las alusiones al teatro español son muy variopintas; he aquí una de 1765 que apareció en el prólogo de otra de sus obras, *Gli amanti timidi*<sup>69</sup>. En esta ocasión se trata, no sólo de la combinación de personajes de distintos estamentos sociales o la concepción de una estruc-

tura, sino de la forma de mejorar una comedia. El tema siempre preocupó al escritor, quien tuvo muy claro lo que podía aprovechar del teatro español. Él, que muchas veces trabajó sobre los modelos españoles para escribir algunas de sus comedias, afirma en el caso de *Gli amanti timidi* (1764) que<sup>70</sup>:

*Potrebbe passare per una Commedia Spagnuola; poiché tutto il merito consiste negli equivoci, e nell'intreccio. Ma cose vi sono, che non trovansi nelle Commedie Spagnuole: l'una è il carattere de' due Protagonisti; l'altra è la verità e l'esattezza della condotta, credendo di non avermi a rimproverare d'aver donato alla Scena la menoma cosa, che non sia conforme alla natura e alla verità.*

En este caso se refiere al típico equívoco teatral de los retratos intercambiados en medio de los amores de dos parejas de enamorados, con dos señores (Dorotea y Roberto) y dos criados (Camilla y Arlecchino). Hoy en día esta modesta comedia sirve para ver como el autor recogió los rasgos principales del teatro español: un número considerable de equívocos y un buen enredo en la trama en la que participan señores y criados. La obra se parece bastante a otra del mismo período, aunque tampoco sea muy conocida para los espectadores actuales: *Il matrimonio per concorso* (1763), y también a una obra anterior que sí es conocida para el público en general: *Il servitore di due padroni* (1745), obra archifamosa que se sigue representando hoy en los escenarios de todo el mundo.

## Modelos literarios

Como colofón al apartado de España en Goldoni, existen varios ejemplos de la práctica del autor al elaborar sus comedias. Entre las primeras obras de teatro de Goldoni tuvieron una fuente literaria española: *Don Giovanni, Il bugiardo*; una selección de tipos teatralmente llamativos y sugestivos de origen hispano: *La donna di garbo, Il padre di famiglia*; o una estructuración efectista similar a las comedias del Siglo de Oro: *Il servitore di due padroni, La famiglia dell'antiquario*; todo esto demuestra que el veneciano volvió a utilizar el material, bastante transformado, con fines muy parecidos.

Goldoni dejó siempre claro que el teatro español no se caracterizaba ni por la creación de personajes ni por la verosimilitud de sus historias, pero insistió en que en más de una ocasión le servían para mejorar sustancialmente alguna de sus comedias. En el caso de una obra como *La donna vendicativa* (1753) llegó a decir con la mayor claridad que<sup>71</sup>:

*Per ravvivare un'opera rea tetra dell'argomento medesimo, ho pensato di lavorare el terz'atto al costume degli Spagnuoli, con imbrogliato intreccio e copia d'accidenti, che hanno un poco del sorprendente.*

Desde luego el ejemplo escogido es preciso, pues, entre las escenas dieciocho y treinta del tercer acto ("Sala terrena con porta di strada in fondo, ed altre porte intorno")<sup>72</sup>, salen y entran por distintas puertas y de forma sucesiva, Ottavio, Arlecchino, Corallina, Trappola, Rosaura, Florindo y Lelio, persiguiéndose los unos a los otros en medio de la oscuridad ("all'oscuro"). En esta comedia, así como en las otras que se citan a continuación, se encuentran momentos que recuerdan los esquemas de las comedias españolas<sup>73</sup>.

Por ejemplo, en *Arlecchino servitore de due padroni* (1745), el corre y trae que se monta Truffaldino por servir a un tiempo a sus dos patronos -Florindo y Beatrice-, entre las escenas diez y quince del segundo acto ("Sala della locanda con due porte in prospetto e due laterali") responde a la espectacular escena de los graciosos. También en buena parte del tercero se repite el mismo esquema ("Sala de la locanda con varie porte"). Se trata de una de las primeras veces que Goldoni prueba suerte con esta solución escénica y ya muestra ser maestro en la técnica. Esta opción vuelve a aparecer en otras de sus obras más conocidas, *La famiglia dell'antiquario* (1750); en la escena seis del tercer acto ("Camera con tre porte, due laterali ed una in prospetto") se desarrolla

paralelamente y en direcciones opuestas una violenta disputa -la más violenta de todas- entre la suegra y la nuera (Isabella y Doralice), en la que las dos mujeres organizan, desde sus respectivos aposentos a ambos lados del escenario, un continuo y espectacular ir y venir (Dottore Anselmi, Cavaliere del Bosco, Pantalone, Giacinto, Colombina y Conte Anselmo). Los personajes que tomar partido por una u otra señora van de un lado a otro llevando recados con el fin de encontrar una solución a sus protestas. Al final, después de numerosas entradas y salidas por las puertas laterales y del fondo, las dos mujeres estallan en cólera y arrasan a su paso con todo.

Una disposición similar de las puertas se encuentra en su gran comedia burguesa *Le bourgeois bienfaisant* (1771), cuyos tres actos se desarrollan en el mismo espacio ("La scène se passe dans un salon chez MM. Géronte et Dalancourt. Il y a trois portes, dont l'une introduit dans l'appartement de M. Géronte; l'autre, vis-à-vis, dans celui de M. Dalancourt; et la troisième, dans le fond, sert d'entrée et de sortie à tout le monde. Il y aura des chaises, des fauteuils, et une table avec un échiquier"). Pero aquí en cambio su utilización es más mesurada; también sirve para acotar un espacio,<sup>74</sup> y para promover una escena de trepidante ritmo o de locura colectiva, como en las otras<sup>74</sup>.

Goldoni recurrió a este esquema espacial casi siempre con una finalidad muy parecida: una intensificación rítmica desenfadada que lleva a un desenlace rápido o un cierre de escena enérgico. En todos los casos se ve que, como en el teatro español "casas con tantas puertas malas son de guardar".

Puede decirse que mientras en Europa el teatro barroco español sirvió como modelo renovador de los antiguos esquemas con propuestas escénicas útiles, en España éste se seguía viendo como continuación de una vieja tradición caduca. Goldoni las emplea y obtiene éxitos que le servirán para llevarlas a otras naciones.

### Una coincidencia histórica

Cuando un autor burgués como Goldoni se decidió a emplear a sus sencillos héroes para que dijeran que en el teatro italiano no existía una cultura moderna, contemporánea a sus espectadores, surgieron muchos problemas; uno de los peores fue su rival el conde Carlo Gozzi<sup>75</sup>. Éste defendió la vieja tradición de los cómicos del arte y escribió diez fábulas como testimonio de la belleza de este teatro, en oposición a la "realidad" -denominada por Gozzi vulgar- de las obras goldonianas; las fábulas fueron muy aplaudidas en su época y tuvieron títulos tan pintorescos como: *L'amore delle tre melarance*, *L'augellino belverde*, *Il corvo*, *La donna serpente*, *Il mostro turchino*, *I pittochi fortunati*, *Il re cervo*, *Turandot*, *Zeim re de' geni* y *La zobeide* (1761-1765).

A partir de entonces estalló una fuerte polémica entre el burgués y el noble que hoy en día es bien conocida y en la que ahora no merece la pena entrar<sup>76</sup>. El interés radica en que una vez que Goldoni abandonó la ciudad, Gozzi continuó su actividad teatral siguiendo otra tradición distinta a la italiana, que tanto había defendido, fijándose en nuevos modelos españoles, como Goldoni ya había hecho en su primera etapa de comediógrafo<sup>77</sup>:

*Il nuovo genere, con cui, dopo il genere fiabesco, immaginai di soccorrere con utilità nel Teatro l'Italiana Truppa Comica del Sacchi, lo velli trarre dagli argomenti del Teatro Spagnuolo.*

Entre 1767 y 1773 escribió un drama, una tragedia, una comedia y cinco tragicomedias inspiradas en obras de Calderón, Cañizares, Córdoba, Matos Fragoso y Moreto; en total fueron ocho los textos que preparó y estrenó en los Teatros San Samuele y San Salvatore de Venecia<sup>78</sup>. Años después Gozzi confesó que la lectura de los autores españoles no fue fácil para él, y que, poco a poco, "s'accrebbe in me la considerazione per gl'intelletti Spagnuoli"<sup>79</sup>.

Estas piezas fueron escritas para ofrecerle a la compañía del cómico Antonio Sacchi obras que permitieran gran espectáculo escénico. Asegura Gozzi que quiso aprovechar el material que le ofrecía el teatro español adaptándolo a los gustos de los actores. En una de las introducciones que preparó para la edición de 1801-1802 de sus obras se refiere al tema aludiendo a la experiencia y al éxito teatral que sus obras obtuvieron<sup>80</sup>:

*Se tutte le Fiabe, piacquero, e piacciono, se la Donna vendicativa, Donna Elvira, il Pubblico secreto fecero nascer irruzione, piacquero, e piacciono, ed ebbero quell'intento, che si ricerca nel Teatro; converrà dire, che i voli generi, che non piacciono, sono quelli che non vagliano nulla. [...] Io non cerco, che di passarli, e d'intrattenere per tre ore in un Teatro la mia Nazione.*

Y lo que es más interesante, asegura Gozzi -esto vale hasta cierto punto también para su detestado Goldoni-, que si se quiere escribir una historia real de los teatros de Italia habrá que decir lo siguiente<sup>81</sup>:

*Si dovrà fare per giustizia menzione nell'epoca e delle mie dieci Favole, e del mio nuovo genere tratto dagli argomenti Spagnuoli. Di questa menzione, se non le assicura il merito loro, le assicura quella rivolta, che cagionarono, e quel prezioso dono di plausi, che riceverono.*

Pero volvamos a Goldoni. Aunque Gozzi dice reconocer sus méritos, también tiende a mostrar cierto desprecio por el autor. Lo curioso es que se basa en el rechazo de este último hacia las fuentes que deben emplearse en las comedias, que al final de cuentas son, en algunos casos, los textos españoles<sup>82</sup>:

*Il nostro Signore Goldoni, ch'ebbe il merito di sostenere per molto tempo il Teatro Italiano, divertendo i suoi nazionali, e facendosi ammirare, può dire quali utili abbiano gli Scrittori Teatrali d'Italia, e da chi devono trarli con mortificazione, ed avvilimento.*

Pero lo cierto es que para lograr la fama que uno y otro tuvieron, recurrieron a los autores españoles, quienes les enseñaron a poner en escena caracteres y costumbres de sus tiempos. No se les puede negar la gloria de haber sido los primeros maestros de toda Europa en la reforma del teatro que tanto persiguió el comediógrafo burgués y tanto rechazó el fabulista aristócrata<sup>83</sup>. Se trata de una coincidencia histórica que pocas veces se suele mencionar, pero que además confirma que el teatro español estuvo presente en el trabajo de distintos autores del siglo dieciocho.

## Los ilustrados y el comediógrafo

Goldoni, además de todos estos contactos literarios, tuvo otros muy distintos con la península ibérica. Ente ellos, por ejemplo, estuvo la amistad que existió entre dos aristócratas cultos e ilustrados que se interesaron por su obra teatral y el escritor; uno fue el marqués italiano Francesco Albergati Capacelli (1728-1804) con quien compartió similares intereses y gustos en los años cincuenta y sesenta. En el teatro privado de este noble, en Zola Predosa, próximo a Bolonia, se estrenaron cuatro comedias que Goldoni preparó para su ilustrado amigo: *L'avaro* en 1756, *Il cavaliere di spirito* en 1757, *L'apatista* en 1758, *L'osteria della posta* en 1762 y un drama jocoso, con algunas notas autobiográficas, *La bella verità* en 1762.

Albergati, que fue senador y gonfalonero de Bolonia, chambelán y ayudante de campo del rey de Polonia y caballero de la Orden de San Estanislao, escribió y tradujo numerosas obras de teatro<sup>84</sup>. Este ilustrado, que conoció bien la obra de y los autores de su tiempo, se encargó de difundirla en Italia<sup>85</sup>.

Por los mismos años Goldoni tuvo otro noble protector que se interesó mucho por su producción, fue el Infante de España don Felipe de Borbón<sup>86</sup>, hijo de los reyes de España<sup>87</sup>, quien fue reconocido duque de Parma y Piacenza en 1748 con el Tratado de paz de Aquisgrán<sup>88</sup>. El hermano de Carlos VII, rey de las Dos Sicilias y futuro rey de España, se distinguió por su exquisito gusto y su gran cultura.

Las primeras referencias al personaje español aparecen entre las cartas que el autor escribió a la República de Génova en los meses de octubre y noviembre de 1741, a raíz de los múltiples conflictos bélicos de la época entre austriacos y españoles en los territorios italianos<sup>89</sup>.

