

APUNTES SOBRE EL TEATRO ITALIANO: DE LA EDAD MEDIA A LA “COMMEDIA DELL’ ARTE”

I — En su *Historia del Teatro Europeo*, los autores soviéticos G. N. Boiadzhiev y A. Dzhivelevgov dicen que Europa debe a la Italia de los siglos XV y XVI, junto con la cultura del Renacimiento: la *comedia erudita*, en la que la tradición de la antigüedad grecolatina es adaptada al espíritu moderno; el *drama pastoral*; la *ópera*; la *arquitectura* teatral y la *escenografía*; y, finalmente, la *commedia dell’arte*, “que resultó para toda Europa la escuela del arte escénico”. Todo esto por lo que se refiere al teatro *laico o profano*, cuyo origen algunos historiadores hacen remontar al Mímo degli Amanti, de Cielo D’Alcamo, que fue probablemente escrito en 1231, o pocos años más tarde, y que se suele citar como una de las primeras expresiones de la poesía italiana. Es un diálogo en que un hombre requiere de amor a una mujer, conducido con brío y ritmo que fácilmente sugieren la acción escénica. La forma caballeresca asume espíritu y expresión populares, y toda la composición está animada por un soplo realista. Hay que dar un salto de dos siglos y medio —es decir, llegar hasta 1480— para hallar una nueva y plena expresión de teatro profano: el *Orfeo* de Poliziano. Pero aquí estamos ante el primer ejemplo de poema teatral en el sentido propio de la palabra, y no ante una manifestación de teatro popular. Este, el teatro popular, había seguido su vía medieval tradicional, la de la representación de misterios sagrados: el drama litúrgico, la *lauda*, la *devoción*, etc. D’Amico observa que en Italia, cuna de

la liturgia romana, el drama litúrgico floreció en las iglesias al mismo tiempo, o aun antes, que en otros países; “sólo que en Italia el teatro religioso no se desarrolla de manera tan simple y tranquila”, porque “las cosas se complican a causa de fuentes nuevas y originales”. Una de las primitivas formas del teatro religioso italiano es la *lauda*, que nace en la Umbria hacia 1200, es fortalecida por un fenómeno de exaltación mística popular, cuyas manifestaciones públicas por campos y poblados llegan a ser tan extremadas (como la flagelación recíproca de los penitentes), que la Iglesia las condena. El citado historiador observa que por su mística ebriedad tales manifestaciones recordaban las exaltaciones dionisiacas; así como éstas dieron origen a la primitiva tragedia griega, así también la *lauda* pasa de la invocación lírica a la forma dramática dialogada.

Al gran poeta místico del siglo XIII, Jacopone da Todi se debe alguna *lauda*, como *El llanto de la Virgen*, que es sin más una obra maestra, una de las más altas expresiones de la poesía religiosa popular de Europa. Lo propiamente escénico, en esta *lauda*, es mínimo; la acción, más que ocurrir ante los espectadores, es poéticamente referida; en resumen, el diálogo se va componiendo, más que en una acción, en un relato; pero esto depende más del genio lírico de Jacopone que de las características del género. Lo importante es que la *lauda*, desde su origen, así como la *devoción* y la *sagrada representación* —nombres que designan formas del teatro religioso-popular sin diferencias muy netas entre sí— fue teatro que se representaba fuera de la iglesia; por lo tanto, manifestación cada vez menos litúrgica y cada vez más espectacular y popular, que se desarrolla en todas las regiones de Italia, tomando distintas características, pero conservando formalmente su carácter místico y edificante, hasta llegar a las grandes representaciones sacras de Florencia y otros centros en el siglo XV y XVI.

Hace poco más de veinte años, exactamente en 1935, se puso en escena en Italia, en manera memorable, uno de los más

famosos, completos y fantásticos dramas sacros, que la tradición toscana aun mantenía vivo en la memoria del pueblo: la *Rappresentazione di Santa Oliva*. Es importante señalar que Oliva es una santa imaginaria, y que en el drama todo es invención e imaginación: y esto señala la plena madurez artística del género y que el drama expresa, a través de la transfiguración del arte, a través de su fábula, con esa verdad no contingente sino substancial, que es propia de la creación poética, los motivos esenciales del espíritu medieval; pero de un Medio Evo en que ya se anticipa alguna luz del Renacimiento. Valdrá la pena, a manera de ejemplo que sirva para todo el género, resumirlo. Y como Silvio D'Amico lo hace muy bien, daremos aquí el resumen que él da en su *Historia del Teatro Dramático*: "Había una vez un emperador de Roma que, después de enviudar, juró no volver a casarse sino con una mujer que fuera tan hermosa como la muerta. Ahora bien, en todo el imperio la única mujer tan hermosa que —detalle esencial— tiene las manos tan perfectas como la muerta, es precisamente su hija Oliva. El emperador, por lo tanto, se empeña en casarse con su hija. Esta, al no lograr que su padre abandone la idea de tan horrible pecado, suprime sin más vacilaciones el inocente motivo de sus deseos: se corta las manos, y se las envía al Emperador. Furioso, éste ordena a sus esbirros que den muerte a la muchacha. Pero éstos se apiadan de ella, y se contentan con abandonarla en un bosque. Allí la encuentran, durante una partida de caza, los escuderos del Rey de Bretaña, y la conducen ante su soberano. Apiadados, el Rey y la Reina le confían el cuidado de su hijito. Pero un pérfido barón, deslumbrado por la belleza de Oliva, trata de seducirla; ésta, para defenderse de él con sus pobres muñones, deja caer al suelo a la criatura, que se golpea y muere. Enfurecido, el Rey ordena que Oliva sea llevada de nuevo al bosque donde la habían encontrado, y allí sea abandonada. Y así empieza para la desventurada una serie de atroces, repetidas, maravillosas, exageradas y tristísimas aventuras. La Virgen María, que se aparece milagrosamente ante la muchacha, le devuelve sus manos;

