

**REVISTA**  
**DE LA**  
**UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ**

---

---

**Tomo X**

**Lima, Abril de 1942**

**Número 1**

---

---

## **GOLDONI Y SU INFLUENCIA EN ESPAÑA**

*Por* **JOSE DE LA RIVA AGÜERO**  
*Profesor de la Universidad Católica del Perú*

A propósito de la memoria de Paul Patrick Rogers:  
*Goldoni in Spain.* (Oberlin College, Ohio, MDCCCCXLI).

La literatura italiana es, entre todas las del occidente de Europa, la más noble, ilustre y clásica; la de más bella dicción, por el musical idioma que le sirve de instrumento incomparable; y la que, desde el siglo XIII hasta el XVII, ejerció soberana primacía y civilizador magisterio, equivalente al de las antiguas griega y latina, sobre las otras modernas, entonces sus dóciles alumnas, sin exceptuar la inglesa. Nuestros latino-americanos son los que, por insuficiencia de cultura, poquedad de alma o complejos de renegado inmigrante, suelen olvidar y aun negar tan palpables evidencias. En cambio, los anglo-sajones instruidos de ambos continentes las reconocen y pregonan. Por eso estudian, con celo y ahinco, la historia literaria de Italia; y no sólo en sus épocas mejores, sino en todos sus períodos, y hasta en sus más medianos y anticuados representantes. En estos días nos suministra de ello una significativa prueba el opúsculo monográfico *Goldoni en España*, publicado hace ocho meses por Pablo Rogers, del Oberlin College de Ohio, fruto de sus investigaciones europeas, interrumpidas por la guerra civil española de 1936 y la mundial presente.

Con todo, Rogers principia quejándose de su asunto. "Goldoni (apunta desde la primera página) tiene poco que decirnos hoy a los que no somos italianos". Y no carece de alguna razón. A los mismos italianos es de creer que les interese ahora Goldoni más por sus

pintorescos rasgos de regionalismos venecianos, en costumbres y dialecto, que por calidades generales y superiores de psicología y arte, las cuales no faltan en él, pero no son las predominantes en su obra. Ocurre desde luego preguntar: ¿por qué haber elegido un autor de los menos vivos y actuales, dentro de ese siglo XVIII que fué el único incoloro y estéril de la literatura italiana desde sus orígenes, y precisamente escoger al dramaturgo que el propio Rogers confiesa haber influido sobre las letras de España en mucho menor grado que los dos polos opuestos de aquella centuria, Metastasio y Alfieri? (1). Si salimos del teatro, hasta el exquisito Parini influyó más en la literatura española, porque su peculiar manera neo-clásica se refleja especialmente en las sátiras de Jovellanos, en las epístolas y elegías de Moratín, y en varias odas de Meléndez y Quintana.

Verdad que ya desde el primer tercio del siglo XVII no puede negarse la decadencia literaria de Italia, natural efecto de su decadencia política, de su servidumbre del extranjero, aunque fuera esta subordinación en obsequio a fines europeos más altos, y mantenida por raza tan semejante y fraternal como la ibérica. Mas todavía el barroco literario del siglo XVII aparecía con igual aparato lujoso y soberbio que el barroco en las artes plásticas. El napolitano Marino, al que a menudo y *no sin fundamento* se ha comparado con Gabriel D'Annunzio, ostenta, entre sus disparatadas ocurrencias, un brío y una bizarría extravagante, a veces magnífica y sonora, y otras de dulzura melodiosísima, una brillantez y rumbosidad ornamentales que deslumbran. Posee muy agudo sentido de lo pintoresco, un relieve multicolor, un despilfarrado alarde, una desbordada sensualidad pagana otoñal; por ejemplo, en su poema *Adonis* y sus bacanales, en sus sonetos descriptivos, en sus metros cortos sobre la lluvia, en sus composiciones mitológicas, en sus imágenes de fuentes, edificios, estatuas o cuadros, que recuerdan curiosa y exactamente las mayores virtuosidades y prodigalidades del estilo llamado por antonomasia *decadentismo*, resucitado de 1890 a 1914. Ese *mal gusto*, abuelo fiel del que alcanzamos en nuestra juventud, fué ingenioso y riquísimo por cima de cualquiera ponderación. Sus conceptos y sutilezas se difundieron y aplaudieron por Europa entera; y no carecían de antecedentes en los tres maestros medioevales, Dante, Petrarca y Boccaccio, en el mismo Policiano, la flor litera-

(1).—Goldoni in Spain, págs. 3 y 9.

na más preciada del siglo XV, y en los propios modelos del antiguo clasicismo greco-romano. Significó la edad alejandrina y simbolista de las postrimerías del Renacimiento. Fué más allá: convirtió la palabra en mera música o en alusión recóndita, como nuestros *malarmeños* sobrevivientes o nuestros vanguardistas de actualidad. No hay así mucho de que extrañarse ni porqué excomulgar a los barrocos, si de buena gana toleramos a los insolentes equivoquistas pseudo-novadores de nuestros días. Tras de Marino y sus discípulos (que no eran tan vituperables como los pudorosos críticos e historiadores rigoristas de la escuela liberal, desde últimos del XVIII y en todo el XIX, fallaron unánimes con estrictez pueril), surgieron el savonés Chiabrera y el toscano Filicaia, académicos mitigadores pero no renitentes por completo a aquellas tendencias seiscentescas. Los dos poetas rememorados, Chiabrera y Filicaia, de indudable nervio y valer, hicieron resonar dignos acentos morales y patrióticos, respetuosamente escuchados por los países vecinos. Hasta hoy ilegan a conmovernos, si no estamos desprovistos de justo criterio retrospectivo y de viveza de sentimientos. Los más conspicuos personeros de la literatura italiana en el XVII, ni en absoluto ni menos con las modas que ahora privan, merecen el tradicional baldón que se les ha imputado a perpetuidad.