Posteriormente, en 1755, incluyó otras referencias muy distintas de la corte del Infante en Parma en el prólogo que preparó para la edición florentina de Paperini <sup>90</sup> :

*AGLI UMANISSIMI SIGNORI ASSOCIATI  
ALLA PRESENTE EDIZIONE FIORENTINA  
CARLO GOLDONI*

*Tutti ormai sapranno che Sua Altezza Reale il Serenissimo Don Filippo Infante di Spagna, Duca di Parma, Piacenza, Guastalla, ecc., si è degnato onorarmi del titolo di suo servidore e di suo Poeta, e che la di lui sovrana clemenza ha voluto in oltre beneficiarmi di una annuale pensione, per effetto unicamente di sua Reale bontà e beneficenza, ricompensando poi largamente le Opere di cui dalla sua Reale Corte mi vengono per onor mio comandate. Nel tempo adunque ch'io mi applicava al componimento di questo decimo tomo, volle il mio precioso dovere che a Parma mi trasportassi nei primi giorni del dicembre ultimamente passato e che colà sino agli ultimi di febbrajo mi trattenessi, pieno di consolazione per il clementissimo aggradimento delle loro Altezze l'egregio Ministro, mio amorosissimo protettore, di cui non è questo il luogo ed il tempo di lodar gl'infiniti meriti e le singolari virtù.*

Pero lo más interesante es que inmediatamente pasó a narrar sus impresiones de una representación en la misma corte franco-española <sup>91</sup> :

*Parlando ora del mio soggiorno in Parma non dispiacerà a Voi, signori miei gentilissimi, che diavi contezza di un bel piacere ch'ebbi colà, fra i moltissimi che somministra la Real Corte, brillante, magnifica e generosa. Trovavi colà, salariata annualmente da quel sovrano, una truppa eccellente di commedianti francesi, numerosissima di attori e di danzatori che formano tutt'insieme il più bello spettacolo teatrale che desiderare si possa. Fra le altre moltissime rappresentazioni loro, da me estremamente godute, ebbi la soddisfazione di vedere rappresentare la mia Commedia che ha per titolo: La Suocera e la Nuora, o sia la Famiglia dell'antiquario, nell'idioma francese trasportata.*

Por otra parte, en la primera escena del cuarto acto de *Il cavaliere giocondo*, de 1755, el autor hizo que Donna Marianna, una madre preocupada por la educación de su hijo Rinaldino, consulte al Marchese di Sana dónde debe enviar a su hijo para que reciba una buena educación, a lo que el noble responde que el mejor lugar es el Colegio de Parma por la calidad de sus directores, maestros y alumnos <sup>92</sup> :

*Parlo col cuore in mano, quando un figliuolo avessi,  
Il collegio di Parma per questo io sceglierei.  
So che i suoi direttori sono i più saggi e destri,  
So ch'è ben provveduto di pratici maestri,  
D'uomini singolari, d'ottimi professori  
Delle più belle arti, delle scienze migliori.  
Né sol tende agli studi la loro applicazione,  
Ma a dare ai giovanetti perfetta educazione.  
Lor vengono ispirai quei nobili pensieri,  
Che rendono apprezzati al mondo i cavalieri;  
E vi è sì buona regola nel nobile recinto,  
Che alla virtude il cuore soavemente è spinto.  
Antichissima fama si è procacciata al mondo,  
Di segnalati allievi fu sempre mai fecondo.*

Pero todo esto da pie al Marchese para concluir con un panegírico al Infante don Felipe de Borbón, el duque de Parma, que al año siguiente se convertiría en el principal protector de

Goldoni, recompensándole con una asignación anual de tres mil liras de Parma para el resto de sus días<sup>93</sup> :

*Crescendo a dismisura l'onor suo veterano  
Per l'alta protezione dell'eccelso Sovrano:  
De lui, che dalle Spagne venne d'Italia in seno  
Ad infiorar coi Gigli l'italico terreno,  
Delle nobili scienze, dell'arti più onorate  
Protettor generoso, provvido mecenate.*

En julio de 1756 Goldoni llegó invitado a la corte de Parma para preparar el estreno del drama con música *La Cecchina*, junto con el maestro Egidio Romualdo Duni, pero después de tres meses se encontró con la grata sorpresa de que el duque le nombró poeta de la corte la ya mencionada retribución económica. Desde ese momento el comediógrafo ostentó la concesión de poeta con gran orgullo<sup>94</sup>, así cuando escribió una cantata para la corte encabezó su texto con esta fórmula<sup>95</sup> :

*L'oracolo del Vaticano. / La poesia è del Signore Dottore Carlo Goldoni, / Poeta di Sua Altezza Reale  
il Serenissimo / Don Filippo, / Infante di Spagna, Duca di Parma, Piacenza, Guastalla, / eccetera.*

Asimismo preparó *L'unione del Reale Profeta Davidde e Il monte Parnaso*<sup>96</sup> para honrar a su Reale Padrone y, cómo no, a sí mismo<sup>97</sup>.

Entre las cartas que envió en aquella época comentando estos hechos cabe destacar las dos para el conde Arconati Visconti en el mes de octubre de 1756, contándole que<sup>98</sup> :

*In attestato dell'ossequio mio verso un protettore per me sì amabile e generoso, mi do l'onore di partecipare a Vostra Eccellenza essere stato da Sua Altezza Reale el serenissimo signor Infante Don Filippo decorato del titolo di suo Poeta con una pensione per ora di tremila lire di Parma annuali, senz'obbligo di nulla per questo, mentre le ordinazioni mi saranno ad arbitrio ricompensate.*

En la segunda carta repite casi el mismo texto, salvo que especifica que se trata de una pensión de "lire tremila annuale di quella bassa moneta, senz'obbligo però di scrivere cosa alcuna, mentre le cose che dovrò fare per quella Corte mi saranno riconosciute"<sup>99</sup>. Poco después, en diciembre de ese mismo año, le comenta al conde que<sup>100</sup> :

*Presentemente sono in Parma per commissione della Corte, e mi tratterò sino al giorno di Santo Stefano, in cui anderà in scena la mia operetta.*

La ocasión que comenta el autor es el estreno en el Teatro Regio-Ducal de la corte de la primera versión de *La buona figliuola* (26.XII.1756), mejor conocida como *La Cecchina*, con la partitura de Duni.

Durante el mismo carnaval Goldoni estrenó otros dos dramas jocosos. Se trata de *Il festino* (1757), con la colaboración musical de Antonio Ferradini, e *Il viaggiatore ridicolo* (1757), de Antonio Maria Mazzoni. Poco después también escribió para el Infante un curioso *Te deum laudamus* que debían enviarse a París con el fin de desearle al rey Luis XV una pronta mejoría<sup>101</sup>.

Pero quizás el hecho más interesante sea la dedicatoria que preparó el comediógrafo para al Infante en la nueva edición veneciana de sus comedias, en los talleres de Pasquali, en 1756. En el primer tomo aparecía el texto de Goldoni junto a un bellissimo grabado del duque con esta inscripción: "Philippus / Hispaniarum Infans / etc. Dux". La estampa fue preparada expresamente para esta publicación por Antonio Baratto<sup>102</sup>. La dedicatoria del comediógrafo era sencilla y elegante<sup>103</sup> :

A SUA ALTEZZA REALE  
IL SERENISSIMO INFANTE DI SPAGNA  
DON FILIPPO

DUCA DI PARMA, PIACENZA, GUASTALLA, ECCETERA, ECCETERA.

*La grazia clementissima, che mi ha accordato l'A.V.R. di chiamarmi su attual Servitore, Poeta e Pensionario, è il maggior fregio, che possa onorare le opere mie, e l'umilissima mia persona. Sotto l'Altissima Real di Lei protezione pongo questa mia completa voluminosa edizione, implorando per essa i Sovrani Auspicj del mio Reale Padrone. Questa non è una Dedicazione, ma un Memoriale. Non sono sì temerario per dedicare le miserabili mie fatiche a un sì gran Principe, il di cui Sangue deriva dalle due più vaste e più eccelse Monarchie dell'Europa, venuto a render felice la nostra Italia. Il Genio antichissimo per l'Armi e per le Lettere de' sempre grandi e sempre amati BORBONI fiorisce or più che mai nell'A.V.R., e trovano nel di Lei cuore magnanimo e generoso il loro asilo le Scienze e le Belle Arti. Luogo io non merito fra i letterati da Lei protetti, ma accordata una volta dal Principe una beneficencia, è accordata per sempre. Prostrato umilmente con tal fiducia al Trono dell'A.V.A., Le pongo a' piedi tutte le opere mie, che ora sono per raccogliere ed unitamente stampare, in una guisa meno indegna degli sguardi Suoi clementissimi, prendendo da ciò coraggio ad un'impresa per me grandissima, animata dalla di Lei Reale munificenza.*

Otra dedicatoria que Goldoni escribió para su comedia *Il cavaliere giocondo*, felicita a Carlo Innocenzo Frugoni por su nombramiento como Secretario perpetuo de la nueva Academia de Pintura, Escultura y Arquitectura, fundada en 1757 en Parma por el Infante, y observa que <sup>104</sup>:

*L'animo grande di codesto sovrano, che tende alla felicità dei Popoli, ed all'avanzamento delle lettere delle belle arti.*

Por otra parte es cierto que Goldoni empleó sus dedicatorias para captar la atención y los beneficios que podía recibir de los aristócratas y nobles ilustrados de su época, pero también supo agradecer todas las muestras de respeto que este aristócrata le brindó.

Salvo al duque y al marqués Albergati, Goldoni no se sentirá ligado a sus demás protectores. Por ejemplo, en el viaje con destino a París el escritor hizo tres paradas importantes en territorio italiano: la primera, durante el verano, en el palacio de Albergati en Bolonia <sup>105</sup>. Durante este tiempo, desde finales de mayo hasta el 20 de junio, elaboró un texto lírico en el que se reflejaba la realidad del espectáculo de ópera -hoy en día llamado metateatro- que se tituló *La bella verità* <sup>106</sup>. Pronto la obra tuvo música de Piccinni y se estrenó en el teatro privado del marqués.

En la segunda parada de su viaje, por fin, en Parma, se detuvo hasta el mes siguiente; en la corte permaneció del 27 de junio hasta el 8 de julio en compañía de los duques, sus viejos amigos, y del hijo de éstos, el joven Infante don Fernando de Borbón, y de su esposa, María Amalia de Austria <sup>107</sup>. Entonces cuenta que <sup>108</sup>:

*Je passai huit jours dans cette ville fort agréablement; j'avois dédié la nouvelle Edition de mon Théâtre à l'Infant Don Philippe. J'eus l'honneur de lui présenter les deux premiers volumes; je baisai la main à leurs Alteesses Royales. Je vis pour la première fois l'Infant Don Fernand, pour lors Prince héréditaire, et aujourd'hui Duc regnant; il me fit l'honneur de me parler, et me félicita sur mon voyage en France: vous êtes bien heureux, me dit-il, vous verrez le Roi mon grand Pere. J'augurai par sa douceur que ce Prince seroit un jour le bonheur de ses sujets; je ne me suis pas trompé. L'Infant Don Fernand fait les délices de ses peuples, et l'auguste Archiduchesse son épouse met le comble à la félicité publique et à la glorie de son Gouvernement.*

Esta fue la última ocasión en que se vieron Goldoni y el Infante don Felipe, quien falleció en 1765; su hijo, como dice el escritor en este fragmento de sus *Mémoires*, gobernó desde entonces con la mayor corrección.

La tercera parada es una breve estancia en Génova, ciudad natal de su mujer, Nicoletta, antes de embarcar por mar a Niza. A pesar del traslado del comediógrafo a la ciudad de París en 1762, éste siguió mantenido una intensa correspondencia con su amigo Albergati y su protector el Infante de España. En dos cartas de los meses de febrero y abril de 1764, el propio Goldoni comentaba que a través de la corte de Parma recibía y enviaba sus obras, libros y demás material a distintos puntos, porque "se si potesse risparmiare il porto, sarebbe bene, poiché la posta è carissima"; enseguida explica en qué consistía su sistema<sup>109</sup>:

*Non voglio però che la posta ci costi molto, né a lei, né a me, onde la mando per via di Parma, la consegno a Monsieur Bonnet, tesoriere di Don Filippo, e gli la manda a Parma, raccomandata, e di là Le sarà subito spedita a Bologna nella stessa maniera.*

Probablemente este tráfico permitió mantener a la corte al tanto de las novedades editoriales del comediógrafo y a la vez propiciar el envío de las ediciones a algunos miembros y amigos al territorio español, máxime cuando el Infante Don Felipe y su hermanastro, Fernando VI, mantuvieron una estrecha correspondencia cultural que se tradujo en partituras, libretos y demás material para las representaciones palaciegas entre 1748 y 1759<sup>110</sup>.