y por fin, después de mucho errar, la pobrecita encuentra asilo en un convento de hermanas. Pero llega al convento un mal sacerdote, que también se entusiasma por ella, y que, rechazado, la acusa de haber robado un cáliz. Así, convicta de sacrilegio, la pobre Oliva es echada al mar en un cajón, que encuentran dos mercaderes, los que la llevan ante el Rey de Castilla. Inútil decirlo, el Rey se enamora, se casa con ella a pesar de la oposición materna, y para festejar las bodas organiza una gran justa de armas. Pero el Rey parte hacia la guerra, y la infame suegra urde una pérfida maquinación; cuando Oliva da a luz un hermoso niño, envía un mensaje al Rey, diciéndole que su esposa ha parido un monstruo. Triste, pero apiadado, el rey no se enoja, y escribe a la madre que acepte el horrible acontecimiento como castigo divino por alguna grave culpa que ha cometido. Entonces la suegra falsifica también la respuesta de su hijo, cambiándola por una orden de quemar a Oliva y a su criatura. Pero también esta vez el cruel decreto es eludido por un hombre misericordioso, el virrey, quien hace desaparecer a Oliva y a su hijito, abandonándola —¡otra vez!— en otro cajón que arroja al mar. Arrastrado por las olas, pero evidentemente guiado por la protección de la Virgen María, el cajón llega a la sagrada ría del Tíber, y remontando la corriente, llega a Roma. Aquí, dos buenas ancianas, al encontrar en la playa a la desventurada con su pequeño, le ofrecen hospitalidad. Mientras tanto el Rey de Castilla vuelve de la guerra y se entera de lo sucedido; y creyendo muertos a Oliva y a su hijo, se enfurece terriblemente y manda quemar a la Reina madre con todo el monasterio donde se había refugiado. Pero los años pasan, y él, tan inconsolable como arrepentido por su matricidio, va como peregrino a hacer penitencia a Roma. Aquí Oliva, al saber que ha venido, le envía tímidamente al niño; él, sin reconocerlo, le toma simpatía. Entonces su esposa cobra aliento y se presenta ante él. Reconocimiento, alegría, reconciliación con el Emperador, también él arrepentido, absolución

general impartida por el Papa, glorificación final de la inocente, y amén”.

Como se ve, Oliva no tiene más fuerza ni más defensa que su propia desarmada inocencia. Y en este sentido responde a la concepción idealista de la mujer, tal como ha sido elaborada por la espiritualidad medieval: que en Dante llega a la soberana figura de Beatrice, trámite activo entre el hombre y Dios; y que en la vida corriente se configura en la mujer obediente y sacrificada, de donde se originan dos vertientes, por un lado la que hoy llamaríamos de los complejos de su naturaleza sofocada, inagotable vivero de indagación psicológica y de representación realista de la índole humana, y por otro lado la de la edificante tendencia al bien, o, mejor dicho, a una pureza que, si es ejemplar, es también pasiva y cae fácilmente en la abstracción; pero de uno a otro término hay la lucha, los contrastes entre materia y alma, entre instinto y conciencia, entre tierra y cielo, entre fatalidad instintiva y anhelo ideal, que es constante y eterna en la vida de cada cual como en el desenvolvimiento de la humanidad. A veces, en el teatro religioso medieval, bajo la apariencia de fustigar los vicios, hay cierta complacencia en revivirlos; y se llega, con bastante frecuencia, a intercalar episodios farsescos, grotescos, de una obscenidad que hoy horrorizaría a cualquier público. Esto en Italia alcanzó proporciones tanto o más extremadas —probablemente más, por la persistencia de un fondo de paganismo más pertinaz en el espíritu general— que en otros países. Obsérvese que en Florencia las sagradas representaciones alcanzaron su mayor esplendor en la época en que también tocaban su vértice los *Cantos carnavalescos*. Lorenzo de Médici, que dio el mejor de estos cantos, *El triunfo de Baco y Ariadna*, con su famoso estribillo: *Chi vuol esser lieto sia - di doman non v'è certezza*, también compuso para distraer a sus hijos, un drama sacro: *San Juan y San Pablo*. Un análisis de los *cantos carnavalescos* —la literatura italiana cuenta muchos centenares de ellos— sería muy significativo incluso para darnos idea de lo profano y carnal

que se ha metido en las sacras representaciones. Son genuinas expresiones del espíritu popular y, por lo general, superan el límite personal para ser representativos de gremios y corporaciones, como puede verse por algunos títulos: *Canto de los arrieros, de las hilanderas, de los zapateros, de las vendedoras, de los aceiteros, de los talabarteros, de los joyeros, de los pintores, de los sacamuélas, de los soldados, de los panaderos, de los hortelanos, de los intermediarios, de los sastres, de los caldereros, etc. etc.*; y, entre todos estos cantos en los que el placer o la comedia de vivir se celebra desde el punto de vista de los distintos oficios del hombre, abundan otros que celebran o ridiculizan actitudes, sentimientos, condiciones particulares o genéricas, o simplemente cantan motivos grotescos o fantásticos, como: canto de las *viudas*, de los hombres *vijsos y alegres*, de los *gozadores unidos*, de los *viejos y las ninfas*, de las *ninfas enamoradas*, de las *monjas fuera del convento*, de los *duraznos*, de los *casados que se quejan de sus esposas*, del *triunfo de la calumnia*, del *oso que bai'a*, de las *mujeres esgrimistas*, del *amor y los celos*, de las *tres Parcas*, de las *cuatro Ciencias Matemáticas*, de desprecio por el oro, la *avaricia y el lucro*, de las *esposas jóvenes con maridos viejos*, de la *locura*, de los *melones*, de los *alegres lanceros alemanes* (éste, en un italiano humorístico de pronunciación germánica), de los *simuladores*, de las *meretrices*, de los *peregrinos*, de las *trampas*, de los *mercaderes que vuelven enriquecidos*, de los *mendigos*, de los *reidores*, de los *astrólogos*, de *protesta de las doncellas encerradas en sus casas*; y también temas trágicos, como el *triunfo de los locos*, el *canto de la muerte*, el *carro de la muerte*, etc. etc. Son, en suma, todos los apetitos humanos, todas las ilusiones de la vida, la realidad palpitante, todos los intereses de esta tierra, que se manifiestan a través de los *cantos carnavalescos* en su empuje popular; y todo reclama su derecho de ser, su anhelo de presente, maravillosamente expresado por Lorenzo el Magnífico en su *di doman non v'é certezza*, en el que la vida se afirma contra la muerte, de la cual sin embargo tiene dolorosa no-

ción. Y es esto mismo, la realidad instintiva y terrenal del hombre, lo que se infiltra, en forma a veces aun más farsesca y tosca, en las representaciones sacras, sirviendo de contraste o contrapeso a la pura idealización mística. La censura religiosa tuvo bastante que hacer para limitar, o prohibir aquellas intrusiones profanas cuando eran demasiado obscenas.

