

**Pedro Napoli Signorelli y Leandro Fernández de Moratín:
amistad, afinidades e influjos literarios**

Franco Quinziano
Universidad de L'Aquila

1. Introducción

El presente estudio se inscribe en el amplio entramado de la dramaturgia comparada hispanoitaliana del XVIII, concebido como parcela inestimable en el cuadro de las fértiles relaciones culturales y literarias que ambos países han estrechado en los últimos decenios de la centuria, coincidiendo en modo especial con la fase reformista y de renovación cultural que se inaugura a comienzos de los años sesenta con el acceso al trono de España de Carlos III. Es precisamente durante esta coyuntura, de suma relevancia para la comprensión de la historia y la cultura de la España moderna y que en líneas generales ocupa el último tercio del siglo, cuando en efecto los vínculos culturales y literarios entre ambas penínsulas hespéricas devienen más variados y copiosos.¹

La oleada de inmigrantes italianos a la España del XVIII, que había alcanzado un número considerable en los primeros años de la centuria a partir de la política italianista llevada a cabo por Isabel Farnesio y que se hizo más evidente en el campo cultural en los años de Fernando VI, fue acentuándose en modo notable con la llegada al trono de Carlos III, sobre todo en la primera fase de su reinado. Cabe recordar que hacia finales de la centuria, la italiana constituía una de las colonias extranjeras de mayor relieve afincadas en el solar español, la segunda en cuanto a proporción numérica, superada tan sólo por la numerosa población francesa residente. Como han demostrado las investigaciones de J. A. Salas y E. Jarque (988-91) (ver también Pradells Nadal), los italianos asentados en España a comienzos del último decenio del siglo totalizaban algo menos de 7000 habitantes, concentrados principalmente en tres áreas bien definidas: la región de Aragón (más de 1500), la corte, Madrid (unos 750) y la ciudad de Cádiz que, con algo más de 3300 emigrantes italianos, albergaba casi la mitad del total, en su mayoría dedicados a las rentables actividades mercantiles y afines.

Además de importantes hombres de gobierno, de mercaderes, de artistas de corte y viajeros ocasionales que transitan por las rutas del reino, es posible reconocer en esta coyuntura histórico-cultural la importante presencia de destacados literatos, eruditos y hombres de saber italianos participando activamente en la vida cultural del Madrid de Carlos III. Entre ellos, merecen recordarse Ignazio Bernascone, arquitecto y constructor de ingeniosas máquinas e íntimo amigo de don Nicolás Fernández de Moratín, y Mariano Pizzi, doctor en medicina e insigne arabista en los Reales Estudios de Madrid. A estos dos nombres pueden añadirse algunos otros, como Leonardo Capitanacci, Ignazio Gajone, Placido Bordoni, Giacinto Ceruti, Francesco Pesaro, Giuseppe Olivieri, Giovanni Querini y Marco Zeno. Muchos de ellos residieron en aquellos años en la capital del reino ejerciendo importantes responsabilidades en el campo de la diplomacia, ya sea como embajadores o secretarios de embajadas, o profesores en instituciones regias. Todos ellos por lo general desempeñaron un rol destacado como mediadores culturales entre ambas

¹ La bibliografía dedicada a las relaciones culturales hispanoitalianas en el XVIII es más bien amplia, por lo que, entre otros títulos, se remite al variado mosaico de trabajos que integran el doble volumen colectivo editado por el profesor italiano Mario Di Pinto. Para un panorama general puede consultarse también el apartado que F. Meregalli le dedica a las letras del Setecientos (38-50).

naciones y promoviendo su reconciliación en una clara perspectiva de integración y de renovación social y cultural.

De este importante grupo de italianos residentes en la España del último tercio del XVIII, descuellan en modo especial las personalidades literarias del véneto Giambattista Conti (1741-1820), poeta y traductor, y la del dramaturgo, crítico e historiógrafo teatral Pietro Napoli Signorelli (1731-1815), quienes gracias a su formación cultural, a su rigor intelectual y a la vastedad de intereses y la amplitud de miras culturales logran imponerse sobre el resto de sus compatriotas. François López ha resaltado la importancia de ambos autores en el campo de las relaciones hispanoitalianas, precisando que “el interés y la simpatía que sintieron estos dos italianos por la historia literaria de España son tanto más dignos de llamar la atención cuanto que en su patria Tiraboschi y Bettinelli atacaban duramente la literatura española de los siglos anteriores, propagando la especie de su ‘mal gusto’, su ‘corrupción’ y su ‘barbarie’” (14). En esta misma línea, la estudiosa Soriano Pérez-Villamil ha precisado de modo adecuado la peculiar colocación de ambos literatos y su valiosa aportación al panorama cultural de la España del XVIII, destacando que:

sólo los historiadores italianos que permanecieron largos años en España, conocieron su lengua y se insertaron en aquella vida cultural, dan una visión favorable, libre de prejuicios atávicos [sobre la cultura española]; es más —añade— colaboraron con su pluma en dar a conocer los valores poéticos [Conti] o dramáticos [Napoli Signorelli]. (183)

Los dos escritores italianos habían llegado a la capital del reino a mediados de los años sesenta, coincidiendo con uno de los momentos de mayor intensidad en la enconada batalla que los neoclásicos libraban contra los autos sacramentales y las variadas manifestaciones del teatro popular (M. Hernández 1980; Domínguez Ortiz 1983-84), especialmente las piezas cómicas de clara derivación epigonal barroca (comedias de santos, de magia, heroico-militares, de figurón, etc.). Ambos literatos, unidos por lazos de estrecha amistad, una vez afincados en Madrid, logran vincularse al círculo de escritores ilustrados inscritos en la corriente reformista madrileña, quienes los introducen en los ámbitos de elaboración y de debate cultural que habrán de imponerse a finales de los años sesenta e inicios de los setenta. De ambos italianos llegó a decir el padre Estala, gran amigo de Leandro Fernández de Moratín, que eran “los eruditos extranjeros cuyo voto, en materia de buen gusto en poesía, es muy superior a todas las críticas de los que piensan de otras maneras” (Estala, *Prólogo a Colección de antiguos poetas castellanos*, II, 1786, 2; citado en Mariutti 1960, 765). Tanto el poeta Conti, en palabras de Joaquín Arce “el mejor hispanista del setecientos” (70), como el historiador y crítico teatral napolitano desempeñaron en efecto una función relevante en el proceso de difusión y asimilación de autores italianos en los círculos culturales españoles que frecuentaron, al tiempo que fomentaron, en las letras hispánicas el interés por la literatura extranjera.

Ahora bien, mientras la presencia del destacado poeta y traductor véneto en la España del XVIII se nos presenta más bien fragmentaria y discontinua, puesto que regresa a Madrid en más ocasiones por breves períodos, hasta establecerse definitivamente en 1785 en su pueblo natal de Lendinara, la estancia madrileña del escritor partenopeo, que se prolongó por casi cuatro lustros, se nos revela mucho más provechosa para la comprensión de las relaciones hispanoitalianas de finales del siglo XVIII e inicios del XIX. La larga residencia del literato napolitano en la capital del reino, en nuestra opinión, tanto por la variedad de contactos como por la multiplicidad de

intereses culturales que ella determinó, reviste sin duda gran interés para la comprensión de las relaciones hispanoitalianas de los últimos decenios del Setecientos. Desde esta perspectiva sumamente significativo ha sido el rol desempeñado por el autor partenopeo, quien en aquellos decenios a caballo entre dos siglos se erige en avezado mediador entre ambas literaturas en contacto. Vittorio Cian ha puesto de relieve esta importante función de mediación cultural, advirtiendo que Napoli Signorelli “si faceva [...] volentieri intermediario fra i letterati italiani trasmigrati in Spagna e quelli rimasti in Italia [...]. Inoltre teneva informati gli amici lontani (tra cui Vespasiano e Vernazza) del movimento letterario spagnolo, a diffondere al di là dei Pirenei la conoscenza della nostra letteratura” (174). En esta misma línea, el erudito Farinelli ha indicado que el dramaturgo napolitano, junto al poeta Conti, representó “il più autorevole conoscitore e cultore della letteratura spagnuola fra gli Italiani del tempo suo” (*Grillpazzer und Lope de Vega* 164, nota 1, citado en Cian, 357).

No cabe duda alguna que Napoli Signorelli se instala como una de las figuras más significativas en el variado entramado de las relaciones hispanoitalianas dieciochescas en campo dramático, constituyendo, según palabras del destacado dieciochista Nigel Glendinning, “una auténtica autoridad por lo que a teatro europeo se refiere” (96), como en efecto se desprende de las oportunas consideraciones y de la vastedad de datos e informaciones que informan su *Storia critica de' teatri antichi e moderni*, fruto por lo general de un uso adecuado y de un conocimiento directo de las fuentes, algo no muy común en los trabajos de crítica literaria de aquellos decenios. Esta valiosa obra, cuyo volumen de la primera edición (1777) se convirtió algunos años más tarde en seis (1787-90), para finalmente alcanzar los once tomos de su edición definitiva publicada en 1813,² constituye el primer serio intento orientado a trazar una historia general del género dramático dentro de la vastedad de lo que en el XVIII se entendía por “literatura”. En este notable esfuerzo historiográfico, los amplios capítulos dedicados al teatro español representan con toda probabilidad las páginas más valiosas e interesantes, erigiéndose en una de las primeras obras orientadas a examinar bajo una perspectiva global toda la producción dramática española conocida hasta entonces, como por otra parte el mismo autor se empeñó en destacar al precisar que “tuttavolta se ne desiderava ancora una storia seguita prima ch'io l'abbozassi nella generale de' Teatri pubblicata nel 1777, ed i buoni nazionali urbanamente me ne seppero grado (Napoli Signorelli 1813, VI, 137). Soriano Pérez-Villamil ha recalcado este valor precursor de la obra del autor napolitano, aseverando que si bien el italiano Quadrio, “en plena mitad del siglo, había dedicado un vasto volumen de su *Storia della poesia* a la dramática, [...] no es comparable la preparación del ex jesuita valtelinés con la sensibilidad teatral y conocimiento de la realidad hispana que tras dieciocho años de permanencia en Madrid poseía el autor de la *Faustina*” (109).

La publicación de esta importante obra de crítica dramática, lamentablemente poco conocida y parcialmente valorada por la crítica aún en nuestros días, provocó en aquellos años un recibimiento más que entusiasta. El juicio positivo que entre los contemporáneos despertó esta obra monumental fue casi unánime. Aunque la historia teatral redactada por el crítico napolitano

² Entre 1794 y 1795 salió a la luz otra edición (Venecia, Tipografia Pepoliana, presso A. Curti), compuesta por dos tomos. Esta iniciativa editorial, en la que el napolitano introdujo algunos cambios respecto a las precedentes, ampliando y revisando temas y añadiendo otros autores, lamentablemente quedó inconclusa, ya que, como acaba de indicarse, tan sólo llegaron a publicarse los primeros dos volúmenes. Mininni alude a dicha edición en su apartado bibliográfico, aduciendo que “si conservano, forse in un unico esemplare, nella [biblioteca] Marciana” de Venecia (517). Se hace notar que hemos localizado también otros ejemplares de esta rara edición véneta de dos volúmenes en la Biblioteca Braidense de Milán (signatura: 26 17 A 12-13), cuyos fondos proceden de las colecciones del célebre *Ginnasio Brera*. No se olvide que el napolitano, a su regreso del exilio parisino, durante los primeros años del XIX, se había desempeñado como docente y responsable de la biblioteca del *Ginnasio*, en aquellos años uno de los más prestigiosos centros de enseñanza de la península.

fue rápidamente olvidada, debido en gran parte a las polémicas desatadas a finales del XVIII e inicios del XIX y a las lecturas interpretativas formuladas por la historiografía decimonónica, por lo general adversa a la obra del autor italiano³, esta voluminosa obra de crítica dramática fue muy apreciada en aquellos decenios, recibiendo el elogio de estimados intelectuales italianos y españoles. Entre ellos pueden recordarse los comentarios favorables del abate P. Bordoni, secretario del embajador veneciano en Madrid, y los elogios de los prestigiosos Bettinelli y Tiraboschi, sin olvidar el juicio de su entrañable amigo Nicolás Moratín quien, antes de su imprevista desaparición en 1780, tuvo ocasión de leer y pudo apreciar la primera edición que había visto la luz tres años antes. Del mismo modo Conti no dejó de manifestar su estimable juicio y la alta valoración hacia la obra del napolitano. En mayo de 1788 el poeta de Lendinara le escribía desde Aranjuez en estos términos: “Io trovo, nella vostra *Storia de' teatri* erudizione estesa, critica giudiziosissima, disposizione naturale, e stile conveniente alla materia. Non siete fanatico stimatore e disprezzatore degli antichi e dei moderni, ma, con imparzialità e candidezza, additate i pregi e i difetti delle loro opere; e, se vi riscaldate è [...] per difendere l'onore dell'Italia [...]” (en Napoli Signorelli 1792-95, II, 21-22). En esta misma línea el joven Leandro Fernández de Moratín exaltó la obra del autor italiano, enfatizando la erudición y la imparcialidad de los juicios allí vertidos, al tiempo que ponía de relieve el hecho de que hasta entonces ningún otro crítico extranjero “había hablado con mayor acierto que Napoli Signorelli del mérito de los dramáticos españoles” (1944, XIV). Por último, la crítica periodística de corte cultural se mostró también casi unánime a la hora de emitir su juicio, resaltando la vastedad de intereses y de datos e informaciones que exhibía la historia dramática del hispanista italiano, en plena consonancia con el espíritu enciclopédico que imperaba en aquél último tercio de la centuria.⁴

En aquellos largos dieciocho años que duró su permanencia en tierras hispánicas, de 1765 a 1783, al autor napolitano se le presentará la oportunidad de insertarse plenamente en los ambientes culturales madrileños, estrechando sólidos lazos literarios y de amistad con los exponentes más significativos del círculo de escritores partidarios de la nueva estética neoclásica, en modo especial con dos de sus mayores representantes, los poetas José Cadalso y Nicolás Moratín. Con ellos Napoli Signorelli participa en los ámbitos de debate y de elaboración cultural de mayor prestigio del Madrid de Carlos III, mientras que, sucesivamente, el literato partenopeo llegará a vincularse en modo aún más estrecho con el célebre comediógrafo Leandro Moratín, dando inicio a una privilegiada relación, personal y literaria, que se prolongó por varios decenios y que sin duda, como enfatizó Angela Mariutti (1960, 763-64), reviste gran importancia

³ Jorge Ticknor, quien prefiere el teatro español “a cualquier otro, exceptuado el inglés, cuando sus autores son Lope, Tirso de Molina, Montalbán o Calderón”, como recuerda José Oría en el *Prefacio* que abre la historia literaria del hispanista estadounidense (Ticknor, I, XV), constituye sin embargo una digna excepción. En efecto, al referirse al drama español del XVIII, Ticknor destaca el valor de la obra mayor del napolitano, advirtiendo que “son importantes los datos y opiniones de Signorelli en la materia, por cuanto residió en Madrid desde 1765 a 1783 [...] y era uno de los individuos del club o tertulia de la fonda de San Sebastián [...], cuyas discusiones versaban casi siempre sobre el teatro” (III, 299, nota 3).

⁴ Como ulterior confirmación de esta acogida favorable, no es ocioso recordar la reseña que, con ocasión de la primera edición de la *Storia critica* de 1777, le dedicó una de las más prestigiosas publicaciones culturales de aquellos años, la romana *Efemeride Letterarie*. El anónimo autor, luego de concebir la historia teatral como “eccellente Trattato” y “opera [...] ingegnossissima”, definiendo al autor partenopeo como “dotto e brillante autore”, destacaba que en esta voluminosa obra “sono sparsi mille tratti curiosi, mille riflessioni interessanti e ingegnossissime”, para concluir que el crítico partenopeo la había escrito “con giudizio, con brio e vivacità, cosa non facile a tutti, e tanto in lui più rara che si capisce avere scritta quest'opera fuori d'Italia”; *Efemeride Letterarie* (Roma), n. LI (20 de diciembre de 1777; 405-07); n. LII (27 de diciembre de 1777; 409-11); y n. I (3 de enero de 1778; 2-4). Sobre las controversias que la obra originó en la España del XVIII, aunque en una perspectiva más amplia, puede consultarse el artículo de C. Roig. Como apunta esta estudiosa (205), la segunda edición de la *Storia critica de' teatri* (1787-90) fueron reseñados en la publicación romana en sus números 208 (280-87), 211 (366-71) y 220 (165-69).

para el estudio de las relaciones dramáticas hispanoitalianas en la fase conclusiva del Setecientos.

A esta estrecha relación, basada en una sincera y fraterna amistad –cuya génesis debe rastrearse en los sólidos lazos que el italiano entabló en sus años madrileños con el padre de Leandro y con su círculo de amigos de la fonda de San Sebastián⁵– y en la comunión de principios artísticos y estéticos plenamente compartidos que dicha relación supuso, se hallan dedicadas fundamentalmente estas páginas. En este sentido nos proponemos aquí examinar las diversas facetas de un vínculo emblemático, expresión de la nueva concepción del valor de la amistad entre ilustrados y que en modo pertinente Mariutti concibió como ejemplar en el vasto “intercambio cultural ítalo-español del XVIII” (1960, 772), configurando de este modo una parcela inestimable en el vasto entramado de influjos, afinidades estéticas, traducciones y recepciones que han modelado la dramaturgia comparada del período en cuestión, a caballo entre dos siglos.

2. Napoli Signorelli en la España de Carlos III: amigos y contertulios.

Coetáneo y amigo del célebre Tiraboschi y cercano a éste y a otros eruditos italianos (Placido Bordoni, Giuseppe Amaduzzi, Carlo Vespasiano y Giuseppe Vernazza, entre otros) en cuestión de preferencias literarias, Napoli Signorelli es sin duda un cabal representante de la cultura *illuminista* napolitana. La ciudad partenopea en el XVIII no sólo es la urbe italiana con mayor población (Moratín asevera en su *Viaje a Italia* que Nápoles a finales de la centuria contaba con “más de cuatrocientos mil habitantes”, 214-15), sino una de las culturalmente más dinámicas y vitales de toda la península. José García de la Huerta, hermano del célebre autor de *La Raquel*, que llegó a visitar la ciudad italiana en los años ochenta, recuerda que ella constituye una urbe “grandísima, muy poblada, de mucha riqueza y nobleza” (Mss., fol. 15). No se olvide que el *illuminismo* napolitano, conjuntamente con el milanés y el toscano, se afirma como uno de los focos más significativos del renovado esplendor cultural en la Italia del XVIII.⁶ En la configuración del pensamiento ilustrado partenopeo es posible reconocer sobre todo el ejemplo y las enseñanzas de Giambattista Vico y las valiosas aportaciones de su discípulo, el salernitano Antonio Genovesi, quien, debido a la originalidad de su pensamiento metafísico, científico y económico acabará imponiéndose en el panorama cultural napolitano como una de las figuras más significativas. En los escritos del dramaturgo italiano es posible reconocer, en efecto, no pocas huellas de estos dos grandes exponentes de la cultura setecentista partenopea, de quienes por otra parte el mismo Napoli Signorelli en más de una ocasión y en modo orgulloso se declaró abiertamente discípulo y admirador.

La biografía intelectual del escritor napolitano de ningún modo puede comprenderse sin una minuciosa indagación que tenga en cuenta las profundas contradicciones que atraviesan la sociedad napolitana de mediados del XVIII. Desde esta perspectiva, su itinerario, no exento de comportamientos y posiciones por lo demás no siempre coherentes, es emblemático de las contradicciones que subyacen en la sociedad partenopea del dieciocho, en la que es posible divisar una amplia fractura entre sociedad, economía y cultura. Como ha observado acertadamente Santoro,

⁵ A este respecto véanse las páginas que he dedicado a ambos aspectos en mi tesis doctoral (Universidad de Salamanca), cuya versión corregida y revisada se halla actualmente en prensa: Quinziano 2002a (107-30).

⁶ Véase a este respecto Consoli (147 ss). Sobre la importancia y el influjo de las ideas de Genovesi a finales del XVIII e inicios del XIX se remite al interesante artículo de Agrimi.

se in altre città italiane la ripresa intellettuale del '700 è legata, tenendo conto unicamente di alcuni fattori, alla crescita di potere della nuova classe (borghese), alle istanze che essa portava, alla nuova ideología, alla nuova concezione del mundo e quindi dei rapporti económicos e del ruolo degli intellettuali, e dunque [...], a Napoli tale rapporto manca. (12-13)

Estas carencias que singularizan la sociedad napolitana del XVIII dan cuenta, al menos parcialmente, del singular recorrido intelectual e ideológico del crítico napolitano: en su juventud adepto fervoroso de la gestión reformista de Carlos III en Nápoles; luego, una vez afincado en Madrid, convencido defensor de la política del despotismo ilustrado encarnada siempre por el tercer Borbón Carlos, cuya vida, según palabras de nuestro autor, constituye un claro “ejemplo de actos de grandeza, de virtud y de religión” (1792-95, III, VI); para convertirse años más tarde, a su regreso a su ciudad natal, primero en apologista de la política del monarca Fernando IV, sucesivamente en partidario y autoridad de la efímera República partenopea de 1799 y, finalmente, durante sus últimos años, y a pesar de su espíritu moderado y notoriamente borbónico, en ferviente simpatizante bonapartista.

Su itinerario intelectual, como el de muchos otros napolitanos de su generación, se erige en emblema de la ilusión reformadora que se ha instalado en gran parte de los ilustrados italianos meridionales, quienes, como enfatiza Santoro (17), en un principio depositaron sus esperanzas, convencidos o no, en Carlos de Borbón, y luego, desilusionados de Fernando IV, arriesgaron sus vidas confiando en una ideología radical que en el Nápoles de aquellos decenios era sólo de carácter intelectual e ideal, y que por tanto se hallaba privada de una real correspondencia con una clase revolucionaria, fuese cual fuese esta última. Napoli Signorelli, por consiguiente, constituye una clara evidencia de la ambigüedad que parece haberse adueñado de los intelectuales napolitanos a finales del XVIII, situados –como destaca una vez más acertadamente Santoro– a mitad camino “tra tradizione e innovazione [...], tra rivendicazione e curiosità, tra ricerca di identità e cosmopolitismo” (20).

Aunque abogado de profesión, Signorelli manifestó tempranamente gran curiosidad, amplio interés y entusiasmo por la crítica literaria y los estudios de diplomacia,⁷ a los que se dedicó con esmero y convicción instruyéndose con las obras de los clásicos grecolatinos y de los italianos Tasso, Ariosto, Muratori, Maffei, Lazzarini, y Fontanini, entre otros. El ambiente forense se le presentaba convencional y monótono, en claro contraste con la ansiada libertad individual y la constante búsqueda intelectual que derivaba de su espíritu inquisitivo e inquieto. De ahí, pues, que una vez encaminado en el duro ejercicio de la profesión de abogado, Napoli Signorelli haya decidido al poco tiempo abandonarla, para abrazar sucesivamente los estudios de poesía, teatro y crítica literaria, a los que dedicará sus energías hasta el fin de sus días.

Si la educación recibida y los estudios humanistas cursados en su ciudad natal se revelan importantes, más decisiva aún para la comprensión del perfil cultural e intelectual del crítico italiano ha sido sin duda su estimulante experiencia en el Madrid de Carlos III,⁸ cargada de gratificaciones y reconocimientos, cuyas impresiones y recuerdos el literato conservará eternamente en su memoria. Su larga residencia madrileña de casi veinte años, constituye, en

⁷ Sobre el interés de Signorelli por los estudios diplomáticos y sobre su experiencia como profesor en dicho campo en el prestigioso Ateneo de la ciudad de Bolonia, se remite al artículo de Guariglia (463-77).

⁸ Para mayor información sobre la estancia madrileña del crítico napolitano, véanse Avellino (4-13), Cian (165-81), y Mininni (24-45). A este tema, centrado en la participación del italiano en la fonda de San Sebastián y a sus vínculos con Nicolás Moratín y demás letrados españoles en sus años en Madrid, hemos dedicado recientemente un estudio, actualmente en prensa: Quinziano 2002b.

efecto, una etapa crucial en su formación cultural y literaria, significando uno de los períodos más fértiles, tanto en lo personal como en lo cultural, en la vida del escritor. En sus años en la capital del reino, el dramaturgo napolitano perfecciona el castellano, lengua que llegará a dominar con pericia filológica e igual destreza que el italiano, como puede desprenderse de las cartas que le envía a su amigo Leandro Moratín, redactadas en un español impecable. Del mismo modo, el dramaturgo partenopeo logra asimilar en modo adecuado los variados componentes del fértil y complejo mosaico cultural hispánico, al tiempo que amplía sus estudios sobre los diversos géneros dramáticos en la península ibérica, que luego verterá en los tres apartados sustanciosos que organizan la edición definitiva de su *Storia critica de' teatri*.⁹

En su larga estancia madrileña el escritor napolitano se propuso también ampliar sus estudios sobre las letras hispánicas, con particular atención al género dramático. Leandro Moratín recordaba que había sido su padre, don Nicolás, quien había alentado al amigo italiano a indagar y a reflexionar en modo apropiado y libre de todo prejuicio sobre los autores de la escena nacional, advirtiéndole sobre los aciertos y los defectos de los dramaturgos peninsulares, en especial del Siglo de Oro. De esta doble actividad de crítico dramático y de traductor de textos españoles dan cuenta tanto las amplias páginas que le dedicó a los estudios hispánicos, como sus apreciables traducciones de las comedias moratinianas. Como es sabido, del popular dramaturgo español Signorelli tradujo al italiano sistemáticamente todas sus piezas, a excepción de la última y mayormente célebre, *El sí de las niñas*,¹⁰ dejando así constancia de la plena adhesión que el erudito partenopeo guardó hacia los principios que regían la visión dramática del madrileño y con la cual el escritor italiano se solidarizó en modo explícito. Las importantes versiones italianas de las primeras cuatro comedias de Leandro Moratín emprendidas entre 1795 y 1805, como reflejo de una estrecha colaboración literaria y de una sólida amistad que siguió cultivándose incluso después del regreso de Signorelli a Nápoles, no sólo deben ser concebidas en el marco de la febril actividad traductora que registró los últimos decenios del XVIII (Lafarga 1999), sino que además deben ser vistas y examinadas a luz de la batalla protagonizada por ambos literatos en pos de la afirmación de un teatro burgués de rango europeo y del animado debate que dicha contienda supuso en aquellos últimos y polémicos lustros de la centuria.

