

Con este acto de posesión española, el orgulloso Ducado de Milán fue decayendo, hasta convertirse en una descuidada capital de una provincia administrada y controlada por extranjeros. Esta es la humillada ciudad que el escritor e historiador Alessandro Manzoni (1785-1873) describe en su novela *Los novios (I promessi sposi, storia milanese del secolo XVII)*, publicada en 1842.

El posterior itinerario histórico milanés incluye la anexión a Austria durante las guerras europeas del siglo XVIII, y la incursión napoleónica de 1796, que se recibió con alborozo y esperanza. La caída de Napoleón y el regreso de Milán a la tutela austríaca fue un golpe que los milaneses resistieron y que se expresó, artísticamente, en las óperas juveniles de Giuseppe Verdi. Al fin, con los laureles de haber sido un fuerte sitio de resistencia a la dominación extranjera, Milán pasó a ser parte de la Italia unida, la de Víctor Manuel II.

La Italia del Renacimiento

Una de las épocas más maravillosas del hombre, el Renacimiento, asomó en Italia con un gran incremento económico, provocado por la expansión de la actividad agrícola y la comercial. Hubo altibajos, claro, provocados por las tantas guerras que hemos narrado, y, también otras desdichas que obligaron a ciertos paréntesis del progreso. En el siglo XIV, entre 1339 y 1375, y en una escala sin precedentes, se sucedieron cuatro hambrunas, cuyas consecuencias no hubieran sido tan desastrosas (Europa, e Italia en especial, estaba acostumbrada a estas penurias), si no hubieran sido agravadas por la peste negra de 1348, que fue la culminación de esta serie de calamidades, aunque para esta época ya se habían descubierto algunas medidas que controlaban los efectos de este mal, tal como el aislamiento y la obligada cuarentena de los enfermos. Los pudientes podían escapar de los focos de infección, yéndose al campo, como los adolescentes que retrató Bocaccio en el *Decamerón*. Un fenómeno similar ocurrió con la clase pudiente de Buenos Aires, cuando en 1871 la ciudad fue atacada por la fiebre amarilla. En masa se mudó al norte, abandonando el barrio sur donde se presumía que la epidemia había incubado y prosperaba con mayor ferocidad.

Sorprende a los historiadores el hecho de que, pese a la peste, el aparato administrativo de las ciudades (incluso el de Florencia, la ciudad más afectada), se haya mantenido incólume e incluso se hubieran aplicado medidas de gran sensatez, congelando el salario de los funcionarios y doblando el de los médicos, como un modo de seducirlos para que no dejaran sus puestos.

Contra todo impedimento, el siglo XV iba a traer definitivamente los brillos del Renacimiento, ya anunciado por Petrarca, Boccaccio y el Giotto. Los dueños del capital respondieron a la nueva era financiando obras de irrigación y transformación de pantanales, que se convirtieron en campos de cultivo. Pero este empuje que se advertía en el norte de Italia, no fue acompañado por el sur. De este modo, Italia comenzaba a mostrar ya en ese entonces los rasgos característicos de la Italia moderna, “el contraste entre el norte y el sur, empezaba a manifestarse”³⁵.

La bonanza comercial que le daba tamaño empuje a las ciudades-estado italianas tenía, sin embargo, los días contados. En 1492, un connacional, un genovés para más datos, Cristóbal Colón, arribó con tres naves a unas islas lejanas que ignoró fueran parte de un nuevo continente. Creyó haber llegado a la China, al *ophir*³⁶ de Salomón o al Paraíso terrestre. Pero era un nuevo continente y con ese descubrimiento el mundo se extendió de pronto; la supremacía del Mediterráneo cayó en picada y el Atlántico ocupó su lugar como el mar de la feliz aventura, porque, en sus confines, guardaba riquezas, oro y plata en inmensa cantidad.

La noticia de que Vasco da Gama había doblado el Cabo de Buena Esperanza en 1499 trajo gran inquietud a los mercaderes de la península, en especial a los venecianos y a los genoveses. Estos, ilustrados navegantes, comprendieron la magnitud de la hazaña. A la vista de lo conseguido por el portugués, les quedaba claro que la difusa presunción acerca de la apertura de una nueva ruta a las Indias era ya una realidad.

Puede decirse que había sido un italiano quien, con su travesía atlántica y el hallazgo de un nuevo mundo, había inaugurado los “tiempos modernos”, privando de paso al Mediterráneo la posición central que ocupaba en el orbe³⁷.

La Guerra de los Cien Años entre Inglaterra y Francia (pormenorizada en el capítulo correspondiente) produjo, a su vez, el quebranto de los acreedores italianos, por lo general florentinos, que no pudieron cobrar las deudas que habían contraído los monarcas en litigio.

Pero el mundo se movía no solo por el dinero, sino por otros intereses, más inefables pero de importante peso, tal como los de la cultura, que durante la Edad Media había estado en manos de la clerecía cristiana y en estos tiempos modernos se había secularizado casi totalmente. Los eruditos laicos, a quienes más atrás le dimos el nombre de humanistas, aportaron una nueva visión del mundo, que se fue imponiendo por encima del dogma religioso, que predecía que el paso por el planeta, un “valle de lágrimas”, era solo un escalón para ganarse la vida eterna.

Es cierto que los historiadores todavía debaten si el Renacimiento fue un movimiento que, además de movilizar el universo cultural y artístico, produjo también la alteración de las relaciones políticas y económicas, permitiendo el ascenso social de las clases menos favorecidas, los artesanos por ejemplo, o si en realidad fue una circunstancia de disfrute de una pequeña fracción de la población, formada por la aristocracia, los intelectuales y nuevamente el clero. Pero sin duda el Renacimiento produjo cambios en todos los campos, sin poder mencionar, más allá de los fenómenos que hemos analizado en el módico espacio de estos apuntes, la totalidad de los mismos. Lo cierto es que el mundo europeo, con Italia a la cabeza, se transformó hasta el punto de acceder al comienzo de una nueva época, a nuestro criterio muy bien resumida en sus efectos en el párrafo siguiente.

A partir de mediados del siglo XV entran en juego una serie de factores cuyos efectos contribuyen a acentuar la sensación de cambio en todas las dimensiones de la vida: la difusión de inventos como la imprenta y la brújula, los descubrimientos geográficos o el desarrollo de nuevos sectores económicos. El mundo político ensaya nuevas formas que muy pronto tendrán en las monarquías nacionales o autoritarias sus mejores exponentes y el fenómeno renacentista confiere al pensamiento europeo una nueva actitud mental que le lleva a replantearse la posición del hombre en la creación³⁸.

Nos resta, entonces, porque es nuestro tema, analizar qué es lo que pasó con el teatro de la península durante este fantástico período.

El teatro en Italia

Es preciso anotar, no obstante que nuestra mirada de la época se centrará en el teatro, que la idea de espectáculo vigente durante el Renacimiento italiano era mucho más amplia, no se constreñía solo a la actividad dramática sino se extendía a otros fastos, tan agradables a los señores como el teatro: las entradas triunfales de huéspedes ilustres, los banquetes de festejo de bodas y nacimientos, las celebraciones de los triunfos militares e, incluso, se usaba boato en ocasión de los funerales. Todos estos acontecimientos comparten una insoslayable condición teatral, son efímeros, solo quedan en el recuerdo, con frecuencia infiel, de los que han tenido la posibilidad de haber asistido. El teatro, en cambio, si bien la representación guarda el carácter fugaz de los actos mencionados, cuenta con el beneficio agregado de la supervivencia de los textos dramáticos, que siquiera nos acercan a las características de una situación irrepetible.

En realidad, los patios de los palacios, los grandes salones, y muchas veces las plazas ciudadanas frente a las residencias de los nobles, se transformaban en fastuosos teatros provisorios. Por supuesto, no podemos pensar en espectáculos teatrales tal como podríamos concebirlos ahora, entre otras cosas porque el silencio al que estamos acostumbrados hoy cada vez que asistimos a una representación teatral era francamente impensable; se trataba más bien de una suerte de combinaciones en las cuales podían encontrarse mezclados bailes y banquetes junto a espectáculos en sentido moderno. Finalizados estos, se utilizaba el mismo espacio de la platea liberada de las sillas y se daba inicio a la última fase de los bailes y de los almuerzos o cenas, que eran vistos como verdaderos espectáculos y cuya preparación preliminar requería el arduo trabajo de un verdadero ejército de personas durante semanas y aun meses³⁹.