II. — Ahora bien: mientras en otros países (principalmente España e Inglaterra) el drama medieval, en su doble aspecto religioso y profano y en su espectacularidad basada en el escenario múltiple que permite una casi ilimitada sucesión de cuadros en saltos de lugar y tiempo, engendró formas de teatro moderno que, dentro de esa línea, armonizan con la influencia renacentista que sin duda reciben, en Italia no ocurre nada de esto; precisamente cuando en esos dos países el teatro se afirma con tanto empuje y trascendencia, en Italia el desenvolvimiento teatral parece interrumpirse, sin más. Se trata de un fenómeno complejo que ha sido objeto de muchas discusiones y que vale la pena de examinar, por lo menos en sus líneas principales. Hay un aspecto cultural y un aspecto político-social. Volvamos, para esclarecer el primero, al *Orfeo*, que hemos citado al principio. Esta obra es, en el campo del teatro, el primer fruto maduro del proceso cultural que se denomina *humanismo*, y que se había iniciado en Italia en 1300, sobre todo por obra de Petrarca (de paso, convendría recordar que Petrarca escribió un par de dramas, que desgraciadamente se perdieron), y que llega a su máxima plenitud en el curso del 1400 y primera mitad del 1500. El humanismo encontraba en la antigüedad greco-latina los elementos para una nueva y más racional cultura, una concepción de la vida *más humana*, como su nombre mismo lo indica. Para los humanistas, el hombre volvía a ser la medida de todo; para ellos, ya no se trataba de aceptar este mundo como valle de lágrimas aspirando a la bienaventuranza en el más allá; sino de mejorar al hombre en sus facultades intelectuales y mejorar este mundo; claro que el hombre

sobre el cual trabajaba el humanismo ya no era el de la antigüedad, sino el nuevo europeo, surgido de la mezcla determinada por la invasión de los bárbaros a la caída del Imperio Romano, y que ya tenía una experiencia de más de mil años de cristianismo. Un examen de la historia y de la literatura italianas, nos demostraría fácilmente que cuando el *humanismo* se formuló en Italia como movimiento propiamente cultural, filosófico, ya reflejaba la realidad de la vida italiana. Cuando Dante toma a Virgilio como guía para su viaje ultraterrenal, a través del cual, sin embargo, logra la más completa imagen de este mundo, ya indicaba el camino humanista en sentido propiamente cultural. Cuando Petrarca, en su gran poesía lírica, expresa las gamas del sentimiento amoroso y, a través de éste, reduce, por primera vez en el mundo moderno, el hombre y la mujer a la propia psicología humana, examinando el amor y los sentimientos como "problema humano de abismal profundidad" (para emplear la expresión de Olschki), y no como trampolín hacia la trascendencia, indudablemente respondía a una ya experimentada realidad de vida. Y esto es tan cierto que, contemporáneamente a Petrarca, Boccaccio ya podía, en el *Decamerone*, tomar sin más de pecho la representación directa de su mundo, del hombre en su realidad de sentimientos, intereses y circunstancias, hacer, en suma, la primera gran *Comedia Humana*, poco más de 30 años después de la *Comedia Divina* del Alighieri. Dante, por su misma grandeza, está en cierto modo por encima de los tiempos; es decir, trasciende la realidad de la cual nace y es universal en el más amplio sentido de espacio y de tiempo. En cambio, Petrarca y Boccaccio tienen otro género de grandeza; pertenecen más a su tiempo y están más dentro de la realidad en la que surgen, a la cual representan de manera más directa y consubstanciada, y sobre la cual influyen en forma más inmediata y efectiva, no sólo en su momento, sino también a lo largo de todo el curso de la cultura italiana, y aun en nuestros días. A quien quiera estudiar en detalle esta cuestión, aconsejo leer, por ejemplo, la obra capital de Leonardo

Olschki, *L'Italia e il suo genio*, escrita originalmente en inglés con el título *The Genius of Italy*. Yo me limitaré aquí a subrayar la permanente vigencia de la poesía de Petrarca en casi toda la poesía de la Europa moderna y, sobre todo, claro está, en la poesía italiana; y a señalar el hecho curioso de que Boccaccio, mientras fija el principio de la mirada directa a la realidad de la vida, también señala el camino de cierta evasión literaria que después hallamos como un reiterado repliegue y peligro para la literatura italiana en diversos períodos posteriores; a la vez que el marco en que coloca a los narradores del *Decamerón* ya contiene los gérmenes de las academias y de la Arcadia. Y como explicar todo esto nos llevaría muy lejos, será mejor que volvamos a nuestro tema. Digamos sólo que esta indicación hacia la evasión literaria y la Arcadia que no obstante su pleno y sentido realismo hace Boccaccio, es algo así como una adivinación del curso que iba a tener no sólo la literatura, sino la misma vida italiana. Esto nos coloca verdaderamente en el camino de la recta interpretación incluso por lo que hace a nuestro tema. Porque justamente cuando el *humanismo* más se define como posición intelectual, la realidad italiana que lo había engendrado tiende trágicamente a decrecer, en una fatal pérdida de las libertades civiles, de la independencia y de la pujanza de vida; y entonces el *humanismo* pierde substancia, interrumpe su desarrollo orgánico, y tiende forzosamente a la abstracción puramente intelectualista. Una de las formas de este proceso a abstraerse de la vida real e inmediata, lo tenemos no diremos en la creciente resurrección de la antigüedad latina, o grecolatina, sino en su mera adaptación e imitación literaria.

En la segunda mitad del siglo XV el humanista Pomponio Leto resucita en Roma el teatro romano, poniendo en escena, en latín y al modo antiguo, obras de Séneca, Plauto y Terencio. En 1470 otro humanista, Guarino, en Ferrara, presenta las primeras traducciones de Plauto, y Terencio; por este camino siguen otros humanistas y poetas, y, en resumen, durante ese período se precisa un nuevo tipo de teatro, clásico,

que imita o repite motivos y modos formales del teatro latino y griego, dejando en segundo plano, como interés ideal y artístico, al teatro de tradición medieval. Esa concepción del teatro clásico es la que más tarde pasará a Francia y será cultivada por los Molière, los Corneille y los Racine.

Como ya se dijo, el *Orfeo* se representó en 1480: exactamente, en Mantua; e indica el momento en que las dos tradiciones, la del teatro medieval y la del teatro clásico, parecen refundirse y hacer síntesis; pero en vez de surgir de esto un teatro nuevo, acabó determinándose el género que se llamó *drama pastoral*, que dio sus obras maestras alrededor de un siglo más tarde con *Aminta* de Tasso e *Il Pastor Fido* de Guarini; y del cual había de nacer luego el *drama musical*, o sea la *ópera*. El *Orfeo* mantiene la estructura teatral de la *sagrada representación*; pero para narrar una fábula mitológica y pagana: Eurídice, esposa de Orfeo, mientras huye de su enamorado perseguidor Aristeo, recibe la picadura de una víbora y muere. Al enterarse, Orfeo entona sus lamentos; y, confiando en el poder de su canto "que amansaba a las fieras, conmovía las piedras y los árboles y hasta cambiaba el curso de los ríos", quiere ahora apiadar a la Muerte, y baja a los infiernos, y conmueve a Plutón y a Proserpina. Así como en el lugar que en el *drama sacro* correspondía al Arcángel Gabriel, mensajero de Dios, Poliziano coloca en su poema dramático a Mercurio, mensajero de Júpiter, así también convierte a Proserpina en una especie de Nuestra Señora pagana que intercede ante Plutón, conmovida por el canto de Orfeo; y obtiene la gracia: Eurídice le será devuelta a Orfeo, a condición de que éste no la mire mientras la reconduce al mundo de los vivos. Orfeo no resiste; era capaz de domeñar a los monstruos, pero fue incapaz de sobreponerse al propio ansioso deseo; cede, pues, y mira a su amada, y ésta vuelve a serle arrebatada por la Muerte. Desesperado, Orfeo pretende descender otra vez a los Infiernos, enternecer de nuevo a Plutón; pero la ley del Abismo ha recobrado su fatal e irremediable vigencia; y a Orfeo no le queda más que esparcir lágrimas y modulados lamentos, hasta