Al revés, para nuestro gusto, en el siglo XVIII todo palidece, se entibia y se enerva. Al barroquismo sombrío y centelleante, a ratos gigantesco y trágico en medio de sus fanfarronadas, sucede el rococó hinchado, fofo, lánguido, de sobrada hojarasca decorativa, de colores muy suaves, en demasia claros y risueños. Aparece la falsa y empalagosa sensibilidad. Exhaustas por el momento las dos fuentes más puras, la religiosa y la cívica, que fertilizan las expresiones supremas de la literatura italiana (fuentes omitidas o desestimadas por los detractores ramplones), quedaron sólo las inspiraciones amorosas, idílicas, muelles, melódicas y pastoriles. En ninguna parte esta monotonía melindrosa y dulzona del Setecientos, común a la sazón a todas las naciones europeas, fué más embotadora que en Italia. Allí se extremaba por la abdicación, no ya sólo política, sino mental, plenamente espiritual, ante ideas y enseñanzas forasteras. Aunque en otros campos la cultura italiana se regeneraba con Vico el inagotable, tan reformador y copioso, con Muratori y Bettinelli, la poesía de Italia estaba en el caso de repetir con Pe-

trarca: *Omnia paulatim consumit longior aetas*. El teatro de una nación en tal crisis de personalidad, no puede ser, y menos exhumado a los doscientos años, extraordinariamente palpitante.

Sin embargo, en el apogeo del rococó italiano, en lo que llamaremos su estío o canícula exuberante (que corresponde en Francia a la Regencia y al estilo Luis XV, y en España al churriguerismo y gongorismo persistentes bajo Felipe V y Fernando VI), el teatro engendró en Italia una de sus más halagüeñas aunque más superficiales y frívolas manifestaciones, la *ópera literaria*, o sea el drama melódico, la tragedia musical que Zeno y Metastasio, anticipando y elaborando con esmero la letra para los compositores, y adornándola de arias, canciones y coros, derivaron del drama pastoril, cuyos tipos en anteriores periodos habían fijado el Policiano con su *Orfeo*, Tasso con su *Aminta* y al fin Guarini. Ya desde el siglo XVI Rinuccini, y a principios del XVII el recordado Chiabrerá, iniciaron la transformación de dicho drama pastoril en genuino *melodrama* (que no es lo que peyorativamente se ha llamado después así, aplicándole tal designación a los dramones sentimentales y lacrimosos, pero sin música ni canto). Fué Apóstolo Zeno, a la vez poeta y crítico, veneciano como Goldoni, y como él adversario del énfasis marinista y la delgadez conceptista, quien, al iniciarse el siglo XVIII, determinó la constitución de aquel género mixto de la tragedia asociada a la música, y lo justificó en su célebre *Diario de los literatos de Italia*, que dirigía desde 1710, en unión del Conde Escipión Maffei. Poeta áulico imperial en Viena, Zeno en todo precedió y protegió a Metastasio, el grande e indiscutible poeta rococó de Italia.

Inmenso río de leche y miel, por su elocución selecta y floridísima, y en esto y casi todo eco amplificador del Tasso y de Guarini; suntuoso monumento cortesano de graderías y columnatas de mármol y pórfido, adornos de espejos y estucos, y fondo celeste y oro, el genial romano Metastasio, a pesar de sus artificios y cortapisas, endebleces y estrechos términos psicológicos, cubrió como con un recamado manto de ceremonia cuanto quedaba de legítima poesía en su tierra y en su tiempo, y la hizo desfilar una vez más triunfante y dominar omnimoda en todo el mundo civilizado. Libre imitador y aprovechador del Ariosto y de Marino, de Quinault, de Racine, de los dos Corneille y hasta de Crebillon (*Jerjes*), lo apelli-

daron sus coetáneos *el divino* y *el Sófocles itálico*. Su potestad y magia llegaron a este hemisferio, porque en el Brasil y en la América Hispana se aplaudían con frenesí sus versos cristalinos. Se conquistó el sufragio de los más descontentadizos jueces. Voltaire, que se inspiró en él para su *Mahoma*, lo declara superior a Corneille y Racine en *La clemencia de Tito*. Juan Jacobo Rousseau lo estimaba *genio*; y lo que en su dictamen valía más, *verdadero poeta del corazón*. Los jesuitas españoles Eximeno y Arteaga, lo ponían por los cielos, comparándolo con Calderón y los clásicos griegos y latinos. Y el piemontés anglófilo e hispanófobo Baretto, lo calificaba en su *Frustra letteraria* de *creador auténtico*, y lo encomiaba tanto como deprimía a Goldoni. Habrá en todo esto alguna exageración, debida al avasallador ímpetu de la moda; pero queda mucho de exacto en substancia. Hoy todavía nos es su lectura deleitosa; y su calidad de libretista no empece para reconocerle elevados timbres poéticos, como se comprueba con el caso posterior de Ricardo Wagner.