En cuanto a la escena, nuestro tema, la Italia del Renacimiento recibió al siglo XV sin un teatro laico constituido, sino con las expresiones religiosas aún en vigencia, llamadas *sacre rappresentazioni*, que iban desapareciendo en los otros países de Europa pero sobrevivían en la península. Cuando los humanistas se ocuparon del teatro, en su variante trágica y cómica, este se desarrolló en las cortes y hasta en los recintos sagrados del Vaticano, donde, con una presencia de ánimo sorprendente en la clerecía, se festejaron hasta las impertinencias de la comedia más atrevida. La aceptación y el respaldo al teatro que nació de esta manera y que llamaremos erudito, se debió a que la escena cumplía con una función “evergética”. “Por evergetismo, entendemos aquí la utilización de una serie de diversiones ofrecidas por los señores a sus súbditos para mantener su poder político –muchas veces ilegítimo– en forma indiscutida”⁴⁰.

El término evergetismo operaba de la misma manera que la fórmula de “pan y circo”, denunciada por el poeta satírico Décimo Juno Juvenal en el siglo I de nuestra era para repudiar la política social de los emperadores romanos respecto al vulgo, tan apreciado por Lope por las mismas fechas, que en Italia no tenía intervención alguna como espectador o la tenía muy condicionada.

Habría que lamentar, entonces, que por estas cuestiones de elitismo, entre los siglos XVI y XVII (que el historiador italiano Silvio D’Amico los incluye pertenecientes al Renacimiento, sin prestar ninguna atención a lo que nosotros hemos definido como Barroco), no haya surgido “del gran teatro medieval un nuevo y original teatro italiano, mientras nacían de aquel, por ejemplo, un teatro español, uno inglés”⁴¹.

Los italianos propusieron, en cambio, un teatro erudito, tratando de atraer para el provecho de iniciados los ejemplos que ofrecía la antigüedad clásica. No

obstante la sujeción a la preceptiva llamada aristotélica, conocida invención de los italianos, la comedia pudo superar a la tragedia en logros, destacándose en el rubro los nombres de Ariosto, Aretino y Maquiavelo, autor este último de una solitaria y llamativa obra maestra, *La mandrágora*.

La preponderancia de la comedia sobre la tragedia en esta Italia renacentista es razonada por algunos historiadores, Fabrizio Cruciani entre ellos⁴², que explican que ante la comedia el público que hemos mencionado se encontraba en la posición alejada y tranquila de quien está por encima de los acontecimientos, casi como una divinidad que contempla impasible la esforzada agitación humana, mientras que la tragedia escondía siempre la pretensión de llamarlo a actuar, de obligarlo a tomar posición.

La reacción producida en el siglo XVI, mediante la aparición de un teatro dialectal de raíz popular, sino acompañante al menos antecedente del fantástico fenómeno más o menos inmediato, la Comedia del Arte, dedicó los esfuerzos más a la farsa que a la comedia, dejando como reconocido autor a Ángel Beolco, más celebrado como el Ruzzante. La cuestión del dialecto fue, siempre, un problema para los autores, que antes de comenzar a escribir tenían que decidir en qué idioma iban a hacerlo. El citado Beolco, de probada posición anticlasicista, saltó el obstáculo con desafiante soltura, y acudió a los dialectos paduanos y venecianos, pero los dramaturgos humanistas que dudaban entre el latín de Cicerón y el *latín volgare*, aquel que hablaba el pueblo, sufrían de incertidumbre ante la decisión que debían adoptar.

Otra contribución del teatro italiano del Renacimiento fue una forma también auténticamente local, la comedia pastoral, un género que durante el Barroco, y de acuerdo con la primacía que iba tomando la música, se fue desplazando del teatro de prosa hacia la música, para transformarse en la ópera que hoy conocemos como tal, con Monteverdi (1547-1643) como su fundador y primer gran representante. Analizaremos el fenómeno más adelante.

Pero los otros grandes aportes italianos al teatro, por encima de las farsas dialectales y las comedias pastorales, fueron la Comedia del Arte y el fantástico desarrollo de la arquitectura teatral, donde se aprovechó mediante un gesto inteligente una herramienta de la pintura, la perspectiva, creando así lo que se conoce como el teatro a la italiana, diseño que imperó durante siglos en el teatro europeo, diríamos en el mundo occidental, como modelo inapelable hasta el siglo XX.

La Comedia del Arte (*Commedia dell'arte* en italiano) fue un tributo que ofreció el campo popular. Los actores, alejados de todo academicismo y con necesidades primarias insatisfechas, como el de obtener un salario que les permitiera alimentarse, sortearon la ausencia de una buena dramaturgia

respaldatoria y se lanzaron a la aventura de crear un espectáculo convocante, tanto para el vulgo como para el círculo áulico.

Por último, aunque sin el peso que le atribuimos a los rubros anteriores, los italianos cooperaron con otras contribuciones el desarrollo del arte teatral. La primera fue un cierto acercamiento a los rudimentos de lo que hoy llamaríamos puesta en escena, una organización de los acontecimientos del escenario obligada por las cada vez más complicadas escenografías, que exigían el cuidado de los desplazamientos de los actores, de su aparición o desaparición del tablado. Solo fueron esbozos, claro, porque aún no habían llegado los tiempos de los directores.

La segunda fue el debate (tan rico en España y tan pobre en Inglaterra) sobre el hecho teatral, en qué consistía y cuáles eran sus normas. En Italia surgió y se alimentó con el descubrimiento de los textos de Vitrubio, que en realidad habla del lugar de las representaciones, y de la exégesis⁴³ de *La Poética de Aristóteles*, que inició el ferrarés Giambattista Giraldi Cinzio (1504-1573), y continuaron otros, generando lo que ya pudimos conocer como las Reglas Clásicas. El primer texto de reflexión teórica, anterior a los trabajos de Castelvetro, Scaligero o Segni, fue publicado por el mantuano de origen hebreo Leone de'Sommi, hacia la mitad del siglo XVI, bajo el título *Quattro dialogui in materie di rappresentación sceniche*, de cuya traducción al castellano no tenemos noticias.

La Comedia erudita

Respecto al aspecto textual, la comparación de la dramaturgia italiana con la que mostraban contemporáneamente los españoles e ingleses da magros resultados. Y en el juicio negativo involucramos a los más grandes poetas y literatos de la época, que fueron los que encararon la tarea. Sus elaborados y preciosistas escritos, fueron ofrecidos a un auditorio compuesto por gente de la corte, cardenales, grandes señores, refinados académicos, profesores y estudiantes. Esta aristocracia, cuando no actuaba de espectadora, lo hacía sobre el escenario, encarnando los papeles con los desniveles que provocaban la falta de profesionalidad. Como dijimos más arriba y repetimos ahora, con esta decisión de inclinarse por lo erudito, el teatro italiano le dio la espalda a la rica tradición medieval, de la “que en países menos cultos nació el nuevo teatro”⁴⁴, obligándose sus autores a respetar la imitación y consagrarse a la idolatría de la tragedia y la comedia grecolatinas.

Como imitadores, estos autores de teatro erudito lograron, solo, la fiel reproducción de la letra, pero jamás llegaron al fondo al que habían arribado cualquiera de los géneros elegidos para la copia.

Los autores italianos de tragedias y comedias eruditas no pudieron ni quisieron ser más que imitadores; y, como todos los imitadores, no captaron el espíritu, sino la letra; no nos dieron un Teatro, sino una Retórica. El error del teatro medieval había sido mostrarlo todo y decir poco. La reacción de los literatos humanistas, como todas las reacciones, cayó en el exceso opuesto; en el teatro humanístico ya no se vio acción, sino que (siguiendo el ejemplo del teatro clásico) todo fue relatado, narrado; de suerte que, en vez de Drama, se tuvo la elocuencia⁴⁵.

Antes de esto, antes de escribir sus propias obras, los humanistas habían llevado adelante el propósito de llevar a la escena, por lo general en latín, los clásicos grecorromanos. Un profesor de gran predicamento, Pomponio Leto (1427-1497), que enseñaba en la recién creada Universidad de Roma, se dedicó a estudiar los viejos textos, para lo cual formó discípulos apegados a la tarea con su mismo esmero y pasión. Consecuencia de estos esfuerzos, fue la “resurrección” de Plauto, Terencio y Séneca, como así también la de los clásicos griegos. “En el año 1480 y más tarde, ninguna reunión más o menos lucida, en las residencias señoriales de Italia, carecía de representaciones teatrales antiguas”⁴⁶.