que las Bacantes, enfurecidas, lo matan, ofreciéndole en sacrificio al dios Baco, y todo acaba en desenfadada bacanal. Uno de los más grandes historiadores actuales de la literatura italiana, Francesco Flora, dice: “La *Fábula de Orfeo*, que Poliziano con la facilidad de un Mozart escribió en dos días, era un motivo largamente esperado, y ya maduro, así en el espíritu de la época como en el espíritu de Poliziano: es el *motivo lírico* que alimenta la más pura fuente del humanismo”. Y agrega: “Eurídice muerta no es solamente la criatura de la mitología, es también la eterna criatura amorosa, a la que el hombre pierde, y quiere perpetuarla en la memoria de las hierbas, de las hojas, de las aguas, de los vientos, de los cielos, como símbolo de sus propios afectos humanos”. Todo esto, digamos nosotros, significa un reconocerse del hombre en la naturaleza, que es la vida en su real empuje y belleza; pero es también multiforme materia en que el ser se disuelve; es decir, es también la muerte. Frente a la naturaleza se afirma la obra del hombre, encarnado en su más hondo y patético sentido por Orfeo. Orfeo simboliza la poesía; pero simboliza también, más ampliamente, según apunta Flora, al hombre que transforma y civiliza al mundo con las artes; de aquí que la fábula tenga un significado especial “como documento de la vida del Renacimiento”, y el mito de Orfeo sea “el que mejor representa la *humanitas* del arte”; de la cultura, en una palabra. Flora agrega: “Y si Orfeo también es al fin vencido por la dura suerte y la firme ley del abismo, esta sombra de la muerte es la razón de la oscura melancolía que envuelve los placeres de los sentidos y la sublime pureza del canto”. El mito de *Orfeo* —precisa Flora— es propiamente el mito del *humanismo*, la moral misma de la poética humanista: la *humanitas* del arte contra todo lo que es sorda materia, salvaje fuerza natural. Renovado por Poliziano, y por el nuevo teatro italiano, este mito se perpetúa y renueva incesantemente en la cultura occidental; “es muy significativo —observa el citado Flora— que algunas fechas de renovación en la historia de las artes, pongamos, de la música, se señalen con un retorno a la fábula de

Orfeo, ya sea que lo cante Monteverdi, ya sea Gluck''. El éxito del *Orfeo* de Poliziano fue grande; la obra fue repetida muchas veces y en distintos lugares; fue refundida por otros, y dió lugar a muchas imitaciones y derivaciones, entre las cuales se citan los "dramas mixtos": así se llamaron obras teatrales en que se trató de armonizar, a ejemplo de Poliziano, la concepción humanista o pagana de la vida y la técnica de la *sagrada representación*. Pero de todo esto no surgió un poderoso y vivo movimiento teatral. La única continuidad positiva del *Orfeo* de Poliziano hemos de encontrarla, según ya dijimos, solamente en esa forma de teatro poético que fue, en el Quinientos, el *drama pastoral*. Este nació de una reacción y disgusto hacia la sociedad, la vida organizada, la civilización; y de un buscar refugio en el amor de la naturaleza y de las cosas sencillas y elementales; y pretendía ver sus propias premisas en la celebración de la naturaleza hecha por Poliziano; pero, como hemos visto, no era éste precisamente todo el sentido que el nombrado poeta había dado a su obra. Sin duda, hay que tener muy en cuenta la influencia de la famosa novela pastoral la *Arcadia*, de Sannazzaro, que se dio a conocer alrededor de 1490. Se trata de un libro que marca época e influye, así en Italia como fuera de Italia, así en su época como en las sucesivas; y su eco puede encontrarse, un siglo después, por ejemplo, hasta en los intermedios pastorales del *Quijote*. La naturaleza de Sannazzaro es una naturaleza no real, poetizada, idealizada, un recuerdo poético de la naturaleza; es la misma que encontramos en los *dramas pastorales*; y cada vez, a medida que el género se divulga y que la personalidad de quienes lo cultivan es menos fuerte, acentúa la evasión y cae más en el amaneramiento. Esto no reza, naturalmente, para una obra maestra como *Aminta*, cuyo valor, empero, no depende de sus cualidades teatrales, sino de la fuerza lírica de su autor, Torquato Tasso, uno de los poetas más grandes de Italia. *Aminta* y el drama pastoral *Pastor Fido* de Guarini, poco posterior, tuvieron una enorme repercusión en toda Europa, y fueron imitados centenares de veces. Boiadzhiev y Dzhivelegov ven en

Aminta la exaltación de la “pasión, la energía vital que se encierra en ella y vence todos los obstáculos”; y en *Pastor Fido*, en cambio, obra escrita ya según el espíritu de la Contrarreforma, “la lucha contra la pasión”; señalan, además, que Guarini ya denota los primeros caracteres del barroquismo, que alcanzan bien pronto plena expresión en el género completamente nuevo, la *ópera*, la cual halló en Claudio Monteverde su primer cultor de genio.

III. — La veta de la *comedia erudita*, o clásica, italiana, calcada sobre el modelo de la comedia latina y griega, fue muy abundante durante todo el siglo XVI. Si se quiere ver, en la tradición italiana, el desenvolvimiento de una forma realmente teatral, profana, hemos de buscarla aquí. En seguida toma posición destacada el más grande de los poetas del Renacimiento, el incomparable Ariosto, que en 1508 (cuando ya trabajaba en la composición del *Orlando Furioso*) escribió su primera comedia, *La Cassaria*, y al año siguiente *I suppositi*; y, posteriores al poema, *Il Negromante* (1520), *Lena* (1529); y dejó inconclusa *Gli studenti*, que fue terminada por su hermano Gabriele. Cabe decir que Ariosto no estaba hecho para el teatro; es probable que haya escrito sus comedias sobre todo en cumplimiento de sus funciones de poeta cortesano; su genio debía encontrar su libre plenitud en la *octava áurea* del *Orlando*, que es expresión formal del Renacimiento mismo; pero, claro, tampoco podía dejar de reflejarse de algún modo en su teatro; y en él, en efecto, le cabe una tarea de iniciador. Flora dice: “Las comedias de Ariosto tienen un significado en la historia del teatro italiano o, más aún, europeo, porque con ellas el Renacimiento señala el tránsito de la traducción del teatro plautino y terenciano a una especie de asimilación, si no propiamente a una forma de originalidad”. Comedias mediocres, en resumen. Los historiadores soviéticos Boiadzhiev y Dzhivelegov concuerdan con Flora, pero son más explícitos, reconociendo a Ariosto el mérito de haber sido el precursor de la comedia italiana de costumbres, de haber sido el primero en

“trabajar motivos novelescos” (o sea, derivados de la *novella*, del cuento) en forma de comedia, y de haber iniciado “la representación satírica de personajes de la vida local”.