Ignoro porqué Mr. P. P. Rogers se apiada, en su página 9, sobre "*la desgraciada suerte* de Metastasio en la rígida Corte de Viena", y pretende que allí "su condición no era muy superior a la de un esclavo". El mecenatismo de los monarcas del Antíguo Régimen tenía quizá inconvenientes mucho menores que el de los advenedizos banqueros y periódistas de estos tiempos, y los caprichosos vaivenes de un público plebeyo y tumultuario, desprovisto de jefes naturales. Mas sea en teoría lo que fuere, el siempre fascinador Metastasio, invitado y protegido por el Emperador Carlos VI, obsequiado y lisonjeado por la gloriosa Emperatriz María Teresa, amado por Donna Mariana Pignatelli, la Condesa Viuda de Althann, con quien en secreto se casó ( pues era *abate*, pero no de órdenes mayores), ídolo de la sociedad y de la escena, amigo y confidente de archiduquesas y próceres, que murió, saciado de honores y beneficios (2), en radiante apoteosis, a los 84 años, no se me imagina oportuno dechado de la infelicidad y servidumbre tan frecuentes en el género humano. Lo único que no le permitía la etiqueta era ser comensal privilegiado en ciertos banquetes oficiales; y no me parece que es desdicha tan extraordinaria. Si, como muchos favori-

---

(2).—Y dándose a veces la gala de rehusarlos, como lo hizo con la dignidad de Conde y la Cruz de San Esteban.

tos de la fortuna, padeció a temporadas de hipocondría, y se mostró en la madurez y la ancianidad, según por otra parte es de regla, menos fecundo y novedoso que en la juventud, ello se debió ante todo a la propia frágil delicadeza de sus nervios de artista mimado; y la larga interrupción de sus obras, a las economías y escaseces inevitables, en la Corte y su teatro, durante la guerra de Sucesión de Austria. Después de ella, reanudó su producción. El gran éxito de *Atilio Régulo* es de 1750, cuando ya el autor había cumplido los 53 años; la *Fiesta china* data del siguiente, 1751; *Clelia*, de 1762; *Rómulo*, de 1765; y el *Ruggero* de 1771, cuando era más que septuagenario. Casi todas sus auto-apologías y sus consideraciones sobre las poéticas de Aristóteles y Horacio, porque como su maestro Zeno fué a la par dramaturgo y crítico, las redactó en avanzada vejez. No hay así que compadecerlo demasiado.

Al paso que Metastasio proviene del drama pastoril y mitológico de Guarini y Policiano, de Quinault y aun de los trágicos griegos (que por su inspiración lírica y sus coros se aproximaban mucho más a la *ópera* o gran melodrama del XVIII que a la seca tragedia de gabinete, estilo Maffei), Goldoni descende de las comedias realistas del Ariosto y Maquiavelo, al cual leía y admiraba mucho en su mocedad; de las latinas de Terencio; a quien dedicó una de sus piezas mejores; y en cuanto puede colegirse, a lo que hubo de ser la escuela nueva ateniense de Menandro. Pero sus modelos más próximos y ajustados estaban en Francia, con Moliere y con los dramaturgos epigonos del XVIII, sin excluir la comedia burguesa y sentimental. Del mismo modo que Julio César, en el epigrama citado por Suetonio, denominaba a Terencio un *semi-Menandro* (*dimidiatè Menander*), podría apellidarse a Goldoni el *sub-Moliere de Italia*, lo que ya supone mérito considerable. No quiere esto decir que Goldoni, y muy particularmente en sus comienzos, no fuera también discípulo y admirador del soberano Metastasio y de su precursor Zeno; y que siguiendo tales huellas no escribiera numerosas comedias musicales, verdaderos melodramas metastasianos como son por ejemplo *Gustavo* y *Oronte*, y aún tragedias como *Enrique* y *Griselda*. Con todo, en la obra goldoniana hay que atender en primer término a dos tendencias importantes y personalisi-

mas, que le dan fisonomía inconfundible en la literatura italiana de su tiempo. Su primer propósito logrado fué reemplazar con la comedia de observación y costumbres la vulgar y envejecida *Comedia del Arte*, o bufa, improvisada y enmascarada, que prevalecía desde el siglo XVI en los escenarios cómicos de Italia, a modo de una resurrección o reminiscencia de las antiguas *farsas atelanas* (según lo indicaba el Abate Galiani), mecanizadas en la rutina de las cuatro máscaras del Norte: el veneciano Pantaleón, el Doctor boloñés, y los bergamascos Arlequin y Brighella, a los que en el Sur se substituía o completaba con el napolitano Polichinela, y otras máscaras igualmente consuetudinarias y convencionales. El segundo carácter principal en el teatro de Goldoni es su regionalismo veneciano, en usos y lenguaje, porque escribió en dialecto véneto muchas de sus más afortunadas comedias. Goldoni vivió siempre enamorado de su patria Venecia, en la que nació el año de 1707, hijo de un acreditado y activo médico que era reciente veneciano, originario de Módena, y por algunos bienes súbdito a medias de aquel Ducado.