Como ya se ha apuntado, Napoli Signorelli había llegado a Madrid en un momento crucial en la vida cultural española, encontrándose con un ambiente literario fuertemente politizado. Su

⁹ Véanse los amplios capítulos que el autor italiano le dedica al drama peninsular: Napoli Signorelli, 1813, VI: 137-226 (siglos XV y XVI), VII: 3-134 (siglo XVII) y IX: 56-194 (siglo XVIII).

¹⁰ De las cinco comedias moratinianas, el erudito napolitano tradujo las primeras cuatro (*La commedia nuova, Il Vecchio e la giovane, Il Barone y La Bacchettona*), es decir, todas excepto la última, *El sí de las niñas*, estrenada en 1806 y que, como es sabido, constituye la más lograda del madrileño. Es el mismo autor italiano, quien en una carta de principios de octubre de ese mismo año, le explica a don Leandro las razones que le habrían impedido emprender la traducción de su última pieza:

Es verdad que D. Simón Rodríguez me pasó su última comedia *El sí de las niñas*, pero con el que la leyese y se la volviese sin tardar; así lo hice. Yo la habría traducido quedando en mi poder, como lo he hecho de su *Barón*, de la *Mojigata* y del *Viejo y la Niña*. Estas tres las traduje sin alteraciones, como en *La Comedia nueva* me lo había permitido. *El Barón y El viejo y la Niña* están impresas El año teatral de Venecia, ni tengo de ellas ejemplar alguno. *La Mojigata*, que tuve a bien llamar *La Bacchettona*, no se admitió por escrúpulos del Gobierno Austriaco de entonces [...] Lo cierto es que las cuatro comedias de V. que yo conozco las he traducido. Pero hay otra, que yo no conozco? (en Mininni 439)

Se recuerda que la traducción de la famosa comedia moratiniana fue llevada a cabo algunos años más tarde, en 1830, apareciendo incluso dos versiones italianas distintas ese mismo año. La popular pieza será volcada al italiano algunos años más tarde, en 1830, año en que salen a la luz dos versiones: una más fiel al texto español, editada por L. Monteggia (*Il sí delle fanciulle. Commedia in tre atti in prose di L. F. di Moratín. Versione dallo spagnolo di Luigi Monteggia*, Marsella: s.e, 1830) y una adaptación italiana en cambio mucho más libre realizada por D. E. Govean (*Il sí delle ragazze. Commedia in tre atti tradotta dall'originale spagnolo*; Milán: Visaj, 1830). Más tarde, a principio de los años cuarenta se editaría una tercera versión italiana, aún más libre que las precedentes, publicada en 1841 en Milán: *Sì col labbro e non col cuore*, cuya traducción estuvo a cargo de Carlo Varese. Véase a este respecto Mariutti de Sánchez Rivero 1960 (793-94).

arribo a la capital del reino había coincidido con los fuertes vientos que cada vez con mayor intensidad avivaban el fuego de la enconada batalla contra los autos sacramentales promovida por el director de *El Pensador*, Clavijo y Fajardo, y a la que se habían sumado algunos escritores partidarios de la nueva estética neoclásica, entre los que por capacidad y vehemencia expositiva logrará imponerse Nicolás Moratín. Del mismo modo, su arribo a tierras españolas prácticamente había coincidido con los tumultos populares que habían provocado la caída del ministro italiano Esquilache, y el consiguiente acceso al poder del conde de Aranda y su círculo, abriendo una nueva fase en la política de reformas llevada a cabo por Carlos III. La llegada y estancia del napolitano y su inmediata inserción en el prestigioso círculo de ilustrados madrileños, pues, no se hallan dissociadas de esta nueva coyuntura de pleno fermento cultural y auge reformista que a partir de la asunción de Aranda como presidente del Consejo de Castilla España comienza a transitar, solidarizándose nuestro autor casi de inmediato con el proceso de reformas puesto en marcha por Carlos en la primera mitad de su reinado.

En Madrid el autor partenopeo fue urdiendo una amplia red relaciones personales y literarias tanto con los italianos allí radicados (Conti, Bernascone, Ceruti, Bordoni, Pizzi), como con los escritores españoles que residían en la capital, trabando amistad con los exponentes más relevantes del selecto grupo reformista ilustrado, en modo especial con Tomás de Iriarte¹¹, Nicolás Moratín, con quien cultivará una franca y sólida relación de amistad, proseguida luego y hasta sus últimos días con su hijo Leandro. La estrecha relación que Signorelli entabló con los dos Moratines marcará el rumbo literario y estético del crítico italiano, incidiendo en modo crucial en sus preferencias, en modo evidente por lo que respecta a las ideas dramáticas y a su visión y concepción del teatro español, tanto por lo que atañe a su percepción del período áureo como de la producción teatral del dieciocho (Quinziano 2002a, 177-201, 214-56 y 288-370). Casi todos los biógrafos han destacado la importancia de esta doble relación, personal y literaria, enfatizando, cómo gracias a las gestiones de su amigo Nicolás Moratín, Signorelli había logrado entrar en contacto con los ambientes culturales y los círculos ilustrados más avanzados de la capital. Al resaltar los estrechos vínculos que por decenios habían mantenido ambas culturas, la italiana y la española, Vittorio Cian recuerda que “venuto da una regione dov’era durato tanto tempo il dominio spagnuolo, il Signorelli riuscì facilmente a spagnolizzarsi quasi per intero, al punto di apparire un vero cortigiano, che nei suoi libri prodigeva lodi, in massima parte meritate, al suo re, ‘il gran Carlo III’, nonché al suo potente e munifico ministro, il Conte Campomanes” (173). En efecto, a los pocos meses de su arribo a Madrid, el literato napolitano logrará granjearse la protección de algunos altos funcionarios de la corte, en primer lugar la del ministro y literato Campomanes. Avellino (5), quien frecuentará durante años al napolitano a su regreso definitivo a Italia, asevera que algunas de sus primeras composiciones llegaron a representarse incluso en los palacios cortesanos, en la Cámara de la infanta M^a Josefa de Borbón, hija del monarca. La febril actividad cultural que se respira en el Madrid de los años sesenta y setenta le da la oportunidad además de estrechar nuevas y decisivas relaciones personales y literarias, favoreciendo de este modo su rápida inserción en los ámbitos de debate cultural de aquellos años. Decisivo en este sentido, como se ha indicado, fue sin duda el interés demostrado y la valiosa ayuda prestada por Nicolás Moratín, quien introdujo al escritor italiano en el afamado cenáculo literario que solía reunirse en el café de San Sebastián, centro de difusión de la nueva corriente clasicista en auge.

¹¹ Con el dramaturgo y fabulista español Signorelli mantuvo una amplia relación epistolar. Al igual que gran parte de su correspondencia referida al período sucesivo a su regreso a Nápoles, parece ser que estas cartas se extraviaron en el saqueo que sufrió su habitación napolitana durante los sucesos que dieron vida a la Revolución de 1799. A este respecto, véase Avellino (26) y Cian (167, nota 5).

La presencia de la celeberrima tertulia se inscribe en el cuadro de claro optimismo y de renovación cultural que acompaña la llegada de Aranda y su círculo a las altas cúspides del poder y en el que irán cristalizándose algunas de las ideas que sustentan el pensamiento de la Ilustración. Allí, en un local de la fonda de propiedad del italiano Bernascone, bajo la gestión de los hermanos milaneses Juan A. y José M^a Gippini,¹² situada en la esquina de la Plaza del Ángel, frente a la iglesia homónima y la calle San Sebastián, solían celebrar sus reuniones algunos literatos y eruditos vinculados a la nueva corriente neoclásica que pugna por imponerse. La tertulia madrileña, sobre todo gracias a la incansable labor de Nicolás Moratín, “ejerció indudablemente poderosa influencia en el movimiento literario del reinado de Carlos III, y en dar asiento y madurez a las doctrinas de imitación y compostura de los maestros pseudo clásicos franceses e italianos” (L. A. Cueto, CV).¹³ En la biografía que le dedicó a su padre y al evocar la celebración de aquellas juntas, Leandro Moratín recordaba que “allí se leyeron las mejores tragedias del teatro francés, las sátiras y poéticas de Boileau, las odas de Rousseau, muchos sonetos y canciones de Frugoni, Filicaja, Chiabrera, Petrarca y algunos cantos del Tasso y del Ariosto” (L. Fernández de Moratín 1944, XIII). Estos encuentros, en palabras del autor de *El sí de las niñas*, acabaron convirtiéndose en “escuela de erudición, de buen gusto, de acendrada crítica; y las cuestiones que allí se ofrecían daban motivo a los concurrentes de indagar y establecer los principios más sólidos, aplicados en particular al estudio y perfección de las letras humanas” (L. Fernández de Moratín 1944, XIV).

A estas reuniones, además del autor de *La petimetra*, verdadero anfitrión de estas veladas literarias, participaban algunos de los más importantes escritores, intelectuales y eruditos de aquellos años, entre los que destacan el poeta y soldado Cadalso, los hermanos Juan y Tomás de Iriarte, Llaguno y Amírola, el dramaturgo y profesor de poética López de Ayala, el abogado y académico Cerdá y Rico, el historiador Juan Bautista Muñoz y Gómez de Ortega, ilustre farmacéutico, botánico y humanista que había cursado estudios en Italia. Ahora bien, junto a estos distinguidos contertulios, que constituyen la primera promoción de escritores del reinado de Carlos III, a la citada fonda solía asistir también un conspicuo grupo de italianos afincados en Madrid, entre los que, además de nuestro autor, “il più fervente e battagliero in quella piccola colonia di italiani”, en opinión de Cian (174), y del poeta Conti, ambos introducidos por Nicolás Moratín, es posible reconocer la presencia de los eruditos Mariano Pizzi, Ignazio Bernascone y Placido Bordoni. La crítica ha destacado la importancia de esta decisiva presencia italiana, determinando una clara acentuación de aquella “corriente latino-italica” en el campo de la lírica que terminará prevaleciendo sobre la clasicista de indudable matriz francesa (Menéndez y Pelayo 1947, III, 293-95). En estas reuniones la cultura hispanoitaliana dieciochista halló un espacio privilegiado de debate y de elaboración cultural. J. M^a Caso González (172-84) ha subrayado la presencia de la poesía arcádica en las lecturas y comentarios que allí tenían lugar (sobre todo la de uno de los integrantes de la Arcadia italiana, Frugoni, y la de otros dos autores prestigiosos que fueron muy leídos y respetados en la academia romana, como Chiabrera y Petrarca), al tiempo que ha recalado el influjo que las ideas estéticas, de las que dicha corriente italianizante era portadora, lograron ejercer sobre los contertulios. Según el destacado estudioso dicho influjo

¹² Cfr. González Palencia (549 ss.), quien se ocupa exclusivamente de la fonda como establecimiento hotelero, por lo que de ningún modo se detiene sobre las veladas literarias que se celebraban en una de sus habitaciones. Caso González advierte que el café y negocio de la fonda “debía gozar de cierta fama, puesto que fue él el arrendatario de los servicios de cocina y repostería del teatro de Los Caños del Peral, actual teatro de la Ópera, en los años de 1769 y 1770, con motivo de los bailes de máscaras que hizo allí organizar el conde de Aranda” (177).

¹³ Sobre la notoria tertulia madrileña pueden consultarse Cotarelo y Mori (111-27), Mininni (30-32), Alborg (41-43), Caso González (176 ss.), y Gies 1979 (30-38), quien se detiene en el rol decisivo que en dicho cenáculo desempeñó su mentor, Nicolás Moratín.

llegó a rebasar incluso el ámbito de la misma tertulia, para imponerse, al menos por lo que atañe a algunas de sus modalidades más significativas (el “buen gusto”, el pedagogismo, el racionalismo, las hondas venas de hedonismo, la actitud y tendencias antibarrocas, y el ejemplo de la lírica castellana del XVI), como tendencia y actitud estética dominante llegando hasta los mismos umbrales del XIX (183).¹⁴ Los asistentes admiraban el drama francés clasicista y aceptaban entusiastas el patrimonio de ideas que comenzaba a imponerse en la nación vecina; sin embargo, en lo demás, como anota L. Alborg, “se conservaban fieles a la tradición clásica del XVI, y a imitación de los poetas de aquella época, tenían vueltos los ojos a Italia, con cuyos escritores mantenían amistoso contacto” (43).

Su inserción en la fonda de San Sebastián y su activa participación en las discusiones que allí tenían lugar constituyeron para Signorelli una valiosa ocasión para ampliar sus conocimientos sobre la cultura española, en particular sobre el teatro peninsular, al tiempo que le procuró nuevas y provechosas relaciones sociales y culturales. De las amistades cultivadas en estos años, de la favorable acogida que tuvo en España, como asimismo de las innumerables manifestaciones de estima y afecto que el napolitano recibió allí dan cuenta sus cartas y los numerosos comentarios que salpican algunas de sus obras, en modo particular su *Storia critica de' teatri*. En el penúltimo tomo de esta voluminosa obra, por ejemplo, en una clara manifestación de la vanidad que en numerosas ocasiones exhibió del dramaturgo napolitano, éste no pierde ocasión en recordar la estima y el respeto ganado en tierras ibéricas¹⁵. No menos importante fue el trato que en esta atmósfera de fervor poético y de amistad poética el autor napolitano mantuvo con el comediógrafo Tomás de Iriarte. Como en los dos casos recientemente aludidos, su amistad con el célebre fabulista a Napoli Signorelli “non gl'impedì di fare libere e giuste osservazioni” (Cian 167).¹⁶ La amplia correspondencia que Signorelli parece haber mantenido por años con el comediógrafo canario se halla lamentablemente extraviada. Es muy probable que dichas cartas se hayan perdido en el saqueo de que fue objeto la casa del napolitano durante los acontecimientos que desembocaron en la efímera revolución partenopea de 1799, privándonos de este modo de documentos preciosos que nos habrían permitido reconstruir con mayor precisión las dimensiones de esta importante relación literaria entre dos exponentes destacados del selecto grupo de la fonda de San Sebastián, y al mismo tiempo ofrecer nuevas aportaciones en el campo de las relaciones hispanoitalianas del XVIII.

¹⁴ El llorado profesor ovetense asevera que si bien “es cierto que en torno a 1775 soplaban ya otros vientos sobre el ambiente literario español: la poesía, el teatro, la prosa se ponían al servicio de las ideas ilustradas, y muy claramente desde 1780; [...] en el fondo el antibarroquismo, el pedagogismo y el buen gusto, en el sentido de buen discernimiento, buen criterio de juicio de un espíritu crítico, seguirán presentes, y estos principios capitales han llegado desde Italia, desde la Arcadia, al menos en todo lo fundamental” (184).

¹⁵ En este sentido, por ejemplo, Signorelli recuerda cómo Cadalso y López de Ayala habían llegado a honrarle, confiándole los manuscritos de algunas de sus obras antes de darla a la estampa, a saber -respectivamente- las tragedias *Don Sancho García* y la *Numancia destruida* (Napoli Signorelli 1813, IX, 67-69). De este modo, en una clara actitud de autoexaltación y de legitimación artística, el crítico italiano enfatizaba la alta estima y la amistad sincera que los dos autores españoles le habían demostrado.

¹⁶ En su *Historia crítica de los teatros* el dramaturgo napolitano examina las dos piezas más populares del comediógrafo español, *El señorito mimado* y la *Señorita malcriada*, elogiando ambas por sus “lodevoli argomenti felicemente scelti per istruire e dilettere” (1813, IX, 163). Al mismo tiempo pone de relieve la *vis comica* de la que hacen gala ambas comedias, deteniéndose en algunos momentos claves, como la escena 12 del segundo acto de *El señorito mimado*, centrada en el reconocimiento / *discoprimiento* de doña Mónica por parte de Antonietta, y que Signorelli enjuicia favorablemente, definiéndola muy estimable desde el punto de vista de la consistencia dramática. Esta solidaridad del napolitano con el modelo dramático iriartiano, sin embargo, no le impide vislumbrar algunas inconsistencias y defectos, censurando determinados componentes que debilitaban el principio de verosimilitud, a saber la presencia de parlamentos excesivamente extensos o la presentación de una sucesión numerosa de incidentes que, en su opinión, vulneran la unidad temporal, ya que, aclara el autor, “in una favola che l'autore vuol che cominci di buon mattino e termini prima di mezzodi, non possano successivamente accadere tante cose”, (Napoli Signorelli 1813, IX, 168).

La crítica ha destacado este profundo espíritu de *sodalizio intellettuale* y de amistad, íntimamente ligado a la reflexión lírica, que imperaba en la fonda literaria (Cotarelo y Mori 119, Mininni 31 y Alborg 45-46). Bajo el nombre arcádico de *Pierio*, Napoli Signorelli participa activamente junto a su amigo Conti en las apasionadas discusiones que allí se celebran, centradas en las peculiaridades de la lengua italiana y española, tema de debate recurrente en aquellos años, sobre las dificultades en la versificación y en el campo de la traducción entre ambas lenguas, como asimismo sobre las cuestiones que atañían a las diferencias y similitudes de gusto y de sensibilidad entre ambas culturas en contacto. En este sentido Leandro Moratín recordaba que en uno de los encuentros “alguna vez se trató del mecanismo de las dos lenguas, italiana y española, y convenían [los concurrentes] en que la nuestra, dedicada al género sublime, puede competir con su hermana, y aun escederla en robustez y majestad; [...] aptísima para la epopeya, para la tragedia, para la historia, para la narración elegante y fácil de las novelas” (L. Fernández de Moratín 1944, XIV).

Es en estas reuniones y en los debates que animaban el cenáculo donde el autor napolitano va madurando y delimitando los ejes de su pensamiento y simultáneamente va afirmando sus gustos y preferencias literarias. “La ricerca teorica non si esauriva nell’affermazione di principi e regole, ma trovava applicazione concreta nelle esercitazioni liriche che ciascuno era tenuto a presentare,” afirma al respecto M. Fabbri (1994, 41). En esta perspectiva baste recordar que Nicolás Moratín se ejercitó en el italiano, componiendo y recitando dos sonetos en dicha lengua, *Die un alto grido / gettò i fiori e vòlta...*, y *E chi questo agitò spergiuro letto*, ambos aún inéditos, al tiempo que su hijo, el joven Leandro, volcó en español algunos sonetos de Conti. Este último, recuerda Fabbri, “rese in italiano un epigramma e un sonetto degli Iriarte e ne dedicò un altro in castigliano a don Nicolás in occasione della pubblicazione della tragedia *Hormesinda*, edita a Madrid nel 1770 con prologo di Ignazio Bernascone” (2001, 247). Del mismo modo, al publicarse en 1771 su versión italiana de la *Primera Egloga* garcilasiana, sus amigos y contertulios, y entre ellos por supuesto Napoli Signorelli, deciden homenajear al poeta italiano dedicándole una serie de composiciones líricas que serán incluidas en las primeras páginas de la valiosa edición contiana.¹⁷

La praxis traductora, como ejercicio intelectual habitual en las veladas que animaban la inquieta tertulia, constituyó también un aspecto esencial. La preocupación y la importancia de la traducción hace referencia a una parcela temática de relieve en los debates que allí tuvieron lugar. En Signorelli, al igual que en Conti, es evidente, pues, el interés y la preocupación constante hacia las cuestiones atinentes a la lengua y hacia la importancia de la actividad traductora, atendiendo a las peculiaridades de cada lengua y a las costumbres de cada nación, temas recurrentes en los debates dieciochescos. En este sentido, no sería forzado aseverar que tanto las traducciones de las poesías castellanas emprendidas por Conti como las realizadas por Signorelli y sobre todo los amplios apartados dedicados al teatro español que componen la *Storia critica de’ teatri*, muy probablemente no habrían visto la luz sin los insistentes estímulos y las recurrentes incitaciones de Nicolás Moratín y, en modo más evidente aún, sin la estimulante experiencia que para ambos escritores italianos representó su participación en los encuentros literarios que tenían lugar en el café de San Sebastián. Leandro Moratín recuerda que gracias al estímulo de su padre, el poeta Conti había acometido la notable traducción al italiano de poesías españolas del XVI y XVII, mientras cruciales fueron asimismo los consejos que el autor de *La Petimetra* sugirió a Napoli Signorelli en lo referente al teatro español, instruyéndole sobre los

¹⁷ Véase P. Napoli Signorelli, *Sonetto in lode di G. B. Conti*, incluido en *La célèbre ‘Egloga de Garcilaso de la Vega* (82); al aludir a dicho poema, Cian lo define como “cattivo, secentistico sonetto del nostro Signorelli” (174, nota 1).

méritos y defectos de la escena nacional e influyendo sin duda en mucho de los juicios y comentarios que el hispanista napolitano volcó en su *Storia critica de' teatri*. Como hemos señalado en otra ocasión, pues, “in un certo senso, questa intensa e laboriosa attività di traduzione fu anche il risultato di quel clima di profonda amicizia e di aperto dibattito culturale che si respirava nel noto cenacolo letterario” (Quinziano 2001a, 263).

La batalla por la reforma de los escenarios nacionales irá afianzando en nuestro autor el carácter colectivo de la amistad y al mismo tiempo un claro sentido de colaboración grupal. Esta expresión de sociabilidad y de sensibilidad compartida, que presidió las relaciones entre los ilustrados, fue determinando en el autor italiano un sentido de pertenencia cultural bien definido, de plena identificación con el grupo reformista ilustrado. Trascendentales en dicha perspectiva fueron, pues, las relaciones que el literato napolitano comenzó a cultivar a los pocos meses de haberse afincado en Madrid. El dramaturgo partenopeo se vanaglorió en reiteradas oportunidades de las amistades que había logrado cultivar en su “*caro soggiorno*” madrileño, y en más de una ocasión se alardeó de ellas con el claro propósito de refutar las injustas acusaciones de hispanofobia que le movían sus adversarios, legitimándose de este modo como amigo, conocedor y defensor de la cultura española.

Los críticos han resaltado el carácter colectivo o grupal de la amistad que imperó en la brillante tertulia madrileña, y en numerosas ocasiones han insistido sobre la importancia de dicho componente entre los ilustrados como elemento caracterizador y marca relevante de una nueva sensibilidad y ética que han comenzado a aflorar en el XVIII. En particular, durante los últimos decenios de la centuria, se registra un redescubrimiento del valor del trato y de la correspondencia virtuosa y sensible que determina en España “el refloreamiento de la amistad como valor ético secular, tema literario y realidad vital que caracteriza a varias de las figuras señeras de la época” (Pérez Magallón 1999, 340). Leandro Moratín retrató en modo ejemplar este nuevo sentimiento en su *Epístola a Don Gaspar Jovellanos*, al definir la “pura amistad” entre hombres sensibles como “dulce nudo [que] nuestras almas unió [y] que durable existe” (L. Fernández de Moratín 1995, 285), siendo la que entablaron el gaditano Cadalso y Nicolás Moratín tal vez uno de los ejemplos más significativos de esta nueva *ars amicitiae* basada en la comunidad de gustos y gestada en la nueva atmósfera de fervor poético que caracterizó los últimos decenios del Setecientos, como por otro lado los mismos literatos se encargaron por lo de más de evocar y de exaltar en sus escritos.¹⁸

Desde esta perspectiva, mucho más importantes que las recientemente indicadas (Cadalso, Ayala e Iriarte) ha sido sin duda la relación que el literato napolitano estableció con el poeta Nicolás Moratín. Si, como ha enfatizado Mininni, al poeta español “deve il Signorelli la sua fortuna a Madrid” (28, nota 3), cabe recordar también que aquél tuvo en el amigo italiano un docto interlocutor para calibrar mejor sus comentarios y sus estudios sobre la poética y la dramaturgia italianas. El círculo de amistades y de relaciones fraternas que el autor de *La Hormesinda* logró cultivar en Madrid fue, como es sabido, más bien amplio. El poeta y dramaturgo Cadalso, el tragediógrafo y preceptista Agustín Montiano y Luyando, Juan y Tomás de Iriarte, López de Ayala, la ‘cómica’ María Ladvenant, el joven periodista Clavijo y Fajardo y el botánico Gómez Ortega son algunos de los nombres que frecuentaron asiduamente al dramaturgo madrileño, destacando en modo especial Cadalso y López de Ayala, con quienes,

¹⁸ Véase en este sentido las consideraciones que traza Leandro Moratín en la *Vida* de su padre (X-XI). Sobre la intensa relación de amistad que unió a ambos poetas españoles, puede consultarse Russell P. Sebold 1974 (45-58), Aguilar Piñal (135-50), y Gies 1985 (155-72).

según palabras de su hijo Leandro, el célebre poeta había estrechado una “amistad inalterable” (L. Fernández de Moratín 1944, XII).