El ducado de Parma pasó a manos de los Borbones en 1748 y en 1759 murió el rey de España; en esos años pudieron establecerse buenos vínculos culturales. Entre 1760 y 1765 la correspondencia entre el Infante y su otro hermanastro, el nuevo rey Carlos III, antes Carlo VII de las Dos Sicilias, fue de menos provecho en temas culturales en la corte madrileña. Pero todas estas relaciones pudieron favorecer la introducción en la península del poeta de la corte de Parma, el famoso Goldoni -símbolo de los nuevos tiempos-, pero aún faltan documentos que lo confirmen.

Hasta estos años los contactos del comediógrafo y el Infante aún se mantuvieron. En una carta del 18 de marzo de 1765 Goldoni le contaba a Albergati que había entrado al servicio de la corte francesa como profesor de italiano de la delfina, Adelaida, hermana menor de la duquesa de Parma, Luisa Isabel<sup>111</sup>, y que tenía la oportunidad de poner en práctica un método de enseñanza más práctico que teórico con charlas y lecturas, probablemente extraídas de sus propias comedias<sup>112</sup>. En la siguiente carta a su amigo, del 29 de julio, comentaba que el 17 de ese mismo mes moría don Felipe de Borbón, "mio clementissimo padrone"<sup>113</sup>.

Sin embargo, los vínculos con el ducado perduraron intactos algunos años más, como explicaba Goldoni en su carta del 16 de diciembre de 1771 al marqués De Lano<sup>114</sup>, ministro de la corte de Parma, cuando el nuevo duque, don Fernando, le confirma su nombramiento como poeta y su pensión<sup>115</sup>:

*Il reale Infante, duca di Parma, don Filippo, di gloriosissima ricordanza, mi ha onorato del titolo de suo poeta, e mi ha beneficato con una pensione; ed il reale Infante, felicemente regnante, ha avuto la clemenza di conservarmi il titolo ed il beneficio.*

*La qualità di servitore e pensionario di Sua Altezza Reale m'incoraggisce apresentarmi a Vostra Eccellenza. e supplicarla dell'alto suo patricinio, assicurandola dell'obbedienza mia e del mio zelo tutte le volte ch'io fossi onorato degli ordini suoi e di quelli del mio Reale padrone. Ardisco nel medesimo tempo presentare a Vostra Altezza Reale. Questa commedia mia è stata sì fortunata a Parigi e alla Corte, che mi anima a farne parte ad un gran ministro. Sono col più profondo ed ossequioso rispetto.*

El comediógrafo aprovechó la ocasión y envió con su carta un ejemplar de su última comedia, *Le bourru bienfaisant*, publicada ese año en París, después de su estreno en la Comédie Françoise. La obra fue el obsequio del escritor al duque, y aunque los años pasaron el escritor continuó recibiendo su paga hasta 1793, año de su muerte.

## Epílogo

Queda aún por mencionar un tema interesante para el estudio de la presencia y permanencia del teatro de Goldoni en España. Aparte de los puntos ya tratados se dio un hecho que

también propició la moda de los dramas con música goldonianos en la corte española. Entre 1764 y 1765 se celebraron las bodas de los dos hijos mayores del rey. Primero se casó la Infanta María Luisa con el archiduque austriaco Pedro Leopoldo. Entonces se cantó la zarzuela *Los cazadores. En la selva sabe amor tender sus redes mejor*, adaptación de Ramón de la Cruz del drama jocoso *Gl'uccellatori*, tenía música de Gassmann (E-X).

Al año siguiente el Príncipe de Asturias, Carlos Antonio, se casó con su prima italiana, María Luisa de Parma, hija de Felipe de Borbón, duque de Parma. La jovencita había recibido una esmerada educación y hablaba francés, italiano y español. Las obras cantadas de su predilección eran las italianas, por lo que María Luisa, con apenas dieciséis años, ayudó a imponer la moda de los dramas jocosos goldonianos entre las diversiones de la corte en los Reales Sitios. Por suerte, tanto ella como su prometido compartieron el mismo gusto por la música y el teatro. Para sus bodas se escogió una obra de tema bucólico, *El amor pastoril*, que contó con adaptación de Manuel Canfrán del drama jocoso *La cascina* y música de Scolari (E-II). Las veladas con títulos goldonianos se hicieron frecuentes en estos años; desde muy joven la princesa había disfrutado de una intensa vida cultural en la corte de su padre en Parma. Con esta breve mención se cierra este capítulo sobre la presencia de lo español en Goldoni y de las vías de entrada de este autor en España.

## Notas

- 1 En las comedias de Goldoni se encuentran ejemplos de personajes ingleses: *Pamela nubile*, *Pamela maritata*, *Il filosofo inglese*, *Il re alla caccia*, *La ritornata di Londra*, *La scozzese*; franceses: *L'amore paterno*, *L'avare fastueux*, *Le bourru bienfaisant*, *Il genio buono e il genio cattivo*, *Il matrimonio per concorso*; holandeses: *Il medico olandese*, *Un curioso accidente*; y exóticos: *La Griselda*, *Ircana in Julfa*, *Ircana in Ispaan*, *La sposa persiana*, *La peruviana*, *La bella selvaggia*, *La dalmantina*.
- 2 Este personaje se transforma en las versiones españolas; en *Las cuatro naciones o Viuda sutil* (E-XXXIX) es don Alvaro de Gama, portugués, y en *La viuda sutil* (E-CIII) es don Simón, montañés.
- 3 Como detalle curioso cabe recordar que don Alvaro regala a Rosaura el árbol genealógico de su familia castellana. Otro aspecto divertido relacionado con los tópicos españoles es cuando aparece "Arlecchino vestito alla spagnola" ("La vedova scaltra, *Tutte le opere*, II, pp. 377-378).
- 4 Esta obra se vertió al español en la segunda mitad del siglo dieciocho como: *El amante militar*, E-IV, pero los personajes españoles del texto se convirtieron en alemanes.
- 5 "Era el comienzo de la guerra de 1733, llamada la guerra de *Don Carlos*. El Rey de Cerdeña acababa de pronunciarse a favor de este Príncipe, y de unir sus armas a aquellas de Francia y España contra la Casa de *Austria*... Entretanto, las Tropas Francesas no tardaron en aparecer y en reunirse con los Sardos, sus aliados, formando juntos ese ejército formidable que los italianos llamaban *la armada de los Gallo-Sardos*" ("*Mémoires*", *Tutte le opere*, I (I, 30), p. 139).
- 6 "Los españoles hacían la corte a las damas del país a la manera de Castilla; éstas estaban muy contentas de ver a los hijos de Marte doblar la rodilla ante ellas. Las reuniones eran numerosas, sin tumultos, y la galantería brillaba sin escándalo.  
Yo gozaba, como los otros, de esta dulce tranquilidad, frecuentando las mejores casas de la ciudad, cortejando a las damas con la noble conducta de los españoles,...  
Las tropas alemanas, que estaban acantonadas en la región de Bolonia, hicieron movimientos que provocaron la alarma entre los españoles. Éstos no estaban preparados para recibir al enemigo a pie firme, y a medida que los primeros avanzaban hacia la Romaña, los últimos se batían en retirada, e iban a dividir su campamento entre Pésaro y Fano" (*Ibidem*, (I, 45), pp. 206-207).
- 7 En este mismo año de 1734 España se hace con el sur de Italia: Nápoles y luego Sicilia (Reino de las Dos Sicilias).
- 8 "*Mémoires*", *Tutte le opere*, I (I, 31), pp. 141-143; 32, pp. 146-150; 46, pp. 211-212; 47, pp. 213-216.
- 9 "¿Cómo se pone en duda quién soy, mi honestidad, mi fe? Un Oficial honrado no es capaz de fingir, de engañar. Vuestra duda me ofende, vuestra indiferencia es un insulto. ¡Juro al Cielo! El amor por vuestra hija os salva de mi ira. No sufriré tal injuria de cualquiera" (*Ibidem*, pp. 150-151).
- 10 "Una es Doña Aspasía, la hija del ignorante Doctor, a quien para tener libertad, he dado a entender que le haré Auditor del Regimiento. Otra es Doña Rosimonda, la cual me ha cubierto de finezas y yo no he hecho otra cosa por ella que hacerle llegar la casación de un soldado. La tercera es aquella ridícula de Doña Aurelia, con la que he cenado casi todas las tardes. La cuarta es una comerciante que no conocéis; ella agotaría las reservas de su marido por tener el honor de ser servida por un oficial. Las otras dos son jóvenes de bajo rango; una sobrina de un cabo que gracias a ella se ha convertido en sargento, y la otra hija de un sargento enfermo, ha quien le he conseguido un lugar en el Hospital" (*Ibidem*, p. 158).
- 11 "Tal debe ser el amante militar, el cual sobre cualquier otra cosa de esta tierra debe amar la gloria y la ama, la reputación de las armas, el decoro de sí mismo y el de su nación, y hacer resplandecer también ente las pasiones más tiernas la robustez del alma, el valor, la resignación y el honor" (*Ibidem*, p. 192).
- 12 "Don Alonso, abanderado en un regimiento español, se encuentra, en el cuartel de invierno, alojado con Pantalón, negociante veneciano, y se enamora de la única hija de su anfitrión.  
Pinté en Don Alonso a los honestos e inteligentes oficiales que había conocido; y en *Don Garzía*, teniente de la misma nación, copié a los que se permiten locuras de juventud.  
El interés principal de la pieza consiste en los amores de Don Alonso y Rosaura; en el valor de uno y en el temor del otro. Ellos se encuentran cara a cara; el tambor anuncia que él debe marchar. Don Alonso abandona a su amante sin dudar; los ruegos, los llantos, las caricias, no le detienen; se aleja bruscamente de su amante.  
Él vuelve, ha cumplido con su deber, y el general, que tiene en cuenta al joven militar por tener honor y coraje, no le niega el permiso para casarse" ("*Mémoires*", *Tutte le opere*, I (II 16), p. 314).
- 13 Zorzi, L. "Due schede di lettura: *L'amante militare e Gli innamorati*", *Studi goldoniani*, III, 1973, pp. 75-105.
- 14 Se basa en la novela epistolar de madame de Graffigny, *Lettres d'une péruvienne* (1747).
- 15 Don Alonso y doña Zulmira sólo aparecen en contadas escenas: III, 9-11; IV, 3-6, 10-2; V, 1-4, última escena.
- 16 "Insultos de los franceses, no sufre un español", "¿Así se acoge en Francia a un caballero español?", "En Francia un español no sufrirá una afrenta", "La peruviana", *Tutte le opere*, pp. 782, 792, 801.
- 17 "Nos declaramos ofendidos; el honor de la nación quiere que a nosotros por la ofensa se nos dé satisfacción" (*Ibidem*, p. 783).
- 18 "Vos no me conocéis; estoy emparentado con los que un día ocuparon el trono de Castilla" (*Ibidem*, p. 801).