La República Serenisima entraba en el postrer siglo de su caducidad, tan prolongada y licenciosa. Consciente de su postración extrema, que corría parejas con la de Génova, la otra oligarquía, antaño émula suya; habiendo renunciado ambas a toda efectiva política exterior, subsistiendo de la mera tolerancia de sus enemigos de otrora; olvidada, en lenidad senil, del cumplimiento de las leyes y disciplinas domésticas, se sumergía, como en un perfumado baño letal, en el encanto de su voluptuoso tramonto mórbido. Los monarcas destronados, los desterrados políticos, los vencidos y epicúreos de toda especie, se domiciliaban en la casi inerme ciudad de las lagunas, para gozar de los carnavales dilatados, de los disfraces propicios, de los ocios regalones y los refinados placeres, como en unos reales jardines de Armida, como en la gruta marina de corales y flores de una nueva Calipso, como iban los antiguos a Cirene, a Rodas o a Atenas subyugadas, como hace pocos años se agolpaban nuestros contemporáneos en París. "Hay imperios que sólo son hermosos en su ocaso". Es la cabal fórmula del derrotismo, expresada por el sagaz Abate Galiani, quien, con sobrada anticipación, se la aplicaba a la Francia de Luis XV, después de la guerra de los Siete Años, sin tomar en cuenta las sorpresivas reacciones nacionales que tiene la Historia en reserva. Nieta de Roma

y de Bizancio, Venecia acababa su existencia independiente como sus añejas metrópolis; pero con mejor gusto que ellas, procuraba conservar la pureza del arte, la esbeltez de la línea estética gallarda, que había naufragado allá en los similares tiempos decrépitos de Estilicón y los Paleólogos. Todavía Venecia se defendió hasta el fin, sin duda que no en lo material y político (pues en las tremendas páginas de Nievo se ve como expiró sin resistencia el año fatídico de 1797), sino en lo espiritual y artístico, manteniendo las buenas tradiciones contra las extremosidades de lo barroco (la iglesia de San Moisés, con su fachada convulsiva, resulta una excepción). Tal vez por eso sus más adictos vástagos, Zeno y Goldoni, combatieron en las letras las hipérboles túmidas y las bambollas peores. Venecia era fina hasta en su agonía. Construyeron los últimos palacios, deliciosas joyas marmóreas, Rossi y Giorgio Massari. Decoraron las últimas salas Tiepolo, los Canaletto y los Longhi. Como Goldoni, por su extracción y nacimiento, y sobre todo por su educación, prefería mucho más los ambientes burgueses y populares a los patricios, no ha de comparársele con los amplios y rozagantes frescos del Tiepolo, que son del estilo de Metastasio, sino con los pequeños y curiosos cuadros de Guardi, el menudo y vernáculo costumbrista. Pero otras veces, afrancesado o simplemente barroco a la manera italiana del Setecientos, las figurillas amorosas de sus comedias mundanas evocan las de las tabaqueras con esmaltes y pedrerías que atestaban los bolsillos de senadores y nobles, y que aun nos encantan a pesar de las invectivas de Parini en su *Noche*.

Era Goldoni, por naturaleza, ameno, apacible, regocijado, aunque sujeto por contraste a accesos hipocondriacos, a la vez manso e irónico, un tanto pusilánime: un D. Leandro Moratin de reducidas dimensiones, con menor elegancia y menor pulcritud de ingenio. Apenas le importaban ni se le alcanzaban más que los asuntos literarios y teatrales. De allí que los tiros de su sátira no sean muy penetrantes ni sangrientos, ni sus caracteres muy complicados. Estas inferioridades suyas, unidas a su innata prudencia y al hecho de haber redactado sus *Memorias* cuando ya contaba más de 70 años y disfrutaba de una pensión en la Corte de Francia, concurren a que aquellas *Memorias* carezcan de la sinceridad y médula que pudieron contener. Atenúa y aun calla algunas circunstancias, comenzando



desde las de su adolescencia, porque en todo ocupa la antípoda del cinismo de Rousseau. Mucho ha de provenir de la circunspección que Venecia inculcaba en sus súbditos, con el proverbial sistema de constante espionaje y delaciones, hasta en los años finales de relajación de la suspicaz Señoría. Mas, con todas las restricciones e idealizaciones de nuestro Goldoni, sus páginas autobiográficas nos enteran de varias de sus calaveradas y fugas juveniles.

Precozmente aficionado a las cómicas mozas y a las camareras de ellas, le tomó tirria a los estudios de filosofía escolástica que emprendió en Rimini; y por esa más alegre frecuentación abandonó a su maestro el fraile dominicano Candini. Con una compañía de comediantes se escapó de Rimini a Chioggia, donde residía su familia. Descubierta allí, obtuvo el perdón de su bondadoso padre. Tenía 15 años de edad; y para curarlo de la melancolía de este su primer fracaso de vida libre, bastó que lo llevaran a su idolatrada Venecia. En el renombrado teatro veneciano de San Juan Crisóstomo, aplaudía las primeras piezas de Metastasio y escuchaba al gran cantor Farinelli. Enviáronlo después a estudiar a Pavia, en una beca del Seminario de San Pio V. Allí, más que a los autores de Derecho y a los clásicos griegos y latinos, leía a los dramaturgos italianos y franceses, sin descuidar por ellos a los ingleses y a los españoles, de los que logró más que mediano conocimiento. Ese colegio de Pavia, muy *antiguo régimen*, descuidado, indulgente y bonachón, permitía a los alumnos largos paseos por la ciudad, que empleaban en diversiones y amorios. Goldoni pasó la raya de la tolerancia, con unos versos burlescos contra ciertas doncellas de Pavia. Se consideraron libelos difamatorios, y fué expulsado el autor. Nuevamente de regreso en Venecia, entró a servir en la administración de la República, como auxiliar de los gobernadores para las posesiones de Tierrafirme, o en las legaciones a provincias vecinas. Con tal motivo nos describe las regiones que recorrió, de Udine y del Friul, fértiles, animadas por rica y multiplicada nobleza, que con infantil alborozo prosperaba y se recreaba, advirtiendo apenas el leve dominio de San Marcos. De allí tornó a la pingüe y muelle Lombardía, gobernada por virreyes austriacos. Pero esa Italia subdividida en estadillos minúsculos, semi-soberanos u ocupados por extranjeros, que a la distancia de dos siglos se nos antoja tan pacífica y arcádica, no dejaba de padecer con frecuencia los estragos de la guerra, flagelo sempiterno, por los choques de las poten-