Junto a estas privilegiadas relaciones, don Nicolás cultivó también en modo especial estrechos lazos de amistad con el grupo de eruditos y literatos italianos asentados en la capital española. El poeta madrileño, quien en más de una ocasión dejó constancia de su admiración e interés hacia los clásicos italianos, trabaró amistad con el militar Bernascone, convirtiéndose en íntimo amigo suyo, y con los literatos Conti y Signorelli, quienes, como recuerda su hijo Leandro, al igual que “Bordoni y otros eruditos italianos que residían en Madrid, apetecieron su amistad” (1944, IX). A todos ellos y como muestra del afecto y de la sincera gratitud de la que se habían hecho merecedores, Nicolás Moratín les dedicará sendas composiciones líricas,¹⁹ al tiempo que los tres italianos recordarán siempre al poeta madrileño con estima y respeto, erigiéndolo en indiscutible autoridad lírica y en mentor del selecto grupo de literatos que solían frecuentar la aludida fonda madrileña.

Si la crítica en estos últimos años se ha detenido en más ocasiones sobre la relación de amistad poética que el autor madrileño trabó con Cadalso, menor atención, en cambio, ha merecido el vínculo de camaradería que unió al primero con los intelectuales italianos. El trato privilegiado del autor de *La Petimetra* con los eruditos italianos afincados en la capital del reino, quienes por otra parte llegaron a ejercer una notable influencia en sus preferencias y gustos literarios, se debió con toda probabilidad a un hecho del todo casual. Al trasladarse al inmueble madrileño ubicado en la calle Puebla número 30, donde precisamente Bernascone habitaba con su familia, don Nicolás tuvo ocasión de conocer y de tratar al destacado militar originario de Lugano, quien, en opinión del mismo Leandro Moratín, llegaría a convertirse en “el mejor amigo de mi padre” (*Carta a J. B. Conti* (París, 26 de junio de 1787), en L. Fernández de Moratín 1973, 85).²⁰ A través de Bernascone, cuya hija Isabella se había casado con el tío de Conti, Tulio Antonio, Nicolás Moratín entró más tarde en contacto con el poeta véneto y con Signorelli, quienes a su vez, al ser incorporados por el amigo español a las reuniones que se celebraban en el café de San Sebastián, lograron ampliar de este modo el abanico de contactos y de relaciones. Gracias a los estímulos y a las sugerencias de su padre, recuerda Leandro Moratín, Giambattista Conti había decidido emprender su magna tarea orientada a traducir y difundir en italiano los poetas clásicos castellanos, mientras que el autor de *La Faustina* había emprendido sus estudios sobre el teatro español, aconsejando a ambos y proporcionándoles preciados materiales y valiosas informaciones.

Si las sugerencias que don Nicolás acercó a Conti y al crítico napolitano fueron inestimables, pudiéndose reconocer en los escritos de ambos italianos algunas de sus indicaciones, del mismo modo los dos literatos italianos se convirtieron a su vez en interlocutores acreditados del autor madrileño, ofreciendo valiosas fuentes de información para la sed de saber y de intereses que el poeta manifestó hacia la cultura italiana, tanto en el campo de la poesía como en el de la dramaturgia. Como recuerda Cian, el autor madrileño y el crítico italiano lograron establecer una “stretta ed efficace amicizia” (168),²¹ amistad que el literato partenopeo se empeñó en

¹⁹ Cfr. las siguientes composiciones: *A don Ignacio Bernascone, escelente en la esgrima* (silva), *A don Juan Bautista Conti* (soneto), y *A Don Pedro Napoli Signorelli, autor de la “Historia crítica de los teatros”* (Oda), todas ellas recogidas en la citadísima *Obras de Don Nicolás y Don Leandro Fernández de Moratín*, pp. 21, 17 y 36 respectivamente.

²⁰ El erudito italiano es citado en las historias literarias como el autor –para otros tan sólo el firmatario– del *Prólogo*, desmesuradamente elogioso, que precede la primera edición de la tragedia moratiniana *Hormesinda*. Bernascone fue asimismo el depositario, como recuerda B. C. Aribau, de los manuscritos del poeta madrileño, quien se los había entregado “pocos meses antes de su muerte [...], corregido y firmado” (en *Obras de Don Nicolás y Don Leandro F. de Moratín* VII, nota 1).

²¹ La expresión procede de Cian (168). En esta misma línea Cotarelo y Mori, al referirse a Signorelli, señala que fue “amicísimo” del poeta español (112).

reivindicar y que recordó siempre con afecto y sincera gratitud y que tan sólo la temprana e imprevista desaparición del español en 1780 logró trincar. Con el autor de la *Hormesinda*, “poeta non volgare e scrittore elegante anche in prosa” (Napoli Signorelli 1813, VII, 55, nota a), Signorelli mantuvo una fructífera relación de carácter personal y literaria, dando lugar a un vínculo ejemplar que aunó experiencia de vida y afinidades literarias y que fue enriqueciéndose gracias a una misma percepción artística y formal. Dicha percepción echaba raíces en una común búsqueda acorde a los principios clásicos establecidos por las reglas del arte, reconociendo como guía y modelos indiscutibles los buenos ejemplares griegos y latinos en el campo de la poesía y los modernos franceses en ámbito dramático. En el trato y en la lectura y comentarios de obras propias y ajenas, fueron confirmándose afinidades, promoviendo –en palabras de Leandro Moratín– una clara “identidad de principios e inclinaciones” (L. Fernández de Moratín 1944, XV) que convirtieron el trato inicial en relación amistosa privilegiada.²²

Además de esta indiscutible sincronía estética y cultural, es muy probable que ambos literatos se sintieran unidos por una similar experiencia vivencial. Graduados los dos en leyes, no tardarían en manifestar una profunda desilusión y desafección hacia la profesión que habían escogido en su juventud, abandonándola al poco tiempo en el caso del italiano, relegándola a segundo plano don Nicolás, para abrazar y dejarse ambos seducir por la poesía dramática y los estudios literarios. Si al escritor napolitano, el mundo forense se le presenta extraño y adverso a sus intereses culturales, rutinario y restrictivo a toda posibilidad de expresión y de libertad personal, similar desengaño parece haberse apoderado del autor de *La Hormesinda*. Como recordaba don Leandro en la mencionada biografía que le dedicó a su padre,

la práctica de los tribunales le dió a conocer muy presto [a Nicolás] que no era aquella la carrera que debió seguir; [de ahí que...] en tanto que continuaba, como era posible, practicando la abogacía, no se olvidaba de que la naturaleza le había formado para poeta, más que para escribir pedimentos, y empleaba las horas que le dejaba libres aquella árida ocupación en componer algunas obras líricas, sujetándolas con la mayor docilidad a la censura de sus doctos amigos. (L. Fernández de Moratín 1944, XIII)

Del mismo modo que con Cadalso, López de Ayala e Iriarte, las afinidades y la estrecha relación personal y literaria que lo ligaron a Flumisbo,²³ no obstaron para que el crítico partenopeo formulase su juicio imparcial sobre las obras del amigo español, evitando el fácil panegírico o el elogio de conveniencia. En efecto, sus comentarios sobre las tragedias de su amigo Nicolás no se hallan exentos de observaciones críticas que empero, es conveniente aclarar, de ningún modo llegaron a poner en discusión la solidaridad con los propósitos estéticos e ideológicos que habían guiado al poeta madrileño ni mucho menos su aprecio a los estimables esfuerzos del dramaturgo en su empeño por elaborar un modelo de tragedia, centrado en temas épicos nacionales y acorde a las reglas clásicas de “buen gusto” (Napoli Signorelli 1813, IX, 61-66). En este sentido, más allá de los puntuales defectos y de las no pocas inconsistencias dramáticas que adivina en sus piezas, sobre todo en las dos primeras tragedias, *Lucrecia* y *Hormesinda*, el crítico italiano valora la originalidad y el carácter innovador y experimental de

²² Sobre la relación de amistad y de estima recíproca que Napoli Signorelli estrechó con el poeta madrileño remito a mi apartado “Signorelli y Nicolás Moratín: amistad poética y afinidades estéticas”, en Quinziano 2002a (120-30).

²³ Como es bien sabido, Flumisbo Thermodonciaco fue el nombre arcádico que adoptó Nicolás Moratín; nombre derivado de “Thermodonque citus”, río que vierte sus aguas en el Ponto Euxino de las *Metamorfosis* de Ovidio (v. 249). Sobre el más complejo origen y el posible significado del vocablo Flumisbo se remite a Aguilar Piñal (147, nota 26).

las tragedias moratinianas en el panorama teatral de aquellos años, aún dominado por los diversos géneros populares derivados del drama barroco, plenamente consciente de que el autor español, “fra i suoi correva una via sì poco battuta” en los escenarios de la península (Napoli Signorelli 1813, IX, 63).²⁴

En el marco de la nueva política cultural llevada a cabo por Aranda, encaminada a promover una profunda reforma de los teatros en la península, bien significativo fue el rol que a principios de los años setenta el político aragonés le había encomendado a Nicolás Moratín: poner en escena tragedias que observaran en modo estricto las reglas del arte, adoptando temáticas e incorporando héroes representativos de la historia nacional, como instrumentos eficaces que permitieran cautivar el interés popular. Estos personajes virtuosos actúan como símbolos de la voluntad de renacer de la nación española frente a las fuerzas de la opresión y por tanto son plenamente funcionales al mensaje ilustrado reformista, cuyo propósito, como aclara René Andioc, es el de “movilizar las energías para construir un estado moderno y poderoso por medio de reformas y elevarlo al nivel de las naciones más avanzadas contra las fuerzas de inercia e incluso de oposición” (1982, 244-45).

Los comentarios del hispanista napolitano, leídos y concebidos hoy a más de dos siglos de distancia, confirman la atinada percepción, con la que parece concordar la mayor parte de la crítica contemporánea, de que Nicolás Moratín ha sido por encima de todo mucho mejor poeta que dramaturgo. En efecto, si el literato es portador de una amplia y fecunda imaginación poética que lo ha hecho acreedor de elogios y merecimientos en la lírica épica y en la sublime, rivalizando con nuestros mejores poetas antiguos y clásicos, menos talentosas se nos revelan en cambio su sensibilidad y vena dramática. Pérez Magallón observa con razón que el poeta madrileño, “menos apto su talento para la imitación dramática, dio luz a una comedia y dos tragedias que, aunque muy superiores a todo lo que entonces se admiraba en nuestra escena, no llegaban todavía a aquella difícil perfección que se exige en esta clase de composiciones” (1995, 166).

En su *Storia critica de' teatri*, el crítico italiano alude con afecto al poeta madrileño, lamentando la repentina pérdida del “dotto amico rapitomi dalla morte in età di 42 anni in circa nel 1780” (Napoli Signorelli 1813, IX, 62). No se olvide que gracias al valioso apoyo y a la generosa protección que le había prestado don Nicolás, Napoli Signorelli había logrado ampliar sus contactos e insertarse plenamente en los ámbitos de debate cultural que le ofrecía la capital. Al mismo tiempo, siempre gracias al interés demostrado por el amigo madrileño, a los pocos meses de su arribo a Madrid, Signorelli había podido disponer de un empleo estable en las

²⁴ Conviene recordar que al juzgar las dos primeras tragedias neoclásicas en castellano, *Virginia* y *Ataulfo*, redactadas ambas por Montiano y Luyando, amigo y mentor de Nicolás Moratín, el literato italiano había destacado ya la “regolarità, decenza, purezza di locuzione e scelta giudiziosa del verso endecasillabo sciolto all'italiana” (1813, IX, 57) de dichas piezas. Su autor representaba en cierto modo un puente de unión entre la Academia de Buen Gusto, en la que la tendencia innovadora de espíritu clasicista convive con la gongorina y la conceptista, y la famosa tertulia literaria que tres lustros más tarde comenzaría a reunirse en una sala del café de San Sebastián. Montiano y Luyando es sin duda quien abre la senda hacia la tragedia nacional de tema épico en las tablas españolas y como tal lo celebra su amigo Nicolás Moratín con estas palabras que delatan su sincera admiración: “Tú al teatro español restableciste / el honor, a quien yo seguí inmediato, aunque inferior”; N. Fernández de Moratín, *La Diana* (Canto VI) (citado en Caso González 9). Las dos piezas de Montiano y Luyando no llegaron a representarse, parece ser, muy probablemente más que al temor de deber someterlas al juicio de un público alejado de la corriente trágica en los escenarios nacionales, a la existencia de determinados elementos “tenidos por difícilmente compatibles con la autoridad del gobierno, pues en ambas se da muerte a un monarca, se amotinan parte de los súbditos y en la segunda [Virginia] quedan airosos los asesinos” (Andioc 1982, 243). Aunque Signorelli se solidariza con estos prematuros esfuerzos de Montiano y de su amigo Nicolás, orientados a fijar un modelo trágico acorde a “las reglas del arte”, el italiano es plenamente consciente de las no pocas dificultades que tuvieron sortear estos primeros y estimables intentos en un campo, como era la tragedia clásica de tema nacional, tan poco abonado en los escenarios peninsulares de aquellos decenios. A este respecto, véanse las pertinentes consideraciones de Mc Clelland (I, 169-235).

oficinas de la Lotería Real, con un salario digno y una habitación contigua al Palacio Real,²⁵ que le consentirá de este modo dedicarse, desde una posición de mayor estabilidad a sus aficiones literarias; ayuda que Nicolás pudo brindarle gracias a las altas protecciones de las que gozaba (duques de Medina Sidonia y marqués de Osuna, entre otros) y a las importantes relaciones que había entablado con la corte, en particular con los allegados al círculo de la reina Farnesio, a quien, tanto su padre como el mismo poeta español por algún tiempo, habían servido como guardajoyas. No sería exagerado aseverar por tanto que el escritor español, algunos años más joven que el napolitano, no sólo operó con éste como un amigo fraterno, sino que al mismo tiempo en cierto modo se convirtió en su protector. Consciente de ello, pues, Signorelli profesó siempre hacia el amigo y contertulio madrileño no sólo alta estima, sino también reconocimiento y sincera gratitud. En una misiva dirigida a Leandro Moratín, en la que saludaba en modo elogioso la publicación de *Las naves de Cortés destruidas*, el escritor napolitano recordaba al amigo ausente, confirmando el aprecio y la consideración que de su padre guardaba:

No sé exprimirle lo sensible que me ha sido el volver a leer los versos de su digno Padre y mi amigo D. Nicolás [Moratín]. Leí este noble Canto épico de *Las naves de Cortés destruidas* la primera vez que me ausenté de Madrid el año 1778. Mucho me ha alegrado verle imprimido [...]. Me alegro de corazón por la memoria de mi difunto amigo, *que vive en mi pecho* [...] Siempre que pueda, a la primera ocasión –concluía– no dejaré de hacer mención mil veces al valor poético de su padre [...]. (Carta a L. Fernández de Moratín (Nápoles, 3 de enero de 1786), en Mininni 343)²⁶

Del mismo modo, el autor de *La Petimetra* dejaba constancia de la admiración y de la deuda intelectual contraída con el dramaturgo italiano en una oda que, con ocasión de la publicación de la primera edición de su *Storia critica dei teatri*, el poeta madrileño le consagraba y a quien en tonos de evidente exaltación aclama como “digno alumno de Apolo” (*Obras de Don Nicolás y Don Leandro Fernández de Moratín* 36).²⁷ Considerable fue sin duda la estima que don Nicolás demostró hacia el contertulio italiano, la cual se apoyaba en una misma comunidad de intereses y en afinidades literarias. Al mismo tiempo el madrileño fue procurándole a Napoli Signorelli numerosos textos dramáticos del período aurisecular y del XVIII, familiarizándolo con las obras y los autores más representativos de la escena peninsular e instruyéndolo sobre sus cualidades y defectos. Nicolás Moratín, evocaba su hijo Leandro, “puso en manos de aquel docto escritor cuanto halló de más apreciable en este género; y efectivamente, ningún crítico extranjero ha

²⁵ En este sentido Guariglia recuerda que Signorelli “se ne andò in Ispagna dove finì per trovare n impiego, grazie all’amicizia stretta con il celebre commediografo [Nicolás] Moratín ed alla intercessione di questi presso Carlo III. L’impiego era quello di *Primo custode del sigillo della Lotteria Reale*, ma gli ozi di tale custodia egli li dedicò tutti alla letteratura, e specialmente al teatro, prendendo attivissima parte al risveglio letterario spagnuolo verificatesi durante il regno di Carlo III” (464). Cotarello y Mori (112) ha indicado en modo erróneo que durante su estancia en la capital del reino el crítico partenopeo habría desempeñado funciones como agregado en la embajada napolitana.

²⁶ El subrayado es nuestro. La edición de *Las Naves de Cortés destruidas*, a las que hace referencia Signorelli –poema épico que sorprendentemente ni siquiera llegó a obtener el *accésit* de la Real Academia– había sido publicada en 1785 por el escritor y editor Juan Antonio Loche, acompañadas de unas *Reflexiones* atribuidas a Leandro Moratín. Sobre la intrincada cuestión de la paternidad del *Prólogo* y de las *Reflexiones* que acompañan el célebre poema se remite a los estudios de Dowling 1977 (431-83) y Fabbri 1984 (119-46).

²⁷ *Entonces tu, Pierio / Digno alumno de Apolo, / Ilustre e inmortal le has erigido / Un reino y otro hesperio / Admiran que tú solo / Las musas consolar hayas podido; [...] / Y en los siglos futuros / Los aplausos seguros / Gocen que deben a tu docta pluma, / De la Fama en el templo, / Para perdurable admiración y ejemplo;* N. Fernández de Moratín, *A Don Pedro Napoli Signorelli, autor de la ‘Historia crítica de los teatros’*, en *Obras de Don Nicolás y Don Leandro Fernández de Moratín*, 36. Como se ha apuntado, *Pierio* hace referencia al nombre arcádico que el escritor italiano había adoptado en sus años en Madrid

hablado con mayor acierto que Signorelli del mérito de los dramáticos españoles, particularmente en su segunda edición de su obra, hecha en el año de 1787” (L. Fernández de Moratín 1944, XIV). El dramaturgo español para el napolitano constituyó, sin duda alguna, un interlocutor privilegiado y una fuente insustituible en ámbito dramático, legado que, después de su desaparición prematura, recogerá y seguirá desempeñando por decenios su hijo Leandro, dando lugar a uno de los capítulos más interesantes en el variado campo de las relaciones culturales hispanoitalianas del período.

3. Napoli Signorelli y Leandro Moratín: amistad y afinidades literarias.

La muerte de Nicolás Moratín en mayo de 1780 dejó a sus amigos de la fonda de San Sebastián sin su principal y más puntual contertulio y a su familia en una situación de extrema precariedad económica. “Lo que fue una pérdida lamentable para las letras castellanas, observa Pérez Magallón, lo fue, y doblemente, para un Leandro de veinte años que perdía de un plumazo padre, instructor, guía y cabeza de familia” (1995, 25). No cabe duda de que la ausencia de don Nicolás constituyó una grave e irremplazable pérdida para el joven Leandro, quien, ante la inexistencia de un patrimonio que administrar y del cual poder disponer para solventar las necesidades de su familia, se vio en la obligación de tener que afrontar de repente y de socorrer económicamente a su familia (Gies 1979, 46 ss).

Si en el plano económico el joven Leandro se encontró con una situación de extrema dificultad, de su padre en cambio, como enfatizó Signorelli,²⁸ heredará su numen poético. El mismo poeta español recordaba en una nota que precedía sus *Obras póstumas*, “que las musas” lo habían “arrulla[do] en la cuna” (Hartzenbusch, ed., II, 211). David Gies destaca acertadamente que “Nicolás friends, his library, his ideals, his aspirations, and his direction became Leandro’s” (1979, 47). En efecto, a su padre Nicolás, el célebre dramaturgo le debe en primer lugar su sólida formación cultural e intelectual, al haberle aquél transmitido no sólo la pasión por la poesía y el teatro sino también “inquietudes, sueños y convicciones –aprendidos en la conversación o en las discusiones escuchadas– que él reelaboraría con los años a su personal e intransferible manera” (Pérez Magallón 1995, 23).²⁹ Nicolás Moratín inculcó asimismo al joven Leandro el gusto por los clásicos, por la cultura y la poesía italianas, mientras que éste, entre otras cosas, heredó también las importantes amistades que el autor de *Hormesinda* había cultivado a lo largo de su vida, siendo tal vez éste uno de los más preciados bienes que éste legó a su hijo. El mismo Leandro por otro lado, al referirse a sus primeros años, recordaba que siendo aún muy joven, en su casa o en la fonda madrileña “veía allí los amigos de mi padre [y] oía sus conversaciones literarias” (Hartzenbusch, ed., III, 305): a ellos, como confiesa en su autobiografía inconclusa, habrá de reservarles “toda la estimación que merece un amigo de mi padre” (Hartzenbusch, ed., III, 305).³⁰

A la muerte de Nicolás, el joven Leandro siguió frecuentando a los amigos de su padre, en primer lugar a los eruditos y literatos italianos que con éste habían participado activamente en la

²⁸ En *Carta a Leandro Moratín*, al recibir un ejemplar de *Las naves de Cortés destruidas* que el comediógrafo español le acaba de enviar, el italiano se alegraba de su publicación, tanto por la memoria de su amigo don Nicolás, como por “su hijo y heredero de su numen” (*Carta a L. Fernández de Moratín* (Nápoles, 3 de enero de 1786), en Mininni 343).

²⁹ Véase en este sentido los reiterados elogios que vertebran la citada biografía que el joven Leandro le dedicó a su padre (L. Fernández de Moratín 1944, VII-XIX), como asimismo la oda que en recuerdo suyo le dedicó: *A la memoria de D. Nicolás Fernández de Moratín*, en L. Fernández de Moratín 1995 (162-66). A este respecto véase también Gies 1979 (16-47).

³⁰ La expresión se refiere al humanista y hombre de ciencia Casimiro Gómez de Ortega, amigo y contertulio de Nicolás Moratín. Aunque Leandro Moratín confiesa haber tratado apenas al distinguido botánico, no por ello dejará de manifestarle siempre su sincera admiración y estima en calidad de íntimo amigo de su padre don Nicolás.

varias veces aludida tertulia de San Sebastián, a saber Pizzi, Conti, Bernascone, “el mejor amigo de mi padre”, según palabras del mismo poeta madrileño,³¹ y por supuesto Signorelli, a quienes nunca dejó de manifestar su aprecio, estima y afecto sincero. Las anotaciones crípticas que informan el *Diario* moratiniano,preciado y obligado complemento de su abultada correspondencia, ofrecen un valioso testimonio de la asiduidad del trato que el autor de *La comedia nueva* siguió manteniendo con ellos. Su *Epistolario* nos indica además que el joven dramaturgo siguió tratándolos o interesándose por los eruditos italianos incluso después que casi todos ellos se habían marchado de España, radicándose nuevamente en Italia. Del mismo modo Moratín tampoco dejará de visitarles durante el largo periplo que entre 1793 y 1796 lo lleva a recorrer las más diversas regiones italianas, siendo su huésped y compartiendo con ellos jornadas –cuando no meses, como en el caso del literato partenopeo– de intensa actividad social, artística o turística, como nos confirman las páginas sugestivas de su *Viaje a Italia*³².

Entre 1780 y 1782, durante los meses que siguieron a la muerte de don Nicolás, en efecto, los encuentros del joven dramaturgo con los italianos Bernascone, Conti, Signorelli y Pizzi, devienen habituales, siendo casi todos ellos puntualmente registrados en su *Diario*. Dichas frecuentaciones se hacen más insistentes y perceptibles durante los últimos meses de 1782³³ y, es muy probable, que prosiguieran en los años sucesivos. Aunque la laguna de casi diez años que presenta el *Diario* moratiniano, entre diciembre de 1782 y abril de 1792, lamentablemente no puede darnos una confirmación documental de la asiduidad de estos contactos, de todos modos la correspondencia del poeta madrileño, referida a aquellos años, corrobora la continuidad del trato que éste siguió manteniendo con sus amigos italianos. Varios años más tarde, a mediados de septiembre de 1794, a su paso por la ciudad de Lugano, camino de Milán, Leandro Moratín decide visitar al íntimo amigo de su padre, Ignacio Bernascone, originario de esa ciudad de la entonces *Bailliages d’Italie*, en el actual cantón Ticino. Evocando su arribo a la ciudad suiza y en particular la alegría del reencuentro con el militar italiano, “sujeto estimable, que había unido a sus excelentes cualidades físicas una instrucción nada común” (L. F. de Moratín 1970a, 22), el autor madrileño evidencia su regocijo con estas palabras por lo demás claramente representativas: “llegué a esta ciudad al medio [día] y después de un viage de tantas leguas, en que la soledad, la falta de sueño, el cansancio, las intemperies y otros disgustos, me habían fatigado hasta el último punto, *abrazé a un amigo de mi padre* [Bernascone] *y todo se olvidó*” (L. Fernández de Moratín 1988, 154).³⁴

Con el poeta Conti el vínculo del autor de *El sí de las niñas* acabó siendo aún más estrecho, debido en gran parte a que ambos compartían los mismos intereses culturales y poseían una común afición a la poesía de signo clasicista. Desaparecido don Nicolás, nos dice Pérez Magallón, al traductor italiano “le debió su hijo [Leandro] un cariño constante y, con él, los más acertados consejos acerca del estudio de las buenas letras y la elección e imitación de los mejores modelos, de los cuales le enseñaba a percibir los aciertos y a notar los errores” (1995, 158). Considerable, sin duda, fue la estima que el autor madrileño guardó hacia Conti, a quien define

³¹ L. Fernández de Moratín, *Carta a G. Conti* (París, 26 de julio de 1787), en L. Fernández de Moratín 1973, 86.