Hay datos sobre una representación de *Edipo rey*, que inauguró el primer teatro público de Italia, el Teatro Olímpico de Vicenza, también de representaciones de Plauto y Terencio y de la *Fedra* de Séneca ante la Academia Romana⁴⁷. Tenemos noticias ciertas de que en Roma, en el palacio del cardenal Colonna, se ofreció *La comedia de los prodigios (Mostellaria)*, de Plauto; y que en ocasión de las bodas, con presencia papal, de Lucrecia Borgia con Alfonso d’Este, 1502, se representó otra comedia de este autor, *Los mellizos (Menaechmi)*. En Florencia se llegó al extremo de usar el griego para llevar a escena el *Pluto* de Aristófanes. Los historiadores advierten que a veces estos escritos fueron intervenidos con el fin de adaptarlos a la nueva realidad, y ponen en duda que este procedimiento haya sido feliz, aunque no es posible recoger las exactas repercusiones que se pudieron haber obtenido por la aplicación de este recurso. Son los soviéticos Boiadzhiev y Dzhivelégov quienes aseguran que, ante la generalizada incomprensión del latín elevado, los humanistas se dedicaron a traducir al toscano los textos de Plauto y Terencio, y nombran para este servicio a Nicolás Corregio.

Renglón aparte dedicamos ahora a aquellos que bajo el inevitable influjo de los antecedentes antiguos, se dieron a la tarea de dar a luz obras originales. Entre los nombres asombra el de Petrarca, a quien se le asigna la autoría de una o dos comedias que se han perdido. Albertino Mussato (1261-1329) fue el autor de una tragedia famosa en su tiempo, *Ecerinis*, y el futuro papa Pío II, Eneas Piccolomini (1405-1464), compuso en su juventud una obra con matices eróticos, *Historia de*

*duobus amantibus (Historia de dos amantes)*⁴⁸, de la cual luego se avergonzó. Ya ungido vicario rogó y pidió que “no deis más importancia al laico que al pontífice: rechazad a Eneas, acoged a Pío”.

Para D’Amico el primer trabajo erudito de importancia en lengua italiana no es ni una tragedia ni una comedia, sino *La fábula de Orfeo*, de Agnolo Poliziano (1454-1494), preceptor de los hijos de Lorenzo el Magnífico, que la compuso en dos días por encargo del cardenal Francisco Gonzaga, quien la requería para una solemne celebración que en 1471 (otros dicen que en 1480) tuvo lugar en Mantua. La obra semeja una extensión del drama religioso pero pervertido por elementos profanos provistos por una serie de narradores y un coro de Bacantes a la manera clásica. “Este Orfeo es, pues, mejor que un drama, una serie de escenas admirables por muchos conceptos, obra de un literato culto y, en los momentos más felices, de un poeta”⁴⁹.

Esta composición de Poliziano obtuvo gran éxito entre el público intelectual y cortesano y escaso eco en el popular, ya que luego de una representación en Ferrara, en 1487, no se registra alguna intención de ofrecerla al vulgo.

En la tragedia erudita, atrapada por las Reglas Clásicas que los mismos humanistas italianos habían “descubierto” en las líneas y entrelíneas de la *Poética* de Aristóteles (y que ya hemos comentado, quizás con algo de exceso), se copió con fidelidad extrema el modelo antiguo. La primera tragedia italiana, la *Sofonisba* de Gian Giorgio Trissino (1478-1550), aparece en 1515.

Pero es un hecho que a todas las tragedias del Renacimiento, sin excepción, les falta aquella que siempre fue, es y será la base de todo gran teatro trágico: el fuego espiritual [...] El literato italiano creyó que para asimilar el espíritu trágico le bastaba mirar los modelos de la antigüedad; se asió a sus mitos, que, ¡ay!, estaban bien muertos; sobre todo se atuvo a sus fórmulas exteriores, y estos modelos los buscó el literato italiano no en los trágicos antiguos cuyo sentimiento religioso había sido más auténtico, como el vidente Esquilo o el desesperanzado Sófocles, sino más bien en el receloso, si no escéptico (aunque grande) Eurípides, y sobre todo en el inquieto, noble pero moralizador y didáctico Séneca⁵⁰.

Hay nombres de autores, por supuesto, y también títulos de obras, intrascendentes por encontrarse, como dijimos, regidas por un conjunto de reglas mal llamadas aristotélicas, que parecen aun más duras si se las coteja con la libertad de formas y procedimientos que usó el teatro medieval. Entre tantas muestras de estéril empeño, sobresalen la *Orazia* de Aretino y el *Torrismondo* de Torcuato Tasso, que los historiadores rescatan, en realidad, más que por sus méritos literarios por el prestigio de las firmas.

Como dijimos, también la comedia italiana del Renacimiento se apoyó en la imitación de los referentes griegos. Y como también afirmamos, tuvo más suerte que la tragedia, legó al futuro una dramaturgia potable, con algunos títulos que siquiera rozaron, por sus innegables valores, el grado de gran obra.

Como Aristófanes era inaccesible, por su apego a los temas coyunturales y cotidianos de la Grecia clásica, se acudió a la Comedia Nueva, “relativamente verística y burguesa”⁵¹, de Menandro y Filemón. Sin embargo, como lo que quedaba a mano de este género heleno era muy poco, deteriorado o fragmentado, se debió avanzar un poco más hasta alcanzar a los latinos Terencio y Plauto, de quien por esas fechas, 1425, uno de los tantos humanistas rastreadores de bibliotecas, Nicolás de Cusa, había descubierto, en Colonia, el códice con doce comedias desconocidas. La señoría ferrarense de los d’Este contribuyó, en forma pecuniaria, para que se hicieran buenas traducciones de esos doce tesoros hallados.

Las diferencias de apoyatura en los clásicos latinos, Plauto o Terencio, eran imperceptibles. “Desde un punto de vista exclusivamente estructural, las comedias terencianas son prácticamente iguales a las de Plauto”⁵², de modo que la elección del referente solo se advertía con precisión en los prólogos; los terencianos, polémicos pero que, por su exquisitez de lenguaje, eran más acordes con los gustos de la elite; o los plautinos, llenos de información pero más vulgares. Claro que, a su tiempo, estos antiguos romanos habían echado mano al mismo procedimiento de imitación (como explicamos, las comedias de Plauto y Terencio tomaban como base las comedias griegas, en especial las de Menandro), el resultado renacentista italiano devino en la paradójal “imitación de una imitación”⁵³.

Por fortuna durante el recorrido se fue aliviando la carga que pesaba sobre los autores de esta comedia italiana del Renacimiento, de modo que de a poco, más o menos libres de Plauto y de Terencio, pudieron producir algunas piezas de tono más personal. El viejo tema de la comedia griega, el amor que motoriza las batallas entre viejos y jóvenes, con el triunfo final de estos gracias a la ayuda de los parásitos, se mantuvo con el agregado del adulterio, motivo de anécdota que fue aportado por la novelística italiana del momento (que de tanto le sirvió a Shakespeare).

Admitiendo que, pese a todo, las Reglas Clásicas seguían siendo el corsé de la actividad de los dramaturgos, a estos les quedó solo el recurso de sacudirse el yugo y “verter en las botas viejas un vino nuevo”⁵⁴. Entre los que más fortuna obtuvieron con la operación se debe señalar a un genio, el ferrarense Ludovico Ariosto (1474-1533). Se supone que Ariosto joven tuvo que haber asistido a muchas *sacre rappresentazioni*, además de apreciar las obras de Plauto y Terencio traducidas y adaptadas para el gusto de la época. Se sabe que en alguna de ellas tuvo desempeño como actor y que fue muy valorado como tal. Es segura su participación en 1493 en el elenco de la compañía que había creado el duque de Ferrara, que realizaba

giras por los ámbitos cortesanos de otras ciudades con las que mantenía relaciones políticas, económicas o dinásticas.