- 19 "Un hombre que amo como a un hijo, de él fuese marido. Tiene máximas de grande, considero que él es nacido en su país hijo de un gran rey. Y este es el único atributo que le falta a mi familia: aspirar a la sangre real de los hijos de mi hija." (Ibidem, I, p. 800).
- 20 "Quien como profesión ejerce de poeta, debe saber de todo. Las artes y las ciencias sirven, en las profesiones, para reírse del vicio o exaltar la virtud" ("*L'amante militare*", *Tutte le opere*, IV, p. 75).
- 21 "No conocía otros nombres que los de Aristófanes, Plauto y Terencio. Los leí primero con avidez, con simple curiosidad. Los leí con ayuda de los mejores comentarios, e hice mis observaciones, cuanto me sugería el ingenio y me permitía la edad. Me parecía imposible, al principio, que estos autores fueran tan universalmente estimados; no sabía encontrar en ellos el deleite que yo me proponía. Encontraba algunas cosas que me gustaban, y encontraba más que no valían para persuadirme" ("*Prefazioni di Carlo Goldoni ai diciassette Tomi delle Commedie edite a Venezia da G. B. Pasquali, Tomo VII*", *Tutte le opere*, I, pp. 642-643).
- 22 "Hubiera deseado que los autores italianos hubiesen continuado haciendo, basándose en esta comedia honesta y decente, y que los caracteres extraídos de la Naturaleza hubiesen reemplazado a las intrigas novelescas. Pero estaba reservado a Molière el honor de ennoblecer y de hacer útil la escena cómica al exponer los vicios y las ridiculeces al escarnio y a la corrección" ("*Mémoires*", *Tutte le opere*, I (I, 10) pp. 44-45).
- 23 "Había anaqueles llenos de una colección de comedias antiguas y modernas; era mi lectura favorita... Rebuscando todos los días en esta biblioteca, vi teatro inglés, teatro español y teatro francés; no encontré nada de teatro italiano" ("*Mémoires*", *Tutte le opere*, I (I, 8) pp. 39-40).
- 24 Barbieri (? - 1640), *La supplica*, 1634; Concina (1687-1756), *De spectaculis*, 1752; Maffei (1675-1755), *De' teatri*, 1752; Perrucci, (1651-1704) *Dell'arte*, 1699; Riccoboni (1677-1753), *Reflexions*, 1728.
- 25 Della Porta (1535-1615), *Delle commedie*, 1726; Fagioli (1660-1742), *Commedie*, I-VII, 1734-1736; Gigli (1660-1722), *El don Pilonè*, 1711; Lemene (1634-1704 ?), *Endimione*, 1698; Maggi (1630-1699), *Rime*, I-IV, 1700, *Commedie*, I-II, 1701.
- 26 "Se ha, en efecto, representado una librería con cuatro estanterías y varios libros, de los cuales algunos llevan el nombre del autor. En la estantería más alta está Della Porta, con un solo volumen; en el segundo Fagioli con cuatro volúmenes, y Cicognini también con cuatro volúmenes; en el tercero están Maggi y Lemene con un tomo cada uno; en el cuarto Gigli, con un solo volumen" (Ortiz, 1906, p. 76).
- 27 Jacopo Angeli Nelli (1673-1767). Autor de teatro. Trabajó entre 1710 y 1750 en los teatros privados del norte de Italia. Probó suerte con sus comedias de argumentos enredados y cómicos, así como con las de caracteres y crítica social. Publicó sus comedias entre 1731 y 1755 en Luca y Siena, respectivamente. Algunas de sus comedias fueron: *Allievi di vedove*, *Il forestiere in patria*, *Il geloso in gabbia*, *La moglie in calzonì*, *La serva padrona*, *Le serve al forno*, *La suocera e la nuora*, *Il tormento di se stesso*, *I vecchi rivali*, entre otras.
- 28 En el prólogo de *I due gemelli veneziani* (1747), publicado por primera vez en la edición de Bettinelli en 1750, recuerda los nombres de varios autores que también tocaron el tema de los hermanos gemelos en el teatro: Plauto (*Menecmi*); Trissino Vicentino (*Sofonisba*); Socco (*Similini*, 1548); Firenzuola (*Lucidi*, 1549); Bernardino d'Azzi (*Le due Francesche*, 1603); Giovanni Battista Andreini (*La turca*, 1608; *I due Leli simili*, 1622); Niccolò Amenta (*Due gemelle*, 1718), entre otros ("*Prefazioni e manifesti. Seconda lettera*", *Tutte le opere*, XIV, pp. 432-433).
- 29 "En cualquiera de estas composiciones he intentado mostrar de forma evidente una gran parte de aquellos defectos que he procurado evitar y todos aquellos fundamentos sobre los cuales he establecido mi método al componer mis Comedias y no de otra forma. [...] Por esto no quise dar nuevas reglas a otros, sino sólo dar a conocer que con largas observaciones y con ejercicios casi continuos he llegado al término de abrirme un camino por el que poder caminar con alguna mayor seguridad; de lo que no es escasa prueba el agrado que encuentran mis Comedias entre los Espectadores" ("*Il teatro comico*", *Tutte le opere*, II, p. 1045).
- 30 Goldoni no fue nunca un gran estudioso teórico del teatro; su propia naturaleza e inventiva no le permitían amoldarse a una escuela o tendencia determinada (Ortiz, 1906, p. 109).
- 31 Giacinto Andrea Cicognini (1606-1660) fue un autor de teatro declamado y lírico que se dedicó principalmente a adaptar tragicomedias y comedias españolas para los cómicos de la legua o del arte en Italia. Entre sus principales trabajos de adaptación cabe citar: *La vita è un sogno*, *Il convitato di pietra*, *Il tradimento per l'onore* y *Maritarsi per vendetta*. Entre sus obras destacan: *La forza del fatto ovvero Il matrimonio nella morte. Opera tragica di lieto fine* (1652), *L'amorose furie d'Orlando* (s.a.); *La moglie di quattro mariti* (1659); *Il Gastone di Monaca, opera scenica e morale* (1661); *Santa Maria Egiziaca* (1660) y *Giasone. Dramma musicale* (1659).
- 32 "Entre los autores cómicos que leía y que releo muy a menudo, Cicognini era mi preferido. Este autor florentino, muy poco conocido en la república de las Letras, había escrito varias Comedias de intriga, mezcla de patetismo lacrimoso y de comicidad trivial; sin embargo, eran interesantes y tenía la habilidad de mantener la suspensión, y de producir placer con el desenlace. Me encariné infinitamente con ellas; lo estudié mucho; y a la edad de ocho años tuve la temeridad de esbozar una comedia" ("*Mémoires*", *Tutte le opere*, I (I, 1) p. 13).
- 33 La definición de C. Varese es importante para entender la función del autor florentino en este enlace cultural: "Il Cicognini seppe ascoltare e riprodurre un certo spirito del tempo; e rappresentò nelle sue pagine le convenzioni e i miti del teatro e della società. Non ci fu lui né scelta, né concertazione. E il più vero giudizio su di lui resta quello di Carlo Goldoni, che con affettuosa indulgenza di uomo di teatro, sentiva, nella mescolanza di patetico e di comico usuale, soprattutto l'interesse per l'intreccio, per la sospensione e per lo scioglimento" ("*Teatro, prosa, poesia*", *Storia della letteratura italiana. Il seicento*, (E. Cecchi, N. Sapegno, ed.), V. Milán: Garzanti Editore, 1967, p. 560).
- 34 Fueron muchos los autores que hicieron versiones de la comedia de Tirso: Dorimon (1659), De Villers (1660), Biancolelli (1660), Rosimond (1669) o Shadwell (1676), entre otros (v. Macchia, 1978; Pagán, "Don Juan", 1993, pp. 194-195).

- 35 "Por lo menos ahora será un siglo que salió de España el *Convidado de Piedra*, Comedia muy afortunada de Don Pedro Calderón de la Barca, la cual está repleta de impropiedades y de inconveniencias como era y, sin embargo, cómo se veía representada por algunos Cómicos Italianos; fue traducida al Italiano por Giacinto Andrea Cicognini, florentino, y Onofrio Giliberto, napolitano, existiendo muy pocas diferencias entre las dos traducciones. Nunca se ha visto sobre los Escenarios por tantos años una continuación del aplauso popular para una Representación escénica como ésta, lo que hacía maravillar a los mismos Cómicos, por lo que algunos de ellos, por simpleza o por impostura solían decir que existía un pacto tácito con el Demonio que mantenía en concurso esta necia Comedia. En efecto, nada peor podía verse representar, ¿qué otra composición merecía más que ésta ser rechazada? (*Don Giovanni Tenorio*, *Tutte le opere*, IX, p. 213).
- 36 Molière escribió *Don Juan o Le festin de pierre* en 1665 y Corneille (1625-1709), *Le festin de pierre* en 1677.
- 37 "Todos conocen esta mala pieza española que los italianos llaman *Il convitato di pietra* y los franceses *Le festin de pierre*. La he visto siempre, en Italia, con horror, y no podía entender cómo esa farsa ha podido durar tanto tiempo, atraer a todos con locura y hacer las delicias de un país civilizado.
- Los mismos cómicos Italianos estaban sorprendidos; y en broma o por desconocimiento algunos decían que el autor del *Festin de Pierre* había hecho un pacto con el diablo para que le ayudara.
- No habría pensado nunca trabajar sobre esta obra; pero al saber suficiente francés para leer y ver que Molière y Thomas Corneille se habían ocupado de ella, me propuse regalar a mi Patria una con el mismo argumento, con el fin de darle la palabra al diablo con un poco de más decencia.
- Es cierto que no podía ponerle el mismo título, ya que, en mi pieza, la Estatua del Comendador ni habla ni camina y no va a cenar a la ciudad; la titulé *Don Juan*, como Molière, añadiendo *o el disoluto*.
- Créí no deber suprimir el rayo que fulmina a Don Juan, porque el hombre que es malo debe ser castigado; mas cambié este hecho de manera que pudiese ser un efecto de la cólera de Dios, y que pudiese provenir de una combinación de causas secundarias, dirigidas siempre por las leyes de la Providencia" (*Mémoire*, *Tutte le opere*, I, (I, 23), pp. 176-177).
- 38 *Ibidem*, (I, 38), pp. 172-175; 39, pp. 177-178.
- 39 "En una época en la que buscaba por todos lados argumentos de comedias, me acordé de haber visto, en Florencia, en un teatro privado, *El menteur* de Corneille, traducida al italiano; y como uno retiene más fácilmente una pieza que ha visto representada, me acordaba muy bien de las partes que me habían interesado, y recuerdo haber dicho: he aquí una buena comedia, pero el carácter del mentiroso es susceptible de una mayor comicidad.
- Como no tenía tiempo en dudar en la elección de mis argumentos, me decidí por éste; y la imaginación, en mí entonces rápida y vivísima, me dio tanto material cómico que me vi tentado en crear un nuevo *Mentiroso*.
- Pero abandoné mi proyecto. Corneille me había dado la primera idea; respeté a mi maestro, y me honré en trabajar siguiéndole, añadiendo sólo lo que me parecía necesario para el gusto de mi nación y para la perdurabilidad de mi pieza" (*Ibidem*, (I, 8), p. 272).
- 40 "Esta pieza está en parte traducida, y en parte copiada del español. El argumento me pareció tan espiritual y tan bien tratado que yo dije que tendría que darle las dos cosas más bellas que haya hecho, y que fuera de mi invención. Entonces estaba atribuida al famoso Lope de Vega, pero luego cayó en mis manos un volumen de don Juan de Alarcón, en el que decía que la comedia era suya y se lamentaba de los impresores que la hacían correr con nombre de otro autor" (*Examen du Menteur*, *Le menteur* (L. Petit de Juileville, ed.). Paris: Librairie Hachette, 1873, p. 56).
- 41 "El señor Goldoni ha tratado este argumento, como ya indiqué; su *Embustero* es castigado al final por él mismo que es peor. Las últimas escenas son excelentes; sin embargo, no he podido encontrar la belleza que veo en sus otras obras, por lo que ésta está completamente contra las reglas del teatro. Un hombre como Goldoni está hecho para escribir originales, no para imitar a otros" (*Observations*, 1781, pp. 107-108).
- 42 "Las obras de los dos autores franceses parecen haber imitado *El rey y el molinero*, comedia inglesa de Mansfield, pero la fuente verdadera de todos estos argumentos se encuentra en *El alcalde de Zalamea*, comedia española de Calderón.
- En la pieza del autor español hay una complicada intriga: una Hija violada, un padre vengado, un oficial estrangulado, y el alcalde es juez y parte, y verdugo al mismo tiempo.
- En la del autor inglés se encuentra la filosofía, la política, la crítica, pero demasiada simplicidad y muy poco juego.
- El autor de *La cacería de Enrique IV* ha hecho una obra demasiado seria y demasiado interesante; es suficiente con tratar sobre este buen rey para que guste a los franceses y sea aprobado por todo el mundo.
- El señor Sedaine ha puesto más acción, más alegría; yo vi *El rey y el molinero* en su estreno; estuve muy satisfecho y veía con dolor como estaba a punto de caer. Pero, poco a poco, la obra se alzó; le hicieron justicia y tuvo un número infinito de representaciones, aún hoy se aprecia con placer.
- Es necesario decir que el señor Sedaine estuvo bien secundado por el músico; yo no me jacto de ser un conocedor, pero mis oídos son mi guía" (*Mémoires*, *Tutte le opere*, I, (III, 13), p. 496).
- 43 Goldoni confunde el lugar de nacimiento del autor: *Manfield*, con el apellido de éste: *Dodsley*.
- 44 "Encuentro la música del señor Monsigny expresiva, armoniosa, agradable; sus temas, sus acompañamientos, sus modulaciones me encantan, y si hubiera tenido la disposición para componer óperas cómicas en francés, este músico habría sido uno a los que me habría dirigido.
- Pero yo no entiendo nada; he escrito más de cuarenta o cincuenta óperas cómicas para Italia, las he hecho para Inglaterra, para Alemania, para Portugal, y no sabría hacer una para París" (*Idem*).