³² Sobre el periplo italiano del dramaturgo se remite a la espléndida edición del *Viaje a Italia* de B. Tejerina (L. Fernández de Moratín 1988).

³³ Es posible detectar en efecto un más frecuente trato con los amigos italianos de su padre a partir del mes de julio de 1782: en este último mes se hacen más habituales, por ejemplo, sus encuentros con Napoli Signorelli (14, 21, 25 y 28); en octubre del mismo año numerosos son las reuniones con el poeta Conti (6, 9, 11, 13, 20, 24, 25, 26, 27 y 28), mientras durante la primera mitad del mes de noviembre abundan los encuentros con todos ellos: día 1, “chez Don Pedro Napoli”; día 3, “Italiano Ici” (Pizzi); día 7, “Conti ici”; día 10, “chez Bernascone”; y día 17, “chez Conti”, L. F. de Moratín 1970b (62-68).

³⁴ El subrayado es nuestro. La estancia del dramaturgo español como huésped de Bernascone y su mujer se prolongó por casi una semana; desde el 7 hasta el 13 de septiembre de 1793. A este respecto se remite al *Diario* moratiniano (108-09).

“amigo generoso” (*A D. Juan Bautista Conti* (Soneto, 1781), en Fernández de Moratín 1995, 158). En la *Oda* que el literato madrileño le dedica y en la que es posible advertir tanto el peso de la tradición petrarquista como la horaciana –a saber la concepción del amigo como preceptor-, se trasluce el homenaje y la admiración hacia el amigo italiano, concebido como guía y mentor:

Pero si tú, amigo generoso
 la cumbre me señalas eminente
 y el paso incierto dirigir no excusas,
 imitando tu verso numeroso
 veré de lauros coronar mi frente
 suspenso al canto el coro de las musas.
 (L. Fernández de Moratín 1995, 157)

Era natural, pues, que el tema poético ocupara un peso significativo en esta relación privilegiada. Así, si Conti le descubre el camino lírico –“(…)amigo generoso/ la cumbre me señalas eminente”–, el dramaturgo español, al igual que anteriormente su padre, se convierte enpreciado interlocutor del poeta véneto, alentándolo a concluir su labor traductora de los clásicos castellanos. En tal sentido, el madrileño le aconseja que de la *Colección de poetas castellanos*, que en aquellos momentos el italiano se hallaba traduciendo, omita los ejemplos del ‘mal gusto’, sugiriéndole en este sentido que sería más conveniente de que la antología acabara “con los autores que florecieron antes de la mitad del siglo XVIII” (*Carta a J. B. Conti* (París, 27 de junio de 1787), en L. Fernández de Moratín 1973, 85).³⁵ El poeta italiano tuvo muy en cuenta esta sugerencia a la hora de seleccionar su *Colección* poética, recibiendo la admirada aprobación y el juicio elogioso de su amigo español, quien en 1816, desde Barcelona y próximo a dejar su patria, camino del exilio, seguía aún solicitando que se le enviase el cuarto y último tomo de la antología contiana (L. Fernández de Moratín 1973, 351).

A mediados de septiembre de 1794 el literato madrileño tendrá ocasión de visitar a su mentor poético, quien desde hacía algunos años se había radicado nuevamente en su Véneto natal. Aprovechando el viaje que desde la ciudad de Bolonia emprende hacia Venecia, puesto que –le dice a J. A. Melón en una misiva – “no puede un hombre de bien irse de Italia sin dar un vistazo a Venezia” (L. Fernández de Moratín 1973, 174), el dramaturgo español se dirige al pueblo de Lendinara para reencontrarse con su amigo italiano, siendo huésped suyo por casi una semana, del 16 al 22 de septiembre. En aquellos días, en compañía de Conti y su mujer Sabina, prima del poeta véneto y de la que parece Leandro había estado enamorado en sus años de adolescencia, el dramaturgo emprendió algunas excursiones y visitas en los alrededores del pueblo, de las que en

³⁵ Moratín le aconseja explícitamente al poeta italiano que la *Colección* que está redactando convendría que acabase cronológicamente con la producción poética de Lope de Vega. Toda la carta es una larga disquisición sobre la poesía castellana desde la perspectiva de la estética neoclásica. En esta misiva (según R. Andioc, escrita no en 1787, sino en los últimos años de vida del madrileño, durante su estancia en Barcelona, entre 1821 y 1822; L. Fernández de Moratín 1973, 24), al aludir a la labor poética de su padre, Leandro aduce en tonos de indiscutible reivindicación que no se explayará sobre ella, puesto que su amigo italiano “sabe muy bien el esfuerzo que [D. Nicolás] hizo para apartarse de los malos originales, seguir otros mejores, y *restituir a la lírica española el esplendor* que había perdido” (L. Fernández de Moratín 1973, 85; el subrayado es nuestro). Algunos meses más tarde, con ocasión del nacimiento de la segunda hija del poeta italiano, Moratín hijo vuelve a escribirle y le facilita nueva información sobre el bachiller Francisco de la Torre, del que el véneto había requerido mayor información, instándolo una vez más a proseguir con “sus excelentes traducciones” de poetas castellanos (*Carta a J. B. Conti* (Madrid, 8 de enero de 1788), en L. Fernández de Moratín 1973, 107).

modo velado el escritor nos dejó constancia en su *Diario*, volviendo ambos amigos a reencontrarse algunos meses más tarde, en junio de 1795, en la ciudad de Florencia³⁶.

Ahora bien, sin subestimar estos importantes vínculos afectivos y literarios, de las diversas amistades “heredadas” de su padre, la de mayor relevancia fue sin duda la que, tanto en el plano personal como en el de las afinidades artísticas, Leandro Moratín estrechó con Napoli Signorelli, cimentada en similares preocupaciones estéticas e ideológicas, sobre todo en una misma percepción formal e ideológica del hecho dramático y de su eminente función didáctica y reformadora. “Non minore intimità [respecto a su padre Nicolás] –observaba Cian– “corse fra il Signorelli e il giovane Moratín e duró inmutata per tutta la loro vita” (169). Esta relación reconoce una primera fase, basada en el trato directo y que se extiende hasta finales de 1783, cuando Signorelli regresa definitivamente a Nápoles. Del mismo modo que con Bernascone y Conti, en este período, inmediatamente posterior a la muerte de su padre Nicolás, es posible advertir una mayor asiduidad en el trato entre ambos dramaturgos, en especial durante los últimos meses de 1782 y los primeros del siguiente, coincidiendo con la fase final en la estancia del autor napolitano en Madrid.

Las páginas del *Diario* moratiniano, los apuntes del *Viaje a Italia* y la correspondencia que ambos literatos mantuvieron corroboran la importancia y la solidez del vínculo de amistad que entablaron ambos dramaturgos y que sin lugar a dudas ha sellado uno de los ejemplos más reveladores en las no siempre amistosas y pacíficas relaciones hispanoitalianas que caracterizaron el último tercio del XVIII. De esta intrincada y viva trama de relaciones personales que por largos años cultivaron ambos dramaturgos, iniciada en Madrid y luego, a raíz del forzado alejamiento del italiano, alimentada constantemente “desde la distancia,” y que se prolongó por casi siete lustros, de 1781 a 1815, es posible recabar algunos datos importantes a partir de la correspondencia que ambos autores se cruzaron. La comunidad de afectos recíprocos y la exaltación del vínculo y del valor de la amistad, estrechamente ligadas a la presencia de una nueva sensibilidad dieciochesca, cabe recordar, constituye para los ilustrados uno de los bienes más preciados, erigiéndose en tema poético recurrente.³⁷ La recíproca relación que ambos dramaturgos estrecharon se inscribe en esta nueva dimensión que determinó la presencia de “una ética secular” (Sánchez Blanco) en los últimos decenios de la centuria y es claramente representativa de una fase en la que vida, amistad y afinidades culturales fueron marcando las relaciones entre los literatos y entre los más sensibles protagonistas de la vida cultural de aquellos años.

En el caso de Leandro Moratín, la sociabilidad, el trato privilegiado entre amigos y el placer de la conversación constituyen valores esenciales. Como ha observado Pérez Magallón, el comediógrafo madrileño “se nos presenta desde el comienzo como un hombre que precisa de la compañía, que necesita desenvolverse entre amigos, como si fuera el único medio favorable para el desarrollo de su personalidad y casi para sobrevivir en un mundo adverso” (1999, 343). En opinión del autor de *El sí de las niñas* la amistad es “un sentimiento relativamente abierto de comunidad en el que los pocos elegidos pueden compartir sus vidas, haciendas y experiencias”

³⁶ Se añaden aquí tan sólo dos breves ejemplos: “Cum Conti, Calles, Iglesia, visita. cum omnes, coche, in quidam village visita; returner”, y “Cum Doña Isabel, coche, videre sus huertezillos y posesiones, returner; cum Conti, Café y chez Comitissa Potesa”, referidos respectivamente a los días 17 y 18 de septiembre de 1794; en L. Fernández de Moratín 1970b, 134. Sobre el sucesivo reencuentro con los Conti en la ciudad toscana, cfr. los comentarios que registró en su *Diario* (L. Fernández de Moratín 1970b, 149).

³⁷ No es este el lugar para explayarnos sobre este aspecto que aunó vida y literatura en los más prestigiosos poetas del último tercio del siglo, desde don Nicolás hasta Meléndez Valdés y Cienfuegos, y que determinó una de las dimensiones más significativas de la poesía ilustrada de finales del XVIII. Para una adecuada aproximación al tema, se remite al apartado que le dedica Arce (331-41).

(1999, 344). Al igual que su amigo Leandro, el crítico italiano manifestó siempre una gran preocupación por cultivar sus amistades y en ampliar sus relaciones literarias. Sin embargo, en Signorelli es posible advertir una menor intimidad en el trato con sus amigos, a excepción de la que tal vez fue su amistad más estrecha y fraterna, el escritor Carlo Vespasiano, siendo en efecto en su nutrida correspondencia mayor el espacio concedido a lo público y a los aspectos literarios por sobre los estrictamente personales y afectivos. Numerosas son por lo demás las cartas que el napolitano remitió a otros literatos y eruditos promoviendo una incesante campaña de difusión de sus obras, publicitando sus trabajos o refiriéndose a ellos de algún modo para que los amigos se los difundieran, se los anunciaran y se los reseñaran en los periódicos, y, naturalmente, se los alabasen. Recordando las relaciones que el crítico italiano mantuvo con algunos destacados escritores y hombres de cultura de prestigio de la Italia del *Settecento*, como Bettinelli, Albergati, Tiraboschi, y en modo especial Popoli y el ex jesuita español Arteaga, G. Brognoligo puso en evidencia que Signorelli, guiado por una desmedida vanidad, en más de una ocasión alababa las obras de estos prestigiosos eruditos para a su vez ser alabado (55). Del mismo modo, el dramaturgo napolitano no dejó incluso de recurrir a algunas vinculaciones de conveniencia con el propósito de afirmarse como literato o para ampliar la base de solidaridad, ganando voluntades y apoyos en las numerosas polémicas en las que fue activo partícipe.³⁸

Las cartas que ambos dramaturgos se cruzaron, algunas de las cuales se hallan lamentablemente extraviadas,³⁹ evidencian el afecto, el mutuo respeto y la estima recíproca, que se apoya en una común visión del espectáculo teatral, en especial de la comedia, y una misma búsqueda estética, que reconoce en la *Poética* luzaniana y en la autoridad de los clásicos grecolatinos un punto de referencia obligado. Siendo los dos autores hombres de teatro en el sentido más amplio del término, era natural que el aspecto temático mayormente recurrente en la correspondencia que ambos entablaron fuese la representación dramática y las diversas cuestiones atinentes a ella (vestuarios, decorados, actores, comportamiento del público, etc.).⁴⁰

Es bien conocida la entusiasta adhesión de Signorelli a los preceptos que habían sancionado los neoclásicos y a los propósitos de reforma que animaban al grupo reformista ilustrado madrileño. En este marco, el italiano se solidarizó plenamente con el modelo dramático moratiniano empeñándose en difundir las piezas del dramaturgo allende los Pirineos, a medida que le llegaban los manuscritos o su amigo le enviaba las primeras ediciones, como corroboran

³⁸ Un claro ejemplo de esta insistente exaltación en busca de apoyos y de solidaridades nos lo ofrece una carta dirigida a Girolamo Tiraboschi en la que el napolitano evidencia su intención de garantizarse la amistad del prestigioso literato. En ella Signorelli asegura que “la nuova edizione che imprende dell’immortale sua *Storia della letteratura italiana*, mostrerà senza dubbio quanto Ella può essere a sé superiore senza altrui soccorso; ma gli uomini non abbisognano di nuovi documenti per considerarla come il maggior luminaire della nostra odierna letteratura. Che io sia suo appassionato ammiratore, l’ho ben dimostrato in ogni incontro, e singolarmente in questa medesima mia opera sulle Sicilie [...] Quanto Ella avrà scritto o scriverà intorno a me –concluía– tutto riceverò come favore, e son sicuro che vi si conoscerà l’amico che ragiona, ed il grand’uomo che instruisce”; *Carta a G. Tiraboschi* (Nápoles, sin fecha, pero probablemente de 1786), en Mininni (348).

³⁹ Es más que seguro que algunas misivas lamentablemente se hayan extraviado. En este sentido el crítico napolitano da noticias sobre la pérdida de una carta enviada en junio de 1791, mientras otra carta precedente, a la que se alude en la misma misiva, y que Moratín le había enviado desde Madrid, datada el 12 de mayo de 1791, no ha podido ser localizada: “Mi estimado Leandro: A su apreciable carta del día 12 de mayo de 1791 tuve buen cuidado de responder con otra mía en 20 de junio, la envié á mi hijo para que la dirigiera a Pastrana”, pueblo donde Moratín, como es bien sabido, solía pasar largas temporadas, advirtiendo Signorelli que después supo “que aquélla y otras [cartas] mías y ajenas se extraviaron” (*Carta a L. F. de Moratín* (Nápoles, 26 de marzo de 1792), en Hartzenbusch, ed., II, 123). Dicha carta fue más tarde publicada también en Mininni (416).

⁴⁰ Moratín, consciente de la importancia que el hecho dramático desempeñaba en esta relación epistolar, al final de varias consideraciones sobre el panorama de los escenarios españoles y casi como en tono de disculpa, en una carta de finales de 1806, se expresaba en estos términos: “Perdone Vmd. que le haya cansado tal vez con estas impertinencias mías; pero, –alegaba– ¿de qué pudiera hablarle a Vmd. en que menos equivocaciones padeciese?” (*Carta a P. N. Signorelli* (Madrid, 14 de diciembre de 1806), en L. Fernández de Moratín 1973, 258).

las cuatro traducciones italianas que emprendió entre 1795 y 1805.⁴¹ Para el hispanista italiano, su amigo Leandro “ha alcanzado en la poesía cómica más que todos sus paisanos juntos, y ha hermanado á la gracia cómica, sin extravagancias, toda la naturalidad y pureza del lenguaje de Calderón y la fluidez de la versificación de Lope” (*Carta a L. F. de Moratín* (Nápoles, 9 de diciembre de 1788) en Mininni 370). Las ideas teatrales del autor de la *Faustina* se hallan bien expresadas tanto en sus *Elementi di poesia drammatica* como en su *Storia critica de' teatri*, ambas obras complementarias entre sí, en cuyos comentarios se trasluce su clara afiliación a los ideales que modelaron la tendencia neoclásica.⁴² Las páginas por él dedicadas al teatro dieciochesco español se inscribe en esta plena observancia a los principios del clasicismo, concibiendo la comedia dieciochesca, en especial la de Iriarte y Moratín, como modelos a imitar en la construcción de un teatro que debe erigirse en instrumento privilegiado de reforma en la sociedad y que al mismo tiempo pueda ofrecer mayores garantías hacia un más eficaz control de los ciudadanos que en ella participan y se reconocen.

Para comprender las preferencias de Signorelli y su visión del teatro español, no debe olvidarse que su llegada a la península ibérica coincide precisamente con una fase crucial en la batalla que los partidarios del neoclasicismo han decidido librar por desterrar de los escenarios, según palabras de Leandro Moratín, “todas las monstruosidades de que se componía el caudal cómico” (L. Fernández de Moratín 1944, X).⁴³ Como ya se ha apuntado, el mismo año de su arribo la capital del reino se prohibían los autos sacramentales, mientras que un año más tarde, a raíz de los sucesos de Aranjuez, asumía como presidente del consejo de Castilla el conde de Aranda, propulsor de una serie de iniciativas tendentes a reformar y a disciplinar la escena nacional desde una indiscutible perspectiva clasicista.

En esta batalla por la definición de un teatro de rango europeo, los neoclásicos identificaron en los continuadores del gusto popular que habían popularizado las comedias del Siglo de Oro a sus principales adversarios, puesto que advertían en ellas y al modelo sobre la que las mismas se habían gestado, la principal causa de la corrupción por la que atravesaban los escenarios nacionales. Se ha enfatizado ya la importancia de la temprana inserción de Signorelli en los círculos literarios madrileños, posibilitada gracias a la decisiva ayuda de Nicolás Moratín, quien ejercerá una importante influencia literaria sobre el autor italiano, aconsejándolo a dedicarse al estudio de los dramaturgos españoles e incidiendo en no pocas de las valoraciones y juicios que sobre el teatro peninsular formuló el napolitano. espléndido

Como la crítica ha puesto de relieve, en la visión de los ilustrados la representación dramática, sin dejar de ser por ello entretenimiento, debía subordinar sobre todo la obra a la transmisión del mensaje, que no podía ser ni inmoral ni ambiguo. Clavijo y Fajardo indicaba que “la buena comedia es tan capaz de reformar un pueblo y de mantenerlo reformado, como la que presenta malos ejemplos es capaz de pervertirlo o mantenerlo corrompido” (157), mientras Jovellanos en su famosa *Memoria*, al referirse al teatro, percibido como espejo de comportamientos ejemplares y de valores morales virtuosos, señalaba que “después de entretener

⁴¹ Sobre sus traducciones de las piezas moratinianas se remite a los estudios de Mariutti 1960 (763-805), Caldera 1980 (149-60) y Quinziano 2001a (259-87) y 2002a (297-369): Por lo que se refiere al caso específico de la traducción italiana de *El viejo y la niña*, véase la esmerada edición que en 1996 publicó Belén Tejerina.

⁴² Para un conocimiento de las ideas dramáticas del crítico napolitano, centradas fundamentalmente en el género de la comedia y en su afinidad con el teatro moratiniano, se remite a los dos apartados que he dedicado a dichos aspectos: Quinziano 2002a (177-214).

⁴³ Sobre las polémicas teatrales dieciochescas y la batalla librada por los ilustrados en pos de una reforma del teatro y en la consiguiente definición de un nuevo modelo teatral, existe una amplia bibliografía que por razones de espacio nos es imposible aquí indicar. Permítasenos de todos modos mencionar, además del ya aludido estudio de Domínguez Ortiz y tan sólo a título orientativo, la interesante síntesis que traza Dowling 1995 (415-85), con un pertinente y actualizado apartado bibliográfico.

honesto y agradablemente a los espectadores, [el drama] iría también formando su corazón y cultivando su espíritu, es decir que iría mejorando la educación de la nobleza y rica juventud que de ordinario le frecuenta” (496). En esta misma línea, Signorelli en el *Prólogo* que antepone a su segunda edición de la *Storia critica*, rechazando el modelo dramático aún imperante en la Italia y en la España del XVIII, en los que aún abundaba el desarreglo y la falta de decoro de los continuadores de la *commedia dell’arte* y del teatro aurisecular, indicaba como una de las urgencias la de dotarse de un “buon teatro che, invece di essere un seminario di [...] basse buffonerie, presenti una *dilettevole pulita scuola di educazione*” (Napoli Signorelli 1787, I, XVI; el subrayado es nuestro). En opinión del hispanista napolitano el teatro debe proponerse como:

imitazione della verità velata abbellita dalla finzione nella quale gli uomini operando manifestano o affari o ridicolezze di privati o terribili eccessi di grandi, espressi in ogni parte dell’azione *con verosimiglianza*, per mezzo dello stile, della versificazione, dell’apparato e della pronunciazione naturale o artificiale, ad oggetto *d’illudere, commuovere, istruire e dilettere*. (Napoli Signorelli 1801, 41-42; el subrayado es nuestro)

El autor italiano insiste en varias ocasiones sobre esta importante función social y didáctica asignada al teatro, uno de los tópicos mayormente presentes en las poéticas y preceptivas dieciochescas, concibiéndolo como *scuola di sana morale* (Napoli Signorelli 1801, 98) e instrumento relevante de pública educación. En dicha perspectiva y del mismo modo que los exponentes más destacados de la nueva estética (Jovellanos, Clavijo y Fajardo, Sedano, Trigueros y los dos Moratines), Napoli Signorelli expresaba su preocupación hacia las piezas desarregladas y carentes de *decoro*, concepto clave para los defensores de la nueva escuela, que pueden fomentar la corrupción y el relajamiento de las costumbres, al premiar el vicio y el error en lugar de ensalzar la virtud. De ahí que en algunas ocasiones, observa el napolitano, “il teatro, che vuol considerarsi como uno de’ pubblici educatori, per rimediare a quei mali sovente eccede, trascorre e degenera in malignità e talvolta avviende che si corrompe coll’ esempio del resto della società” (Napoli Signorelli, 1787, I, 15). Según el autor de la *Storia critica*, el dramaturgo “deve internarsi nei cuori, trarne la sorgente de’ caratteri, de’ costumi, degli affetti, del ridicolo, dei vizi, dei delitti [e...] introduce ad operare essere finti che rappresentino i veri [...]; e spaziando per la natura prendono tenacemente l’impronta delle cose che concepiscono, e vie più infiammati da’ grandi modelli dell’antichità le riproducono con nuovo carattere di vaghezza e di forza” (Napoli Signorelli 1801, 36-37).

Estas últimas consideraciones remitían a dos conceptos cruciales en la definición del nuevo modelo dramático que propugnan los neoclásicos: el *decoro* y la *verosimilitud*, requisitos imprescindibles para alcanzar la *ilusión dramática*, otro concepto clave en la teoría dramática del XVIII.⁴⁴ Todo lo que atentase contra ella, en primer lugar el modelo que había popularizado la comedia aurisecular, se define como quebrantamiento del buen gusto y del principio de la verosimilitud. Si la pieza debe demostrar que los vicios y los comportamientos poco virtuosos deben ser desterrados y modificados, siempre en el marco del alto valor moral y educativo que debe presidir la obra, es necesario, como observa atinadamente Andioc, “mostrarle implícita o explícitamente al espectador que existe como una justicia inmanente cuyos efectos habrá de

⁴⁴ Sobre la poética dieciochesca en ámbito teatral existe una nutrida bibliografía; a modo orientativo para una primera aproximación se remite al provechoso estudio de Carnero (7-44). Entre otras aportaciones al tema véanse asimismo dos trabajos interesantes de Checa Beltrán 1990 (13-31) y 1999.

sufrir si, en circunstancias análogas a las imaginadas por el dramaturgo, se comporta como el personaje ‘negativo,’ en vez de tomar ejemplo de la actitud opuesta. De ahí la importancia de un ejemplo sencillo, con armazón lógica y psicológica aparente y, sobre todo, verosímil, es decir, concluye, capaz de crear la ilusión de la realidad” (1988, 519).