cias mayores, aunque fuera la guerra de entonces tan limitada y cortés que la denominaban con razón *de encajes*. En 1733, Goldoni vivía en Milán, muy a gusto, absorto en sus tareas diplomáticas subalternas y en el amor de una hermosa cortesana de Venecia, cuando tuvo de improviso que abandonar la capital lombarda, cañoneada por el ejército aliado franco-piamontés. Se retiró a Parma; y presenció de cerca los destrozos de la batalla del 19 de Junio de 1734, en que el Mariscal de Ccigny derrotó a los austriacos de Mercy des Billets, y perecieron 25,000 hombres, entre ellos el Duque de Wurtemberg. Los desertores robaron el equipaje de Goldoni y el de un abate que huía con él.

Al fin nuestro autor, que ya se había recibido de abogado, y viajó por otras muchas regiones de la Italia Septentrional y Central, se casó en Génova, y comenzó a sentar la cabeza y a cultivar su ingénita e invencible vocación dramática. Abandonó el género de la pomposa tragedia, con que se había iniciado; disminuyó su excesiva imitación de Metastasio, que le robaba originalidad y no convenía a su índole; y se dedicó a la de Moliere y a la comedia de costumbres, que era su adecuado campo. Al ejemplo de Moliere y a las lecturas españolas de Pavia ha de atribuirse su mezquino y canijo *D. Juan Tenorio* (inspirado en el inmortal *Burlador de Sevilla* de Tirso), que es de 1736. Constituyó una lamentable equivocación: no era su mediano talento proporcionado a tan arduo asunto. Sus aciertos principian con *La vedova scaltra*, comedia a la francesa molierista, de observación y carácter. Llena Italia de recuerdos y ejércitos españoles, y de consiguientes rencores hispanó-fobos, por la subsistente hegemonía de sus príncipes o infantes en casi toda la Península (ocurrían las intervenciones y recuperaciones de Felipe V e Isabel Farnesio), Goldoni lleva a las tablas la caricatura de la caballerosidad castellana, con el galán D. Alvaro, tan vanaglorioso y linajudo que remite su propio árbol genealógico a su dama, como el medio más eficaz que se le ocurre para seducirla. Burlas análogas hace de la fatuidad francesa, de las que luego, cuando se fué a residir a Francia, se retractó y dijo arrepentirse. No es el envanecido D. Alvaro el único español que figura en la primera época del teatro de Goldoni: la excelente comedia *El amante militar*, compuesta con reminiscencias de las campañas de 1732 y 1740, ofrece los dos tipos de oficiales españoles contrapues-

tos, el simpático y ejemplar Alférez D. Alfonso, y el Teniente D. Garcia, presumido y tonto. Junto con las tradicionales chanzas antihispanas, iban de concierto las consabidas mofas contra los del Reino de las Dos Sicilias, a quienes suponían muy parecidos a los españoles. En estas comedias de Goldoni salen a relucir el parlero y fanfarrón D. Marcio (*La bodega del café*), el bufón D. Facio (*Torcuato Tasso*), el D. Octavio (en el *Bugiardo*, imitación goldoniana en prosa del *Menteur* de Corneille, y a su vez reflejo de Alarcon); y otros varios vejámenes y ludibrios de napolitanos más o menos españolizados, en el *Adulatore*, que pasa en Gaeta y cuyo principal personaje es el Gobernador D. Sancho. Las escenas más felices en Goldoni son las de gentes humildes, las de pescadores y gondoleros venecianos, escritas casi siempre en dialecto, y que por su sabroso naturalismo plebeyo lo hacen predecesor y maestro innegable de los *sainetes* de D. Ramón de la Cruz.

No sólo acertó Goldoni en cultivar los géneros cómicos de costumbres burguesas y populares, rompiendo convencionalismos académicos, sino que despreció abiertamente las pedantescas trabas de las asendereadas unidades pseudo-aristotélicas. Ciertamente que la gran ópera italiana no solía observarlas, según lo demuestran los ejemplos y las expresas doctrinas de Metastasio; y que en la misma Francia, retóricos como Marmontel, tan apreciado por Goldoni, las impugnaban abiertamente. Otros defectos y vicios de aquella época decadente reprendió y zahirió Goldoni, como el *chichisveo* o pretenseo amor extático y petrarquista de los caballeros *servidores* o *patitos* de damas casadas, que ya comenzaba a declinar en Italia, donde tan arraigado estuvo; y el afán coleccionista de los presuntuosos e ignaros *dilettanti*, verbigracia el Conde Anselmo en el *Anticuario*. No se detuvo aquí, por desdicha. Arrastrado en su ligereza por los impulsos revolucionarios del siglo, tachó de hipócrita la educación religiosa que se proporcionaba en los conventos (*El padre de familia*, que no tiene de común sino el título con el drama homónimo de Diderot). Empezó, apenas con transparente embozo, el encomio de las logias de francmasones (*Las damas curiosas*). Además, han advertido algunos críticos que en sus comedias más notables, como en la arriba mencionada *Bodega del café* y en la aplaudidísima *Locandiera*, exhibe a los criados en nivel intelectual y moral superior que a los señores. Particularmente en la *Locan-*