- 45 "Muchos, sin embargo, en los últimos tiempos se están dedicando a regular el teatro y a reconducirlo al buen gusto. Algunos han intentado hacerlo llevando a escena comedias del español o el portugués traducidas. Pero la simple traducción no podía hacer efecto en Italia. Los gustos de las naciones son diferentes, como son diferentes las costumbres y las lenguas. Por eso nuestros cómicos mercenarios, sintiendo con su prejuicio el efecto de esta verdad, se pusieron a alterarlas, y recitándolas improvisadas las desfiguraron de tal modo, que ya no se conocían como obras de célebres poetas como Lopez de Vega y Molière, que detrás de los montes, donde reinaba mejor gusto, las habían compuesto. El mismo cruel arreglo han hecho con las comedias de Plauto y Terencio" (Goldoni. *Teatro*. (Pieri, ed.), IV, 1991, p. 1253).
- El texto del que se extraen los anteriores fragmentos: *Prólogo a la primera edición de las comedias de Goldoni (Venecia: Bettinelli, 1750*, es fundamental para entender la visión personal del autor y el fenómeno literario y teatral que fue Goldoni en el siglo dieciocho. Véase una selección más amplia (bilingüe) en Apéndice I, documento 6.
- 46 "Escribí algunas a la manera española; esto es, comedias de enredo y de argumento, y tuvieron algún inesperado buen resultado por lo que tenían de metódico y regular que las distinguía de las ordinarias, y en ellas se descubría cierto aire de naturalidad" (Idem, p. 1254).
- 47 "Incluso el gran Lopez de Vega, según testimonio del mismo escritor, no se aconsejaba para componer sus comedias con otro maestro que el gusto de su público.
- Sin embargo yo, obligado por un genio que me atrevo a llamar similar al del español poeta y siguiendo la misma estela..., he escrito mis comedias. Tratados de poética, tragedias, dramas, comedias de toda suerte, todo eso he leído en gran cantidad, mas después de haberme formado mi particular sistema, o mientras que me lo iba formando gracias a la luz que me suministraban mis dos alabados grandes y libros, *Mundo y Teatro*. Y solamente después me he dado cuenta de que me había educado en los preceptos esenciales del arte recomendados por los grandes maestros, y practicados por excelentes poetas, sin haber tenido por propósito estudiar ni a unos ni a otros" (Ibidem, p. 1257).
- 48 "Don Lope de Vega, don Pedro Calderón, españoles, han introducido personas nobles en las comedias, pero éstas únicamente servían a la intriga para mostrar sus virtudes y sus vicios, dejando para los criados el ridículo, y principalmente a su *Gracioso*, que corresponde al *Arlequín* de los italianos ("La dama prudente", *Tutte le opere*, III, p. 713).
- 49 "Estas son un género más elevado, tanto por la nobleza de los personajes que son introducidos y por la cualidad de la intriga y los accidentes" (Riccoboni, 1734, p. 82).
- 50 "Ha sido el primero que ha mostrado el ridículo de los marqueses, de los cortesanos, de las personas de calidad y su novedad, respaldado por la protección de un rey, que lo incitaba, no sólo con los argumentos de su corte, sino con los más cómicos y originales, produjo buenos efectos, y fueron sus comedias óptimas y afortunadas lecciones" ("La dama prudente", *Tutte le opere*, III, p. 713).
- 51 "Se destroza la comedia, y pronto se oye: aquí no ocurre nada, aquí no se aprende nada. No dudéis, que rápido volverá a escena la estatua del difunto Loyola que va a cenar; veremos en tres horas a un niño en la cuna, crecer y convertirse en el terror de la luna otomana, en libertador del padre en oscura prisión. Vuelve Lope de Vega y vuelve Calderón. Así vamos, vamos por el camino equivocado y ya este año está la escena medio españolizada" ("Componimenti poetici", *Tutte le opere*, XIII, p. 210).
- 52 Luigi Riccoboni (1677-1753). Actor, autor, director y estudioso de teatro. Trabajó como actor (Lelio) en comedias y tragedias con su mujer Elena-Virginia Balletti (Flaminia). Fue un hombre culto de la Arcadia y de las Academias de Bolonia, Ferrara y Venecia que escribió para la escena. Junto a otros importantes escritores de teatro: Scipione Maffei, Ludovico Antonio Muratori, Pier Jacopo Martello y Giovanni Gioseffo Orsi, planteó, a comienzos del siglo dieciocho, una reforma intelectual y moral. Entre 1717 y 1750 fue director de la Nueva Comedia Italiana de París y publicó varios ensayos: *Histoire du théâtre italien depuis la décadence de la comédie latine; avec un Catalogue des tragedies et comedies italiennes imprimées depuis 1500... jusqu'à... 1600 et sur une Dissertation sur la tragédie moderne*, I-II (1731), *Observations sur le comédie et sur le genie de Molière* (1736), *Pensée sur la déclamation* (1738), *Reflexions historiques et critique sur les differens Théâtre de l'Europe. Avec les 'Pensées sur la Declamation'* (1738) y *De la réformation du théâtre* (1743).
- 53 Obra en dos tomos que contienen además de siete capítulos sobre la historia del teatro italiano; un ensayo general titulado: *Avertissement au lecteur*; un estudio de la tragedia francesa, varias listas en orden alfabético y una colección de estampas muy importante. En el primer tomo cabe destacar: Catálogo de tragedias (pp. 101-130); Catálogo de comedias (pp. 131-186); Lista de poetas trágicos (pp. 187-208); Lista de tragedias (pp. 209-220); Lista de comedias (pp. 221-246), y en el segundo: Selección y estudio de obras de: Ariosto, Bibiena, Canace, Cecchi, Cintio, Dolce, Ruccelai, Secchi, Speroni, Trissino, entre otros. La obra tiene diecinueve estampas, dibujadas por Michel Nicolas y grabadas por François Joullain, de personajes de la comedia latina (1); de la comedia del arte antigua y moderna (17) y del Teatro Olímpico de Vicenza (1).
- 54 "La dominación de los españoles en Italia trajo algunas comedias de su nación al país, y éstas dieron al teatro los capitanes que hablaban con pureza la lengua española o una mezcla de las dos lenguas; de estos capitanes nos hemos aprovechado de excelente forma. La memoria subsiste aún con los capitanes *Spavento*, *Matamoros* y *Sangre y Fuego*. Desde veinte años antes de acabar el siglo pasado han desaparecido estas características" (*Histoire*, I, 6, 1730, pp. 56-57).
- 55 "En el siglo diecisiete, hacia el año 1620, las bellas artes decayeron en Italia. Debido a esta decadencia fue un gran milagro que el teatro conservara su regularidad. Las tragedias cambiaron de tono, y en su lugar las ocuparon las comedias o tragicomedias españolas, las traducidas o las hechas a imitación. El emperador Carlos Quinto había dejado en los reinos de Nápoles y Sicilia, en el Ducado de Milán y en otras provincias, numerosas cortes de señores españoles, y esto fue lo que ocasionó esa corrupción del teatro" (Ibidem, p. 46).
- 56 "Las tragicomedias españolas, traducidas, como *La vida es sueño*, *El sansón*, *El convidado de piedra*, y otras parecidas, eran, las más preciadas joyas del teatro italiano" (*Histoire*, I, 5, 1730, p. 47).

- 57 "La buena comedia escrita fue desfigurada y reducida a guiones para ser improvisada; aún quedan algunos guiones de *Flaminio Scala*, de *Giovanni Battista Andreini* y de autores que hicieron comedias en el siglo diecisiete" (Ibidem, p. 72).
- 58 "Un italiano o un español debían conformarse con el gusto de su nación" ("Avertissement au lecteur", Ibidem, p. 97).
- 59 Se habla del teatro español en distintas materias; por ejemplo, en las imitaciones de Molière de obras españolas (*Observations*, pp. 137, 143-154, 173-182) o en la imitación de Lope en *La discreta enamorada* (Ibidem, pp. 57-165). Hay otras menciones generales (Ibidem, pp. 2, 9, 71, 100).
- 60 "Los italianos y los españoles, hablo de los modernos, no han abandonado el estilo que habían adoptado sus predecesores de dos siglos antes; su dictamen no se aleja de la verosimilitud y el discurso natural; su estilo es puro, pero en todo momento conveniente al rango de los personajes que presentan; es cierto que en pintura o en descripción de un jardín, un bosque, un palacio, etc. los españoles se olvidan a menudo y adoptan el lenguaje de los romanos.  
Aunque, en sentido general, los poetas españoles no concedan más importancia a la unidad de lugar que a la unidad de tiempo; es, desde luego, cierto que algunos de ellos se apartan menos de las reglas y la verosimilitud" (*Observations*, pp. 61, 231).
- 61 "Mi suerte, hace treinta años, supo arrebatar me la honra de estar al servicio del Monarca de las Españas, cuando por real orden el Embajador Católico debía mandarme de Venecia a Madrid. La misma suerte enemiga me negó por segunda vez este honor en el año de los gloriosos desposales de Vuestra Majestad Real. El día de hoy repara muchas de mis pérdidas, la generosa clemencia de Vuestra Majestad, al permitirme ofreceros esta débil obrilla mía" (Ibidem, 1738, pp. i-ii).
- 62 "Se podría, según creo, asegurar que los españoles han sido los primeros en Europa que escribieron para el teatro" (*Reflexions*, p. 56).  
"Sería difícil de decir exactamente los nombres de los poetas dramáticos que España ha producido; pero se puede elevar a tal rango a los que gozan de más reputación, Lope de Vega, Calderón, Moreto, Solís, Salazar, Molina y alguno más" (Ibidem, pp. 65-66).  
"Este número prodigioso basta para probar que el genio más fértil de todos los poetas dramáticos no puede y no debe nunca ser comparado con Lope de Vega, en el sentido de la abundancia y la imaginación" (Ibidem, p. 67).  
"Sumemos a esto el número inmenso de obras de teatro impresas con el nombre de los autores y convendremos que los españoles fueron los más fecundos, y que todas las naciones de Europa juntas no podrían producir una cantidad semejante" (Ibidem, p. 74).  
"Se puede responder a la objeción que este género de composición conviene al gusto de la nación, que se conforma en estas obras a las costumbres del país" (Ibidem, p. 74).  
"Debemos convenir también que no es el único móvil de la escena, pues aquellos mismos que le han imitado reconocen la singularidad de sus ideas y con cuánta facilidad inventan los autores españoles los temas, sobre los que construyen la fábula conforme el gusto de la nación, pues es muy raro que entre el inmenso número de sus comedias se encuentren algunas en la que las ideas sean tomadas de otras. Los españoles son, al contrario, los que han abastecido a todos los poetas de Europa" (Ibidem, p. 75).  
"No es por ignorancia que los españoles no han seguido las reglas de Aristóteles" (Ibidem, p. 76).  
"El mismo Vega, escribiendo sobre el arte del teatro, nos dice que si los poetas españoles no se someten a las reglas es menos por ignorancia que por la necesidad de agradar a la nación... De este modo se puede ver al teatro español como una fuente inagotable para todas las naciones" (Ibidem, p. 77).  
"Se llama gracioso a aquél que representa al personaje cómico principal; este personaje se acerca mucho al de Arlequín, pues se parece mucho en el carácter" (Ibidem, p. 80).
- 63 "Se puede concluir de todo esto que se ha dicho, que a pesar de que el teatro español rechazara las reglas, disfrutó la gloria de haber sido y de ser todavía el gran maestro de poetas y el gran modelo de los teatros de toda Europa, ya fuera por la singularidad de las ideas, ya por el prodigioso número y la variedad de temas de comedia que tiene" (Ibidem, 1738, pp. 82-83).
- 64 "Él no observó en sus obras aquella escrupulosa unidad de tiempo y de lugar, que angustia la fantasía de los poetas, siguiendo en esto la libertad de los españoles, que, también a pesar del preceptor *Aristóteles*, han llenado por tantos siglos sus teatros de obras maravillosas, instructivas y agradables" ("I malcontenti", *Tutte le opere*, V, p. 1019).
- 65 Corneille, que estudió el teatro español, empleó varios textos para sus obras. Por ejemplo, para *L'illusion comique* (1636) recurrió a comedias de magia, para *Le Cid* (1637) a *Las mocedades del Cid* de Guillén de Castro, para *Suite du menteur* (1645) a *Amar sin saber a quien* de Lope de Vega y para *Don Sanche d' Aragon* (1647) a *El palacio encantado*, también de Lope de Vega. Todas cosecharon grandes éxitos, excepto *La continuación del embustero*, como indica Goldoni, que fue un fracaso por resultar excesivamente novelada.  
Títulos como *Polyeucte* (1643), supuestamente basado en *Los amantes del Cielo* de Calderón, y *Horace* (1640), en *El honrado hermano* de Lope, también deberían incluirse en la lista de adaptaciones, pero los estudiosos no siempre está de acuerdo en este punto.
- 66 "No encuentro que los autores antiguos, ni los autores modernos, se hayan entretenido mucho en componer más de una comedia sobre el mismo asunto. No conozco el *Menteur* y la *Suite de menteur*, dos comedias que Corneille ha en parte traducido y en parte imitado del español *Lopez de Vega* (sic). Pero me sea permitido decir que la *Seguito del bugiardo* no tiene que ver con la comedia que lo precede" ("Il ritorno dalla villeggiatura", *Tutte le opere*, VII, p. 1147).