Los neoclásicos insistieron sobre este importante concepto, enlazándolo estrechamente con el no menos importante principio de la *verosimilitud* al que debía atenerse la obra. De lo que se trata es de que el espectador se identificara con el mundo ficticio que se le proponía en las tablas, solidarizándose con el sistema de valores que las piezas albergaban. Para Luzán la *ilusión teatral* constituye “una especie de encanto o enajenación que suspende por aquel rato los sentidos y las reflexiones y hace que lo fingido produzca efectos de verdadero,” (*La razón contra la moda* (1751), citado en Carnero 16) mientras Nicolás Moratín alude a ella en reiteradas ocasiones, destacando que

el teatro se hizo para representarnos las cosas con tanta viveza y exactitud que [...] no las juzguemos fingidas sino verdaderas; y de aquí procede *el mágico y dulce encanto que resulta de la ilusión teatral*, de cuya delicia no han gustado todavía los ignorantes. (1762-63, II, 21; el subrayado es nuestro)

Desde esta perspectiva, tanto el literato italiano como Leandro Moratín subrayaron la mayor capacidad instructiva y de reforma moral que podía desempeñar el género cómico. Si la tragedia alcanza efectos instructivos gracias a la catarsis o a la purificación de las pasiones, la comedia, principalmente la de “caracteres”, logra su cometido didáctico a partir de la ridiculización de los personajes negativos y de los vicios que éstos transmiten y que mueven a la risa al espectador. La comedia, aseveraba Luzán, debe inspirar “amor a la virtud y aversión al vicio” (1977, 528),⁴⁵ atendiendo a personajes, núcleos y situaciones no remotos, como en el género trágico, sino contemporáneas. El dramaturgo español resalta esta contemporaneidad de las acciones humanas, asignando al género cómico el retrato de “acciones domésticas, caracteres comunes, privados intereses, ridiculeces, errores, defectos incómodos en una determinada sociedad, [y...] expone a los ojos del espectador las costumbres populares –aclaraba– que hoy existen, no las que pasaron ya” (“Los héroes de la tragedia”, citado en L. Fernández de Moratín 1970a, 198-99). La finalidad instructiva, pues, se produce a partir del comportamiento virtuoso de los personajes con connotaciones positivas que logran imponerse sobre otros viciosos o, en todo caso, presentados con cualidades negativas. En la visión del comediógrafo, según su conocidísima definición, la comedia

pinta a los hombres como son, imita las costumbres nacionales y existentes, los vicios y errores comunes, los incidentes de la vida doméstica, y de estos acaecimientos, de estos individuos y de estos privados intereses forma una fábula verosímil, instructiva y agradable. (*Obras de Don Nicolás y Don Leandro Fernández de Moratín* 320)

Similar a la del autor español es la opinión del crítico napolitano, para quien el género cómico es

⁴⁵ En su traducción de *La razón de la moda* (1751) el preceptista aragonés insiste sobre estas consideraciones, al señalar que “lo que más importa en las comedias es que la virtud se represente amable y premiada, y el vicio feo, ridículo y castigado” (11-12).

imitazione rappresentativa piacevole fatta con metro o con prosa; di un'azione compiuta di personaggi privati e di affetti lontani dal patetico tragico, condotta con ogni *verosimiglianza* per rendere il *vizio spregievole coll'aiuto del ridicolo*. (Napoli Signorelli 1801, 82; el subrayado es nuestro)

Se trataba en suma de desterrar el vicio y los modelos no virtuosos de los escenarios, y para ello ambos dramaturgos enfatizaron la importancia de reunir, en dosis combinadas, las cualidades de *utilidad y deleite*. Según Leandro Moratín, la comedia debía conjugar ambos preceptos, “persuadido de que sería culpable el poeta dramático que no se propusiera otro fin en sus composiciones que el de entretener dos horas al pueblo sin enseñarle nada” (*Obras de Don Nicolás y Don Leandro Fernández de Moratín* 320). La obediencia a las reglas clásicas constituyó sin duda el aspecto mayormente conocido y más vistoso de la escuela neoclásica y a ellas los clasicistas se sujetaron. Al respeto de las consabidas unidades de tiempo, lugar y acción se acogieron sus partidarios, puesto que la obediencia a las mismas garantizaba el cumplimiento de la *verosimilitud* y del *decoro* en las obras. Solidarizándose con los preceptos fijados por Boileau y sistematizados en España por Luzán en su *Poética*, Nicolás Moratín exigió desde sus inicios el respeto a las reglas clásicas, insistiendo sobre la importancia de las unidades de lugar y tiempo para alcanzar la ‘ilusión teatral’. En esta misma línea, luego de haber recordado cómo Lope en su *Arte nuevo* las hubiese eludido (Napoli Signorelli 1801, 43), Signorelli aconsejaba que “tutte dunque le regole prescritte per la tragedia d’unità d’azione, di tempo, di luogo di protagonista e d’interesse conviene che si rispettino e si osservino con maggior esattezza nella commedia” (Napoli Signorelli 1801, 86).

El tema de las unidades clásicas, no cabe duda, era uno de los aspectos más delicados, sobre todo porque en la enconada disputa teatral de aquellos decenios, parecía que las tan mentadas reglas debían reducirse tan sólo al respeto de las unidades. Como recuerda Leandro Moratín en su *Discurso Preliminar*, Boileau había aconsejado “un lugar, un día, una sola acción completa”, aclarando a continuación que esto mismo ya lo había recomendado “el autor del *Quijote* setenta años antes que el poeta francés”, lo que evidenciaba que “los buenos literatos españoles coetáneos de Cervantes tenían ya conocimiento de estas reglas” (*Obras de Don Nicolás y Don Leandro Fernández de Moratín* 321).⁴⁶ La tan debatida cuestión de las reglas que Luzán retoma como aspecto de relieve en su obra mayor y que en los clasicistas deviene una exigencia para evitar el quebrantamiento de la *ilusión dramática* en los espectadores, se remontaba, en verdad, a la preceptiva que habían fijado los clásicos grecolatinos. En opinión de Signorelli el respeto a las reglas debía subordinarse claramente al logro de la aludida verosimilitud, observando por lo que atañe a la unidad de lugar que

il verisimile esige unità di luogo e condanna chi [...] vi fa saltare da Madrid ed Acapulco, da Pekin al Cairo; unità di tempo e condanna chi non sa riusemare la sua invenzione in un giro diurno del sole, ed in due o tre ore di rappresentazione vi occupa di eventi accaduti in molti lustri; unità d’azione e condanna chi rappresentasse in teatro in un sol componimento tutte le azioni di Achille. (Napoli Signorelli 1801, 43-44)

⁴⁶ El profesor Russell Sebold advierte en modo atinado que “las reglas no son después de todo un invento de los franceses, y la manera neoclásica de hacer teatro no puede considerarse sino natural y lícita en cualquier país que comparta la herencia cultural grecolatina” (1989, 304).

Signorelli y el dramaturgo madrileño respetaron asimismo de modo escrupuloso la unidad de tiempo, ya que también ésta, como la de lugar, podía ir en perjuicio de la verosimilitud y el decoro de las obras teatrales. Aristóteles había fijado que los sucesos debían suceder al máximo en un plazo de alrededor de 24 horas. Acogiéndose a dicho principio, los neoclásicos en sentido amplio recomendaron que los acontecimientos de la fábula no superaran esa indicación, si bien en sentido más estricto el marco temporal sugerido se redujo notablemente, puesto que no fueron pocos los escritores que insistieron en la necesidad de que las obras no excediesen el plazo de las tres horas. Nicolás Moratín, quien, como recuerda Carnero, “se preciaba de una observancia de la unidad de Tiempo tan estricta como de la de lugar” (25), anunciaba que en su comedia *La Petimetra* “la [unidad] de tiempo está guardada tan fielmente que no se tarda en la acción más de lo que pueda tardar en representarse, de suerte que su duración no pasará de tres horas” (N. Fernández de Moratín, 1989, 75), mientras su hijo Leandro fue sumamente escrupuloso en el respeto de la unidad temporal, oscilando entre las más que estrictas dos horas de *La comedia nueva* a las aproximadamente diez que ocupan la trama de *El sí de las niñas*.

Es conveniente recordar que el respeto a las reglas de ningún modo significó obediencia ciega e incondicional a las mismas. Los más destacados partidarios del clasicismo dieciochesco en verdad las adoptaron y se adecuaron a ellas con cierta flexibilidad, ajustándolas al logro primordial de la verosimilitud y a la función educativa que debía revestir para ellos la representación teatral. En tal sentido, refiriéndose a la unidad de lugar, Signorelli afirma que ésta “purchè sappia farsi valere per la marcia dell’azione senza inverosimiglianze, è preferibile alle mutazioni delle scene”, aclarando sin embargo a renglón seguido que en caso de que “il poeta non sappia condurre tutta l’azione in luogo stabile [...] abbia almeno cura che il cangiamento non segua in mezzo dell’atto, ma infine, e che avvenga nella stessa città o al più nei prossimi contorni di essa” (Napoli Signorelli 1801, 78). Del mismo modo, al referirse a la cantidad de actos que debía presentar la comedia, el literato partenopeo es más bien flexible a este respecto y declara que “non è il numero degli atti che la costituisce tale [a la comedia], ma la qualità dell’imitazione, che sarà sempre comica” (Napoli Signorelli 1801, 84), enfatizando que la extensión de la fábula no debía superar los cinco actos como prescribía la preceptiva aristotélica.

En este sentido el mismo Moratín, para quien “los preceptos deben ilustrar y dirigir el talento, no esterilizarle ni oprimirle” (Hartzenbusch, ed, I, 79), nunca acató estrictamente la división de las piezas en cinco actos, como aconsejaba la preceptiva clásica, sino que en general, influenciado por el peso de la tradición dramática española, en algunas ocasiones se acogió a la división en tres actos (*El viejo y la niña*, *La mojigata* y *El sí de las niñas*), mientras que en otras prefirió incluso la división en dos (*La comedia nueva* y *El barón*), lo que no hallaba correspondencia con ninguna poética. No se olvide por lo demás, como destaca Andioc, que también el padre de Leandro, Nicolás Moratín, escrupuloso en cuanto al respeto de las reglas, si en la *Hormesinda* y en *Lucrecia* manifiesta una plena adecuación a la fórmula clásica, en sus otras dos piezas decide optar en cambio por la división en tres actos (1988, 534-35).

La debatida cuestión del *decoro* y el respeto que debía guardarse a este aspecto primordial de la poética dieciochesca constituye sin duda uno de los reparos más insistentes que los literatos ilustrados achacaron a los continuadores del modelo teatral que había imperado en el XVII. El acatamiento a este precepto afectaba tanto a la escenografía como a la elección del vestuario de los personajes, al igual que a sus movimientos sobre las tablas. De hecho esto se expresó en la reiterada inadecuación del vestuario de los actores, en la debatida cuestión de la escenografía poco conveniente para garantizar la verosimilitud de la acción y de las situaciones representadas, pasando por la censura al comportamiento de los actores, sobre todo a la costumbre de dirigirse

directamente al público, como asimismo la usanza de representar determinadas escenas fuera del escenario, quebrando en todos estos casos tanto el *decoro* como el principio de la *ilusión dramática*.

En ámbito teatral esta nueva percepción estética fue definiendo un modelo radicalmente diverso al que hasta entonces imperaba, más orientado hacia el *movere* que hacia el *delectare*, y por tanto más propenso hacia el ‘ver’ que el ‘oír’. De ahí que los defensores de la nueva escuela subestimen la función dramática como espectáculo, revelando un escaso sentido de la teatralidad. Si no prestan mayor atención al hecho dramático como espectáculo y a los aspectos de la teatralidad que lo organizan, destacan sin embargo su aspecto social y didáctico, concebiéndolo como vehículo privilegiado de enseñanza de alta moral. Es precisamente a partir de este incuestionable propósito moral, educativo y cultural que se deriva el contenido y los preceptos que habrán de modelar el drama dieciochesco. Observa en este sentido José A. Maravall que “desde el primer momento, el teatro propiamente ilustrado [...] se plantea, pues, como objetivo a medio plazo, no levantar fuertes pasiones, no arrastrar al público a contemplar escenas que horripilen o diviertan toscamente, no provocar polémicas ruidosas, tampoco dejarse llevar de una comicidad malsana. Lo suyo no es sino advertir sobre vicios y errores, presentar el modelo de las buenas costumbres distribuir luces y procurar preparar a individuos de diferentes niveles sociales a ser útiles a la sociedad” (12).

En sus *Orígenes del teatro español* Leandro Moratín recalca la importancia del teatro como instrumento valioso en la corrección de costumbres puesto que “puede influir en los progresos del entendimiento, y en la corrección y decoro de las costumbres privadas y públicas” (*Obras de Don Nicolás y Don Leandro Fernández de Moratín* 164). Solidarizándose con esta visión que privilegia su finalidad didáctica, en las páginas que abren la segunda edición de su *Storia critica dei teatri* (1787-90), Signorelli asevera con una buena dosis de optimismo que los poetas dramáticos “scuoprono le ingiustizie, le stravaganze, le ridicolezze [e] ne tentano la correzione”, concluyendo que “i teatri fortunatamente si cangiano in tante scuole di sana morale” (Napoli Signorelli 1787, I, 15). La percepción que sobre el hecho dramático caracteriza a ambos literatos se inscribe sin duda en esta nueva concepción artística que resalta la función social y didáctica del drama que ha ido afirmándose a lo largo del siglo y que enfatiza su función de reforma social y de escuela de moral, en plena consonancia con el *utile dulci* horaciano que propugnan los defensores del nuevo clasicismo.

Al anunciarle al napolitano la intención de reunir en una nueva edición corregida sus cinco comedias -proyecto que luego, a causa de la guerra de independencia, habría de malograrse-, el Nicolás Moratín le confesaba, en clave de público reconocimiento, que en dicha empresa habría de repetir “muy a menudo y con la estimación que merece el nombre del autor de la *Historia crítica de los Teatros*” (*Carta a P. Napoli Signorelli* (Pastrana, 24 de julio de 1806) citado en Mininni 438, nota 2; reproducida luego en L. Fernández de Moratín 1973, 252-54). Si para el comediógrafo madrileño, el literato italiano constituía una autoridad en campo dramático, de igual modo, era evidente el aprecio y la consideración que Signorelli nutría hacia el hijo de su difunto amigo Nicolás, de quien, destacaba, había heredado el numen poético (Napoli Signorelli 1801, 68). “Querido don Leandro –le escribe Signorelli en 1786– no le he escrito cuanto quisiera, sino cuánto he podido en el poco tiempo que me queda por pensar á mis amigos ausentes. No lo he olvidado VM., ni lo olvidaré nunca [...], su juicio superior, [...] su versificación dulce, fluida, feliz y elegante, sus prendas morales, su docilidad y prudencia, le hacen acreedor del afecto y de la estimación de cualquiera” (*Carta a L. F. de Moratín* (Nápoles, 3 de enero de 1786), en Mininni 344).

Del mismo modo que antes don Nicolás, su hijo Leandro se erige ahora en docto interlocutor del erudito napolitano, quien se vale de sus preciados consejos y comentarios para calibrar sus juicios sobre el teatro ibérico (Cian 171). Si el autor de *Lucrecia* había sido por años un valioso punto de referencia para Signorelli, procurándole los textos de los más importantes autores dramáticos españoles e instándolo a que estudiara el teatro aurisecular, libre de todo prejuicio, es ahora su hijo quien le transmite sus impresiones y comentarios sobre obras claves de nuestra literatura dramática, ofreciéndole datos importantes sobre el teatro musical, entremeses y tonadillas del XVIII. Asimismo el autor madrileño le proporciona informaciones valiosas sobre las nuevas piezas que por aquellos decenios subían a los escenarios madrileños, notificándolo al mismo tiempo sobre los escritos de algunos de sus más enconados adversarios, Sempere y Guarinos y García de la Huerta principalmente; aspectos todos ellos a través de los cuales el dramaturgo partenopeo –una vez afincado nuevamente en su ciudad natal– podrá formular con mayor exactitud sus impresiones sobre el teatro peninsular. A finales de 1788 Signorelli le agradece al amigo español el envío de la información solicitada, consideraciones personales, con palabras de sincera gratitud:

En primer lugar doy a usted muchísimas gracias por la molestia que le causé para que me dijera su dictamen sobre la famosa novela dramática de *Celestina*. Su parecer es admirable; nada hay que quitar, nada que poner; todo manifiesta su criterio, su gusto y juicio, y su imparcialidad, que todo lo realza. Yo, con menor felicidad, he dicho que tal novela o representación muchas cosas de las que he leído con mucho gusto en su carta, y *otras que no he dicho las añadiré á mi libro* [en su segunda edición], *robándolas a usted*. (*Carta de P. Napoli Signorelli* (Nápoles, 9 de diciembre de 1788), en Mininni 369)

Efectivamente, como el mismo Signorelli reconoce en diversas ocasiones reconoce, muchas de las apreciaciones y de los comentarios que Moratín le hace llegar, una vez reelaborados, serán luego incorporados por literato italiano en los últimos volúmenes de su más amplia edición de su *Storia critica*, que saldría a la luz entre 1787 y 1790. La correspondencia entre ambos autores, además de corroborar estas continuas solicitudes de información e impresiones, refleja un recíproco pedido de consejo e intercambio de opiniones que no hace más que atestiguar la ya consolidada relación de amistosa colaboración que se ha determinado. Observa Cian que mientras Signorelli se hallaba preparando la nueva edición de su obra mayor,

il Signorelli non cessava di rivolgersi all'amico, per dissipare dubbi, che gli sorgevano nella mente, per avere nuove e più certe notizie e confrontare e rafforzare con quelli di lui i giudizi suoi propri. (171)

Si el autor de *El sí de las niñas* se afirma como fuente inestimable e interlocutor fiable en lo que concierne al teatro de la península ibérica, del mismo modo no son pocas las veces en las que el comediógrafo español solicita al amigo napolitano mayores datos, nuevas informaciones y ulteriores confirmaciones sobre el drama italiano del *Settecento*, evidenciando de este modo el aprecio que el madrileño nutría hacia las opiniones de su amigo. En respuesta a una precedente misiva de Moratín, Signorelli, en la aludida carta de diciembre de 1788, se explaya sobre los autores italianos contemporáneos. En este sentido asevera que “por lo que toca á la lista que desea de las obras de teatro italianas, diré libremente que en cuanto á comedias, no hay otra cosa

en este siglo que lo que ha escrito Goldoni y alguna pieza de Albergati” (en Mininni 370-71).⁴⁷ Honrando esta privilegiada relación de amistad epistolar basada en la mutua admiración y estima recíproca, el autor madrileño no dejará de enviarle sus manuscritos y las ediciones de sus comedias, mientras que el italiano no le hará faltar tampoco sus juicios imparciales, resaltando, como en ocasión de la lectura del manuscrito de *El viejo y la niña* que el español se había apresurado a enviarle. Del mismo modo el dramaturgo napolitano no pierde ocasión para dirigirse al amigo, ofreciéndole noticias sobre sus obras en fase de redacción o para anunciarle las nuevas ediciones que van saliendo a la luz:

Mi nueva *Historia Teatral* [...] descansa aún, aguardando el permiso de su padre para salir de casa, y no le logrará, según parecer, sino después que habré concluido el V y último volumen de una obra que he y no le logrará, según parecer, sino después que habré concluido el V y último volumen de una obra que he intitulado *Vicende della Coltura delle Due Sicilie*, cuyos cuatro Tomos ya salieron a la luz con muchísimo aplauso [...] Escribiré á mi hijo que le dé a Vm. los tres volúmenes de mi obra susodicha de la *Coltura de las Dos Sicilias*, que hasta ahora he enviado á Madrid y verá en ellos muchos sinrazones de los recopiladores amojados de los Lampillas [...]. (*Carta a L. F. de Moratín* (Nápoles, 3 de enero de 1786), en Mininni 344)⁴⁸

No cabe duda de que las consideraciones y sugerencias que el literato español fue transmitiéndole a Signorelli, al igual que años antes había hecho su padre, influyeron en modo considerable en la configuración de la visión que el italiano fue trazando sobre el teatro hispánico del XVIII, reelaborando y ampliando los comentarios que había incluido en la primera edición de su obra mayor (1777), definiendo gustos y preferencias. Ahora bien, en esta significativa relación de amistad epistolar no han faltado, de todos modos, críticas y observaciones, como las que con ánimo cordial y afectuoso el escritor napolitano le formula sucesivamente a la lectura de la primera pieza del amigo:

He leído su comedia *El viejo y la niña*, casi en el instante mismo que me la entregaron, sin dejarla de la mano. [...] Digo, pues, que a mí me parece pieza estimable, de un ingenio que anda por el camino del gusto verdadero. Sin embargo, en prueba de nuestra amistad, no dejaré de poner algún reparo, o bien algunas excepciones de menudencias, á las muchas y tan bien merecidas alabanzas. Los diálogos repetidos de Muñoz y D. Roque me parecen algún tanto largos y no varios, y más porque carecen de movimiento; [...] Las mismas cosas diga Ud. con menos palabras en el desenredo, y hará más efecto. Añado, [...], que yo quisiera algo más viva la acción en otra comedia suya [...]. No dijera esto á no verle a Ud. bien dirigido hacia la perfección. (*Carta a L. F. de Moratín* (9 de diciembre de 1788), en Mininni 370)

⁴⁷ Se recuerda que con una abundante dosis de vanidad y autoestima, el napolitano se permitía incluir en esta selecta lista también dos comedias suyas: “si quiere usted favorecer á su amigo, póngales por añadidura la *Faustina* y la *Tiranía doméstica*”, en Mininni (371).

⁴⁸ Alude a su hijo, don Luis Signorelli, quien permaneció en Madrid, trabajando como empleado en una oficina del gobierno, y que en aquellos años mantenía cierto trato con Leandro Moratín, actuando en más ocasiones como intermediario de confianza entre el célebre dramaturgo y su padre y entre éste y otros literatos peninsulares.

Más allá de estas amistosas objeciones, que el joven Leandro parece haber tomado en consideración, al menos parcialmente, en las sucesivas versiones de la pieza (Tejerina 1996, 34), las temáticas, los personajes y el valor didáctico y moral presentes en las comedias del autor español fueron recibidos favorablemente y en modo entusiasta por el escritor partenopeo, confirmando de este modo su solidaridad con el modelo dramático moratiniano y con los propósitos de reforma que exhibía. De los escritos de ambos dramaturgos aflora una común valoración del teatro y, en particular, de la comedia, como insustituible instrumento educativo encaminado a la reforma de la sociedad. Como hemos indicado, “assai evidente resta in Signorelli l’alta stima nei confronti del teatro moratiniano, in cui i principi di *utilidad e deleite* si coniugano pienamente, così come la sua totale condivisione di intenti didascalici e di riforma di cui questo modello drammatico si fa portavoce” (Quinziano 2001a, 267).

En esta perspectiva, conviene recordar que el erudito napolitano ocupó varias páginas de su *Storia critica* en examinar la obra del amigo español, a quien describe como “vivace poeta pieno di valore e di senno” (Napoli Signorelli 1813, IX, 182). En el apartado dedicado al análisis de la comedia dieciochesca, Signorelli se refiere al dramaturgo definiéndolo “stimabile moderno autore si benemerito della buona commedia nazionale”, mientras que una vez más vuelve a evocar a su amigo Nicolás, enfatizando que el autor de *La comedia nueva* “ha ereditato l’indole poetica, l’eleganza e la grazia dello stile, la dolcezza del verseggiare e la purezza del linguaggio” de su padre (Napoli Signorelli 1813, IX, 169). Del análisis pormenorizado que efectúa sobre las piezas dramáticas de Moratín hijo, emerge su plena adhesión al modelo dramático que había fijado Moratín, elogiando sobre todo la simplicidad y verosimilitud de la fábula, el énfasis colocado en las costumbres nacionales y la naturalidad en los diálogos y en la caracterización de los personajes (Napoli Signorelli 1813, IX, 169-87).

Existe consenso generalizado entre los estudiosos que, tanto el interés del literato italiano hacia el teatro peninsular, como el que el madrileño manifestó hacia la cultura italiana favorecieron y continuaron cimentando esta privilegiada relación literaria y de mutua admiración intelectual, como puede colegirse de este “carteggio attivo” (Mininni 132) que ambos escritores mantuvieron en aquellos dos lustros que mediaron entre el regreso del italiano a su ciudad natal y la visita del comediógrafo español a la ciudad partenopea en los últimos meses de 1793. Por lo que atañe a la presencia de la cultura humanista italiana en Leandro Moratín, no debe olvidarse en primer lugar que en aquella atmósfera de fecunda imaginación y creación poética que se respiraba en el círculo de amistades que se agrupaba en torno a la figura señera de Nicolás Moratín, los autores y textos italianos desempeñaron una función de gran relevancia, influyendo sin duda en la formación poética y literaria del joven poeta. El literato madrileño había manifestado en modo precoz un apasionado interés hacia la cultura y la lengua de Dante, pudiéndose detectar en varias de sus primeras composiciones, como por ejemplo en el poema que le dedica a la *Toma de Granada*, reminiscencias evidentes de Tasso y del “divino Ariosto” (L. Fernández de Moratín 1988, 365). Más que aceptable ha sido por lo demás el conocimiento que de la lengua italiana demostró poseer el célebre comediógrafo, idioma que Moratín fue perfeccionando en su estancia de más de tres años en la península, de 1793 a 1796, al contacto con los amigos y literatos que visitó y gracias también a las numerosas lecturas de obras italianas de las que el autor español se nutrió. Es sabido que el dramaturgo se ejercitó en la traducción de algunos pasajes de la comedia

del amigo italiano, *La tiranía domestica*, constituyendo estos versos uno de los pocos ejemplos de traducción del italiano que de él se han conservado⁴⁹.