*diera*, el obtenido intento cómico estriba en escarnecer la amarga y soberbia pobreza del Marqués de rancia estirpe y el vanidoso derroche del Conde recién ennoblecido, ante la coquetería y gracias de la mesonerilla, y el buen juicio de su novio el camarero. Hay en Goldoni atisbos conscientes a medias de Rousseau y de Beaumarchais.

A los 45 años se hallaba Goldoni en la cumbre de su inspiración y en la mayor creciente de su vena. No sólo abastecía a los teatros venecianos sino a los demás de Italia. En Turín compuso su *Moliere*, enteco homenaje a su prototipo anhelado. Otras veces se iba a Génova, cuna de su mujer; o a Boloña, a visitar a su mecenas y discípulo el Marqués Francisco Albergati-Capacelli, el corresponsal de Voltaire y propietario de una espléndida casa de campo. Entre las de veras primorosas comedias de Goldoni, está la trilogía *Smanie della villeggiatura*, que es de 1754 y se inspira en las admirables mansiones veraniegas de los patricios vénéto a orillas del Brenta, y en diversas *villas* de Toscana. *El filósofo inglés* procede del *Espectador* de Addison; las dos *Pamelas*, la *Soltera* y la *Casada* (1750 y 1759), naturalmente de la ruidosa novela de Richardson. Con su ideal de clásico aticismo se enlaza su favorita comedia romana *Terencio*. Pero a los que con más asiduidad y de cerca seguía, era, según la corriente del tiempo, a los escritores franceses, lo que explica los excesivos galicismos en que incurre. Sus predilectas lecturas francesas lo surtieron dos veces de temas sudamericanos: uno privativamente peruano y otro amazónico. Los indios peruanos estaban entonces muy de moda, con la *Alicia* de Voltaire y *Los Incas* de Marмонтel. Una literata de Lorena, Madame de Grafigny, la maltratada huésped de Voltaire y la Marquesa Du Chatelet en el castillo de Cirey, imitó las *Cartas Persas* de Montesquieu en las *Cartas de una peruana*, *Zilia*, impresas el año de 1747. Goldoni las aprovechó para su comedia novelesca *La peruana*, estrenada en 1755. No fué el único préstamo que recibió de la Grafigny, a la cual encarecía como "honor de su nación y su sexo", sino que poco después acomodó a la escena italiana su mediocre drama *Cenia*. De los *Viajes* del Abate Prevost, publicados a partir de 1746, tomó *La salvaje*, que ocurre en las Guayanas, y cuyos protagonistas son la amazónica Delmira y el generoso conquistador español Jiménez. Casi al propio tiempo, retornando a argumentos ita-

lianos, presentó la comedia *Terquato Tasso*, contrahecho busto de héroe que reclamaba panegirista de mayor talla y alcance. Fuera de la Grafigny, entre las escritoras francesas, puso a contribución a Madame du Bocage, adocenada imitadora de Milton y desairada amiga del Abate Galiani. Derivó de su tragedia *Las amazonas* la tragicomedia *Dalmatina*, cuyas escenas transcurren en Tetuán. Marmontel, con uno de sus cuentos morales, le dió materia para *El escúpulo*. Entretanto, el Duque de Parma, D. Felipe de Borbón, le encargó que organizara para el teatro ducal la compañía de Opera Bufa italiana, y le concedió pensión permanente. Bajo el pontificado de Clemente XIII, que era el veneciano Rezzónico, lo llamaron a Roma para que vigilara la representación de sus propias obras en el Capránica. De vuelta a Venecia, se contrajo a escribir sus más pintorescas comedias populares en dialecto veneciano, como son *La casa nova*, *I rusteghi*, *Le baruffe chiozzote*, *Teodoro Brentolón* y *Ultima notte di carnevale*, cosechas de estas lozanas temporadas.

Precisamente, cuando debía de hallarse más contento y honrado en su patria, se le recrudecieron los ataques de melancolía, por las polémicas y diatribas que hubo de afrontar. Tuvo que combatir, no sólo con el grosero y mazorral Abate Chiari, zafio dramaturgo, que venía a ser lo que después Comella en Madrid ante Moratín; sino con el deslenguado piemontés anglómano Baretta, que en impulsividad y rudeza emulaba a Forner en España, y sobre todo tenía que habérselas con el furioso reaccionario Conde Carlos Gozzi, tan encarnizado denostador de Goldoni como del estrafalario Abate Chiari. Los representantes de la familia patricia Gozzi eran dos hermanos, ambos literatos, autores dramáticos, críticos y miembros de la academia veneciana de los Granelleschi; pero muy desemejantes en disposición y pareceres. El mayor, el Conde Gaspar, de los primeros rehabilitadores del Dante, lo que prueba honda perspicacia estética, y uno de los que más tronó, en las invectivas de sus *Sermones*, contra la molicie y mengua de los venecianos, defendió siempre a Goldoni en privado y en público, y hasta se encargó en ausencia de éste de corregirle las pruebas de la impresión de su *Teatro*. Muy de otro modo el menor, el Conde Carlos, mucho más intransigente que el primogénito en materias gramaticales y literarias, se empeñaba en mortificar a Goldoni, en fraguar conjuras para frustrar la representación de sus piezas, y en menospre-