- 67 "Aquellas que ahora tu ofreces al público, conforman una sola comedia, dividida en nueve actos. *Calixto y Melibea* es una comedia española dividida en quince actos; no es ninguna maravilla que tú la hayas escrito una en nueve. Responden a quien hablase de tal forma, que *Calixto y Melibea* no podría ser representada en una tarde, y non podría dividirse en tres representaciones; ya que la acción de esta comedia, irregular y escandalosa, no es susceptible de división alguna" (Ibidem).
- 68 Se refiere a la mencionada obra atribuida a Fernando de Rojas, *La comedia de Calixto y Melibea*, publicada en 1499.
- 69 Originalmente fue un canovaccio que el comediógrafo escribió en italiano, en tres actos, titulado *Il ritratto d'Arlecchino* (1764).
- 70 "Podría pasar por una comedia española; ya que todo el mérito consiste en los equívocos y en la trama. Pero que cosas hay que no se encuentran en las comedias españolas: uno es el carácter de los dos protagonistas; el otro, la verdad y la exactitud de la conducta, creyendo de no poderme reprochar el haber dado a la escena la más mínima cosa que no sea conforme a la naturaleza y a la verdad" ("*Gli amanti timidi*", *Tutte le opere*, VIII, p. 677).
- 71 "Para reanimar una obra que resulta oscura por su argumento, he pensado trabajar en el tercer acto con la costumbre de los españoles: con argumento enredado y un par de golpes, que tienen un poco de sorprendente" ("*La donna vendicativa*", *Tutte le opere*, IV, p. 1011).
- 72 Las indicaciones de escena de las comedias están sacadas en todos los casos de la edición de Ortolani.
- 73 Algún libreto presenta la utilización de puertas y escondites: *Il conte Caramella* (1751).
- 74 No en balde el libretista Da Ponte recurrió a esta comedia y a una de estas escenas para cerrar de forma cómica -con un espectacular *concertante*- el final del primer acto de la ópera *Il burbero di buon cuore* (1786). Véase Pagán, 1993, pp. 133-136.
- 75 Carlo Gozzi (1720-1806). Escritor y comediógrafo veneciano de origen noble. Fue rival de Goldoni por sus posturas estéticas en torno al teatro a finales de los años cincuenta. Cultivó el teatro de magia, la comedia del arte y los dramas de inspiración española (1761-1773). También escribió su autobiografía, que tituló *Memorie inutili* (1798).
- 76 Hablando de los dos comediógrafos de moda a los que se oponía Gozzi (Chiari y Goldoni) observa que: *Ebbero talenti capaci per infinite produzioni teatrali, che piacquero, e che hanno dato dell'utile a' Comici, ed ai Teatri. Ma non sono a mio credere compatibili coloro, che con delle disseminazioni insolenti, senza capacità di soccorrere le nostre scene, vogliono estinto un genere, che onora l'Italia, e che dà sussistenza a' proventi di chi possiede Teatri.*  
"Tuvieron talentos capaces de infinitas producciones teatrales que gustaron y que han tenido alguna utilidad para los cómicos y los teatros. Pero no son, a mi entender, compatibles con ellos, que con las recreaciones insolentes sin capacidad de socorrer nuestros escenarios, quieren muerto un género que honra a Italia y que conserva las rentas de quienes poseen los teatros" (Gozzi, *Opera edite e inedite*, V, 1802, p. 45). Para el tema de la polémica entre Gozzi y Goldoni, véase Bosio, 1979.
- 77 "El nuevo género, con el cual, después del género de la fábula, pensé ayudar con utilidad en el teatro a la compañía cómica italiana de Sacchi, lo quise extraer de los argumentos del teatro español" (Idem V, 1802, p. 3).
- 78 En la colección de teatro de Gozzi hay ocho piezas inspiradas en el teatro español: una tragicomedia - *La donna vendicativa disarmata dall'obbligazione*, basada en *Rendirse a la obligación* de Diego y José de Córdoba (Teatro Sant'Angelo, Venecia, 1767); un prólogo trágico - *La caduta di Donna Elvira Regina di Navarra* y una tragicomedia - *Las punizioni nel precipizio*, basados en *La venganza en el despeño y tirano de Navarra* de Juan de Matos Fragoso (Teatro Sant'Angelo, Venecia, 1768); una tragicomedia - *Il moro di corpo bianco o sia Lo schiavo del proprio onore*, basada en *El moro de cuerpo blanco o sea El esclavo del propio honor* de José de Cañizares (Teatro San Salvatore, Venecia, 1776); una comedia - *Il pubblico segreto*, basada en *El secreto a voces* de Pedro Calderón de la Barca (Teatro Sant'Angelo, Venecia, 1769); una tragicomedia - *Le due notti affanose o sia Gl'inganni ell'immaginazione*, basada en *Gustos y disgustos son más que imaginación* de Pedro Calderón de la Barca (Teatro San Salvatore, Venecia, 1771); un drama - *La principessa filosofa o sia Il controveleneo*, basado en *El desdén con el desdén* de Agustín de Moreto (Teatro San Salvatore, Venecia, 1772); una tragicomedia - *I due fratelli nimici*, basado en *¿Esperar el fin para considerarse feliz?* de Agustín de Moreto (Teatro San Salvatore, Venecia, 1773). Cfr. Gozzi, *Opera edite e inedite*, V-VIII, 1802.
- 79 "Se acrecienta en mí la consideración por los intelectos Españoles" (Ibidem, VII, p. 140).
- 80 "Si todas las fábulas gustaron, y gustan, si la *Donna vendicativa*, *Donna Elvira*, el *Pubblico segreto* propiciaron una irrupción, gustaron, y gustan, y tuvieron esa intención que se busca en el teatro; convendrá decir que sólo aquellos géneros que no gustan, son los que no valen nada. [...]  
Yo no busco más que divertirme y entretener por tres horas en un teatro a mi nación" (Ibidem, VI, pp. 147-148).
- 81 "Se deberá hacer mención por justicia a la época y a mis diez fábulas y a mi nuevo género, sacado de los argumentos españoles.  
De esta mención, si no lo confirma su mérito, lo confirma la revuelta que ocasionaron y el precioso regalo de aplausos que recibieron" (Ibidem, VII, p. 145).
- 82 "Nuestro señor Goldoni, quien tuvo el mérito de sostener por mucho tiempo el teatro italiano, divirtiendo a los de su nación, y haciéndose admirar, puede decir qué ganancias tienen los escritores teatrales de Italia, y de quién deben sacarlas con molestia y humillación" (Ibidem, V, p. 5).
- 83 Cfr. Eximeno, III, 2, 1774, p. 193.
- 84 Sus textos originales: *Nuovo teatro comico*, I-XII (Venecia, 1783-1785) y sus traducciones: *Scelta di alcune eccellenti tragedie francesi tradotte* (Bologna, 1764) con obras de Corneille, Crebillon, Racine y Voltaire dan buen cuenta de ello.
- 85 Además de las cuarenta y tres cartas que Goldoni le escribe a Albergati: LXV, LXVIII, LXXI-LXXIII, LXXV-LXXVII, LXXXI, LXXXIX-XCI, XCVII, C, CIII, CV, CVIII, CXII, CXV, CXVII-CXXV, CXXVIII, CXXX, CXXXIII-CXXXV,

- CXXXVII, CXL-CXLI, CXLVI, CXLIX, CLIX, CLXIII, CLXVI, CLXXXII, CLXXXV, CXC ("Lettere varie", *Tutte le opere*, XIV), también se conoce una parte de sus propias cartas: *Lettere capricciose di F. Albergati e di F. Zacchirolì dai medesimi capricciosamente stampate*, I-II (Venecia, 1780-1781) y *Lettere piacevoli se piaceranno* (Módena, 1791).
- 86 Felipe de Borbón (1725-1765). Tercer hijo de los reyes de España, Felipe V e Isabel de Farnesio. A partir de 1731 tuvieron lugar varias guerras en territorio italiano por los ducados de Parma y Piacenza que dieron la victoria a España, pero en un primer momento es Carlos, el hermano mayor, quien es reconocido como gobernante y sucesor del gran ducado de Toscana de donde era oriunda su madre. En 1734 el conde de Montemar conquista Nápoles y Sicilia para España, y Carlos pasa a las nuevas posesiones. Francia se opone y pide los ducados para el duque de Lorena. Pero en 1743 se alían Austria, Inglaterra y Cerdeña contra Francia y España que constituyen otra alianza. Entre 1744 y 1745 avanzan los ejércitos hispano-galos y, aunque sufren algún revés imprevisto, acaban venciendo. Felipe pasó a tomar posesión del ducado ese mismo año. Fue un gran mecenas de las artes en su época.
- 87 Felipe V de Borbón (1683-1746). Duque de Anjou, segundo hijo del Delfín, Luis (1661-1711) y María Ana de Baviera (1683-1746), y nieto de Luis XIV de Francia. Fue proclamado rey de España en 1700 con sólo diecisiete años. Reinó hasta 1724, cuando abdicó en favor de su hijo mayor, Luis quien, también con diecisiete años, reinó entre el 10 de enero y el 31 de agosto, y murió de viruelas. Volvió a reinar, a petición explícita del Consejo de Castilla, hasta su muerte, cuando le sucede su hijo Fernando VI. Fue un importante mecenas de las artes francesas, con lo que fomentó las primeras tendencias ilustradas en España.
- Isabel de Farnesio (1692-1766). Hija de Eduardo III de Parma. Fue una mujer culta e inteligente que favoreció la protección de los italianos en la corte española. Tuvo siete hijos con Felipe de Borbón: Carlos (futuro rey de Nápoles y España), María Ana Victoria (esposa del rey de Portugal), Francisco (falleció niño), Felipe (duque de Parma), María Teresa (primera esposa del Delfín, Luis, hijo de Luis XV), Luis Antonio (cardenal, luego conde de Chinchón) y María Antonieta Fernanda (esposa del rey de Cerdeña, Victorio Amadeo). Fue una importante mecenas de las artes italianas.
- 88 Los reyes de España no se resignaron a perder los dominios de los antepasados de la reina en Italia, así que aprovechó la guerra de Sucesión de Austria para que un ejército español tomara el ducado de Parma en 1745; lo perdieron al año siguiente, pero en 1748 lo recupera definitivamente. El infante gobernó entre 1748 y 1765, y luego le sucedió su hijo Fernando hasta que fue unido a la República Francesa en 1801.
- 89 "Lettere alla Repubblica di Genova", *Tutte le opere*, XIV, pp. 74, 81.
- 90 "A los muy humanos Señores Asociados a la presente edición florentina, Carlo Gondoni. Todos ya sabrán que su alteza real, el serenísimo don Felipe, Infante de España, duque de Parma, Plasencia, Guastalla, etc., se ha dignado honrarme con el título de su servidor y de su poeta, y que su soberana clemencia ha querido además beneficiarme con una pensión anual, únicamente por efecto de su real bondad y beneficencia, recompensando ampliamente las obras que me son encargadas, para mi honor, por su corte real. En el momento en que yo me aplicaba en la composición de este décimo tomo, quiso mi deber que me trasladara a Parma los primeros días de diciembre último pasado y que allí me detuviera hasta los últimos de febrero, lleno de consolación por el muy clemente agradecimiento de sus Altezas el egregio ministro, mi muy amoroso protector, de quien no es este el lugar ni el momento de alabar sus infinitos méritos y su singular virtud" ("Prefazioni e manifesti", *Tutte le opere*, XIV, pp. 461-469, sobre todo pp. 463-464).
- 91 "Hablando ahora de mi estancia en Parma no le disgustará a ustedes, señores míos amabilísimos, que os de alegría de un bello placer que tuve allí, entre los muchos que suministran a la corte real, brillante, magnífica e generosa. Se encontraba allí, contratada anualmente por este soberano, un grupo de excelentes cómicos franceses, repleta de actores y de bailarines que forman todos juntos el más bello espectáculo teatral que se pueda desear. Entre sus muchísimas representaciones, por mí en extremo disfrutadas, tuve la satisfacción de ver representada mi comedia, que tiene por título: *La suegra y la nuera, o sea La familia del coleccionista de antigüedades*, adaptada a la lengua francesa" (Idem). El mismo episodio aparecen en sus "Mémoires" *Tutte le opere*, I, (II, 8), pp. 275-277).
- 92 "Hablo con el corazón en la mano, cuando un hijo tuviese, el colegio de Parma para éste yo escogería. Sé que sus directores son los más sabios y diestros, sé que está bien provisto con expertos maestros, hombres singulares y óptima profesores de las más bellas artes y de las mejores ciencias. No atienden sólo a la aplicación de los estudios, mas a dar a los jóvenes una educación perfecta. Ellos logran inspirar estos nobles pensamientos que hacen apreciados a los caballeros en el mundo; y hay una buena regla en el noble recinto en la que la virtud es sutilmente introducida en el corazón. Muy antigua fama se ha ganado en el mundo con sus muchos distinguidos alumnos" ("Il cavaliere giocondo", *Tutte le opere*, V, p. 903).
- 93 "Su eterno honor por la alta protección del excelso soberano fue creciendo hasta la desmesura; él, que de España vino a Italia para hacer florecer los lirios en tierras italianas, fue de las nobles ciencias y las artes más honradas, protector generoso, providencial mecenas" (Idem).
- 94 "Memories", *Tutte le opere*, I, (II, 31), pp. 378-379, p. 1113, n. 1.
- 95 "El oráculo del Vaticano. La poesía es del señor doctor Carlo Goldoni, poeta de su alteza real el serenísimo don Felipe, infante de España, duque de Parma, Plasencia, Guastalla, etcétera" ("L'oracolo del Vaticano", *Tutte le opere*, XII, p. 888). La música era de B. Galuppi.
- 96 "L' unione del Reale Profeta Davide e Il monte Parnaso", *Tutte le opere*, XII, pp. 916, 1005.
- 97 Otras citas de la misma índole son: "Serenissimo Reale Infante Padrone" ("L'amante di sé medesimo", *Tutte le opere*, VI, p. 297); "Reale Padrone" ("Il geloso avaro", *Tutte le opere*, V, p. 16).
- 98 "En atestado de mi obsequio hacia un protector para mí tan amable y generoso, me tomo el honor de participar a vuestra excelencia de haber sido condecorado por su alteza real el serenísimo señor infante don Felipe con el título de su poeta, por ahora con una pensión anual de tres mil liras de Parma, sin obligación alguna por ello, mientras los encargos me serán recompensados" ("Conte Giuseppe Antonio Arconati Visconti", *Tutte le opere*, XIV, p. 194).