Un paso adelante es *La Ca'andria*, de Bibbiena, representada en 1513 en Urbino. Es la vieja y conocida trama de los equívocos entre mellizos, de Plauto; pero con un acento nuevo, con personajes que son de la época de Bibbiena; y la comedia es comedia viva. Flora subraya que su originalidad está en la “invención tonal” y dice que su tema fundamental es el amor bajo su doble aspecto: serio y apasionado, y jocoso y burlesco”; pero estos dos aspectos de un tema único, la tiranía pasional y la tiranía cómica del Amor —precisa el crítico— tienen su raíz secreta en una alegría imaginativa en la que el placer de vivir consiste precisamente en el amor en su estado puro de sensación, antes de que la reflexión lo juzgue moralmente, y por lo mismo también consiste en la risa como primigenia manifestación del ser humano al cobrar conciencia de vivir”. La concepción de Bibbiena es totalmente “natural”; y, si hay aquí sátira, es sátira poética, no moralizante; en la comicidad de este renacentista, a quien Castiglione atribuye en el *Cortésano* una teoría de la risa, hay el equilibrio perfecto de la salud. Lo que Flora llamó “invención tonal” de la comedia, o sea su estilo, es verdaderamente expresión de un momento feliz del Renacimiento.

IV — *La Andria*, *La Mandragola* y *La Clizia* son las tres comedias de Machiavelli, y se sitúan cronológicamente alrededor de 1520. *La Andria* es casi tan sólo traducción de una comedia de Terencio. En *La Clizia* (donde, según D'Amico, Machiavelli anticipa a Molière) hay un padre y un hijo que se enamoran de una misma muchacha, criada y educada por el primero como una hija adoptiva, crecida junto al segundo como una hermana; ocurren muchas cosas en torno de esta situación, hasta que al fin todo se resuelve en favor del joven, que se casa con la doncella, triunfando así la ley biológica. Este es el argumento de la *Casina* de Plauto, y Machiavelli lo hace

decir por el *Prólogo*; pero también le hace decir que un caso semejante acaba de verificarse en Florencia, y que el autor, entre referir el antiguo, lejano y literario, y referir el reciente, próximo y real, ha preferido esto último, juzgando que interesaría de manera más viva y directa a los espectadores.

La razón de la preferencia de Machiavelli es clara: el caso contemporáneo (verdadero o inventado, poco importa) le permite meterse en la realidad de su propio tiempo. Pero el personaje que hace de *Prólogo* dice algo más, que conviene subrayar: "Si volvieran al mundo los mismos hombres, como vuelven los mismos casos, no pasarían cien años y nos encontraríamos nuevamente reunidos, haciendo las mismas cosas que hacemos ahora". Lo cual significa que los hombres pueden ser otros, pero las situaciones en que se encuentran se repiten, y las fuerzas que los mueven son fundamentalmente siempre las mismas. Es decir, los hombres no renacen, no se repiten; pero repiten las experiencias de los que los precedieron. Por lo cual son substancialmente siempre iguales; de manera que el metro cómico de la antigüedad greolatina puede medir los hechos, las pasiones y las debilidades de los hombres de mil quinientos años después. Y esto puede referirse a toda la comedia clásica, o renacentista, italiana: es uno de los principios culturales con que el humanismo justifica, y procura, la persistencia del canon teatral antiguo. Es una continuidad cultural, dentro de los cambios aportados por los tiempos, la que hace que la comedia nacida en Atenas con Menandro, perdure en Roma, recreada por Plauto y Terencio, y vuelva a aparecer en la Italia del siglo XVI, recreada y renovada por el Renacimiento.

En *La Mandragola* Machiavelli mantiene la forma clásica, pero toma su argumento de la *novellistica* italiana, lo desarrolla escénicamente y hace la mejor comedia del Renacimiento (o la mejor comedia del siglo XVI, según dicen Boiadzhief y Dzhivelegov); y también, en cierto modo, la primera gran comedia moderna de Europa y una de las más perfectas de todos los tiempos. Los citados historiadores soviéticos señalan que Machiavelli es el primero que ensaya en el teatro europeo

el diseño realista de los personajes, y que en *La Mandragola* es donde "por primera vez resuena en el teatro el himno vencedor del libre sentimiento, que allana y debe allanar todos los obstáculos sociales".

Podemos sintetizar brevemente el argumento: Callimaco se enamora de Lucrezia, joven y hermosa esposa del doctor Nicia, viejo tan tonto y crédulo como engraido del propio saber. Pero Lucrezia es honesta, y sólo mediante el engaño podrá su enamorado conquistarla; y del engaño, en el que colabora grotescamente la estupidez del marido, será agente animador un fraile, fray Timoteo, confesor de la dama y de su madre; y lo será por dinero.

El crítico Mario Apollonio ve en la figura de Nicia una polémica antiacadémica, y en la de fray Timoteo una polémica anticlerical; pero la figura de Nicia es sólo grotesca y risible; es el engañado que se cree avisado y astuto en el acto mismo en que ayuda a los otros a engañarlo, y todo su saber hueco, insubstancial, sólo le sirve para ilustrar mejor y dar relieve a su simpleza. En cambio, la figura de fray Timoteo va mucho más allá del simple retrato de un clérigo venal y picaro: es la encarnación de "un tecnicismo práctico tendiente a administrar provechosamente el culto"; Machiavelli no se limita a indicar en él a un fraile inmoral y sinvergüenza, sino que más bien condena, a través de él, al clero en su generalidad, y denuncia en él toda una inclinación de la Iglesia hacia el interesado conformismo, una fuerza organizada de la falsa moral.

El católico Silvio D'Amico, uno de los mayores historiadores contemporáneos del teatro, dice que *La Mandragola* "parece sólo una broma, pero el poeta la ha rodeado de un clima incandescente: le ha dado una significación que trasciende su siglo y al mismo tiempo lo representa"; es de "una comicidad aterradora, que hiela", agrega. Y en seguida señala que en el escenario de *La Mandragola* aparece, por primera vez en el teatro, una iglesia; y que esta iglesia es, sin menos, la Iglesia, toda la Iglesia; y recuerda, con Graf, que de la Iglesia "había salido un día el drama sacro, mientras que ahora sale la co-

media del engaño y la desvergüenza''. Y agrega: ''No sabemos si alguien ha señalado que esta *Mandragola* ocupa realmente, dentro de la historia del teatro, el polo opuesto al de la representación sacra medieval. Por supuesto, no sólo por su técnica escénica, sino también por el espíritu que la anima e impulsa. Toda la Edad Media parecía empeñada en proponer como ejemplo de las virtudes femeninas a las heroínas de la pasividad y la obediencia, capaces de resistir todas las calamidades. Y he aquí que Machiavelli pone en escena a una mujer honesta, sencilla y dócil, cuya obediencia y pasividad la conducen a la corrupción. Dad a la mujer (o a la humanidad), como suprema norma ética, la aceptación pasiva de los preceptos impuestos por los mayores, o por la Iglesia; basta que los mayores se llamen Sostrata, autoridad materna conferida a la más irremediable necesidad; basta que la Iglesia sea fray Timoteo, o sea el catolicismo en acción tal como podía concebirlo Machiavelli en el 1500, una inmoralidad congénita, un utilitarismo lleno de plácidas argumentaciones: y Lucrezia (ironía del heroico nombre romano) será, gracias a sus exhortaciones, presa de la insidia''.