ciarlas y reemplazarlas con una reforma de la antigua comedia de máscaras, que no sin talento emprendió, al escribir y dar a la escena algunas *fiabe*, inspiradas en cuentos populares de la infancia. Goldoni nunca fué hombre de combate, como tampoco lo fué su discípulo español Moratín. Pronto se desalentó, y aceptó la propuesta de ir a Francia que, para el Teatro de los Italianos en París, le dirigió el Duque D'Aumont, ei mismo satirizado por Marmontel. Terminada su contrata de dos años, se quedó en la Corte de Versalles, al servicio de Madame Adelaida, hija de Luis XV.

Sostiene Mr. Rogers que la partida de Goldoni a Francia *fué un mal paso*, del cual el poeta veneciano se *arrepintió siempre* (*Introducción*, pág. 1). No dudó que autor tan regional y tan prendado de su nativa Venecia deploraría a menudo, con vivaz nostalgia, no volver a ella. Cuando en 1787 lo visitó Moratín en París, el ochenón comediógrafo lloraba a lágrima viva la ingratitud de sus conciudadanos. Nos lo atestigua en su carta Moratín, el cual, con la fácil terneza de la época, acompañó a llorar a su querido maestro. Mas éste, prudente o voluble, no exteriorizó su pesar en las *Memorias*, sino muy al contrario no se harta de asegurar en ellas que ama a Francia tanto como a Italia (3). La verdad es que, por lo menos en los primeros años, su salida de Venecia le significó una gozosa liberación de insidias y ultrajes. París lo aplaudió y festejó muchísimo. La permanencia en la ciudad que era centro director literario de Europa dilató su influjo, como el pedestal cesáreo de Viena el de Metastasio, no obstante la menor significación social de Goldoni. Ni era ésta desestimable tampoco. Voltaire, árbitro de la fama, lo apreciaba sobremanera, correspondiendo a la admiración sin restricciones que el veneciano, poco escrupuloso o poco entendido en materias teológicas y filosóficas, le protestaba de continuo. Entre los dos dramaturgos, hacia de intermediario D'Argental, el Ministro de Parma en París, uno de los volterianos del grupo íntimo. Se reconcilió Goldoni con Diderot, un tiempo irritado por creerlo cómplice en la acusación de plagio que le increpaba a éste Freron, aprovechando pérfidamente la ignorancia del público y la comunidad de títulos de los dos dramas aquellos que arriba indiqué.

Entre todo lo que compuso Goldoni en París, hay una patente imitación del teatro castizo español, la ópera bufa *El Rey de caza*,

(3).—Goldoni, *Memorias*, tercer tomo. parte III, caps. 23 y 30.

arreglo del calderoniano *Alcalde de Zalamea*, a través de Sedaine. Pero la consagración, el máximo triunfo de Goldoni en Francia fué su *Bcurru bienfaisant*, escrito por él en francés y representado con entusiasmo en el Real Sitio de Fontainebleau el año de 1771. Con todo ello es comprensible que rehusara volver a Italiâ, por más que luego, en la extrema vejez y ante su joven amigo español, se doliera de no ser repatriado a Venecia, o mejor de que Venecia no le señalara alguna congrua pensión en el mismo París, donde se hallaba tan halagado y contento. Su sobrino, a quien adoptó por hijo, se acomodó igualmente en Francia. Ni él careció de la pensión regia mientras duró la monarquía. De la domesticidad de Madama Adelaide pasó a ser maestro de italiano de las hermanas de Luis XVI. Disfrutó de todas las ilusiones filantrópicas que acompañaron el advenimiento del nuevo reinado, del bienestar consiguiente al honroso tratado de Versalles, de la apoteosis funeral de Voltaire. Formó coro a las reputaciones crecientes de Marmontel y La Harpe, Beaumarchais y Rivarol. Redactaba con minuciosidad las *Memorias* de su prolongada vida. Lo visitaban muchos de los viajeros distinguidos que se congregaban en la capital francesa; entre ellos el insigne piemontés Alfieri, que había comenzado a imprimir, con su dura garra aquilina, en la escena italiana, aquella vibrante concisión y energía tan apartadas de la blandura que la caracterizaron durante ese siglo. Pero al estallar la negra tempestad de la Revolución, todo cambió para el amable y cándido octogenario. Suprimieron de golpe la pensión del agradecido servidor de los Borbones. Cuando José María Chenier logró convencer a los jacobinos energúmenos de la iniquidad de la medida, ya Goldoni había muerto de pobreza y amargura (8 de Enero de 1793).

No hemos ocultado sus limitaciones y deficiencias. Habida cuenta de ellas, resulta siempre uno de los más suaves e ingeniosos escritores italianos de su tiempo, uno de los más sosegados y recomendables, a pesar de sus crudos galicismos. Hemos procurado indicar los pocos e indirectos reflejos españoles que en sus obras se advierten. Acerca de las influencias que a su vez ejerció sobre el teatro de España, podemos afirmar que Mr. Rogers las aprecia discretamente en el folleto que examinamos. Obtuvo Goldoni popularidad y eco en España, como sucesor de Metastasio y como afrancesado molierista, en reacción contra la irregularidad violenta y encrespada de la castiza escuela teatral de Cañizares, lírica y altiso-

nante. Por eso D. Ramón de la Cruz y D. Leandro Moratín debieron algo y aún mucho a Goldoni en el tono y la intención.