Ariosto aprovechó la pasión por las fiestas y el teatro de los d'Este, que gobernaban Ferrara, y en particular la del cardenal Hipólito, quien tenía el deber de cuidar que en los festejos no se incluyeran licencias pecaminosas y, sin embargo, cuando esto ocurría él y sus amigos cardenales las festejaban (Savonarola, de vivir en Ferrara, lo hubiera elegido como su primera víctima). Asimismo contó con el favor de Isabel d'Este (1464-1539), quien, como su hermana Beatriz (1475-1497), sostuvo (una rareza en una mujer de la época) una ferviente fe humanista, transformándose en protectora de los artistas y pensadores que frecuentaban su corte. Se cuenta, acaso es leyenda, que Isabel tomaba conocimiento de los textos de Ariosto antes de que él se atreviera a llevarlos a la escena. Del mismo modo, se le asigna un papel fundamental en la obra que elevó a Ariosto a la cumbre de la literatura italiana, *Orlando furioso*, de la cual Isabel fue atenta lectora desde sus primeros bocetos⁵⁵.

Párrafo aparte merecería la actuación de estas dos mujeres, Isabel y Beatriz d'Este, en las ciudades de Mantua y Milán, adonde residieron como consecuencia de los compromisos matrimoniales con el duque Francisco Gonzaga (Isabel), y Ludovico Sforza, el Moro (Beatriz). Es historia que provocaron verdaderas revoluciones teatrales que, sin ninguna duda, además de entretenimiento y solaz, contenían la cuota de evergetismo que se les requería a las representaciones cortesanas.

En la corte de Ferrara se había dispuesto que un lujoso salón rectangular fuera destinado a las actividades escénicas. Aún no había en Italia, ni en ninguna otra parte, edificios teatrales tal como se los concibe en la actualidad. El escenario se situó al fondo y las paredes circundantes fueron cubiertas con graderías, las del centro para las mujeres, las de los laterales para los hombres. Por tratarse de un espacio cerrado, donde además se representaba de noche, había necesidad de iluminar con cirios, que hacían resplandecer los trajes de la nobleza y aun los más opacos del pueblo, que siquiera en pequeñas dosis también fue admitido.

En el escenario se había dispuesto una escenografía permanente dedicada a la comedia: la habitual calle griega con las puertas de las casas a foro. Allí, en 1508, tuvo su bautismo de fuego (y según la investigadora Nora Sforza, también el teatro cómico italiano), el joven poeta Ariosto (poeta cortesano, ya a sueldo de la corte ferrarense) con su *Cassaria*, cuyo argumento escrito en prosa (otra rareza) no eludía los cauces normales: los embrollos de unos criados fieles al joven de la casa, que disputaba el amor de las esclavas con su padre. Luego estrenó otra versión de la pieza, en 1530, pero en verso.

Ariosto defendió la originalidad de su literatura desde el prólogo de la versión versificada. “Os presento una nueva comedia llena de varios juegos que jamás se recitaron antes en escena las que jamás antes recitaron las lenguas latinas o griegas”⁵⁶.

La verdadera novedad era, en realidad, que la historia se desarrollaba en un lugar indeterminado, denominado Metellino, que por algunos guiños y picardías salpicadas en la pieza los espectadores podían confundir, sin demasiado esfuerzo, con la propia Ferrara.

La condición de poeta cortesano, lo obligaba, además de ofrecer esparcimiento y distracción, a producir textos laudatorios de la casa gobernante que lo contaba como “familiar” (*familiaris*). Se entiende como familiar a aquellos que, por gracia del señor, gozaban de protección y bienestar palaciego. Además de los poetas eran admitidos como tales los cocineros, los barberos, los capellanes y muchas otras personas que cumplían servicios de servidumbre. Se estima que Ariosto encontró un resquicio por donde escapar de esta subordinación. A través de sus siete *Sátiras*, que algunos consideran como una verdadera autobiografía, Ariosto escribió con mucha libertad pareceres que con frecuencia contradecían la voluntad de servicio de vasallaje que debía mantener con su señor.

Al año siguiente de la *Cassaria*, 1509, Ariosto en persona recitó el prólogo de su segunda comedia, *I suppositi* (*Los supuestos*), también en prosa, con el añadido de que ahora no había ambages: la comedia sucedía en Ferrara, por lo que, entonces, estamos hablando ya de una comedia de costumbres.

El éxito, más franco que el anterior, animó a Ariosto a producir la próxima comedia, *Il nigromante* (*El nigromante*)⁵⁷, donde recurrió a un tipo frecuente de la época, el charlatán y embaucador de los candidos que creían en sus promesas. Por circunstancias que se desconocen *Il nigromante* quedó sin terminar y Ariosto salió de Ferrara, reapareciendo, ¡diez años después!, en la Roma del papa León X (1475-1521), el hijo natural de un Medici, nuestro conocido Lorenzo el Magnífico.

Este papa puso en boga las representaciones teatrales en el Vaticano, con el uso de la escenografía en perspectiva que le realizaron dos grandes arquitectos, Baldassare Peruzzi (1481-1536) y Raffaello Sanzio (1483-1520). En 1519, en una sala inmensa del Vaticano con capacidad para dos mil espectadores, se montó un escenario que mostraba una Ferrara en perspectiva, pintada por Sanzio, para representar *Il suppositi*. Cronistas de la época anotaron que, pese al recelo de algunos concurrentes, el pontífice reía sin pudor alguno ante los atrevimientos que mechaban la historia. De inmediato Ariosto recibió la invitación papal para escribir una nueva comedia, convite que Ariosto aprovechó para terminar *Il nigromante*, donde por primera vez el poeta resignó la prosa en favor del verso.

También se ignoran los motivos que impidieron el estreno, como tampoco se saben las razones por las que Ariosto volvió a Ferrara, donde durante el carnaval de 1528 hizo representar *La lena (La alcabueta)*, que es la cuarta y última y, según D'Amico, la mejor de sus comedias. En su ciudad natal repuso un año después *Cassaria y Il suppositi*, en un teatro que se construyó según los nuevos conceptos escenográficos y los viejos aportados por Vitrubio. Lamentablemente el recinto, considerado el primer edificio teatral y uno de los más bellos de Europa, tuvo una corta existencia, pues antes de cumplirse el año fue consumido por un incendio ("el incendio pertenece orgánicamente a la vida fisiológica de los teatros"⁵⁸). Es posible imaginar que la tristeza por el desastre agravó la enfermedad que ya padecía Ariosto, que murió en 1533 dejando una comedia inconclusa, *I studenti (Los estudiantes)*, borradores que aprovecharon su hermano Gabriele y su hijo Virginio para estrenarlas con igual argumento pero distinto título, *La Scolastica y L'Imperfetta* respectivamente.

Este derrotero teatral seguramente le hubiera proporcionado a Ariosto una modesta mención de la posteridad, como precursor de la comedia de costumbres representada en ambientes cortesanos. Pero en realidad su celebridad actual responde a la autoría de *Orlando furioso*, poema épico-caballeresco que se publicó en distintas ediciones, 1515, 1521 y 1532, que Ariosto trabajó casi hasta el final de su vida y que hoy lo ubica en un sitio importante de la historia de la literatura italiana. El poema, extensísimo, se compone de cuarenta y seis cantos escritos en octavas (casi cuarenta mil versos), y se divide en tres grandes temas. El épico está representado por la lucha entre moros y cristianos y los distintos combates que protagonizan entre sí los héroes del poema. El tema amoroso, cuya figura central es Angélica y el secundario más sobresaliente Orlando, es el que da nombre a la obra. El tercer sentido que contiene la pieza es de exaltación de la casa d'Este; de hecho, la obra está dedicada por Ariosto *allo Illustrissimo e Reverendissimo Cardinale donno Ippolito da Este, suo signore*.

A pesar de tan ilustre antecedente, D'Amico asegura que la primera y gran comedia en prosa correspondió a Bernardo Dovizi, más reconocido por el título cardenalicio de Bernardo Bibbiena (1470-1520), que en 1513 escribió *La Calandria*. Esta obra de un hombre de la corte, por lo tanto conocedor de los vericuetos y de las intrigas palaciegas es, siguiendo la opinión de D'Amico, un esparcimiento genial, un divertimento en cinco actos que contiene un argumento afín a Plauto y que se estrenó en Urbino en 1513, en el teatro que el arquitecto Girolamo Genga (1476-1551) construyó dentro del palacio de Guidobaldo de Montefeltro (1472-1508), antiguo condotiero y tercer duque de la ciudad. Al año siguiente hubo otra representación en Roma, con decorados del ya citado pintor y arquitecto Baldassare Peruzzi, uno de los creadores de la escenografía moderna,

“aquel que abrió el camino, el artista central para la escena a perspectiva urbana”⁵⁹. El interés por *La Calandria* fue tal que se llevó al escenario en varias ciudades italianas luego de su estreno en Urbino.