En realidad, el ilustre crítico e historiador se queda corto; parece sugerir que la obediencia pasiva es buena cuando la autoridad que la impone es buena; pero Machiavelli condena no sólo a la mala autoridad, inepta o corrompida, sino también a la educación que conduce al ser humano (o a los pueblos) a la obediencia pasiva. Este es el mensaje humanista en pleno, y quizás algo más. Así, el hecho grave no está en que Lucrezia se corrompe al ceder; su pretendido pecado es, en realidad, para ella, una liberación; cuando Callimaco se le da a conocer, y ella acepta el hecho y la relación que le proporcionan el verdadero amor, Lucrezia es finalmente un ser que tiene conciencia de sus propios derechos; y, bajo este aspecto, hasta podría decirse que Lucrezia es la primera mujer moderna, y que ya anuncia, con cuatro siglos de anticipación, a las mujeres de Ibsen. Por lo cual, la lección humana de la comedia está en que la vida acaba burlándose de lo que pretende sofocarla o deformarla.

Pero este no es más que uno de los sentidos de la poliédrica *Mandragola*. Su sentido acaso más vivo está en que representa históricamente —por alusiones y sugerencias misteriosas que son un milagro poético del genio, y que no pesan en la perfecta economía artística de la obra, sino que la iluminan y le dan proyecciones— la situación de la época, y denuncia y vaticina la tragedia política y social en que ya se precipita Italia. Por ello es una obra que hace reír y da esperanza, porque canta el triunfo de la vida; a la vez que colma también el espíritu de amargura e incita a meditaciones sobre los males del mundo, la realidad social, el mecanismo de la vida organizada, el destino mismo de los pueblos. Es que el Machiavelli poeta no dejaba de ser quien era: el pensador más grande de su siglo, uno de los espíritus más preocupados y clarividentes que ha dado la humanidad, el creador de la ciencia histórico-política moderna. Por esto Francesco Flora puede decir que *La Mandragola* es “el tema alegre de un espíritu severo; su alegría es la alegría del filósofo, y hace pensar en lo que es el *scherzo* en las hondas sinfonías de Beethoven”.

V — Suele decirse que Pietro Aretino, que de 1526 a 1556 da cinco comedias (*La Cortigiana, Il Marescalco, La Talanta, Lo Ipocrita, Il Filosofo*), y una tragedia (*La Orazia*), aprovecha la lección de Machiavelli y teatralmente desarrolla sus premisas; y también como valor, algunos críticos colocan las obras de Aretino inmediatamente después de las de Machiavelli. En realidad, el Aretino no necesitó seguir las huellas de Machiavelli; y si parece que las sigue es solamente porque al afrontar el teatro se inscribía en el mismo proceso de una forma artística en que se había inscripto Machiavelli, de quien era pocos años más joven. El Aretino del teatro es el mismo Aretino de los *Ragionamenti*, de las “pasquinate”, de los “pronostici”, de las “cartas”: el polemista, el acusador, el testigo crudo y cínico, el más audaz y venial y, a su manera, generoso aventurero de la inteligencia; en el fondo, un moralista decepcionado, que fue espejo viviente de un mundo social y cultural que

llegaba a una madurez como pocas veces conoció la historia de la humanidad y en seguida entraba, por fatales circunstancias, en descomposición; un escritor extraordinariamente dotado que no creía en la literatura pura y por eso usaba la palabra con fines prácticos que a veces eran buenos y otras malos; un hombre de vigorosa y turbia personalidad, que quiso ser libre —ser libre, para él, significaba poder imponer su fuerza, su juicio o su arbitrio individual— y lo consiguió usando las armas de que pudo echar mano. El teatro de Aretino representa un mundo corrompido; un mundo en el que uno de sus protagonistas puede decir: “el que no se muestra amigo de los vicios se convierte en enemigo de los hombres”. Mídase el tremendo alcance cínico de esta afirmación y se tendrá una idea de la tremenda sátira a que Aretino somete a su época y de la no menos tremenda —y amena— tipificación de pícaros y viciosos con que puebla sus obras. “Carnaval de innumerables tipos” define D’Amico a *La Cortigiana*, que tiene por figuras principales una alcahueta (sin duda emparentada con la Celestina) y un bribón, ambas figuras creadas con gran verdad y vigor. *Il Marescalco* es la historia de un invertido que, obligado a casarse, se encuentra con que la doncella es un paje. *La Tantara* es un juego complicado de ardides y equívocos entre enamorados. *Lo Ipocrito* es la comedia de la hipocresía: su protagonista sirvió a Molière de modelo para *Tartufo*. *Il Filosofo* es la burla del metafísico engañado por la vida. Pero el solo motivo central no da idea de lo que es en realidad una comedia de Aretino: a cada una de las cuales cuadra aquella definición de un “carnaval de tipos” en el que se representa a la humanidad a través de la transfiguración grotesca de la sátira. Por lo que se refiere a su valor, diremos que es enorme como documentación moral (o inmoral) de la época; y que es grandísimo en virtud de la personalidad de Aretino; pero, en resumidas cuentas, mayor desde el punto de vista literario que bajo el aspecto teatral; sus comedias están llenas de brío y colorido literarios, pero, con su tumultuoso y elocuente empuje, se hallan lejos de la pura estructura teatral, y lejos tam-

bién de la perfección de Machiavelli, realmente apolínea en su comparación.