Disponemos de numerosos testimonios que confirman el interés y la admiración que Moratín hijo demostró hacia la literatura renacentista italiana, concebida por él como heredera y principal transmisora de los ideales estéticos de la antigüedad clásica:

Italia, siempre maestra del saber, [a principios del siglo XVI] cultivaba las letras con éxito feliz, buscando los ejemplares de perfección en las obras clásicas de la antigüedad, imprimiéndolas, traduciéndolas e imitándolas. La historia, la elocuencia, la poesía, la erudición y todas las artes del diseño empezaron a florecer en grado inminente. Venecia, Milán, Ferrara, Roma y Nápoles eran las capitales más cultas de Europa [...]. (*Obras de Don Nicolás y Don Leandro Fernández de Moratín* 157)⁵⁰

Este declarado interés y apasionado entusiasmo hacia las letras italianas, percibida como digna heredera de los estudios clásicos que Leandro recogió de su padre, le lleva a valorizar como modelos dignos de imitación a Sannazaro, Tasso y sobre todo Ariosto. Hacia ellos, el dramaturgo manifestará siempre su sincera devoción y admiración, como puede colegirse de los siguientes ejemplos extraídos de su *Viaje a Italia*:

La parte de la costa que está a sus pies [del monte Possilipo] llamada Margelina, célebre por los pejes de que abunda, fue posesión del *dulce Sannazaro*, [...] enamorado de aquel sitio deleytoso. (L. Fernández de Moratín 1988, 263)

Fui a la [Iglesia] de San Benedetto a venerar las cenizas del *grande Ariosto*, que se conservan en digno sepulcro de mármoles, y en lo interior del convento vi su retrato pintado, según se dice por Dossi, contemporáneo suyo; [...] No muy lejos de esta iglesia está la casa en que vivió, bien conservada todavía, [...]. Allí escribió las obras que admira justamente la posteridad, y no es posible acercarse a ella sin una cierta veneración, debida a la *memoria de tan grande ingenio*. (L. Fernández de Moratín 1988, 367-68)⁵¹

¡Oh, *Tasso inmortal*, que a pesar de la envidia literaria, que llenó tu vida de amarguras, tu nombre, al cabo de dos siglos, vive *famoso y superior a Ercilla*,

⁴⁹ Cabe aclarar, de todos modos, que el conocimiento del italiano por parte del autor de *El sí de las niñas*, si bien estimable, no llegó a alcanzar el nivel de fluidez y de perfección filológica del que en cambio dio sobradas muestras el castellano de Signorelli, fruto de la larga estancia de este último en la península ibérica.

⁵⁰ Estas consideraciones provienen de su ensayo *Orígenes del teatro español*. Más adelante Moratín recuerda el benéfico influjo de la cultura italiana en las letras españolas del período, apuntando que “La comunicación con los italianos propagó, mejoró y amenizó nuestros estudios [...], así España supo aprovecharse en igual ocasión de las [artes y literatura] que halló tan florecientes en los países que sujetaba a su gobierno.” (*Obras de Don Nicolás y Don Leandro Fernández de Moratín* 157).

⁵¹ En una *Carta a J. A. Melón* fechada el 5 de octubre de 1794 y enviada desde Venecia, Moratín le refiere al amigo: “He estado en Ferrara donde me hartaron de chocolate los jesuitas, donde vi el sepulcro de Ariosto y la casa en que escribió su famoso *Orlando [il Furioso]*” (L. Fernández de Moratín 1973, 180). El comediógrafo español visitó la tumba del afamado poeta el 15 de septiembre de 1794, como se deduce de los apuntes de su *Diario*: “Chez Salllles: chocolate; cum ils chez Galisá; San Benito, ubi sepulcro Areosti; & Café / ici ils; cum ils, Certosa, jardín de Bebilacqua; chez Quartero, chocolate: Café; ils ici” (L. Fernández de Moratín 1970b, 134). Tejerina en su edición del *Viaje a Italia* precisa que el sepulcro, obra del arquitecto Giovanni Battista Aleotti (1546-1636) “estuvo en la iglesia desde 1612 hasta 1801 en que pasó a la Biblioteca Comunale Ariosteana, donde está todavía” (L. Fernández de Moratín 1988, 367, nota 21).

Camoens, Milton y Voltaire! Tus obras, aplaudidas de toda Europa, son estudio de los sabios [...]. (L. Fernández de Moratín 1988, 411)⁵²

Desde Londres el joven poeta le escribe a su amigo Melón anunciándole su inminente viaje a Italia con estas palabras que delatan toda su admiración hacia la cultura italiana y su pasión por las antigüedades que la península alberga: “Y si tú fueras hombre de bien (que no lo eres) irías a encontrarme a Génova, Milán, Bolonia u otra parte, e iríamos *insieme a baciare il sacro piede, e ad ammirare le spaventose meraviglie, e gli superbi avanzi della antichità*, que tanto recomendábamos al padre Navarrete” (L. Fernández de Moratín 1973, 137). En otra misiva enviada en abril de 1793 al ministro Godoy, protector del dramaturgo, con el fin de solicitarle apoyo económico para proseguir su periplo europeo, Moratín le señala la conveniencia de recorrer Italia antes de emprender el regreso, puesto que “el estudio de sus antigüedades (ruinas magníficas del mayor Imperio del Mundo), sus cortes diferentes, las formas particulares de su Gobierno, las maravillas de las Artes, el estado de la literatura, sus theatros y otros muchos objetos, dignos de la atención de cualquiera que desea completamente instruirse, pueden añadirme nuevos conocimientos a los muy importantes que he adquirido” (L. F. de Moratín 1973, 154).

Algunos meses más tarde, en julio de 1793, el joven dramaturgo le confirma a su íntimo amigo Melón que hacia noviembre piensa estar “en Nápoles, para pasar el invierno con [su...] amigo Signorelli” (L. Fernández de Moratín 1973, 157), prosiguiendo de este modo su *tour* por Europa y que le dará la oportunidad de visitar, entre otras, las ciudades de Milán, Bolonia, Venecia y Roma. En una primera impresión, como el mismo viajero español declara a su amigo Melón en octubre de 1793, a dos días de haber llegado a Nápoles, la ciudad se le presenta llena de vitalidad y sumamente atractiva, ya que “hierve de gente [y] su situación es hermosísima [...]” (L. Fernández de Moratín 1973, 163).⁵³ La crítica ha puesto de relieve las formidables dotes de observador perspicaz que exhibe el madrileño en sus apuntes de viaje, ejemplo de prosa moderna, resaltando su “fino olfato de [...] sociólogo moderno” (Tejerina 1992, 224). Bien conocidas son sus eficaces descripciones y agudas observaciones sobre la ciudad partenopea, no sólo de los lugares de interés artístico y cultural que ésta y sus alrededores ofrecían (Campodimonte, Campos Elisios, el sepulcro de Agripina, Palacios Reales de Caserta, Portici y Nápoles, iglesias y monasterios, bibliotecas y, por supuesto, las ruinas de Herculano, Stabia y Pompeya), sin olvidar las atracciones naturales y paisajísticas (el Vesuvio, la Grotta del Cane y de Possillipo) que la circundan, sino fundamentalmente lo acertado de sus perspicaces impresiones sobre la caduca nobleza infatuada que dominaba la ciudad y el vasto mosaico social que la habitaba, atendiendo especialmente a los sectores marginados que allí residían: vagos, prostitutas y *lazzaroni*, entre otros (Mele, Guarino, *Lo Vasco* 68-84 y Tejerina 1992, 220-24).

Moratín permanecerá en la ciudad partenopea algo más de cuatro meses, desde finales de octubre de 1793 hasta los primeros días de marzo de 1794, por lo general en compañía de su amigo napolitano, de quien fue huésped durante la mayor parte de este importante segmento temporal que el comediógrafo decidió transcurrir en la ciudad del Vesubio. Las anotaciones referidas a aquellos intensos meses que el madrileño registró puntualmente en su *Diario* ofrecen una clara confirmación de la asidua frecuentación, en algunos momentos casi cotidiana, que en

⁵² La referencia se inscribe en una graciosa descripción de las diversiones y acrobacias artísticas que tienen lugar en el espacio abierto situado entre la Piazza del Palacio Ducal y la Riva de Schiavoni, y que el dramaturgo evoca al aludir a su estancia en Venecia. En dicho pasaje, Moratín recuerda la recitación de algunos versos de la famosa *Gerusalemme liberata* en la que se lucen dos ciegos, “según el pasaje que se les pedía” (L. Fernández de Moratín 1988, 411).

⁵³ En esta carta, el madrileño le indicaba al amigo que podía escribirle “poniendo una segunda cubierta a Dn. Pietro Napoli Signorelli, Segretario della R^a Accademia delle Scienze” (L. Fernández de Moratín 1973, 163).

aquellos meses compartieron ambos letrados, ya sea almorzando, bebiendo chocolate o café juntos, recordando los tiempos pasados en Madrid, discutiendo sobre el teatro español e italiano, o asistiendo ambos a las funciones teatrales vespertinas que tenían lugar en los coliseos de la ciudad.⁵⁴ “Moratín ebbe da lui [Signorelli] accoglienze festose, cordiali; fu guidato, accompagnato, messo al corrente di ogni cosa, più di tutto, dell’opera buffa e delle maschere dei teatri di cui leggonsi pagine interessanti nel suo *Viaje a Italia*,” anota Mininni (133-34).

No cabe duda alguna de que la situación por la que atraviesan los teatros en ambas penínsulas y la común batalla por desterrar de los escenarios el “mal gusto” constituyeron, junto a otras cuestiones de índole cultural y a la obligada evocación del pasado, recordando con nostralgia los años en que napolitano había residido en Madrid, los temas de conversación predilectos en sus frecuentes encuentros. Es natural suponer que en esas largas y continuas discusiones haya germinado la idea y la común voluntad de volcar al italiano *La comedia nueva* que acababa de representarse en Madrid, y cuya traducción saldría a la luz dos años más tarde en el cuarto volumen de los *Opuscoli Vari* del autor napolitano (Napoli Signorelli 1792-95, IV, 1-54).⁵⁵ De este modo fue cimentándose una relación amistosa que, iniciada en la capital española y proseguida luego a la distancia en modo epistolar, se revela como uno de los ejemplos más preciados de intercambio y de colaboración recíproca en el marco de las no siempre apacibles relaciones culturales hispanoitalianas del último tercio del XVIII e inicios del XIX.

4. Moratín, Napoli Signorelli y la crítica al teatro italiano del *Settecento*

Si Signorelli ofrece sobrados ejemplos que confirman el interés que nutrió hacia la dramaturgia hispánica, comentando las piezas y los autores del teatro áureo a partir de las sugerencias que le hacen llegar los dos Moratines, no es menor la inclinación que Leandro Moratín manifiesta hacia los escenarios italianos. En efecto, además de su evidente admiración hacia las antigüedades y el arte de la península, como puede recabarse de las interesantes observaciones que el comediógrafo español formula sobre las piezas italianas y las españolas traducidas⁵⁶, muchas de las cuales tuvo ocasión de presenciar durante su viaje por Italia, considerable fue el interés que el autor madrileño manifestó hacia la producción dramática de ese país. La crítica ha resaltado el valor de sus apuntes viajeros, destacando los valiosos datos que el madrileño nos ha legado, en modo particular por lo que respecta a la recepción de obras y autores españoles en los escenarios de la Italia del *Settecento*. Desde esta perspectiva Álvarez Barrientos opina que el *Viaje* moratiniano constituye una inestimable “guía aproximativa e itinerante de la realidad teatral italiana y de índice del tipo de teatro español que se contemplaba

⁵⁴ Estos son tan sólo algunos de los numerosos ejemplos que pueden localizarse en las páginas del *Diario* moratiniano (de octubre de 1793 a marzo de 1794, 112-20): “Chez Don Pedro de Napoli, chocolate, cum ille, Calles” (28 de octubre), “Chez, Don Pedro de Napoli, Café” (4 de noviembre); “Chez Don Pedro de Napoli manger” (5 de noviembre); “Chez Don Pedro de Napoli, chocolate; cum il Biblioteca, Iglesias y Conventos de Monjas” (8 de noviembre); “Chez Don Pedro de Napoli; cum il, conjux y Vezina ad Opera” (11 de diciembre), “Chez Don Pedro de Napoli cenar” (24 de diciembre); “Cum Don Pedro de Napoli Calles” (5 de enero de 1794); “Chez Don Pedro de Napoli manger” (6 de febrero); “Chez Don Pedro de Napoli; cum ils, palco, Comedia” (18 de febrero). Es posible detectar en cambio una menor frecuencia en el trato a partir de finales de diciembre de 1793, muy probablemente debido a la mayor concurrencia que el dramaturgo español parece haber entablado con algunos jóvenes coetáneos españoles afincados en la ciudad, entre los que se destaca el sobrino de Floridablanca (el *Narildo* del *Diario* de Moratín), y con quienes Moratín, como le escribe a Melón, “procuramos divertirnos lo mejor que podemos” (*Carta a J. A. Melón* (21-23 de diciembre de 1793), en L. Fernández de Moratín 1973, 166).

⁵⁵ Sobre la traducción italiana de la popular pieza moratiniana se remite a Mariutti 1960 (775-83) y Quinziano 2001a (272-87) y 2002a (332-69).

⁵⁶ El manuscrito en el que se extiende sobre algunas piezas españolas traducidas o refundidas lleva por título *Comedias españolas traducidas al italiano* y se halla depositado en los fondos de la Biblioteca Nacional de Madrid (ms. 12962/74). Estos apuntes fueron publicados por primera vez en 1867 por J. E. Hartzenbusch (II, 54-55). Véase a este respecto Tejerina 1982-83.

en los escenarios de Italia” (133). A través de oportunos y vivaces comentarios que enhebran una prosa elegante y moderna, “mucho más moderna” –nos advierte el filósofo y filólogo Julián Marías– “que todo lo que se ha escrito después, hasta el 98” (I, 128),⁵⁷ Moratín traza un esquema, incompleto no cabe duda, pero no por ello menos digno de atención, orientado a fijar, en clave comparada, una historia de la dramaturgia italo-española del período.⁵⁸

Las continuas solicitudes de obras dramáticas italianas⁵⁹, los insistentes requerimientos de nuevos datos o de ulteriores precisiones sobre los escenarios de la península, sin olvidar por supuesto los innumerables comentarios que salpican las páginas del *Viaje* moratiniano, corroboran su interés hacia la dramaturgia de este país. El madrileño, del mismo modo que su amigo italiano al examinar el teatro ibérico en su *Storia critica*, no sólo se detiene en el comentario de las piezas que ha presenciado a lo largo de su periplo italiano, sino que incorpora interesantes observaciones sobre el universo dramático de la península, como por ejemplo el modo de representación o los sueldos de los actores, incluyendo en sus comentarios, como recuerda Álvarez Barrientos, “detalles sobre las decoraciones y sobre el público, al que llama ‘auditorio’, poniendo de relieve una vez más que su principal interés es la palabra, lo que se oye en la representación, y no el espectáculo visual, aunque sí preste atención a la forma de interpretar y al resultado total de la escena” (125). Es interesante pues observar que para ambos letrados, el teatro representa algo más que un simple texto para ser llevado a las tablas: con sus diversas implicancias estéticas, comunicativas y sociales, el hecho teatral constituye en uprimer lugar un vasto territorio para el análisis y para la reflexión, desbrozando de este modo ambos comediógrafos, con sus escritos y amplios comentarios en clave comparada, el camino hacia la crítica dramática moderna (Álvarez Barrientos 123 ss).

En su recorrido por las diversas ciudades italianas Moratín tuvo oportunidad de asistir a la representación de un considerable número de obras teatrales, fundamentalmente comedias, óperas bufas y farsas populares. De este modo el autor español pudo ampliar sus conocimientos sobre los escenarios de la península y al mismo tiempo corroborar *in situ* el estado, el estado en el que versaba el drama italiano en aquellos últimos años del dieciocho. La mayor parte de estas piezas, centradas en la dominante presencia de las máscaras que había popularizado la comedia del arte, y en virtud de la imponente presencia de elementos espectaculares y del opulento aparato escénico que exhiben, seguían concitando ampliamente el favor del público. Muchas de estas obras por otro lado no se hallaban muy alejadas del modelo que caracterizaba a las comedias de magia que poblaban los escenarios españoles,⁶⁰ basadas también éstas en la preeminencia de sus elementos visuales y espectaculares. Es por ello que, como ha advertido una

⁵⁷ Los críticos han resaltado la aguda sensibilidad de Moratín para captar los ambientes y las situaciones que le rodean, confirmando sus envidiables dotes de observador perspicaz. Baste recordar una vez más otras certeras palabras de J. Marías, quien señala que todas las potencias del dramaturgo “se exaltan en Italia: su capacidad de percepción, su ojo crítico, sus principios, y sobre todo su talento de escritor [...]”, advirtiendo que es “sobre todo en Nápoles y en Roma [...] donde Moratín llega a ser el extraordinario escritor que pudo ser” (127-28).

⁵⁸ Álvarez Barrientos afirma atinadamente que estos apuntes viajeros pueden ser concebidos perfectamente como ejemplo de “dramaturgia comparada” o de “arquitectura teatral comparada” (122). Lo Vasco anota incluso que “le molte notizie raccolte e l’elenco minuzioso delle numerosissime opere teatrali, ci fanno pensare che egli meditasse di scrivere una storia del teatro italiano” (103, nota 1).

⁵⁹ Véase como ejemplo de ello la carta que el madrileño le escribe a Signorelli el 14 de diciembre de 1806 y en la que le solicita el envío de las ediciones del comediógrafo Giovan Battista della Porta (1535-1615), polígrafo napolitano que llegó a publicar unas treinta comedias, además de algunas tragedias; cfr. L. Fernández de Moratín 1973, 257. Signorelli examina y comenta las tragedias y piezas cómicas de este autor en su *Vicende delle colture delle due Sicilie* (1786, IV, 369-71 y 352-53 respectivamente).

⁶⁰ Sobre el teatro de magia en la España dieciochesca son de obligada consultación los volúmenes de Caldera (1988) y Caldera-Calderone (1983). En una perspectiva más amplia, encaminada a examinar a las diversas manifestaciones del teatro popular en aquellos decenios, véase Palacios Fernández.

vez más Álvarez Barrientos, “cuando se leen las observaciones moratinianas sobre su experiencia teatral italiana, se tiene la sensación de estar hablando de España”, ya que “en ambos países, y de igual modo, es semejante el gusto teatral” (129).

El comediógrafo español frecuenta los coliseos de la península por lo general acompañado de literatos italianos. Numerosas son, por ejemplo, las ocasiones en que el madrileño acude a las representaciones que se celebran en Nápoles en compañía de Signorelli, a la sazón Secretario de la Academia de Ciencias y Bellas Artes de la ciudad partenopea. Su *Viaje a Italia* ofrece un claro testimonio de esta presencia, casi cotidiana, en los teatros napolitanos (por lo general el San Carlino y el teatro Nuovo), corroborada por lo demás por el mismo dramaturgo a través de las numerosas anotaciones, de carácter más íntimo, que informan su *Diario*.⁶¹ De los comentarios que el madrileño vierte en sus apuntes viajeros emerge una visión de los escenarios napolitanos decididamente desconsoladora. Basta detenerse en los pasajes en los que Moratín alude a las diversas obras dramáticas que había tenido ocasión de asistir (comedias, óperas bufas, farsas y óperas en general) durante su estancia en la ciudad italiana, emerge su escasa estimación del teatro partenopeo, en el que aún reinaba sin rivales *Pulcinella*, la famosa máscara napolitana. Al referirse al Real Teatro dei Fiorentini, inaugurado en 1618 y reformado en 1779, Moratín indica que allí “se dan óperas bufas diariamente, y en los martes y viernes comedias, la sala es buena, con la misma distribución que en las demás, aposentos alrededor y bancos en el patio, buena orquesta, medianos cantores, malos cómicos exceptuando uno u otro de mérito, malas decoraciones y malísimas piezas” (1988, 293-94). Al aludir a otro de los teatros representativos, el Nuovo, el madrileño destaca que los cantores que allí representaban “eran menos que mediano, los cómicos insufribles, las piezas de cantado y representación lo mismo que todas” (L. Fernández de Moratín 1988, 294-95), mientras que las compañías que solían actuar en los teatros del Fondo y de San Ferdinando, en su opinión, “ambas eran malas” (1988, 294-95).⁶²

Si las compañías napolitanas le merecen escasa consideración, no es más favorable su juicio por lo que atañe a las comedias populares, las óperas bufas y los dramas jocosos que poblaban los escenarios de la ciudad y sobre las que el madrileño se detiene en sus apuntes viajeros (Lo Vasco 103-29). No cabe duda de que las piezas teatrales mayormente censurables se refieren a aquellas que de algún modo derivaban o se hallaban vinculadas al modelo que había popularizado la *commedia dell'arte*, emparentadas en cierto modo con las comedias de magia. Álvarez Barrientos en este sentido recuerda que “el teatro espectacular, en el que los efectos visuales ocupan el primer puesto en la representación, era tan popular en España como en Italia, con la diferencia entre otras, de que el mago, cuando había magia, solía hacerlo uno de los personajes de la *commedia dell'arte*, principalmente Pulcinella o Arlequín” (128). Aunque el modelo dramático que habían afianzado los comediantes del arte se hallaba sin duda en decadencia, sus acusados componentes dramático-espectaculares seguían concitando el interés de los espectadores napolitanos, en particular de los sectores populares, inclinados –como es bien notorio– a la fastuosidad de los espectáculos teatrales, de los bailes y de las fiestas civiles y religiosas que animaban la vida social de la ciudad. Aludiendo a las declaradas preferencias de los napolitanos hacia el elemento espectacular, Moratín anota con no poca perspicacia que “el

⁶¹ Durante los últimos días de enero de 1794, del 21 al 29, por ejemplo, es posible detectar una asistencia casi cotidiana de ambos dramaturgos. He aquí tan sólo dos ejemplos: “Chez Don Pedro Signorelli; cum Povil, coche, paseo; chez Narildo y Gallego; cum il, Pulchinela; chez Gallego (25 de diciembre de 1794); “Chez Don Pedro de Napoli manger. / cum Povil, coche, paseo; chez Gallego; cum ils, Comedia Pulchinela, chez Gallego” (27 y 28 de enero de 1793), en L. Fernández de Moratín (1970b, 118).

⁶² Para un panorama sobre los teatros partenopeos siguen siendo útiles las páginas que le dedicó Benedetto Croce 1992 (203-95), mientras para datos más actualizados puede consultarse Greco. Por lo que atañe al caso más específico de la comedia napolitana del XVIII véase Turchi (83 ss.)

pueblo de una gran corte necesita fiestas y tanto más las necesita, quanto más oprimido está; así se le distrae de la consideración de sus miserias y tal vez interrumpe el llanto por admirar la pompa de los espectáculos, que le ocupan a un tiempo los ojos y los oídos” (en Hartzzenbusch, I, 354).

Al aludir a las óperas bufas que se representaban en aquellos años en los teatros de la ciudad, Moratín anota que “la composición poética es de lo más necio y extravagante que pueda verse”, exhibiendo sobre las tablas “un conjunto de tonterías y desaciertos” (L. Fernández de Moratín 1988, 296).⁶³ Por lo que atañe a las comedias populares, advierte que sus autores “no son ingenios menos desastrados que los que se dan a las óperas, escriben para comer y escriben a pesar de Apolo y las Musas” (L. Fernández de Moratín 1988, 297).

Huelga decir que estas reflexiones de Moratín son el resultado en primer lugar de su experiencia como espectador y aficionado a los teatros. Por supuesto sus opiniones derivan de su más que estimable bagaje clasicista a través del cual el joven comediógrafo enjuicia los escenarios de la Italia del XVIII. Sin negar este dato por lo demás incontrastable, puede suponerse también que en la formulación de sus certeros juicios hayan incidido las largas conversaciones mantenidas con su amigo napolitano y las sugerencias que éste le habría acercado, en particular por lo que respecta a las óperas bufas y farsas, ampliamente radicadas en los escenarios de la ciudad. Como precisa Tejerina (1992, 218), “no es ocioso conjeturar que este intelectual [Signorelli] así como las tertulias napolitanas fueran la principal fuente de información y de conocimiento objetivo” del joven viajero, no sólo por lo que se refiere al drama, sino en lo que atañe a sus certeras observaciones sobre la sociedad y la cultura partenopeas. Huésped del napolitano, el comediógrafo español fue sin duda guiado e introducido por éste en el variado mundo teatral que exhibía la ciudad italiana. Por otro lado es posible suponer sin temor a equivocarnos que ya tempranamente, años antes de emprender su viaje por Europa, el joven Moratín ya había comenzado a recibir las primeras y directas impresiones de la vida social y cultural partenopeas, aprovechando el amplio conocimiento que de ellas tenía el amigo napolitano, quien en aquellos años – a caballo entre los setenta y ochenta- residía en Madrid.

Al examinar la ópera bufa que con gran favor del público se difundía en los escenarios de Italia, Signorelli resalta la decadencia en la que había caído el género en aquellos últimos años del XVIII, afirmando que “centauri, sfingi, gorgoni, scille, quimere, arpie [...] rappresentano una pretta e pur non compiuta immagine delle fantastiche stravaganze dell’odierna opera buffa (Napoli Signorelli 1813, X, 2ª parte, 118). El erudito napolitano atribuye la responsabilidad del declive en el que versa el género al degrado al que en los últimos decenios de la centuria algunos autores lo habían sometido, especialmente Francesco Cerlone (1730?-1812)⁶⁴, despojándolo de su primigenia sobriedad.