- 99 "Allo stesso. *Tutte le opere*, XIV, p. 195.
- 100 "En la actualidad estoy en Parma por comisión de la corte, y me detendré hasta el día de San Esteban, cuando subiré a escena mi obrita" (*Ibidem*, p. 196).
- 101 "Te Deum Laudamus per la ricuperata salute di Sua Maestà Cristianissima Luigi XV, presentato alle loro Altezze Reali Don Filippo Infante di Spagna Duca di Parma, Piacenza e Guastalla, ecc. e Madama Reale di Francia Luigia Lisabetta Infanta Consorte" ("Te deum landamus", *Tutte le opere*, XIII, pp. 298-304).
- 102 "A Domenico Caminer", *Tutte le opere*, XIV, pp. 244, 798.
- 103 "A su Alteza Real el muy sereno Infante de España Don Felipe Duque de Parma, Plasencia, Guastalla, etcétera, etcétera.  
La muy clemente gracia que me ha acordado la A.V.R. de llamarme su actual servidor, poeta y pensionado, es la mejor distinción que pueda honrar mis obras y mi muy humilde persona. Bajo la muy alta real protección de Usted pongo mi completa y voluminosa edición, implorando para ella los soberanos auspicios de mi real señor. Esta no es una dedicatoria, sino un memorial. No soy tan temerario para dedicar las miserables fatigas mías a un príncipe tan grande, cuya sangre deriva de las dos más vastas y más excelsas monarquías de Europa, el cual ha llegado para hacer feliz nuestra Italia.  
El muy antiguo genio de las armas y de las letras de los siempre grandes y siempre amados Borbones florece ahora más que nunca en la A.V.R., y encuentran en Ellos corazón magnánimo y generoso, el asilo de las ciencias y las bellas artes. Es un lugar que yo no merezco entre los literatos por él protegidos, pero una vez acordada por el príncipe una beneficencia, es acordada para siempre. Estoy postrado humildemente con tal fidelidad al trono de la A.V.R. y pongo a sus pies todas mis obras, que ahora están recogidas e impresas juntas, de una forma menos indigna a sus muy clementes ojos; pretendo con ello dar ánimo a una empresa para mí muy grande, animada por su real munificencia" ("Supliche", VII, *Tutte le opere*, XIV, p. 420).
- 104 "El gran ánimo de este soberano, que tiende a la felicidad de los pueblos y al avance de las letras y bellas artes", ("Il cavaliere giocondo", *Tutte le opere*, V, p. 852).
- 105 El viaje se emprendió el 20 de mayo de 1762, cuando salió de Venecia, y no concluyó hasta el 26 de agosto de ese mismo año en París.
- 106 Savoia, 1985, pp. 110-121, 124-129.
- 107 "Lettere varie", *Tutte le opere*, XIV, pp. 253-257.
- 108 "Pasé ocho días muy agradables en esta ciudad. Había dedicado la nueva edición de mi teatro al infante don Felipe. Tuve el honor de presentarle los dos primeros volúmenes; besé las manos a sus altezas reales. Vi por primera vez al infante don Fernando, entonces príncipe heredero, y hoy día duque regente. Me hizo el favor de hablarme, y me felicitó por mi viaje a Francia: "Sois afortunado", me dijo, "veréis al rey mi abuelo".  
Auguré, por su buen temple, que un día este príncipe habría hecho felices a sus súbditos, y no me engañé. El infante don Fernando hizo las delicias de su pueblo, y la augusta archiduquesa, su mujer, culminó la felicidad pública y la gloria de su gobierno" (*Mémoires*, *Tutte le opere* I, (II, 46), p. 435).
- 109 "No quiero que el correo nos cueste mucho, ni a usted ni a mí, por lo que lo mando a través de Parma; lo consigno a monsieur Bonnet, tesorero de don Felipe, y él lo manda a Parma, certificada, y una vez allí le será pronto enviado a Bolonia de la misma manera" ("Allo stesso", *Tutte le opere*, XIV, pp. 313, 317).
- 110 Uno de los contactos principales pudo ser Carlo Broschi, Farinelli, ministro especial de los reyes de España. Este cantante participó en 1726 en las representaciones celebradas en el teatro de la corte de Parma de dos óperas: *I fratelli riconosciuti* de Capello y *L'antinemide* de autor anónimo.  
Pero aunque hasta ahora sólo se conocen los contactos que Broschi mantuvo desde la corte española con la austriaca, bajo el reinado de María Bárbara de Braganza y Fernando VI, debió conocer a los miembros de la familia Farnese en aquellas fechas -Isabel Farnese le trajo al país en 1736- y de los Borbones luego. Se sabe que a la vuelta a Italia, en otoño de 1760, Broschi se presentó ante el infante don Felipe para ofrecerle sus respetos y condolencias por la muerte de los antiguos reyes de España. Allí le entregó quince volúmenes de las sonatas del maestro de música de la difunta reina, M<sup>a</sup> Bárbara de Braganza, Domenico Scarlatti. Véase S. Cappelletto. *La voce perduta. Vita di Farinelli e virato cantore*. Turin: E. D. T., 1995, pp. 79-125.
- 111 Primogénita de Luis XV y María Leczynska, se había casado con Felipe de Borbón, duque de Parma. Gustaba del teatro y de las artes en general. Murió con apenas treinta y dos años en 1759.
- 112 "Al marchese Francesco Albergati", *Tutte le opere*, XIV, p. 336.
- 113 "Allo stesso". *Ibidem*, p. 349.
- 114 Sustituye al francés Du Tillot en 1771.
- 115 "El real infante, duque de Parma, don Felipe, de gloriosísimo recuerdo, me ha honrado con el título de su poeta, y me ha beneficiado con una pensión; y el real infante, felizmente reinante, ha tenido la clemencia e conservarme el título y el beneficio.  
La cualidad de criado y pensionado de su alteza real me anima a presentarme ante Vuestra Excelencia y suplicarle su elevado respaldo, asegurándole mi obediencia y mi celo todas las veces que me honréis con vuestras órdenes y las de mi real patrón. Me atrevo, al mismo tiempo, a presentar a vuestra excelencia un ejemplar de mi comedia francesa, y suplicarle humildemente en presentarle el otro en mi nombre a su alteza real. Esta comedia mía ha sido tan afortunada en París y en la Corte, que me anima a enviarla a un gran ministro. Quedo con el más profundo y obsequioso respeto" ("Al Marchese Dellano", *Tutte le opere*, XIV, pp. 366-367).



# VI

## Relación de obras



Novelli. av.

Baroni. scul.



Novelli. av.

Baroni. scul.

# Normas de catalogación

## Ordenación de las obras. Distribución de la ficha de la obra delamada o cantada.

Para facilitar el manejo de las listas de obras de Goldoni en español, italiano o francés se incluyen las siguientes normas. Las listas comprenden además algunas obras en fondos extranjeros. En todos los casos se ha optado por las soluciones más sencillas y claras que se han encontrado para hacer de las listas un verdadero instrumento de consulta para el investigador interesado en la obra goldoniana.

### Ordenación de las obras

Las obras están ordenadas primero por los títulos de las versiones en español, así como por los originales en italiano que se publicaron o representaron en España y que han llegado hasta nuestros días; se han incluido todos los manuscritos o impresos localizados, así como las partituras musicales en el caso de los textos con música. Las listas se ordenan alfabéticamente, en el primer grupo están los títulos en español y en el segundo en italianos, dentro de cada uno de estos grupos se distingue entre ejemplares manuscritos, en su mayoría del siglo dieciocho, salvo lo indicado, e impresos de distintos siglos (dieciocho al veinte)<sup>1</sup>; todo esto queda reflejado en el siguiente esquema:

#### Teatro declamado o cantado

##### Versiones españolas

Obra literaria: Texto o Libreto

Obra literaria manuscrita completa

Obra literaria manuscrita incompleta

Obra literaria impresa

##### Versiones musicales

Obra musical: Partitura

Partitura manuscrita de la obra completa

Partitura manuscrita de la obra incompleta

Particella manuscrita de la obra

##### Versiones originales<sup>2</sup>

Obra literaria: Texto o Libreto

Obra literaria manuscrita completa

Obra literaria manuscrita incompleta

Obra literaria impresa

##### Versiones musicales

Obra musical: Partitura

Partitura manuscrita de la obra completa

Partitura manuscrita de la obra incompleta

Particella manuscrita de la obra

En cada uno de estos apartados se incluyen las fichas de los ejemplares con arreglo al siguiente orden:

1° - título completo, según aparece en la fuente. Se han desarrollado las abreviaturas y se ha respetado la ortografía, distribución y demás peculiaridades de escritura;

2° - número de páginas (impresos y manuscritos con paginación antigua) y de folios (resto de manuscritos);

3° - dimensión en centímetros<sup>4</sup> (en estos apartados, cuando se carece de información precisa, se indica: s.d. = sin dato);

4° - personaje y primer verso o frase del texto;

5° - biblioteca o archivo y signatura. En relación con este punto cabe señalar que el asterisco (\*) al final de las signaturas del fondo de teatro antiguo de la Biblioteca Histórica de Madrid indica el nuevo número de catálogo<sup>5</sup>;

6° - las observaciones generales o indicaciones y datos que pueden aparecer entre comillas cuando son textuales: frases, nombres de intérpretes, fechas, etc. Al final puede aparecer información de tipo histórico, literario o musical<sup>6</sup>; en el caso del material musical están las partituras y las particellas de los instrumentos de las que se incluye el número de ejemplares.

Las listas de fichas tienen un sistema de notas en el que se incluyen datos físicos de los textos, según distintos conceptos: año, aprobación, autor, dedicatoria, nota y otros datos, y están al final de cada una de las lista. Pudiera ocurrir que la información de las notas se repitiera en varios casos; esto es así, dado que cada ficha debe contener toda la información indispensable para una consulta rápida y útil.

### **Distribución de la ficha de la obra declamada o cantada**

La distribución de la ficha de una obra declamada o cantada incluye en la primera parte el TÍTULO y la FECHA, mientras que en la segunda, la descripción de cada ejemplar existente, recurre a la información de los seis puntos antes mencionados con arreglo a estos apartados: TEXTO, DATOS FÍSICOS, LOCALIZACIÓN y OBSERVACIONES.

#### **Primera parte**

TÍTULO: título normalizado de la obra. Va siempre en mayúsculas y precedido de un número de orden en romanos en la relación.

FECHA: año de censura, aprobación, estreno o edición del ejemplar más antiguo. Cuando no se tiene ningún dato, se indica (s.a.) sin año.

#### **Segunda parte**

TEXTO: se incluye el texto completo de la cubierta y preliminares, incluyendo editorial de cada ejemplar, precedido por número indoarábigo. Se señala la separación del texto en la página impresa con barras (/) y la de páginas con doble barra (//), mientras que la de los manuscritos no lleva barras. La información reconstruida aparece entre corchetes ([ ]). Incluye el primer punto.

**DATOS FÍSICOS:** folios o páginas de cada ejemplar (según el caso), dimensión, número de ejemplares, tipo de texto, folios del manuscrito (Ms.) o páginas del impreso (Pp.) con información importante: año, aprobación, autor, dedicatoria, nota y otros datos. En los manuscritos habitualmente se indican los folios de cada ejemplar y los datos extraídos de cada uno: A, B, C, etc. Incluyen los puntos dos y tres. Se emplea un sistema de notas para desplazar toda esta información al final de las listas.

**INCIPIT:** Personaje y primera frase o verso del texto. Incluye el punto cuatro.

**LOCALIZACIÓN:** Fondos de teatro y música y signatura de los ejemplares localizados. En algunos casos también se ha incluido el nombre de la colección facticia de teatro en la que está la obra. Incluye el punto cinco.