VI — Mayor importancia propiamente teatral asume Angelo Beolco (n. en 1502, m. en 1542), singularísima figura de actor-autor, que representa el Norte (Lombardía, Véneto) en el nuevo teatro italiano; creó un pintoresco y humano tipo de rústico, Ruzzante, a quien, en su calidad de actor, interpretaba con tal indentificación que acabó por conocersele a él mismo, en su época y luego en la historia, con el nombre de su personaje. Beolco es un ejemplo más de lo que un poeta, un artista, vuela de sí en su obra, de lo autobiográfico que infunde y transfigura en sus personajes. Hijo bastardo de un noble y una campesina, quedó excluido de la herencia paterna; pero esto era sólo el aspecto material de la exclusión a que lo condenó el destino; el otro aspecto, íntimamente más grave, consistía en la situación ambigua en que se hallaba en la vida; todo lo cual se traduce en una especie de desdoblamiento psicológico que, naturalmente, se refleja en su arte hasta en sus aspectos formales: arte al mismo tiempo literario y popular, comedia erudita y farsa plebeya a la vez. Se expresa en una mezcla de italiano y dialecto paduano; y aquel sentimiento personal de exclusión forma la base de su personaje central, Ruzzante, que es, fundamentalmente, el campesino, sobre todo el campesino que vislumbra la vida de la ciudad y quiere penetrar en ella; el resultado es que su inquietud lo saca del campo y de su normal condición de hombre rural, pero no llega a ser hombre urbano; siempre hay algo que lo excluye; y cuando este algo no está en el ambiente, es decir, cuando no es la ciudad la que lo rechaza, el estímulo de exclusión lo encuentra, como una especie de fatalidad, en sí mismo, en su misma psicología de campesino.

En Ariosto, Bibbiena y Machiavelli la comedia italiana es urbana: más que popular, es comedia burguesa; refleja la democracia urbana, que es la forma típica y destacada de la civilización italiana (conviene recordar siempre que Italia no se ha

hecho alrededor del núcleo de una idea nacional, como otros países europeos, sino alrededor de una serie de comunidades urbanas que todo lo más llegaron a ser pequeños Estados; por encima de estas limitaciones locales, la cultura italiana siempre se ha inspirado en ideas y objetivos universales); la obra maestra del teatro urbano es, fuera de dudas, *La Mandragola*, de Machiavelli; las comedias de Aretino documentan en todos sus sectores la vida urbana italiana del Renacimiento; así en Machiavelli como en Aretino, el pueblo entra sin restricciones en la representación; pero es el pueblo urbano, que ya se encuentra en el ámbito ético burgués. Con el campesino de Beolco, en cambio, irrumpe en la comedia un espíritu popular más elemental, rústico; un espíritu *natural* que nada tiene que ver, por cierto, con la idea mitológica o arcádica de la naturaleza; es el campo visto e interpretado con realismo, y Ruzzante, salvo la deformación cómica, es el campesino tal como se da en la realidad.

En suma, Beolco aportaba al teatro una dimensión más, introducía en él el contraste entre las dos formas de vida del hombre, la que arraiga en la tierra y depende de los fenómenos, trabajos y frutos naturales, y la que se constituye en la ciudad, se manifiesta en el comercio humano y se concreta en la civilidad misma. En otras palabras, Beolco pudo llevar la comedia erudita y humanista del Renacimiento a ser comedia popular y realista, con toda la raigambre social, con toda la problemática de condiciones —por no decir de clases— necesarias para alimentar un movimiento teatral de directa fuerza representativa. Desgraciadamente, las circunstancias hicieron que el ancho camino que Beolco empezaba a abrir no tuviera prosecución suficiente, o mejor dicho, que se bifurcara. Su campesino, su Ruzzante, en lugar de tener una descendencia de tipos reales, tuvo una descendencia de máscaras. Y Beolco, en lugar de determinar un teatro vivo, realista y popular, anuncia el triunfo ya próximo de la *commedia dell'arte*. Él mismo, en su doble condición de autor y actor, tenía en sí los términos más aparentes de la crisis que iba a sufrir el teatro italiano.

Un contemporáneo de Beolco, el florentino Grazzini, más conocido por su apodo académico de *Lasca*, solía hacer preceder sus comedias por prólogos polémicos que echan alguna luz: el actor que hacía de *Prólogo* sostenía la necesidad de respetar las reglas, o sea de imitar a los clásicos grecolatinos, y el actor que hacía de *Argumento* rebatía, esgrimiendo las ideas del autor mismo, proclamando la necesidad de introducir en las comedias la vida contemporánea y darle forma nueva: pero es cosa que el Lasca logró hacer solamente en sus cuentos, como narrador, en tanto que en el teatro, por lo general, no pasó de las intenciones: a sus premisas polémicas hacía seguir comedias que no las cumplían y que, si reflejaban la vida contemporánea, lo hacían a través del esquema clásico que no perdía su rígida convencionalidad. El hecho es que el milagro de Machiavelli no se repitió y lo que le pasaba al Lasca le pasaba un poco a todo el teatro italiano en la segunda mitad del Quinientos. Las premisas humanistas se volvían literatura y el teatro parecía estar afectado por una íntima incapacidad de desarrollo. Y la verdadera explicación de ello la encontraremos en el plano político y social: en Italia el esplendor cultural y artístico del Renacimiento coincidió con el desastre político, con la caída bajo el yugo extranjero, bajo tiranías locales vasallas de grandes monarquías foráneas y bajo la mortificación de la Contrarreforma. Y todo esto configuró una realidad que fue la negación de las premisas humanistas; y comportó restricciones de la libertad, censuras, un empobrecimiento general —material y moral—, que, por cierto, debían determinar un terreno negativo para el libre desarrollo del teatro.

Esto ha sido la decadencia de la literatura dramática, la cristalización de la fuerza creadora en el teatro de directo interés humano y social. Y entonces veremos al espíritu buscar expansión en otras formas, que sin duda representan grandes valores, pero que también implican un camino de evasión: evasión de la realidad de la vida y, por lo tanto, imposibilidad de un pleno teatro dramático. Así veremos, por un lado, a Tasso y Guarini y tantos otros refugiarse en el *drama pasto-*

ral; y después nacer el *drama musical*; y la literatura teatral reducirse a ser casi nada más que auxiliar de la música; es decir, el drama convertirse en libreto de ópera. Y, por otro lado, veremos al teatro como actividad escénica efectiva reaccionar contra la cristalización de la literatura, aboliendo sin más a la literatura misma. Esto fue la *commedia dell'arte*: el teatro hecho exclusivamente por los actores; estuendos actores, sin duda, que además contaban con una técnica escenográfica de grandes recursos; por esto, y por ser los primeros actores verdaderamente profesionales, los *cómicos dell'arte* ejercieron una influencia tan grande y decisiva en toda Europa; y hoy mismo se los considera como la base de la evolución teatral moderna aun en sus realizaciones espectaculares más audaces.