Ahora bien, si ésta era la situación que imperaba en los teatros napolitanos, el poeta madrileño advierte que “ni lo restante de Italia puede gloriarse de producir poetas dramáticos” (L. Fernández de Moratín 1988, 290). El panorama que ofrecen los escenarios de la península, en efecto, no se alejaba por tanto del que reinaba en Nápoles. Refiriéndose a las obras que había presenciado durante su estancia en Venecia, ciudad que, aclaraba, “se cita como la capital de Italia en que más se ha cultivado la poesía dramática representativa o a lo menos donde los

⁶³ Sobre el elenco de las óperas bufas, las farsas y comedias populares que el dramaturgo español tuvo ocasión de presenciar durante su estancia napolitana, se remite a L. Fernández de Moratín (1988, 299-307) y Tejerina (1982-83, 364-80).

⁶⁴ Al recordar a este popular comediógrafo, Moratín afirma que “fue mui famoso en Nápoles, bordador, que fastidiándose de la aguja tomó la pluma y aturdió por mucho tiempo a esta gran corte con desatinados comediones, que corren impresos en varios tomos” (1988, 297).

theatros de representación son más en número, más concurridos y donde se ven más piezas nuevas” (L. Fernández de Moratín 1988, 437), Moratín afirma que “hablando de los teatros cómicos de esta ciudad, no hay para que hazer excepción de otra ninguna de Italia, puesto que las mismas composiciones que se ven en ella se repiten en las demás” (1988, 437-38). Para el autor de *El sí de las niñas*, neoclásico convencido, en los escenarios italianos imperan el mal gusto, la extravagancia, el desorden, lo inverosímil y maravilloso y la falta de decoro. Como se desprende de los comentarios que organizan los apuntes de su viaje italiano y que a veces asoman también en su *Epistolario*, no cabe duda que la situación por la que atraviesa la escena en la península de ningún modo concitó el entusiasmo del madrileño. El dramaturgo advierte en este sentido que

para una comedia decente, arreglada y festiva de Albergati, Rossi u algún otro escritor de mérito, que tal vez se ve representar, hay que sufrir un sin número de piezas escritas sin arte ni gusto, pastos informes de tanto poeta hambriento y mezquino, en cuyas manos están hoy los theatros de Italia. Comediones lúgubres llenos disertaciones fastidiosas, furores, venganzas, pasiones exageradas, caracteres fantásticos, enredo enverosímil, puñales, pistolas, venenos, subterráneos. Otras en que, perdiendo de vista el fin moral que en tales obras debe desempeñarse, se pintan los vicios como virtudes [...] Otras en que hay asaltos de ciudades, reseñas de ejércitos, consejos de guerra, tempestades, ruidos y tabahola, y en todas ellas más language, perverso estilo, ninguna elegancia, ni fuerza trágica, ni chiste cómico. (L. Fernández de Moratín 1988, 448)

Desde el inobjetable mirador neoclásico que guía los comentarios de ambos dramaturgos, no era menor la decadencia que se había adueñado de las comedias populares en aquellos últimos decenios de la centuria. En las anotaciones del viaje moratiniano abundan las referencias a las acrobacias y a los juegos de destreza teatral (bastonazos, golpes, burlas, etc.), originarios de las comedias *all'improvviso*, que aún seguían concitando el interés de un sector considerable del público italiano, y en modo especial del napolitano. En efecto, varios de los personajes prohijados por la *commedia dell'arte* (Pulcinella, Arlecchino, Pantalone, Tartaglia, Brighella, Colombina, entre otros) siguen dominando en aquellos últimos decenios del *Settecento* los escenarios con sus extravagancias, incoherencias y desenlaces inverosímiles. Moratín y Signorelli, como se ha indicado, se hallan mancomunados en una similar batalla que desde la perspectiva del discernimiento del buen gusto se halla encaminada a desterrar de las tablas, según palabras del mismo napolitano, “il solito comune rifugio del meraviglioso delle macchine e delle trasformazioni e degl'incantesimi, molla sempre attivissima su gli animi della moltitudine” (Napoli Signorelli 1813, IX, 2ª parte, 40). Al igual que su amigo, Moratín rechaza el modelo dramático popular que deriva de la comedia del arte y que en aquellos últimos años del XVIII gozan aún del aplauso del público italiano: “Estas farsas, apunta el dramaturgo madrileño, ya sean las que están escritas o se representan a *soggetto* son, sin duda, de lo más necio y escandaloso que puede imaginarse, y en ningún otro teatro de Europa se ve cosa igual. Todos los domingos y días de fiesta salen Pulchinella o Arlequín a hazer locuras; los teatros se llenan desde el patio a los palcos; el vulgo, y el que no se llama vulgo, sufre y aplaude aquellos indecentes dramas” (L. Fernández de Moratín 1988, 448-49).

Estas obras en más de una ocasión superaban en ‘exceso’ y en ‘extravagancias’ a los mismos modelos de los que derivaban, abundando en este sentido las que aluden a adaptaciones o a refundiciones de piezas de nuestro teatro áureo. El drama barroco es refutado naturalmente por

ambos dramaturgos, pero tanto Signorelli como Leandro Moratín rescatan y saben apreciar la fuerza imaginativa de sus autores mayores, Lope y Calderón especialmente, en la elaboración del enredo de la fábula (Palomo 165-67). Como es bien sabido, no son pocas las obras dramáticas españolas -traducidas, adaptadas o refundidas- que a partir principios del XVII y hasta bien entrado el XIX suben a los escenarios de Nápoles. La mayoría de ellas aluden a piezas de Lope, de Calderón y Moreto, aunque -como nos recuerda Signorelli⁶⁵- tampoco faltaron adaptaciones y traducciones de otros destacados autores del período áureo, como Tirso o Vélez de Guevara.

Bien significativa en este sentido es la descripción que nos ha dejado el autor madrileño de la versión napolitana del *Convitato di pietra* a la que había tenido ocasión de asistir durante su permanencia en la ciudad italiana, durante los primeros días de febrero de 1794. El joven comediógrafo subraya la mayor carga de inverosimilitud y de falta de decoro que, en su proceso de adecuación a los cánones de la *commedia dell'arte*, en su opinión se había apoderado de la versión italiana, alejándola del modelo original:⁶⁶

Es traducción de la del Maestro Tirso de Molina, tan desatinada e indecente como su original, pero *más necia todavía a causa de las tonterías y despropositos de Pulcinella en los pesados episodios que le han añadido para hazer lucir a este personaje.* (L. Fernández de Moratín 1988, 302)⁶⁷

Tejerina ha advertido con razón que “el *Convidado de piedra* no es una obra indiferente para el comediógrafo español pues reaparece en diferentes etapas de su vida” (1982-83: 368). La estudiosa opina que una de las razones que explican este insistente interés hacia la popular pieza tirsiana estriba con toda probabilidad en la estima y admiración que Moratín sentía hacia Carlo Goldoni, lo que “le creaba la necesidad intelectual de leer las numerosas traducciones italianas del *Burlador*, para poderlas cotejar con la del comediógrafo italiano y poder llegar así a descubrir cuál había sido la génesis seguida por éste en su traducción y cuál era la imagen de don Juan Tenorio que había dejado plasmada en su obra” (1982-83, 368). Sabido es que por lo que se refiere al drama italiano del XVIII el madrileño admiraba sobre todo al autor veneciano, de quien, enfatiza en una carta a Jovellanos de mediados de 1787, “siempre he sido mui apasionado suyo” (L. Fernández de Moratín, 1973, 81). Aprovechando su viaje a París, Moratín visitaría a mediados de 1788 al célebre comediógrafo italiano, cuyas obras se representaban con cierta

⁶⁵ En sus *Vicende della coltura*, el crítico italiano enumera por ejemplo dos refundiciones de obras tirsianas, ambas debido a la pluma del napolitano Giambattista Pasca: *Il cavaliere trascurato* (1653) y *La taciturna locuace* (1654), basadas, respectivamente, en *El castigo del pensequé* y *Quien calla otorga* (Napoli Signorelli 1784-86, V, 369-70). Asimismo conviene recordar que el popular comediante Andrea Perrucci publicaba en 1678, bajo el nombre anagramático de Errico Preudarca, una nueva versión del tema del *Convitato di pietra*. Sobre la fortuna de la popular pieza tirsiana en Nápoles pueden consultarse Croce 1942 (II, 116-33), Monaco, Satriani-Scafoglio (125-41), De Simone (9-35) y Quinziano 2001b (315-18).

⁶⁶ Son varios los trabajos que se han dedicado a estudiar la fortuna de la célebre pieza de Tirso en la Italia del XVIII, por lo que en este sentido se señalan tan sólo el siempre útil trabajo de G. Macchia y otras dos aportaciones más recientes: Arellano (38-43) y Dolfi (87-106). Sobre la acentuación de los rasgos de inverosimilitud y de los componentes dramático-espectaculares presentes en la comedia tirsiana en su proceso de adaptación a los escenarios del *Settecento* se remite a mi reciente estudio (2001b, 306-20).

⁶⁷ El subrayado es nuestro. Es más que probable que el comentario incluido en su *Viaje* haya sido elaborado a partir de las consideraciones que vertebran la carta enviada a su amigo Melón, redactada a principios de febrero de 1794), precisamente el día siguiente a la representación napolitana de la popular pieza tirsiana: “Ayer representaron *El Convidado de piedra*. ¡qué escena tan cómica la de Dn. Juan Tenorio en el infierno, rodeado de llamas y cadenas y pinchos y garabatos y diablos narigudos con sus rabillos y sus cuernos, preguntando el infeliz cuándo tendrán fin aquellos acerbos tormentos; y respondiéndole en voz lúgubre el coro diabólico *mai, mai, mai*” (L. Fernández de Moratín 1973, 168). El dramaturgo tendrá ocasión de volver a ver algunos meses más tarde en el Teatro Nuovo de Bolonia otra representación de la popular comedia. Sobre las diversas representaciones de la célebre obra a las que el escritor madrileño asistió durante su periplo italiano, puede consultarse Tejerina 1982-83 (367-69); sobre la presencia y recepción del teatro tirsiano en el joven dramaturgo se remite a Palomo (165-86).

asiduidad en los escenarios madrileños en aquellos últimos decenios del siglo, manifestándole su aprecio y admiración. Después de las novedades de las que ha sido portador Goldoni, advierte Leandro, “ha hecho pocos progresos la poesía cómica”, siendo el italiano autor de piezas “tan bien escritas que hasta ahora nadie ha logrado superarlas” (L. Fernández de Moratín 1988, 441). Moratín valora sobre todo el empeño del dramaturgo veneciano en reformar la escena italiana, resaltando su lucha impar por desterrar de los escenarios de su país las máscaras que había popularizado la *commedia dell’arte*.

Ahora bien, si no caben dudas acerca de la simpatía que el joven Moratín profesó hacia el autor italiano, las huellas que su modelo teatral ha dejado sobre el madrileño han sido en cambio, como observó Consiglio (12), mucho menos evidentes. Al mismo tiempo, es conveniente recordar que, a pesar de la explícita solidaridad hacia los propósitos de reforma del que se hace portavoz el teatro goldoniano, no por ello dejó de reprocharle al veneciano su cuantiosa y elevada producción⁶⁸. Del mismo modo tampoco ahorró críticas a su modelo dramático, censurando –como observa Consiglio– “el excesivo número de personajes, no siempre indispensables a la acción, [...] los argumentos exóticos, por él mismo condenados, [...] el sencillo enredo, sin pintura de caracteres, [y...] la vulgaridad del ambiente” (11).

Igual respeto y sincera admiración manifiesta el comediógrafo español por lo que se refiere al teatro alferiano. Sin embargo, en el caso del autor piemontés, su opinión debe ser un poco más matizada, ya que a pesar de ocupar el dramaturgo de Asti “el primer lugar entre los modernos” y de pintar “las pasiones con admirable inteligencia [y] los caracteres con toda la verdad y robustez imaginables”, su estilo, aclara Moratín, “ha sido muy censurado, duro y gótico” (1988, 440). Además de las virtudes que percibe en la obra del autor piemontés, Moratín juzga de modo favorable también los dramas de Albergati, Willi, Tommasini y Rossi debido a que sus piezas han dado ejemplo de regularidad y decoro, valorando sobre todo al primero de los citados por sus esfuerzos en desterrar de los escenarios italianos las máscaras que poblaban la comedia del arte: Albergati, observa el poeta español, “merece alabanza por haber sido de los que más abiertamente se declararon contra los absurdos personajes de Arlequín, Pantalón y otros tales que se creían absolutamente necesarios para dar gracia a la comedia” (L. Fernández de Moratín 1988, 441).

Análoga es la posición que reflejan los escritos de Napoli Signorelli. Al igual que su amigo español, el erudito admira y aprecia en el campo de la poesía cómica principalmente a Goldoni, “buon pittore della natura, come lo chiamó Voltaire.” Del célebre comediógrafo recuerda que fue “fecondissimo scrittore [...] cui tanto debbono le scene veneziane, e che tanto onore fa all’Italia,” al tiempo que valora su esfuerzo encaminado a reformar los escenarios de la península con el propósito de que “i commedianti deponessero per sempre le maschere” (Napoli Signorelli 1813, IX, 2ª parte, 38). La misma admiración demuestra el napolitano hacia el modelo dramático del marqués Francesco Albergati, amigo de autores prestigiosos, como Voltaire y el mismo Goldoni, entre otros. Además de alabar sus traducciones de obras procedentes del clasicismo francés, el crítico napolitano –al igual que Moratín– valoriza la voluntad y el empeño del autor boloñés hacia la definición de un teatro cómico que lograra apartarse de las exageraciones bufonescas que caracteriza las máscaras italianas (Napoli Signorelli 1813, IX, 2ª parte, 42-43).

⁶⁸ Convencido de que “escribir mucho significa lo mismo que escribir mal”, Moratín advierte que “con una excelente comedia que hubiera escrito en el tiempo que gastó en atropellar diez y ocho, [Goldoni] hubiera hecho lo que nunca podría hacer la ruin caterva de sus enemigos, y hubiera complacido á cuantos conocen el arte y son apreciadores justos de quien le cultiva con acierto” (Hartzenbusch, ed., I, 98). Sobre la presencia de Goldoni en el teatro moratiniano, además del citado Consiglio (1-14 y 311-14), pueden consultarse Maddalena (317-27) y Judicini (208-22). En una perspectiva más amplia, centrada en la recepción de la obra goldoniana en la España del XVIII, se remite a Mariutti 1950, Pagán 1992 y Calderone-Pagán (139-94).

Mininni ha reunido la amplia correspondencia que Signorelli mantuvo por años con Albergati. En dicho epistolario abundan las muestras de admiración y de estima del napolitano hacia su modelo teatral. En una carta fechada en 1782 el hispanista partenopeo le comentaba al erudito boloñés que en la nueva edición de su *Storia critica* en fase de redacción, había incrementado en modo considerable los pasajes elogiosos hacia su obra dramática, confiándole al mismo tiempo que Albergati era un autor “onorevole per le scene Italiane” (*Carta a F. Albergati* (Madrid, 27 de octubre de 1782), en Mininni 295).

Sumamente negativa es en cambio la visión que Signorelli traza del comediógrafo Carlo Gozzi, quien polemizó con Goldoni y Chiari. Desconociendo los valorables esfuerzos promovidos por el teatro goldoniano, Gozzi -nos dice el napolitano- “finí di ristabilire tutte le passate stravaganze del teatro istrionico [...] e per conseguirlo ricorse al solito comune del meraviglioso delle macchine [...] e degl’incantensimi, [...] che concorsero a formare i nominati mostri teatrali lusinghevoli a sufficienza che sedussero il popolo di Venezia, sostennero in quei teatri il mal gusto e distrussero l’edificio che aveva elevato il Goldoni” (Napoli Signorelli 1813, IX, 2ª parte, 40-41). Este autor, como es notorio, fue uno de los más encarnizados opositores del drama burgués en Italia, género que en aquellas últimas décadas de la centuria libraba una impar batalla por imponerse en los escenarios de la península. Coincidencia casi plena también se percibe en los juicios que Moratín y Signorelli formulan sobre los dramaturgos más populares del período, en especial Camillo Federici, Pietro Andolfati y Francesco Avelloni. Estos autores de comedias populares, farsas, dramas jocosos y óperas bufas son censurados por constituir ejemplos evidentes de mal gusto, desarreglo y corrupción en las tablas (Álvarez Barrientos 130 ss). Estos comediógrafos, como reza su *Prólogo* a la edición bodoniana de *La comedia nueva*, le hacen recordar a Moratín los “escritores que abastecen nuestra escena de comedias desatinadas”, (en L. F. de Moratín 1970a, 68). De ahí que, al destacar las semejanzas de gustos imperantes en ambas penínsulas, el literato español encuentre no pocos motivos de consolación al recordar la preocupante situación en la que se encuentra la dramaturgia de su país. El comediógrafo traza una evidente asimilación entre el teatro español y el italiano de aquellos decenios, legitimando de este modo la batalla que desde la perspectiva clasicista, tanto él como su amigo Signorelli, se hallan empeñados en llevar adelante con el fin declarado de desterrar de los escenarios el desarreglo, que en opinión de ambos, dominaban las comedias populares. Según Moratín, por ello, los

Federici, Avelloni, Fiori y Andolfati, y todos los que hoy surten los teatros de Italia, son [...] tan semejantes, tan idénticos con nuestros Comella, Zabala, Monzín, Laviano, Fermín del Rey, Flores Gallo [...] que sólo el idioma en que escriben los diferencia (L. Fernández de Moratín 1988, 449).

Relevantes son asimismo las coincidencias y afinidades por lo que se refiere al género de la tragedia. Como fervientes partidarios de la estética neoclásica, ambos literatos son en primer lugar admiradores declarados de la tragedia francesa. Además de apreciar las traducciones de piezas transpirenaicas llevadas a cabo, entre otros, por Bordoni, Albergati, Caminer y Cesarotti y concebidas como modelos de perfección teatral, ambos literatos veneran fundamentalmente los nombres de Saverio Bettinelli y, con algunas reservas, del piemontés Alfieri. Del primero, al evocar su visita a Mantua, la ciudad natal del literato, Moratín recuerda que nadie salía de ella “sin haber visto al abate Andrés y al famoso Bettinelli” (L. Fernández de Moratín 1988, 560), alabando al mismo tiempo sus cualidades dramáticas y sus aciertos artísticos. El dramaturgo

mantuano, junto a Monti, Pepoli y Alfieri, opina Moratín, “merecen particular estimación por haber publicado obras regulares”, lo que los acredita entre los más importantes y respetables autores, asegurándoles “un lugar distinguido entre los más célebres” (L. Fernández de Moratín 1988, 438-39). En esta misma línea, Signorelli concibe la tragedia italiana como la más perfecta y arreglada, por supuesto después de la francesa. “La regolarità, lo stile accomodato alle cose, e gli affetti naturali e bene espressi” (Napoli Signorelli 1790, VI, 163), son por lo demás los méritos que el napolitano asigna a las tragedias de Bettinelli. Del tragediógrafo piemontés valora en cambio el talento en la elaboración de las situaciones orientadas a promover “terrore e spavento” (Napoli Signorelli 1790, VI, 206), al tiempo que resalta la agilidad y maestría del dramaturgo de Asti en el trazado de la acción, lo que configura una de sus marcas de identidad de mayor relieve. En este sentido el autor napolitano destaca sobre todo la sabiduría dramática de las piezas alfierianas, subrayando sus aciertos en lo que se refiere a la economía y al desarrollo de la *fábula*, que en opinión de Signorelli el autor italiano logra llevar con pericia y en modo admirable hacia el clímax del desenlace, evitando todo tipo de digresiones. Este aprecio hacia el teatro de Alfieri no significa, sin embargo, que Signorelli no haya detectado algunas imperfecciones en las piezas del piemontés, anotando que a veces “la versificazione è per lo piú dura, senza grazia, inarmonica [e] la locuzione stenta stranamente contorta, quasi sempre non naturale, cruschevole fino alla noia” (Napoli Signorelli 1790, VI, 207-08)⁶⁹.

Moratín percibe también la originalidad y las novedades de la tragedia alfieriana, advirtiendo que el autor italiano “ha seguido un rumbo tan diferente de los demás, que no es posible confundirle” (1988, 441). En otra los mismos aspectos que había indicado su amigo napolitano, sobre todo por lo que atañe al notable esfuerzo del piemontés orientado a “despojar a la tragedia de todo lo que no es absolutamente necesario” (1988, 441). Simplificando la acción de la *fábula*, recuerda el comediógrafo español, Alfieri ha imitado “más el gusto de los griegos que el moderno de Europa, poco enredo en la *fábula*, poco aparato, pocos adornos” (L. Fernández de Moratín 1988, 441). Si el dramaturgo de Asti constituye para Moratín un valorable esfuerzo hacia la definición de una tragedia moderna e innovadora en condiciones de retratar “las pasiones con admirable inteligencia” (L. Fernández de Moratín 1988, 441), no por ello dicho modelo dramático se halla exento de errores. Coincidiendo con la opinión de su amigo napolitano, Moratín advierte que reducidas las piezas de Alfieri “a tan corto número de personas, carecen de variedad y movimiento [y...] el diálogo, por consiguiente, es cansado y enojoso” (1988, 440).

De este somero *excursus* dedicado a los escenarios italianos del XVIII resultan más que evidentes las coincidencias que acomunan a ambos dramaturgos. En el género cómico, tanto Signorelli como Moratín, reconocen a Goldoni, a Albergati y Gerardo Rossi como dignas excepciones en un panorama más bien desolador y sombrío, lo que les lleva a asimilar las obras que imperaban en aquellos años en las tablas italianas a los desarreglos y desatinos que ambos achacaban a sus adversarios españoles, los comediógrafos Comella, Zavala y Zamora, Moncín y Ramón de la Cruz, cuyas obras poblaban los escenarios de la España de los últimos decenios de la centuria. Natural, por tanto, que el madrileño, al comparar el drama español con el teatro del *Settecento*, encuentre “motivos de consuelo”, aunque al aludir al género de la tragedia resalta las virtudes de las piezas de Bettinelli y Alfieri, percibiendo en ellas una demostración de la mayor perfección del modelo italiano sobre el que, con no pocas dificultades, se experimenta en España: “además de las buenas traducciones de obras extranjeras en el género trágico –

⁶⁹ Es preciso recordar de todos modos que, cuando el crítico napolitano escribe estas líneas, entre 1787 y 1790, el célebre dramaturgo de Asti había publicado tan sólo 10 tragedias; más amplio y más decididamente favorable es el comentario que en cambio le dedica algunos años más tarde, en 1813, en el último volumen de su tercera edición de la *Storia critica dei teatri*.

argumenta Moratín—, hay en el [teatro italiano...] obras originales que exceden, con mucho, a las que en España se han escrito de treinta años a esta parte” (1988, 449).

Aunque los comentarios referidos al teatro italiano que salpican el *Viaje* moratiniano son el resultado de las numerosas lecturas asimiladas y de la constatación que su autor pudo realizar a partir de su condición de espectador y testigo privilegiado, no es aventurado aseverar que sus juicios sobre el drama de la península hayan ido tomando forma a partir de las sugerencias y comentarios que fue acercándole su amigo napolitano. De este modo Signorelli retribuía los valiosos consejos que sobre el teatro hispánico le habían brindado los dos Moratines, primero don Nicolás, y sucesivamente, su hijo Leandro. Notables son las coincidencias por lo que atañe a la percepción de la comedia, de la farsa y óperas bufas italianas que acomunan a ambos dramaturgos. Si los dos Moratines se convierten en guías y en puntos de referencia inestimables en cuanto a la percepción de la cultura hispánica, no cabe duda que el dramaturgo italiano constituyó para el autor de *El sí de las niñas* una valiosa fuente de información y al mismo tiempo un confiable interlocutor en su empeño hacia una mejor comprensión del variado mosaico teatral que le ofrecía la Italia y en particular la escena napolitana del dieciocho.

Es más que probable, pues, que en la formulación de juicios e ideas que traza Moratín sobre el teatro italiano del dieciocho, hayan incidido las opiniones del autor de *La Faustina*, aunque, por supuesto, reelaborándolos a la luz de su propia experiencia, de su aguda sensibilidad, de su personal e intransferible modo de asimilar los fenómenos culturales y, sobre todo, del mayor conocimiento de los escenarios italianos que había ido adquiriendo en su largo recorrido por las diversas ciudades de la península.

Sin negar los ribetes de excesivo amor patrio que guían muchas de las consideraciones del escritor napolitano, como expresión de un aún incipiente sentimiento nacionalista *pre-risorgimentale*, sorprende el hecho de que sus adversarios (García de la Huerta, Ramón de la Cruz y Llampillas fundamentalmente), no percibieran el apreciable esfuerzo que Signorelli había realizado en pos de una más equilibrada valoración de la escena española, difundiendo sus méritos en las letras italianas, donde los enemigos y los prejuicios hacia la cultura hispánica se hallaban a la orden del día. Sus apreciaciones y sus comentarios se hallaban estrechamente relacionados con la exaltada adhesión a los preceptos y a las reglas que había sancionado la escuela neoclásica, la cual, como es bien sabido, libró precisamente en aquellos últimos decenios de la centuria una larga y enconada batalla con el fin de modificar el gusto e incidir en las preferencias del público. No es ocioso insistir en el hecho de que a fin de cuentas los adversarios del napolitano fueron los mismos que arremetieron contra el círculo de ilustrados madrileños: en este sentido no se equivocaba del todo tampoco el erudito Farinelli cuando observaba que las acusaciones arrojadas por Signorelli en su *Storia critica* “contro il García de la Huerta, il Lampillas, [...] l’Andrés, il Ramón de la Cruz [erano...] un’eco delle accuse ben più aspre ed ingiurose che i due Moratín [...] lanciavano senza tregua ai rivali compaesani” (II, 307-08).