El título de la obra (la única de Bibbiena que nos ha llegado) responde al nombre del protagonista, Calandro, un fatuo que se cree irresistible a las damas y termina siendo cornudo. La trama se complica por la participación de dos hermanos gemelos, hembra y varón, que separados de niños por el consabido naufragio, donde los dos salvaron la vida pero sin que uno sepa de la suerte del otro, se confunden y confunden a los personajes y a los espectadores cuando por obra de las circunstancias dramáticas se disfrazan de hombre o de mujer. La *anagnórisis* final resuelve este entuerto pero no mejora la suerte de Calandro, que pierde su mujer en brazos del varón de los hermanos.

En el prólogo, donde el autor no oculta su autoría, se descubre una poética personal, que remite a un Lope que Bibbiena jamás pudo haber conocido.

Hoy seréis espectadores de una comedia nueva, titulada *Calandria*: en prosa, no en verso; moderna, que no antigua; vulgar, que no latina. Calandria se llama por Calandro, el cual hallaréis tan simple que acaso difícil os será creer que Natura un hombre tan simple jamás creara [...] Representando la comedia cosas familiarmente dichas y hechas, no le pareció al autor usar el verso, considerando que las gentes hablan en prosa con palabras sueltas y no ligadas. Que no sea antigua disgustaros no debe, si de buen gusto la encontraréis: porque las cosas modernas y nuevas deleitan y gustan siempre más que las viejas y antiguas. Las cuales, por su luengo uso, suelen saber añejas. No es latina: pues debiéndose proponer a infinitos, que todos doctos no son, el autor, que complaceros grandemente busca, quiso hacerla vulgar; a fin de que, entendida por todos, a todos por igual deleite. Pues, además, la lengua que Dios y Natura nos ha dado no debe ser para nosotros de poco estima ni de menor gracia que la latina, la griega y la hebrea: a las cuales la nuestra sería poco inferior si nosotros mismos la exaltásemos, la observásemos y la puliésemos con el diligente cuidado que los griegos y otros pusieron en la suya. Gran enemigo es de sí quien la lengua de otros aprecia más que la propia: yo sé bien que la mía quiero tanto que no la cambiaría por cuantas lenguas hoy se encuentran: y así creo que os sucede a vosotros. Por eso, grato debe seros oír la comedia en la lengua vuestra [...] Habiendo acaso entre vosotros quien diga que el autor es un gran ladrón de Plauto, dejémoslo decir, que a Plauto se le estaría muy bien si le robaran por tener ¡el muy estúpido! sus cosas sin llave y sin custodia por el mundo: pero el autor jura, ante la cruz de Dios, que no le ha quitado ni esto (haciendo un chasquido con la mano); y a mostrároslo viene [...] Por

tanto no haya quien de ladrón impute al autor. Y, si algún obstinado aún se atreviera, ruégasele al menos no vituperarlo acusándolo en la plaza pública; sino que vaya secretamente a decírselo en el oído a Plauto⁶⁰.

A Bibbiena lo siguen otros nombres de comediógrafos, irrelevantes, pero que nos llevan hasta Nicolás Maquiavelo (1469-1527), “un hombre de genio que habitualmente se ocupaba de otras cosas”⁶¹, que luego de algunos ensayos, la escritura de *Le maschere* y la traducción de la *Andria* de Terencio, tomó un relato de aroma bocacciano y escribió en 1514 lo que (es criterio general) se reconoce como una obra maestra, *La mandrágora*. Aunque bien conocido su argumento, conviene rememorarlo a través de una síntesis.

El joven Callimaco vive perdidamente enamorado de Lucrecia, una mujer joven, bella, timorata y piadosa, casada con un viejo rústico e ignorante, Nicia. El muchacho no encuentra manera de acercarse a ella, con el propósito de aprovechar la proximidad para otras cuestiones más íntimas, hasta que interviene Ligurio, un bribón que arma la estrategia para atacar la fortaleza. El asunto es convencer a la mujer, aún sin hijos, para concebir el que no le puede gestar su viejo marido. Primero se convence a Nicia de que la mujer quedará encinta si traga cierta hierba, la mandrágora del título, que la hará fértil de inmediato con la consecuencia de que matará a quien primero se acueste con ella. Luego de esto, pasará el riesgo, Nicia podrá seguir cumpliendo con sus deberes maritales sin ningún inconveniente. Para convencer al marido, que aunque necio guarda cierto resquemor por la maniobra, el pícaro Ligurio suma a la empresa a la misma madre de Lucrecia, la ambiciosa Sóstrata, y por último al confesor de la muchacha, el hipócrita fray Timoteo, que coima de por medio, se agrega a la tarea. ¿Quién será el desventurado que luego de gozar a la mujer morirá enseguida? Cualquiera, aseguran los complotados, un muchacho de la calle que meterán en el lecho arrastrándolo de un brazo. Naturalmente, el joven “sacrificado” es Callimaco, que tiene su encuentro con Lucrecia, durante toda una noche y en plena oscuridad. El resultado es fatal para el marido incauto; la muchacha cándida y servil ahora tiene pruebas de que existen otras virilidades, mucho más satisfactorias, y Nicia termina siendo desplazado del lecho marital definitivamente.

Sin duda se trata de una anécdota burlona, donde es posible encontrar un elemento nuevo que, acaso, no fue de la atención del público de entonces. Se dice que los eclesiásticos que vieron la pieza rieron a carcajadas, sin tomar nota de que en la historia tan cargada de obscenidad operaba también la Iglesia a través de ese corrupto cura confesor, que representaba el descompuesto estado de la institución de esos tiempos.

Maquiavelo cuenta con otra comedia posterior, *Clizia*, de 1525, que no alcanza los relieves de *La mandrágora*, repetimos que una obra maestra de perenne vigencia apenas un teatrista inquieto le eche mano, escrita por un hombre de talento singular que no ha entrado a la historia por esta comedia, sino por escritos de muy diferente cuño que ya hemos descrito en un capítulo anterior.

Pietro Aretino (1492-1556) anotó, en un célebre prólogo de su primera comedia *Il marescalco*, los diversos tipos que iban a poblar su mundo cómico: la alcahueta, la que finge desdén, el enamorado, la santurrona creyente o hipócrita, el celoso, el soldado cobarde, el parásito embrollón, etc. Esta colección de personajes le sirvió al Aretino para desarrollar, a veces licencioso otras moralizante, divertidos cuadros de costumbres que nunca ocultaron su voluntad de denunciar la desviaciones humanas. Expulsado de Roma por la redacción de unos escritos difamatorios, se instaló en Venecia donde, a la par de su trabajo literario, se ocupó de obtener ventajas mediante la extorsión de aquellos nobles o clérigos a quienes les descubría algún desliz.

Podemos dar los títulos de sus comedias: Frazia; *La cortigiana* (tachada por algunos como muy inmoral); *Il marescalco*; *La talanta*; *Lo ipocrito* (un posible antecedente del *Tartufo* de Moliere); *Il filosofo*. Se destaca, como una curiosidad, una tragedia, Orazia. Todas las comedias corren muy a la zaga de *La mandrágora*, aunque muchos investigadores le dan a la producción del Aretino un alto valor de documento que, a veces, entre gracias y denuncias, muestra trechos de verdadero arte dramático.

Entre los autores contemporáneos que acompañaron a Maquiavelo, al Aretino y a Ariosto, estos dos últimos mucho más decididos en dedicarse al teatro como profesión en vez de un pasatiempo, es preciso sumar, como una curiosidad, la actividad como autor de comedias de Giordano Bruno (1548-1600). Es cierto que su desempeño no fue extenso, escribió una sola pieza, *Candelaio*, pero este texto es considerado por aquellos que lo conocen como muy poco esclavo de los modelos grecolatinos. Bruno, en realidad un cuestionador de la Iglesia y un astrónomo de atrevidas conclusiones, fue perseguido por la Inquisición por estas últimas actividades, que lo encarceló durante ocho años y, finalmente, ordenó quemarlo vivo en el año 1600. Resulta paradójal que su participación teatral se haya producido al final de su vida, supuestamente desde la cárcel, y con una comedia, un género que no parece el más adecuado para una persona que está padeciendo semejante trance. Agregamos un párrafo donde D'Amico encuadra esta única obra de Bruno.