No se había interrumpido ciertamente en el siglo XVIII el comercio intelectual entre España e Italia, aunque ambas penínsulas se sometieran por grados al ascendiente francés, entonces incontrastable. El reinado de Felipe V, así en política como en música y en poesía, permaneció embebido en influencias italianas. El mismo acatado preceptista D. Ignacio de Luzán, traductor de la *Clemencia de Tito* de Metastasio, procede menos de Francia que de Italia, donde se educó y moró diecisiete años, asimiló sus principales ideas y aprendió sus primordiales reglas poéticas. En Madrid ejercía la crítica dramática el napolitano Pietro Signorelli, el que después tradujo el repertorio de D. Leandro Moratín. En cuanto a la música italiana de ópera, que traía consigo de manera inseparable los libretos literarios de Metastasio y Goldoni, en ninguna parte quizá fué su victoria más completa y magnífica que en España, gracias a la protección de los monarcas Felipe V y Fernando VI. El teatro madrileño de los Caños del Peral, que se inauguró en 1738 con el *Demetrio* de Metastasio, lo dirigía el Marqués Don Anibal Scotti, Mayordomo Mayor de la Reina Isabel Farnesio; y presidieron el del Buen Retiro el célebre Carlos Broschi Farinelli y el Abate Pico de la Mirándola. Rogers expone bien esta materia (cap. II, págs. 6 a 8). Hay que aducir, como al más fidedigno testigo, al Padre Feyjóo, por lo mismo que él prefería la antigua música española. En su *Discurso XIV* del tomo I del *Teatro crítico*, exclama: "Los italianos nos han hecho esclavos de su gusto. En cuanto a la música, se verifica ahora en los españoles, respecto de los italianos, aquella fácil condescendencia a admitir novedades que Plinio lamentaba en los italianos respecto de los griegos: *Mutatur quotidie ars interpolis, et ingeniorum Graeciae flatu impellimur*". La reacción de Carlos III contra el melodrama en italiano (descrita por Rogers en las páginas 10, 17 y sigs.), hasta el punto de confinar las óperas italianas a sólo los Sitios Reales, fué una arbitrariedad dictada en 1766 por el Conde de Aranda, quien deseaba fomentar los dramas franceses y en todo se atenía a los ejemplos de Francia. Allá también, bajo Luis XIV, se prohibió el teatro en italiano; y hubo de restablecerlo en la Regencia el Duque de Orleans. Después reiteraron en 1780, bajo Luis XVI, la proscripción de las compañías italianas, como lo repitieron los ministros de los otros Borbones en España en, 1777 y



en 1799. Moratín (Carta a Jovellanos, 28 de Agosto de 1787) atribuye tal rigorismo vandálico a la reacción cortesana contra Grimaldi. Esta caprichosa persecución a las representaciones en italiano, perjudicó a la boga de Goldoni, cuyas comedias musicales hubo que traducir más o menos bien. Varias veces tuvo la suerte de que las trasladara D. Ramón de la Cruz. Rogers (pág. 16) cita *Las pescadoras*, que el sainetero egregio arregló en zarzuela con el título *Pescar sin caña ni red* en 1765, por consiguiente un año antes de la prohibición de la lengua italiana en las tablas. Agrega Rogers, a los trasuntos o arreglos goldonianos hechos por Cruz, *I portentosi effetti della Madre Natura* (pág. 16); y el *Filosofo di campagna*, que convirtió en la zarzuela *El filósofo aldeano* (*Apéndice*, págs. 54 y 55). A éstas añade Cotarelo *La esclava reconocida*, negándolo resueltamente Rogers (pág. 65). Queda por averiguar si también imitó o refundió D. Ramón de la Cruz a Goldoni en el sainete que se le atribuye *El enemigo de las mujeres* (y que ha de proceder de *La locandiera* goldoniana); y en *La escocesa*, en *Celinda* y en *Las amazonas modernas*, títulos comunes en las colecciones de ambos.

Moratín, cuando acudió en su juventud a rendir tributo de simpatía a Goldoni, le comunicó que "en los teatros de Madrid se representaban con frecuencia y aplauso *La esposa persiana*, *La mujer prudente*, *El enemigo de las mujeres* (*La locandiera*), *La enferma fingida*, *El criado de dos amos*, *Mal genio y buen ccazón* (*Le bourru bienfaisant*), *El hablador*, *La suegra y la nuera* y otras producciones estimables de su demasiado abundante vena". A este elogio tan estricto y tasado que le rinde el más ilustre de sus discípulos en lengua española (tan superior a él por su lirismo y nitidez de estilo), querríamos que siquiera se sumara el reciente estudio de Mr. Rogers. Algunos resabios de prejuicios políticos y de criterios antiestéticos concurren para que en conjunto, en sus apreciaciones finales, moteje de *aburguesada* (pág. 7), de *pacata y siempre conservadora* (pág. 42), *desprovista de toda trascendencia universal* (pág. 1), la obra entera del buen Goldoni; lo que, dentro de la tabla de valores empleada por el propio Mr. Rogers, en flagrante contradicción con los datos que él mismo franquea, y con cuanto nosotros dejamos expuesto, nos parece frisar en desmedido y muy injusto desdén.