No es ésta, como puede colegirse, una relación epistolar en las que imperen los tonos intimistas o en los que abunden los espacios concedidos a la confesión o autorevelación, como en cambio, por ejemplo, es posible reconocer en la nutrida correspondencia que el autor de *El sí de las niñas* le envía a uno de sus amigos predilectos, Juan A. Melón (Pérez Magallón 1999). No se olvide que ambos dramaturgos de ningún modo eran coetáneos —Signorelli le llevaba al madrileño casi 30 años—, a lo que se añadía el precedente de la estrecha amistad que el italiano había trabado con Nicolás, padre del español. Todo ello hizo que el vínculo fuera encarrilándose más bien en el plano del respeto y del trato formal, al menos en modo más evidente por lo que respecta al dramaturgo madrileño. No asombra, pues, que en las cartas de ambos corresponsales

se cruzan abundan las fórmulas de respeto, en modo aún más marcado en las misivas que envía Leandro (“Don”, “Muy Señor Mío”, “Mi estimado Señor”), mientras que en las que remite el napolitano, sin por ello asumir un tono confidencial o de carácter intimista, es posible reconocer una mayor densidad afectiva (“Mi dueño y amigo querido”, “Querido y estimado”, “Mi estimado amigo”), que alcanza su más alta intensidad en una de las últimas misivas que el dramaturgo italiano le envía y en las que éste adopta el “disfraz” del amigo abandonado:

Es para mí como una enamorada; si no se acuerda de mí, me quejo de su olvido y de su poco amor; si me vuelve á mirar y ríese con cariño, es para mí una divinidad y más que agradecido centuplico sus ternezas [...] yo me quejaba en el supuesto que insensiblemente iba V. olvidándome. La suya de V. de 24 de julio de este año [1806] me desengaña y vuelvo á ver en V. el amigo mío verdadero como de antes, y quedo muy ufano y satisfecho. (*Carta a L. F. de Moratín* (Nápoles 3 de octubre de 1806) en Mininni 438)

Las afinidades culturales y estéticas que los unió fueron enriqueciendo una amistad, cuya naturaleza, debe resaltarse una vez más, es principalmente intelectual y literaria antes que de carácter íntimo. A su regreso a Madrid, a finales de 1796, Moratín siguió cultivando su amistad epistolar con el escritor napolitano. Aunque a medida que avanzan los años la correspondencia deviene más esporádica, ambos literatos seguirán intercambiando sus impresiones sobre la vida teatral en ambas penínsulas, honrando una relación ejemplar que apoya en el mutuo respeto y en la estima recíproca. El último testimonio de esta relación de amistad literaria de que disponemos es la carta que el madrileño le envía a Signorelli a finales de 1806, en respuesta a una precedente misiva de don Pietro de octubre del mismo año. En esta carta el célebre comediógrafo, después de alegrarse de la discreta salud de Doña Emilia, la mujer de su amigo italiano, vuelve una vez más a proporcionarle datos actualizados sobre la escena española, acompañándolos con acertados comentarios referidos a las traducciones, a las representaciones escénicas y a los gustos del público en aquellos años a caballo entre dos siglos. De este modo se acreditaba la importancia de un largo vínculo basado en el incesante intercambio de información y opiniones sobre el drama de ambas penínsulas hespéricas.

Como demostración de una relación que los años no habían conseguido debilitar ni hacer olvidar, Signorelli, ya bastante anciano, enfermo y retirado en su ciudad natal, volvía a requerir noticias sobre su amigo madrileño. En la última carta que envía a mediados de 1812 a su hijo Pietro Luigi, asentado desde hacía tiempo en Madrid, donde trabajaba en las oficinas de la Intendencia de Cabarrús, el literato napolitano manifiesta su honda preocupación por la situación por la que atraviesa la península, ocupada en aquellos años por el ejército napoleónico y sumida en enfrentamientos, violencia y desórdenes. Su temor por la precaria situación por la que puede hallarse su hijo ante la gravedad de los acontecimientos que están sacudiendo la península, sin embargo, no le hacen olvidar al amigo ausente, de quien desde hace tiempo carece de noticias: “[...] se la mia [lettera] vi giunge e solete vederlo [a D. Leandro], –solicitaba angustiado a su hijo– salutatelo da mia parte e ditegli che mi scriva una letterina dirigendola a *Bajona per Napoli*. Mi rincesce non avere notizie” (*Carta a Luis Signorelli* (23 de junio de 1812), en Mininni 242). Leandro Moratín para el erudito napolitano representaba sin lugar a dudas un punto de referencia insustituible en el mundo de contactos y de amistades personales que el napolitano había logrado establecer a lo largo de su vida; una amistad de ningún modo secundaria o accidental que el mismo literato italiano en reiteradas ocasiones se encargó de

reivindicar y de exaltar públicamente, significando, como llegó a confesarle al erudito piemontés Amaduzzi, una de aquellas “gloriosas amistades” que el italiano había tenido “la fortuna di acquistare e conservare senza alterazioni per anni” (*Carta a G. Amaduzzi* (12 de enero de 1790), en Mininni 384).

Bibliografía

- Agrimi, M. "Antonio Genovesi e l'illuminismo riformatore nel mezzogiorno". *Belfagor* XXII (1967): 373-410.
- Aguilar Piñal, F. "Moratín y Cadalso". *Revista de Literatura* 42 (1980): 135-50.
- Alborg, J. L. *Historia de la literatura española. Siglo XVIII*. 3 vols. Madrid: Gredos, 1972.
- Álvarez Barrientos, J. "La experiencia teatral de Leandro Fernández de Moratín en Italia". *Italia e Spagna nella cultura italiana*. Roma: Accademia dei Lincei, 1992. 119-33.
- Andioc, R. "El teatro en el siglo XVIII". Ed. J. M. Díez Borque. *Historia de la literatura española*. 4 vols. Madrid: Taurus, 1982. III, 199-290.
- . *Teatro y sociedad en el Madrid del siglo XVIII*. Madrid: Castalia, 1988 [1976].
- Arce, J. *La poesía del siglo ilustrado*. Madrid: Alhambra, 1981.
- Arellano, I. "El Burlador y la comedia del arte". *Primer Acto* 43 (1992): 38-43.
- Avellino, P. M. "Elogio di Pietro Napoli Signorelli". *Giornale enciclopedico* I (1816): 160-201. Reproducido en *Atti Società Pontaniana* III (1819): XXXIV-LVII.
- Bigi, E. "Nota introduttiva a P. Napoli Signorelli". *Dal Muratori al Cesarotti*. Milán: Ricciardi, 1960. Vol. 44, 587-643.
- Brognoigo, G. "Rass. de C. Minnini: Pietro Napoli Signorelli [Città di Castello, Lapi, 1914]". *Rassegna critica di letteratura italiana* (1914): 53-56.
- Caldera, E. "Pietro Napoli Signorelli, traduttore di Moratín". *Studi di letteratura italiana in onore di Fausto Montanari*. Génova: Il Melangolo, 1980. 149-60.
- . "Teatro di magia e Secolo dei Lumi". *Letteratura* 11 (1988): 51-59.
- . "Sobre los ideales neoclásicos y su realización escénica". Ed. J. M^a. Sala Valldaura. *El teatro del siglo XVIII*. 2 vols. Lleida: Universitat de Lleida, 1996. I, 169-79.
- Caldera, E., y Calderone, A. *Teatro di magia*. Roma: Bulzoni, 1983.
- Calderone, A., y Pagán, V. "Carlo Goldoni: la comedia y el drama jocoso". Ed. F. Lafarga. *El teatro europeo en la España del siglo XVIII*. Lleida: Universitat de Lleida, 1997. 139-94.
- Cañas Murillo, J. "Introducción". Ed. J. Cañas Murillo. *La petimetra*. Badajoz: Universidad de Extremadura (Textos Unex), 1989. 11-44.
- Carnero, G. "Los dogmas neoclásicos en el ámbito teatral". *Estudios sobre el teatro español del siglo XVIII*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 1997. 7-44.
- Caso González, J. M^a. "La tertulia de San Sebastián y la poesía arcádica italiana". *Italia e Spagna nella cultura del Settecento*. Roma: Accademia dei Lincei, 1992. 172-84.
- Cian, V. *Italia e la Spagna nel secolo XVIII. Giovambattista Conti e alcune relazioni letterarie fra l'Italia e la Spagna nella seconda metà del Settecento*. Torino: Lattes, 1896.
- Clavijo y Fajardo, J. *Antología de "El Pensador"*. Islas Canarias: Biblioteca Básica Canaria, 1989. 211-20.
- Consiglio, C. "Moratín y Goldoni" y "Más sobre Moratín y Goldoni". *Revista de Filología Española* XXVI (1942): 1-14 y 311-14.
- Consoli, D. *Dall'Arcadia all'Illuminismo*. Bolonia: Cappelli Editore, 1972.
- Conti, G. "Prólogo". *Colección de poesías castellanas traducidas en verso toscano, e ilustradas por el Conde D. Juan Bautista Conti*. 4 vols. Madrid: Imp. Real, 1782-90. I, XXX-XXXI.
- Cotarelo y Mori, E. *Iriarte y su época*. Madrid: Suc. Rivadeneyra, 1897.
- Croce, B. "Intorno a Giacinto Cicognini e al 'Convitato di Pietra'". *Aneddoti di varia letteratura*, 3 vols. Nápoles: Ricciardi, 1942. II, 116-33.

- . Ed. G. Galasso. *I teatri di Napoli*. Milán: Adelphi, 1992.
- Cueto, L. A. “Bosquejo histórico crítico de la poesía castellana en el siglo XVIII”. *Poetas líricos del siglo XVIII*. Vol. 1. Madrid: Atlas (BAE), 1952 [1869].
- Checa Beltrán, J. “Los clásicos en la preceptiva dramática del siglo XVIII”. *Cuadernos de Teatro Clásico* 5 (1990): 13-31
- . *Razones del buen gusto (Poética española del neoclasicismo)*. Madrid: CSIC, Instituto Miguel de Cervantes de Filología Hispánica, 1999.
- De Simone, R. “Il mito del *Convitato di pietra* nella tradizione napoletana”. Ed. R. de Simone. *Il Convitato di pietra, farsa in due parti di G. B. Lorenzi*. Nápoles: Teatro San Carlo, 1999. 9-35.
- Di Pinto, M., ed. *I Borbone di Napoli e i Borboni di Spagna*. 2 vols. Nápoles: Guida, 1985.
- Dolfi, L. “La fortuna del *Burlador de Sevilla*: sobre el *Convitato di pietra* di G. A. Cicognini”. Eds. I. Arellano, B. Oteiza, M. C. Pinillos y M. Zugasti. *Tirso de Molina: del siglo de Oro al siglo XX*. Madrid: Revista Estudios, 1995. 87-106.
- Domínguez Ortiz, A. “La batalla del teatro en el reinado de Carlos III”. *Anales de Literatura Española* 2 (1983): 177-96; 3 (1984): 107-284.
- Dowling, J. “Estudio sobre *La comedia nueva*”. Ed. J. Dowling. *La comedia nueva*. Madrid: Castalia, 1970. 43-63.
- . “El texto primitivo de *Las Naves de Cortés destruidas* de N. F. de Moratín”. *Boletín de la Real Academia Española* 57 (1977): 431-83.
- . “El teatro del Siglo XVIII (II)”. Coord. G. Carnero. *Historia de la literatura española. 6: Siglo XVIII (I)*. Madrid: Espasa Calpe, 1995. 413-85.
- Efemeride letterarie*. Roma. 1777-78; 1783; 1789.
- Fabbri, M. “Le navi incendiate di Cortés come tema e problema letterario e politico”. *Vagabondi, visionari, eroi*. Abano Terme: Piovan, 1984. 119-46.
- . “G. B. Conti, poeta, traduttore, cittadino insigne”. Ed. M. Fabbri. *Spagna e Italia a confronto nell'opera letteraria di G. B. Conti*. Lendinara: Panda, 1994. 19-56.
- . “Poeti traduttori a confronto: Giambattista Conti e Juan Francisco Masdeu”. Eds. G. Catalano y F. Scotto. *La nascita del concetto moderno di traduzione*. Roma: Armando ed., 2001. 245-58.
- Farinelli, A. *Grillparzer un Lope de Vega*. Berlin: E. Felber, 1894.
- . “La Spagna, il Conti e altri italiani del ‘700”. *Italia e Spagna*. 2 vols. Turín: Bocca, 1929. II, 289-327.
- Fernández de Moratín, L. *La comedia nueva*. Madrid: Benito Cano, 1792; Parma: Bodoni, 1796.
- . “Vida de don Nicolás Fernández de Moratín”. *Obras de don Nicolás y don Leandro Fernández de Moratín*. Madrid: Atlas (BAE, II), 1944. VI-XIX.
- . (a) Ed. J. Dowling. *La comedia nueva*. Madrid: Castalia, 1970.
- . (b) Ed. R. y M. Andioc. *Diario (Mayo 1780–Marzo 1808)*. Madrid: Castalia, 1970.
- . Ed. R. Andioc. *Epistolario*. Madrid: Castalia, 1973.
- . Ed. B. Tejerina. *Viaje a Italia*. Madrid: Espasa Calpe, 1988. [publicado en 1991]. [1ª ed.: en J. E. Hartzenbusch ed., I, 271-587; II, 1-55].
- . Ed. J. Pérez Magallón. *Poesías completas (poesías sueltas y otros poemas)*. Barcelona: Sirmio-Quaderns Crema, 1995.
- Fernández de Moratín, N. *Desengaños al teatro español*. 3 vols. Madrid: S.n., 1762-63.
- . “Prólogo”. *La Hormesinda*. Madrid: Aznar, 1770.

- . Ed. J. Cañas Murillo. "Disertación". *La petimetra* [1763]. Badajoz: Universidad de Extremadura (Textos Unex), 1989. 57-76.
- García de la Huerta, J. *Cartas sobre Italia*. Bolonia, 1785. (B. Nacional Madrid. Mss: 6482-83).
- Gies, D. T. *Nicolás Fernández de Moratín*. New York: Twayne Publishers, 1979.
- . "Ars amicitiae, poesía y vida: el ejemplo de Cadalso". *Coloquio internacional sobre José Cadalso*. Abano Terme: Piovan, 1985. 155-72.
- Glendinning, N. *Historia de la literatura española*. Barcelona: Ariel, 1983.
- González Palencia, A. "La Fonda de San Sebastián". *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo del Ayuntamiento de Madrid* I (1925): 549-53. También en *Entre dos Siglos*. Madrid: CSIC, 1943. 105-24.
- Greco, F. *Teatro napoletano del '700. Intellettuali e città fra scrittura e pratica della scena. Studi e testi*. Nápoles: Pironti, 1981.
- Guariglia, R. "Pietro Napoli Signorelli, professore di diplomazia". *Nuova Antologia* 88 (1953): 463-77.
- Guarino, A. "Società e politica a Napoli nel 'Viaje de Italia' di Leandro Fernández de Moratín". *Annali Istituto Universitario Orientale di Napoli* XXXV 2 (1993): 499-505.
- Hartzenbusch, J. E., ed. *Obras póstumas de D. Leandro F. de Moratín, publicadas de orden y a expensas del Gobierno de S. M.* 3 vols. Madrid: Rivadeneyra, 1867-68.
- Hernández, M. "La polémica de los autos sacramentales en el siglo XVIII: la Ilustración frente al Barroco". *Revista de Literatura* 84 (1980): 185-220.
- Jovellanos, G. *Memoria para el arreglo de la policía de los espectáculos y diversiones públicas* [Madrid, Sancha, 1812], en *Obras*, Madrid, Atlas, I (BAE XLVI), 1963. 480-502.
- Judicini, J. V. "The Problem of the Arranged Marriage and the Education of Girls in Goldoni's *La figlia obbediente* and Moratín's *El sí de las niñas*". *Rivista di Letterature Moderne e Compare* XXIV (1971): 208-22.
- Lafarga, F. "Hacia una historia de la traducción en España". Ed. L. Lafarga. *La traducción en España (1750-1830). Lengua, literatura, cultura*. Lleida: Universitat de Lleida, 1999. 11-31.
- Lo Vasco, A. *Il Viaggio in Italia di L. Fernández de Moratín*. Como: Soc. An., 1929.
- López, F. "Instituciones y círculos culturales". Coord. G. Carnero. *Historia de la literatura española. VI: Siglo XVIII (1)*. Madrid: Espasa Calpe, 1995. 9-16.
- Luzán, I. *La razón contra la moda*. Trad. P. Nivelles de La Chaussée. Madrid: Imprenta del Mercurio-Orga, 1751.
- . Ed. Rusell P. Sebold. *Poética*. Barcelona: Labor, 1977.
- Macchia, G. *Vite e avventure di Don Giovanni*. Turín: Einaudi, 1978.
- Maddalena, E. "Moratín e Goldoni". *Pagine Istriane* II (1904): 317-32.
- Maravall, J. A. "Política directiva en el teatro ilustrado". *Coloquio internacional sobre el teatro español*. Abano Terme: Piovan, 1988. 11-29.
- Marías, J. "España y Europa en Moratín". *Los españoles*. 2 vols. Madrid: Revista de Occidente, 1971. I, 97-141.
- Mariutti de Sánchez Rivero, A. "Fortuna di Goldoni in Spagna nel 700". *Studi goldoniani* VI (1950): 315-38.
- . "Un ejemplo de intercambio cultural Hispano-Italiano en el s. XVIII: Leandro Fernández de Moratín y Pietro Napoli Signorelli". *Revista de la Universidad de Madrid* IX (1960): 763-808.

- Mc Clelland, I. L. *Pathos dramático en el teatro español de 1750 a 1808*. 2 vols. Liverpool: Liverpool University Press, 1998.
- Menéndez y Pelayo, M. *Historia de las ideas estéticas*, Santander, Aldus, 1947 [1887].
- Mele, E. *Napoli descritta da Leandro Fernández de Moratín*. Trani: S.p., 1906.
- Meregalli, F. *Presenza della letteratura spagnola in Italia*. Florencia: Sansoni, 1974.
- Mininni, C. G. *Pietro Napoli Signorelli: vita, opere, tempi, amici*. Città di Castello: Lapi, 1914.
- Monaco, V. *Giambattista Lorenzi e le commedie per musica*. Nápoles: A. Bursio, 1968.
- Napoli Signorelli, P. *Sonetto in lode di G. B. Conti*. G. B. Conti. *La célèbre 'Egloga de Garcilaso de la Vega*. Madrid: Ibarra, 1771. 82-83.
- . *Satire di Pietro Napoli Signorelli. Dedicata al Sig. D. Muzzio Zona, primo medico di S. M. Cattolica, e Presidente del protomedicato*. Génova: Stamperia Gesiniana, 1774. También en *Opusculi vari* II, 1-127.
- . *Storia critica de' teatri antichi e moderni*. Nápoles: Orsino, 1777 (1ª ed.); 6 vols. 1787-90 (2ª ed.); 10 vols., 1810 (3ª ed.).
- . *Vicenda della coltura delle due Sicilie*. 5 vols. Nápoles: Flauto, 1784-86.
- . *Orazione ne' funerali in morte del Cattolico Monarca Carlo III. Celebrati nella R. Chiesa de' SS. Giovanni e Teresa. Orazione di Pietro Napoli Signorelli Segretario Perpetuo della R. Accademia di Scienze e Belle Lettere di Napoli*, en P. Napoli Signorelli *Opusculi vari* III, 85-124 [1ª ed: Nápoles, F. Raimondi, 1789].
- . *Opusculi vari*. 4 vols. Nápoles: Stamperia Orsiniana, 1792-95.
- . *Storia critica de' teatri antichi e moderni*. 2 vols [Edición incompleta]. Venecia: Tipografia Pepoliana, 1794-95.
- . "La commedia nuova. Commedia in due atti [de L. F. de Moratín] in prosa tradotta dallo spagnuolo da P. Napoli Signorelli". P. Napoli Signorelli *Opusculi vari* IV, 1795. 1-54.
- . *Elementi di poesia drammatica*. Milán: S.n., 1801.
- . *Del Gusto Ragionamento, di Clitarco Efesio P.A* [Pietro Napoli Signorelli]. *Ragionamento sul gusto e sul bello*. Milán: Galazzi, 1802.
- Obras de Don Nicolás y Don Leandro Fernández de Moratín*. Madrid: Atlas (BAE: II), 1944. [1846].
- Pagán, V. *Goldoni en España*. Madrid: Gredos, 1992.
- Palacios Fernández, E. *El teatro popular español del siglo XVIII*. Madrid: Milenio, 1997.
- Palomo, P. "Presencia de Tirso en Moratín". *Studi ispanici* (1962): 165-186.
- Pérez Magallón, J. "Introducción". *Poesías completas (poesías sueltas y otros poemas)*. Barcelona: Sirmio-Quaderns Crema, 1995, 17-147.
- . "Escritores y amigos: el caso de Moratín y Melón". Eds. G. Carnero, I. J. López y E. Rubio. *Ideas en sus paisajes. Homenaje al Prof. Russell P. Sebold*. Alicante: Universidad de Alicante, 1999. 339-51.
- Pradells Nadal J. "Italianos en la España del siglo XVIII". Eds. E. Gómez, M. A. Lozano y J. A. Ríos. *Españoles en Italia e italianos en España*. Alicante: Universidad de Alicante, 1996.
- Quinziano, F. (a) "La commedia nuova (1795): P. Napoli Signorelli, traduttore e diffusore del teatro 'ilustrado' di L. Fernández de Moratín". Eds. G. Catalano y F. Scotto. *La nascita del concetto moderno di traduzione*. Roma: Armando ed., 2001. 259-87.
- . (b) "El Burlador de Tirso en la cultura italiana del XVIII: historia y perfil de una recepción". Eds. L. Dolfi y E. Galar. *Tirso de Molina: textos e intertextos*. Madrid-Pamplona: Revista Estudios-Instituto de Estudios Tirsonianos (GRISO), 2001. 289-325.

- . (a) “Relaciones culturales hispanoitalianas en el siglo XVIII. P. Napoli Signorelli, L. Fernández de Moratín y la comedia neoclásica: influencias culturales, crítica dramática y traducciones”. Tesis Doctoral. Salamanca, 2002.
- . (b) “*Caro soggiorno*”. *Napoli Signorelli en la España de Carlos III*. 2002. *La Filología Italiana ante el Nuevo Milenio* (Actas- Salamanca, 2002). En prensa.
- Roggers, P. P. *Goldoni in Spain*. Oberlin, Ohio: The Academy Press, 1941.
- Roig, C. “El debate teatral europeo en el ‘Espíritu de los mejores diarios’”. Ed. F. Lafarga. *La traducción en España (1750-1830)*. *Lengua, literatura, cultura*. Lleida: Universitat de Lleida, 1999. 195-207.
- Salas Ausens, J. A. y E. Jarque Martínez. “Extranjeros en España en la segunda mitad del siglo XVIII”. *Coloquio internacional Carlos III y su siglo*. Madrid: S.p., 1988. 985-97.
- Sánchez-Blanco Parody, F. “Una ética secular: la amistad entre los ilustrados”. *Cuadernos de estudios del Siglo XVIII* 2 (1992): 97-116.
- Santoro, A. *Tra gioco e ragione: L’eroismo tra nemici o sia La Faustina. Commedia inedita di P. Napoli Signorelli*. Nápoles: Società Editrice Napoletana, 1982
- Satriani L. y Scafoglio D. “Le maschere del desiderio: Pulcinella e Don Giovanni”. Ed. F. Greco. *Quante storie per Pulcinella*. Nápoles: Ed. Scientifiche Italiane, 1982. 125-41.
- Sebold, Russell. *Cadalso, el primer romántico ‘europeo’ de España*. Madrid: Gredos, 1974.
- . *El rapto de la mente. Poética y poesía dieciochescas*. Barcelona: Anthropos, 1989.
- Stiffoni, G. “G. B. Conti e l’ambiente político della Madrid di Carlo III”. Ed. M. Fabbri. *Spagna e Italia a confronto. G. B. Conti, poeta, traduttore, cittadino insigne*. Lendinara: Panda, 1994. 109-33.
- Soriano Pérez Villamil, E. *España vista por historiográficos y viajeros italianos (1750-1799)*. Madrid: Narcea, 1980.
- Tejerina, B. “Unos apuntes de Leandro Fernández de Moratín sobre algunas comedias españolas traducidas al italiano”. *Quaderni Ibero-Americani* 55-56 (1982-83): 364-80.
- . “Introducción” *Viaje a Italia*. Ed. B. Tejerina. Madrid: Espasa Calpe, 1988.
- . “Nápoles refractada en el *Viaje a Italia* de L. Fernández de Moratín”. Eds. M. Tietz y D. Briesemeister. *Die Säkularisierung der spanischen und Literatur im 18. Jahrhundert*, Wiesbaden: Harrasowitz, 1992. 213-25.
- . “Introduzione”. P. Napoli Signorelli, *Il vecchio e la giovane*. Nápoles: Liguori, 1996. 7-77.
- Ticknor, J. *Historia de la literatura española*. 3 vols. Buenos Aires: Editorial Bajel, 1948 [1ª ed. 1849].
- Turchi, R. *La commedia italiana del Settecento*. Florencia: Sansoni, 1985.