Hay un gran sol sofocante en esta comedia, muy meridional; en ella se contempla la vida a la napolitana como un vaivén de pícaros y befordos, y la

única preocupación de los primeros es “hacer tontos” a los otros, y el poeta parece que los considera a todos con el asco indiferente con que se mira de reojo un inmundo hormiguero de gusanos⁶².

Hasta aquí el panorama de la comedia italiana del Renacimiento servida, con mayor o menor genio, por imitadores obedientes del pasado grecolatino. Son contados, como hemos visto, los que han llegado a retratar con otras fórmulas teatrales esa sociedad del siglo XVI donde convivían la alcahueta con el alto filósofo, el falso sacerdote con la convencida devota.

Esta situación de esterilidad del mundo erudito produjo, como no podía ser de otra manera, la reacción del campo popular que, ávida de entretenimiento, no se veía recompensada por esta dramaturgia arrogante y aburrida. Y la reacción tuvo dos frentes, uno compuesto por autores que recurriendo a las lenguas dialectales, comenzaron a producir obras realmente populares. La otra vanguardia fue encabezada por los actores, sacrificados voceros de una literatura dramática que no les decía nada y que, entonces, se animaron a crear uno de los acontecimientos más luminosos de la historia del teatro, la Comedia del Arte. De esto último nos ocuparemos más adelante, aquí seguiremos hablando de autores, ahora de aquellos que podemos designar como populares, como el Ruzzante, de quien nos ocuparemos enseguida.

Como dijimos cuando iniciamos el relato de la evolución del teatro en Italia, el terreno de la farsa fue el que resultó más próspero. Ya dimos la definición del género en un capítulo anterior (el IV exactamente), pero creemos que conviene repetirla en este.

[La farsa constituye un] entretenimiento cómico que no pretende ni edificar ni instruir, sino únicamente hacer reír. Toma sus temas de la realidad cotidiana y sus personajes no son individuos sino tipos (el marido burlado, la mujer astuta, el cura disoluto, el estudiante estúpido) [...] Más que una intriga, la farsa desarrolla situaciones alrededor de la autoridad, de las funciones naturales (comer, beber, defecar, copular), de las malformaciones físicas o intelectuales o de la astucia. Su texto no es más que un apoyo: lo verdaderamente desencadenante de la risa es la fantasía gestual y mímica, los movimientos de brazos, piernas y cuerpo que ilustran la palabra [...] Las grandes escenificaciones religiosas incluían la representación de farsas [...] para hacerlas más agradables y sostener la atención de la gente, tan hambrienta de risa⁶³.

Las farsas italianas fueron escritas en dialecto, la lengua que se hablaba en la vida, y los nombres de los autores se han perdido casi por completo, con la

excepción de Pietro Antonio Caracciolo, Giorgio Allone y Andrea Cadmo, este último un autor dialectal que creó un personaje que preanuncia el Pantaleone de la Comedia del Arte. Los investigadores entienden que algunas de estas farsas sobrepasaron los límites del género y pueden ser tomadas como comedias. No tenemos manera de probar semejante apreciación, los textos en castellano de estas farsas no abundan, con la sospecha que su traducción ha sido inexistente o casi inexistente.

Angelo Beolco, más conocido como el Ruzzante, nació en una fecha imprecisa, ¿1502?, en Padua y falleció en 1542. Hijo natural de un noble, él mismo parece haber sido un próspero hombre de negocios que se dedicó al teatro por puro pasatiempo. Escribió sus comedias usando el dialecto paduano mezclado con el milanés y el véneto, más culto y depurado. Como parte de la diversión, donde él además de comediógrafo hacía de actor, Beolco inventó un personaje, el Ruzzante, que al cabo es el nombre por el cual lo reconoce la historia del teatro. El Ruzzante, figura central de casi todas sus comedias, era la “del campesino abandonado a su suerte, siempre hambriento de comida y de sexo”⁶⁴, que a veces abandonaba su ámbito rural para incursionar por la ciudad. Es “interesante no perder de vista el hecho de que Beolco no solo mostrará en su obra el universo de la problemática campesina, sino que lo hará desde un vocabulario “casi” calcado de la realidad de sus personajes”⁶⁵. Sobre esta figura del Ruzzante muchos han querido descubrir la precoz aparición de los personajes de la Comedia del Arte (Silvio D’Amico entre ellos), presunción que otros discuten y señalan como equivocada. Para fundar su apreciación contraria a la de calidad de antecedente, señalan que según un acta notarial hallada en fecha reciente, se ha registrado que la primera compañía de comediantes del arte comenzó a actuar en Padua tres años después de la muerte de Ruzzante, en 1545. Juan Antonio Hormigón también descrea del carácter precursor de Ruzzante y para ello se apoya en los siguientes argumentos.

La faceta de Beolco en tanto que hombre de teatro, sugiere diversas cuestiones a considerar. Su trabajo como actor y la nómina de personajes fijos en sus comedias, ha inclinado a algunos críticos a entender su obra como un punto de arranque de la “*commedia dell’arte*”. Es cierto que su capacidad de improvisación e inventiva debieron ser enormes, pero sin duda no fueron los instrumentos claves de su juego actoral. Su trabajo se realizó siempre a partir de un texto escrito, concreto, definido, que en nada se parece al “canevas” de la “*commedia all’improvviso*”⁶⁶.

Existe otra versión de la vida de Beolco. Coincide con su condición de hijo natural, pero difiere en que la muerte de su padre, un médico paduano, lo

obligó a emplearse como administrador de propiedades rurales, que es la causa por la cual el futuro comediógrafo tomó contacto con la vida campesina que luego retrató en su teatro; “un mundo nuevo para él, cuyas alegrías y angustias va a dramatizar e historiar”⁶⁷.

Un punto de debate menor se plantea acerca del sobrenombre de Beolco: ¿Ruzante o Ruzzante? Los que defienden el segundo apelativo (que nosotros adoptamos) arguyen que Ruzzante proviene del verbo italiano *ruzzare* (bromear), mientras que otros defienden la doble zeta por tratarse de un apellido de época, habitual de la zona de Padua. La defensa del Ruzante con una sola zeta la dan aquellos que se apoyan en la lectura de documentos firmados por Beolco, donde usa ese apellido.

Beolco comenzó su carrera a la manera de sus contemporáneos, imitando a los antiguos, pero dos comedias después de sus inicios tomó vuelo propio, acaso porque aquí aparece por primera vez el ya tan comentado Ruzzante. *La pastoral*, no solo fue su primera comedia sino también la obra donde se inició como actor, profesión que le permitió abandonar las otras ocupaciones. Su ámbito de acción fue la región del Véneto y su literatura tan afín al mundo campesino, se lee en tiempos contemporáneos como una dramaturgia contestataria a la gestión política de la Serenísima República de Venecia, que privilegiaba la situación de los patricios en desmedro de los desposeídos. Asimismo Ruzzante rompe con la estética y la armonía renacentista “utilizando el dialecto paduano y llevando –por primera y única vez en la comedia italiana– la muerte a la escena, tal como lo hará Bilora⁶⁸ al matar, como un hecho casi natural, al viejo amante veneciano de su mujer”⁶⁹. De todos modos, lo que no se discute, es que Beolco, a partir de iniciarse como actor, acaparó para sí la condición de hombre de teatro total, de teatrista, casi en el sentido moderno del término.

Naturalmente, como en todos los autores del siglo xvi, ya sean cultos, ya populares, también en Ruzzante hallamos la elocuencia, el estilo oratorio, el gusto de la palabra saboreada con voluptuosidad. Estaba en la atmósfera, y nadie en aquel siglo –ni los que recogían los vocablos de la Academia, ni los que los pescaban en los dicharachos populares– se libró enteramente de ello. La solidez de la construcción, de la máquina teatral de esta obra, a veces puede ser incierta; pero el manto de palabras sonoras siempre se ostenta más o menos, un poco como la cola del pavo real. Pero también en aquellos momentos se siente más al actor que al literato; se advierte el esquema preparado para el bordado de los gestos, verbales y mímicos, que le darán la segunda vida a que apuntan: la vida escénica⁷⁰.

La nómina de obras de Ruzzante, que dudamos sea exacta, porque se han perdido muchas de sus piezas, es la siguiente.