En este apartado se ha intentado incluir fondos de todo el territorio español (Madrid, Barcelona, Valencia, Sevilla, Oviedo), así como un buen número de ejemplares que se ha localizado en las bibliotecas de Gran Bretaña o los Estados Unidos de América del Norte<sup>7</sup>. En menor medida aparecen también los de bibliotecas de Francia e Italia<sup>8</sup>.

**OBSERVACIONES:** En las obras, tanto declamadas como cartadas, se suma una breve introducción histórica del original con datos bibliográficos de la versión original o de la española, así como del manuscrito o impreso en español, que aclaren algunos de los puntos anteriores. Incluye el punto seis.

Siempre que se sabe el nombre de un traductor o adaptador figura una breve nota con algunos datos relevantes de su vida profesional, en relación particular con el teatro profesional o su estudio académico, en el caso contrario aparece como obra de autor anónimo.

En algunas fichas se incluyen también notas con textos que tienen alguna importancia para el título que se cita o para el conjunto de versiones o adaptaciones que se conservan.

En el caso de las partituras completas no se detalla la composición de la misma porque por lo general tienen la misma plantilla de instrumentos: vn 1, vn 2, va 1, va 2, cl 1, cl 2, ob 1, ob 2, trm 1, trm 2, fg, tim, b, más las voces de los cantantes. Pero en los números sueltos la ordenación va de la participación vocal a la instrumental.

Los distintos repartos de actores o cuerpos de bailarines no han sido incluidos entre los datos de las obras, pues en muchos casos serían largas listas de nombres que ampliarían de forma excesiva la información de los textos; este material se ha recogido y se reserva para un futuro trabajo sobre las compañías de cantantes, actores y bailarines de la época<sup>9</sup>. Por razones similares tampoco se recogen las indicaciones de los cambios de decorados ni de los bailes que se interpretaban en los entreactos de las obras por tener que ver más con el espectáculo que con el texto teatral.

Las normas de catalogación empleadas intentan ser lo más claras y manejables posibles; se da todo tipo de ayuda en la búsqueda de las obras de Goldoni, tanto si se quiere hacer desde los títulos de las adaptaciones, traducciones o versiones en español, como desde los originales en italiano, veneciano o francés. Con este fin se han elaborado dos índices que son fun-

damentales en la búsqueda de los títulos en catalán, español, gallego, italiano, menorquín, valenciano y vascuence, y otro en la lengua original, pues con ellos se localiza con facilidad los equivalentes literarios en cada caso.

Las traducciones o versiones que se conocen en las distintas lenguas y dialectos de España han sido incluidas en el Apéndice III, documento 4, siguiendo el esquema antes descrito.

Para mejor manejo de todo el material existen también cinco índices al final del trabajo: el primero, de títulos en español de comedias y dramas con música; el segundo, de los nombres de autores, adaptadores, traductores y editores de comedias y libretos; el tercero, de los nombres de los compositores y adaptadores de dramas o comedias con música; el cuarto, con los títulos de las comedias y dramas con música en italiano, y el quinto, con las editoriales, imprentas y librerías de comedias y libretos.

# Notas

- <sup>1</sup> No siempre se puede establecer una relación cronológica o de dependencia entre los ejemplares manuscritos y los impresos, por falta de datos; se ha optado por incluir primero los manuscritos y luego los impresos.
- <sup>2</sup> En esta apartado aparecen las obras originales escritas en italiano (I), veneciano (Ve) y francés (F).
- <sup>3</sup> Esta información aparece explicada en este mismo texto, más abajo, en el apartado del TEXTO: En los impresos, cuando la disposición del texto está en la misma página, aparece siempre dividido por una barra (/); cuando los datos de la imprenta están al final se indica con dos barras (//), mientras que en los manuscritos, dada la irregularidad de la distribución, no aparece reflejada la división del texto.
- <sup>4</sup> En el apartado de DATOS FÍSICOS sólo se indica el ancho del ejemplar en centímetros.
- <sup>5</sup> En el apartado de LOCALIZACIÓN cabe señalar que las firmas de la Biblioteca Histórica Municipal de Madrid (BHM) por lo general pueden incluir uno o varios ejemplares manuscritos de un solo título, así como uno o varios impresos; en las listas que se han preparado se cita todo el material de forma desglosada, separando manuscritos de impresos, y determinando la fuente exacta de cada dato: año, aprobación, autor, dedicatoria, censura, nota, etc. Es importante observar en este apartado que en el caso de este mismo fondo se incluyen las dos firmas, pero que la nueva desaparecerá próximamente, quedando sólo la antigua. Esta vuelta atrás se realiza con el fin de devolverle al fondo su distribución original de archivo de teatro.
- <sup>6</sup> Las fuentes más consultadas en el apartado de OBSERVACIONES en relación con las comedias son: Coe (1935), Consiglio (1842), Mariutti (1960), Moratín (1826), Parducci (1841), Rogers (1941), y con los dramas jocosos: Bus-tico (1925), Musatti (1900, 1902).
- <sup>7</sup> Las firmas son las mismas de cada biblioteca y fondo, salvo en el caso de los ejemplares de las bibliotecas estadounidenses, que en todos los casos corresponden a *The National Union Catalogue. Pre-1956 Imprints* (Illinois: The American Library Association-Londres: Mansell Publishing, 1968-1980). En estos casos aparece primero la biblioteca con sus siglas y luego el código del catálogo: NG, que se completa con una numeración de siete dígitos.
- <sup>8</sup> Estos fondos han sido incluidos para dar la oportunidad de que investigadores de ambos continentes puedan localizar las obras para leerlas y estudiarlas.
- <sup>9</sup> En algunos casos las listas sólo incluyen los tipos de papel de los personajes (primera dama, segunda dama, primer galán, segundo galán, gracioso, graciosa, etc.) o no están completas. En cambio, en otros se incluyen los nombres de varios actores en un solo personaje, lo que quiere decir que éstos se corresponden con las distintas representaciones que tuvo una misma obra a través de varios decenios (en especial entre los años setenta del siglo dieciocho y los años treinta del diecinueve), nada menos que cincuenta años de teatro en España. Este gran caudal de información teatral ha tenido que ser eliminado hasta que se pueda examinar cuidadosamente cada una de las listas (por un lado, el tipo de letra o la tinta, y por otro, nombres, compañías, etc.) y se puedan reconstruir los repartos de actores que representaron las obras de Goldoni durante todos esos años.



## Lista de abreviaturas

A - alto = contralto	Ma - mallorquín
a - acto(s)	min - minuto(s)
ab - autobiografía	ms - manuscrito
acom - acompañamiento	mús - música
adapt - adaptación(es)	n - novela
al - almanaque	o - oratorio
alarg - alargado/a	ob - oboe
apais - apaisado/a	oblig - obligado
aprob - aprobación	orig - original(es)
atri - atribuido/a	p - página
B - bajo (voz)	pa - pareados alejandrinos
b - bajo	pr - prosa
ba - baile	prel - preliminares
bibl - bibliografía	prog - programa
c - comedia	pról - prólogo
C - catalán	pt - parte(s)
ca - canovaccio	rep - representación
cap - capítulo	S - soprano = tiple
cb - contrabajo	s - siglo
cit - citado	sa - sainete
cl - clarinete	s.a. - sin año
clr - clarín	s.d. - sin dato
co - corno	se - serenata
col - color	sel - selección
con - continuo	s.i. - sin imprenta
coord - coordinador(es)	s.l. - sin lugar
ct - cantata	s/n - sin número
dir - director(es)	so - soneto(s)
dj - drama jocoso	son - sonido
do b - dodecasílabos blancos	T - tenor
ds - drama serio	t - tragedia
dupl - duplicado	tam - tambor
E - español	tea - teatro
ed - edición	tbn - trombón
ej - ejemplar	tc - tragicomedia
en b - endecasílabos blancos	tim - timbal
est - estudio	tm - tragedia con música
f - folio	tp - trompa
F - francés	trad - traducción
fa - farsa (atelana)	trp - trompeta
fg - fagot	trm - tromba
fl - flauta	v - verso
flt - flautín	V - valenciano
g - guión de televisión	va - viola
G - gallego	vc - violoncello
h - hacia	Ve - veneciano
hep - heptasílabos	vn - violín
I - italiano	vo - violón
il - ilustrado	voc - voces
imp - impreso	Vs - vascuence
in - intermedio	z - zarzuela
intr - introducción	* - signatura nueva BHM
M - menorquín	

## Lista de archivos y bibliotecas

- AHM - Archivo Histórico Municipal, Madrid
- APR - Archivo del Palacio Real, Madrid
- BAH - Biblioteca de la Real Academia de la Historia, Madrid
- BAM - Biblioteca del Ateneo, Madrid
- BAT - Biblioteca de la Universidad de Tejas, Austin
- BCA - Biblioteca del Centro Andaluz de Teatro, Sevilla
- BCB - Biblioteca de Catalunya, Barcelona
- BCC - Biblioteca de la Universidad de Cincinnati, Cincinnati
- BCD - Biblioteca del Centre Dramàtic de la Generalitat, Valencia
- BCE - Biblioteca del Centro de Estudios del Siglo XVIII, Oviedo
- BCG - Biblioteca de la Casa Goldoni, Venecia
- BCH - Biblioteca de la Universidad de Chicago, Chicago
- BCM - Biblioteca de la Universidad de Cambridge, Massachusetts
- BCN - Biblioteca de la Universidad de Chapel Hill, Carolina del Norte  
(TA) Teatro Antiguo, (TAB) Teatro Antiguo Borrás,  
(CTAE) Comedias de Teatro Antiguo Español
- BES - Biblioteca de la Real Escuela Superior de Arte Dramático, Madrid
- BFS - Biblioteca de la Facultad de Letras, Sevilla
- BHM - Biblioteca Histórica Municipal, Madrid: Mús. (Música), Tea. (Teatro)
- BHS - Biblioteca de The Hispanic Society, Nueva York
- BIT - Biblioteca del Instituto del Teatro, Barcelona
- BIM - Biblioteca del Instituto Italiano de Cultura, Madrid
- BJM - Biblioteca de Teatro Español Contemporáneo. Fundación Juan March, Madrid
- BLC - Biblioteca Literaria Circulante, Madrid
- BLL - British Library, Londres
- BLO - Biblioteca de Londres, Londres
- BMO - Biblioteca Universitaria, Montpellier
- BMP - Biblioteca Menéndez Pelayo, Santander
- BMV - Biblioteca Nacional Marciana, Venecia
- BNM - Biblioteca Nacional, Madrid
- BNP - Biblioteca Nacional, París
- BOC - Biblioteca del Oberlin College, Ohio
- BPC - Biblioteca Pública de Cleveland, Ohio
- BPM - Biblioteca Pina Manique, Lisboa
- BPN - Biblioteca Pública, Nueva York
- BPR - Biblioteca del Palacio Real, Madrid
- BPT - Biblioteca Pública, Toledo
- BPU - Biblioteca de la Universidad de Filadelfia, Pensilvania
- BRA - Biblioteca de la Real Academia Española, Madrid
- BRC - Biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid  
(A.R.A.) Archivo del Rey Amadeo de Saboya
- BSA - Biblioteca Universitaria, Santiago de Compostela
- BTB - Biblioteca Teatrale di Bucardo (Società Italiana degli Autori), Roma
- BUA - Biblioteca de la Universidad de Michigan, Ann Arbor
- BUB - Biblioteca de la Universidad de Barcelona, Barcelona
- BUC - Biblioteca de la Universidad de California, California
- BUE - Biblioteca de la Universidad Estatal de Illinois, Illinois
- BUH - Biblioteca de la Universidad de Harvard, Cambridge
- BUI - Biblioteca de la Universidad Southern Illinois, Carbondale
- BUM - Biblioteca de la Universidad de Minneapolis, Minnesota
- BUO - Biblioteca de la Universidad de Ohio, Ohio
- BUS - Biblioteca de la Universidad, Sevilla

BUT - Biblioteca de la Universidad de Toronto, Canadá  
BUV - Biblioteca Universitaria, Valencia  
BUY - Biblioteca de la Universidad de Yale, New Haven  
BWS - Biblioteca Washington Square, Nueva York  
CCP - Casino del Castillo de Peralada, Gerona  
CIA - Colección Iberoamericana, Distrito de Colombia  
CSI - Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid  
    BG (Biblioteca General), BP (Biblioteca de Pedagogía),  
    IF (Biblioteca del Instituto de Filología)  
FGC - Fundación Giorgio Cini, Venecia  
MPO - Museo de Pontevedra  
MTA - Museo Nacional del Teatro, Almagro  
SGA - Sociedad General de Autores de España (Archivo Lírico), Madrid

**ABRIR VI RELACIÓN DE OBRAS**



**(CONTINUACIÓN)**