Pero, en substancia, lo que ocurre en la *commedia dell'arte* es que el drama escrito se transforma en un simple esquema y los actores lo completan en el escenario *improvisando*. Claro que este término, *improvisar*, es relativo: en efecto, en esta forma de arte la improvisación tiene sus líneas preestablecidas; y así como el drama se vuelve esquema de drama, los personajes vivos se vuelven *máscaras* fijas que representan de manera a la vez popular y simbólica condiciones sociales y caracteres humanos. Ahora, si analizamos las principales máscaras, veremos que son la estilización de personajes que ya habían sido dados por la comedia clásica, desde la de Ariosto hasta la de Della Porta: de manera que la *commedia dell'arte* sigue nutriéndose de la substancia de la comedia clásica; pero estilizada en símbolos, diríamos, que son también expedientes para eludir una realidad desfavorable y denunciarla en forma indirecta. Naturalmente, un teatro que tenía que prescindir del drama escrito, del drama literario, que es el verdadero drama, debía alcanzar, para afirmarse y triunfar, un gran virtuosismo espectacular, una extraordinaria fuerza interpretativa, valerse de todos los recursos escénicos, perfeccionándolos al grado máximo. Y aquí está la parte positiva de la *commedia dell'arte*, que dura por espacio de dos siglos, se impone en toda

Europa y prepara el terreno para el teatro moderno como arte escénico. Y al fin veremos que Goldoni retoma las máscaras y las devuelve a la vida; las condiciones ambientales han cambiado y el genio del “abogadito veneciano” vuelve a convertir las máscaras en personajes, el esquema de drama en verdadero drama escrito. Y ya estamos, o poco menos, en pleno teatro contemporáneo.

Mario Apollonio (en *Commedia Italiana*, Ed. Bompiani) explica que la *commedia dell'arte* nace cuando los principales comediógrafos del Quinientos, de Ariosto a Beolco, ya habían establecido “la costumbre de un lenguaje escénico, la constancia de moños lingüísticos, que dispone el entendimiento entre los espectadores y el autor por intermedio de los actores”. Es decir, la ausencia de *autor* de la obra está en parte compensada por la presencia y vigencia de la tradición del teatro escrito. De aquí que la improvisación escénica, propia de la *commedia dell'arte*, que ya dijimos debe considerarse relativa, se desenvuelva en el ámbito de las situaciones, escenas, personajes, modos de intriga y lenguaje creados por la comedia clásica de autor. Es decir, son los elementos de la comedia de autor, ya fijados en el hábito teatral, ya asimilados por los actores, ya familiares para el público; estos elementos son retomados y libremente combinados —y en esto está la posibilidad de gamas y aspectos siempre sorprendentes dentro de tramas que fundamentalmente son siempre las mismas— por una compañía de actores profesionales, que viven del teatro, que se han hecho en el teatro, que han alcanzado un arte experto y consumado, que conocen y utilizan todos los recursos interpretativos y escénicos; por lo general, el grupo, la compañía, tienen un jefe, que es lo que el actual *regista* y algo más: es lo que el actual *regista* porque por su cuenta corre todo lo que sea puesta en escena y organización espectacular: y es algo más porque también corre por su cuenta, por lo general, ordenar el argumento, enriquecerlo con agregados, establecer sus ritmos.

Pretender una improvisación absoluta en lo referente a la trama y a la interpretación sería incurrir en la inorganicidad

dad del espectáculo: es indispensable mantener la improvisación dentro de un trazado esencial firme. El trazado firme (esquemático, se entiende) también comporta la cristalización de los personajes principales en esos caracteres fijos que son las máscaras. Pero ello supone, a su vez, una completa identificación del actor con el personaje, con la máscara. En la práctica, en efecto, el actor de la *commedia dell'arte* se convierte en el personaje al que interpreta, no sólo en el escenario, sino en la vida misma: toma para siempre el nombre del personaje o de la máscara y es conocido por todos y en todas partes y en todo momento por ese nombre. En esto reside todo el secreto de la *commedia dell'arte*; dicha identificación conduce a este extraño resultado: el actor, al salir a escena, ya no interpreta a un personaje imaginario, sino que en cierto modo se interpreta a sí mismo; un personaje determinado y constante es, por así decir, la segunda naturaleza, la segunda personalidad del cómico, su misma razón de ser, diríamos; de manera que para él ya no se trata de *improvisar* fingiendo sin más, sino poco menos que de vivir y manifestarse.

Cada máscara es siempre la misma: *Pantalone*, *Arlecchino*, *Brighella*, el *Capitano*, el *Dottore*, *Tartaglia*, *Pulcinella* eran, como ya se ha dicho, caracteres y figuras fijas. Pero había tantos modos de ser *Arlecchino*, *Pantalone*, etc., como actores se identificaran con ellos, transfundiéndoles su propia sensibilidad, sus propios rasgos psicológicos, sus propias inclinaciones sentimentales, farsescas o cómicas, su propio temperamento. De aquí que las máscaras fijas resultaran a la vez siempre imprevistas. El público lo sabía, y cuando iba a ver a otro *Arlequín* no se encontraba ante una mera repetición, sino ante otro modo de ser *Arlequín*. Quedaba un margen constante de novedad, aun para los personajes esquematizados y cristalizados en sus rasgos salientes.

Por otra parte, la combinación variada de las vicisitudes de estos personajes recurrentes permitía introducir novedades accesorias, notas vivas de ambiente, tipos sacados de la realidad, en un juego casi infinito de variaciones: es decir, todo lo

que era *fondo* o *ambiente* de la representación podía ser siempre nuevo y, en efecto, casi siempre, por lo menos en parte, lo era. Obsérvese este detalle: las *enamoradas* y los *galanes* de la comedia salían a escena con el rostro descubierto, sin máscara: eran la vida que entraba en el espectáculo estilizado, contrastando con los protagonistas de éste, los caracteres fijos, que sí llevaban sus máscaras características. Otro secreto del encanto y éxito de la *commedia dell'arte* está precisamente en ese juego constante de vida real presente en el marco de una representación que constituye el máximo de la estilización.

En cuanto a las *máscaras* que la *commedia dell'arte* popularizó en sus dos siglos de desarrollo, son numerosísimas; pero pueden reducirse a pocas figuras esenciales: *Pantalone* o el *Magnífico*: rico comerciante veneciano, con todas las gamas de carácter, en bien o en mal, que puede tener un rico comerciante visto a través del cristal de la comicidad: los *Zanni*, o criados, que son tres: *Arlechino*, *Brighella* (los dos son campesinos de la región de Bérgamo, más bien bobo el primero, más bien avisado el segundo) y *Pulcinella* (campesino de la región de Nápoles); el *Dottore*, caricatura del pedante; el *Capitano*, que se puede llamar *Spavento* o *Matamoros*, y que casi siempre es la caricatura del arrogante militar español que en aquel tiempo representaba la opresión y el atropello para buena parte de Italia: *Tartaglia*, caricatura del funcionario civil; la *Fantesca*, criada joven, bonita y ocurrente, que asume infinitos nombres: *Corallina*, *Colombina*, *Smeraldina*, *Franceschina*, etc.

Recordemos, como remate, el juicio de los historiadores rusos Boiadzhiev y Dzhivelegov: “*La commedia dell'arte* reformó todo el teatro de Europa con estos tres principios: papel predominante del actor, importancia de la mecánica del efecto teatral, importancia de la acción”.

ATTILIO DABINI

Terrada 5177 Buenos Aires



Xilografía de Gustavo Cochet
impresa con taco original