- *La pastoral*, su primera obra, de 1520.
- *I Dialoghi*, 1524.
- *Betia*, 1524-1525.
- *In Menego*, 1528.
- *Bilora* (sin fecha cierta)
- *Il parlamento di Ruzzante que ierá vegnú di campo*, 1529.
- *La Moscheta* y *La Fiorina*, ambas de 1530.
- *La Piovana*, 1532.
- *La Vaccaria*, 1533.
- *L'Aconitane*, de 1540.

Ruzzante fue famosísimo en vida y relegado al olvido apenas después de su muerte. Bien entrado el siglo XIX, el siglo romántico, se fue recuperando la figura a través del análisis y la opinión de quienes adherían a la nueva estética, muy inclinada a recuperar genios que por distintas razones habían sido excluidos y olvidados por el universo de la literatura.

La conclusión que nos merece este teatro italiano del Renacimiento ya ha sido adelantada. No se destacó por su dramaturgia, más bien pobre, con excepción de alguna comedia genial, sujeta a una preceptiva limitativa que acaso por ser autóctona presionó mucho más de lo que pudo hacerlo en otras naciones del continente.

Hemos dado este panorama de la dramaturgia italiana del Renacimiento y de sus distintos géneros, basándonos en los comentarios de los historiadores del teatro que han tenido acceso a textos que para nosotros, lectores en castellano, nos son vedados. Creemos, salvo noticia en contrario, que de todos los títulos que hemos nombrado se pueden conocer, en nuestra lengua, a *La mandrágora*, una pieza tomada por clásica y publicada con frecuencia por editoriales distintas que emplearon distintos traductores, la comedia de Bibbiena, *La Calandria*, más cuatro escritos de Ruzzante, publicados por la Asociación de Directores de Escena (ADE) de España para su serie Literatura Dramática. No sabemos de nada más.

La comedia pastoral. El nacimiento de la ópera

En medio de este clima de artificialidad dramática, donde reina el pasado sobre el presente, surgió un fenómeno inesperado, la invención de un novísimo

género teatral genuinamente italiano, la comedia o drama pastoral o fábula pastoral. Las obras que encuadran en esta denominación se dedicaron a exaltar la vida, alejándose de los cánones del Medioevo y acercándose, por lo tanto, a los nuevos tiempos renacentistas, donde se abogaba por el disfrute en contacto con la naturaleza de una existencia que, ya se había tomado nota, era de muy breve tránsito. Dos caracteres priman en el drama pastoral: el arrebato producido por el Amor (con mayúsculas) y el bienestar ofrecido por el refugio en un paraíso campestre. Eran procedimientos cercanos a la égloga griega o la bucólica latina de Virgilio, que ya definimos en el capítulo VIII, donde pastores jugaban sus leves desavenencias mediante diálogos versificados con esmero. Luego, los autores italianos complicaron el género mediante episodios de mayor conflicto que les servirían de mayor efecto en la representación teatral. Andrea Cadmo (1510-1571), uno de los autores de estas comedias, buscó, en sus *Jocosas, modernas y chistosísimas églogas pastorales*, que lo bucólico relegara su presencia en favor de lo bufonesco y lo cómico.

La primera fábula pastoral identificada como tal, que llevó el título de *El sacrificio*, fue obra de Agostino Beccari (sin datos), aunque es fama entre los historiadores del arte que la mejor expresión del género fue *Aminta*, que llevó la firma de Torcuato Tasso (1544-1595). Sin embargo para otros, esta obra, escrita en cinco actos, “no son sino efusiones líricas y narraciones más o menos dialogadas”⁷¹. Publicada en el mismo año de su escritura, en 1580, en la corte de Ferrara (ciudad que después de tanta mención puede ser considerada la capital del teatro italiano del Renacimiento), los personajes no se revelan por sus actos sino por la descripción que de ellos hacen los otros personajes, incluido el reaparecido coro, que conceptúa el contenido y extrae la moraleja del asunto. Los versos que recitan estos personajes, entre ellos el Aminta del título, un pastor enamorado, y Silvia y sus amigos “cuentan entre los más bellos que ha producido el siglo, cuentan entre los más bellos de la literatura italiana de todos los tiempos”⁷².

No obstante los reparos por el abuso de la retórica versificada, *Aminta* contenía valores teatrales que la hicieron admisible encima de un escenario, desde donde encantó al gran público. Y el éxito hizo que se convirtiera en modelo, copiado y multiplicado hasta alcanzar la suma de más de cien fábulas pastorales, escritas entre los siglos XVI y XVII, que parecen ser solo de conocimiento de los estudiosos y los aristócratas, pues ignoramos su circulación más allá de los ámbitos académicos y cortesanos.

Como dijimos, la comedia pastoral fue el germen de un género que prosperó desde el Barroco, la ópera, que tuvo su apogeo centurias más tarde y que hoy sobrevive por encima de los altos costos de realización, con el sostén de un público

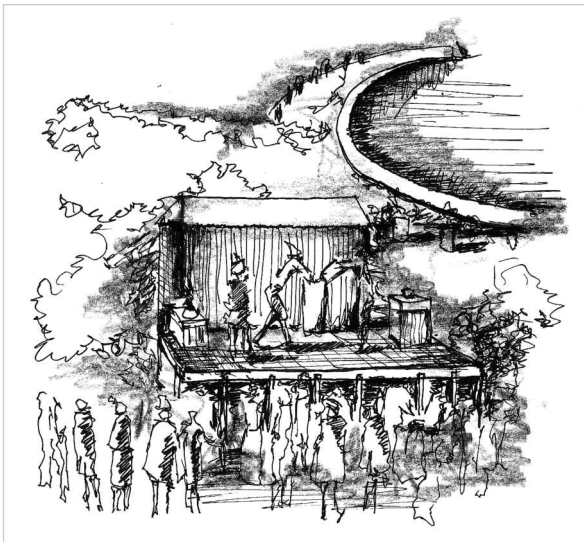
que no solo en Europa, sino en todas las latitudes le es adicto y fiel. En el capítulo dedicado al Barroco hemos descrito el nacimiento de la ópera como género.

La Comedia del Arte

Pero una reacción formidable contra la Comedia de los señores literatos se inició de parte de aquellos que, gracias a un fenómeno nuevo, viven del Teatro y por eso necesitan el éxito de público y de taquilla: los actores [...] Fue entonces cuando, ante la vacuidad del espectáculo erudito, los actores italianos dijeron: si ya no hay poesía, habrá espectáculo. E inventaron la *Commedia dell'arte*⁷³.

Cierto, un prodigio, donde se destaca la participación de cómicos de oficio, que “fueron –a diferencia del círculo académico de profanos del teatro– los primeros actores profesionales”⁷⁴. Vale decir, que en cambio de los miembros de la elite haciendo de actores, a los cuales se les agregaban sirvientes y pajes, estos comediantes eran actores que vivían de su trabajo. Según Nora Sforza, el profesionalismo actoral tiene una fecha de nacimiento precisa, el 25 de febrero de 1545, cuando verdaderos actores especializados, reunidos en compañía y al mando de Maffeo dei Re, firmaron el primer contrato artístico del que se tiene conocimiento.

La Comedia del Arte italiana en acción



El fenómeno que será identificado por nosotros con su nombre castellano, Comedia del Arte, nació entonces a mediados del siglo XVI en Roma y en Venecia (las máscaras de la Comedia del Arte aún perduran en el carnaval veneciano). Sus procedimientos reposaban especialmente en el trabajo del actor, y se la reconoció con otras denominaciones –*Commedia all'improvviso*, *Commedia a soggetto*; *Commedia Popolare*; *Commedia de Maschere*, *Commedia Bufonesca*, *Commedia Veneziana*, *Commedia Italiana*–, hasta imponerse en el siglo XVIII (“cuando estaba a punto de desaparecer”⁷⁵) el que nosotros empleamos traducido al castellano y que es el de uso más habitual, Comedia del Arte. Desde su denominación, cualquiera sea la elegida, revela una condición genérica: su objetivo es la comicidad, con frecuencia atrevida, hasta grosera u obscena.

El público se hallaba excesivamente fatigado con las frías elucubraciones de los poetas y era sumamente benévolo con estos intérpretes irrespetuosos que, cuando menos, eran capaces de divertirlo⁷⁶.

El género liberó por primera vez a los actores de las premisas de un texto. Nunca la historia del teatro se había encontrado con esta situación que, por otra parte, inauguró una querrela que en el siglo XX llegó al punto de mayor agudeza, a través de Antonin Artaud y otros teóricos: ¿el espectáculo teatral necesita de un texto previo? Una de las respuestas que de algún modo anula a la pregunta es que el teatro siempre trabaja con un texto, quedando en discusión solo si este debe tener una existencia anterior o recién puede reconstruirse al final del espectáculo.

La misma Comedia del Arte lo tenía, aunque en este caso en cambio de texto debemos hablar de un sucedáneo, del *soggetto* o guión de acciones, que dejaba un amplio espacio para la improvisación actoral que, como veremos más adelante, no fue tanto, aunque hay que admitir, como lo afirman los soviéticos Boiadzhiev y Dzhivelégov, que por primera vez la improvisación, siquiera parcial, se tomó como base legal del espectáculo. María de la Luz Uribe es más exacta, precisa que se trataba de un “cauteloso improvisar”⁷⁷.

Este esquema inicial, llamado *soggetto*, *canevá*, *scenario* o *cannovaccio*, era un esbozo de pocas líneas, que la leyenda dice se transcribía a un papel clavado a foro para ser consultado por el actor que debía subir al escenario y continuar la historia ya iniciada por sus compañeros. Esta condición de cañamazo contaba, entre otras ventajas, con que no podía sometérselo al rigor de la censura que, con frecuencia dispar y según el lugar donde se llevaban a cabo las representaciones, padeció la Comedia del Arte. La presencia del censor subreptico, escondido entre el público, solía ser detectada por los muy perspicaces comediantes que, como consecuencia, apelaban a su versátil oficio para cambiar el rumbo de la historia y eludir los temas conflictivos.

El teatro de texto permite al actor vivir tantas vidas como personajes encarna, la Comedia del Arte recurría al procedimiento exactamente contrario, obligaba al actor *all'improvviso* a crear un personaje, un arquetipo, que será el que interpretará para siempre, durante toda su vida actoral, sea cual fuere la obra teatral en que estuviera involucrado. No tendrá manera de deshacerse del rol, aun cuando la edad no sea la más indicada para interpretar el personaje que eligió en su juventud.

El cómico dell'arte (salvo rarísimas excepciones) [...] renuncia a la ilusión de poderse renovar cada noche, y decide limitarse de una vez para siempre a representar un solo papel. Para toda la vida y en todas las comedias en que tomará parte, el cómico dell'arte será un solo personaje⁷⁸.

Este “único personaje”, que nosotros llamaremos arquetipo (en el Capítulo II advertimos sobre las diferencias que, para nosotros, existen entre tipo y arquetipo), debió ajustarse a signos muy claros, para que sean de rápida y fácil identificación por parte del espectador. Usará siempre la misma vestimenta –más que colorida, chillona y extravagante–, una misma gesticulación, un mismo tono de voz y, con alguna excepción, una máscara, en realidad media máscara, identificatoria, que dejaba libre la boca y la quijada. De la máscara y de muchas de estas reglas estaban eximidos los actores que hacían de Enamorados, los *innamorati*, y también las mujeres.

El uso de la máscara, viejo recurso del teatro, cooperaba en este caso para fijar un carácter y eternizarlo, “destacando ante el público una personalidad y dándole ocasión de que lo reconozcan”⁷⁹. Pero en la Comedia del Arte la máscara nunca fue una limitación para lo mímico, como lo fue en el inmutable antecedente de la tragedia ática; estaban confeccionadas por una lámina de cuero delgado que le permitía al actor moverla con los músculos de la cara y darle una expresión a veces contrapuesta, pasando de lo cómico a lo grotesco o monstruoso en apenas instantes.

A partir de estas premisas, estos comediantes dominaban el arte, entendida la palabra como aquello que es obra de los hombres y no de la naturaleza, el arte del actor profesional que vivía de su oficio y sostenía con una técnica, en muchos casos muy depurada, que incluía actuación, baile, acrobacia y música.

La Comedia del Arte combinaba sabiamente sobre el escenario dos especies de signos importantes del espectáculo teatral, los visuales y los auditivos (más abajo desarrollamos el tema de los signos en el teatro). Para los primeros, además del colorido de los trajes y la expresividad de las máscaras, aportaban la gran plasticidad corporal de todos sus integrantes, capaces, con el dominio de la acrobacia y la pantomima, no solamente exigida a los hombres sino también a las mujeres, de realizar cabriolas y piruetas inverosímiles para una persona común.

Cabe aquí señalar que la actuación de la mujer en escena era una novedad, mucho más cuando apelaba al desnudo sin ningún disimulo, un acontecimiento nunca visto en Italia o cualquier otra parte de Europa; hay datos que indican que ni siquiera en palacio las mujeres se atrevían a interpretar los papeles femeninos.

La presencia femenina en las representaciones teatrales tuvo, en Italia, muy diversa fortuna durante los siglos XVI y XVII pues, sin unidad política, tampoco existía una legislación homogénea al respecto y esta variaba de una ciudad a la otra. De todos modos, la gran oleada de “moralidad” se verificará especialmente como consecuencia del Concilio de Trento. En tal sentido, es oportuno señalar la cantidad de textos escritos por esos años en los que señalaban los peligros que podían acarrear dichas presencias⁸⁰.

Las mujeres —esposas, hijas o madres de los actores—, eran bonitas o al menos graciosas, muy hábiles para el canto, el baile y el uso de instrumentos musicales. La belleza o la gracia las liberaba, como ya se dijo, del uso de máscaras, ya que la cuestión era que el atractivo se basara en sus encantos naturales. Asumían papeles, que iban desde la tierna enamorada a la más desvergonzada cortesana, pasando por la *servetta*, criada-celestina, que aunque de ademanes más groseros y vulgares era habilísima en el armado y desarmado de los entuertos amorosos de sus patrones. En todos los casos, se reitera, estaban tan dotadas como los hombres para *suonare, cantare, bailare*.

Respecto a lo sonoro, fueron sabios para sumar la música, ejecutada con instrumentos (que a veces eran imitados con la boca por habilidosos cómicos), o cantada, primero en los intermedios, “para incorporarla luego al juego escénico en forma de canciones improvisadas o de parodias de canciones conocidas del público para lograr un efecto cómico”⁸¹. Para sintetizar: el comediante *all'improviso* era capaz de *suonare, cantare, bailare* con altos niveles de exigencia.

Por lo general en las tramas se estipula coronar un juego escénico con una danza o cabriola que luego se transformaba en voltereta o salto mortal. El baile, aparentemente libre en movimientos y en mímica, consistía en la deformación y remedo de los pasos y las figuras de la danza áulica⁸² y artística en boga [...] Los bailarines *all'improviso* pasaban de un minuetto o de una pavana a la sátira bufonesca y burlona de las posturas falsas, los pasos ridículos y acrobáticos de los que cada actor poseía un repertorio propio⁸³.

Las estructuras que reunían a estos comediantes eran las de una compañía ambulante. Los *Comici Gelosi*, de Flaminio Scala (que toman su nombre no de

un sentimiento, los celos, sino de una actitud, el celo), los *Desiosi*, los *Confidenti*, los *Uniti*, los *Fedeli*, fueron las primeras compañías nacidas en Italia y que luego de cubrir con sus actuaciones todo el territorio de la península se aventuraron por otros países de Europa, ofreciendo sus espectáculos donde eran bien recibidas, así fuera por la corte o por la plaza popular. El arribo a países extranjeros donde sus dialectos italianos no serían comprendidos, obligaron a los actores a ampliar su repertorio de gestos, hacerlos más expresivos y elocuentes, supletorios de los significados que con las palabras no podían dar a entender. También inventaron el *grammelot*, un “lenguaje onomatopéyico que imita lenguas extranjeras y dialectos exóticos”⁸⁴.

¿Cómo se dice HAMBRE en todos los idiomas? ¿Cómo suenan las tripas reclamando aunque sea un pedazo de sí mismas? ¿Y cómo sonaba el hambre de los campesinos de los valles y los montes del Norte de Italia del 500? Dario Fo⁸⁵ lo dice en *grammelot*, una invención teatral de la Comedia del Arte en el siglo XVI que se basa en la onomatopeya⁸⁶, esa tremenda palabra cuyo significado se hace aprender a reglazos en las clases de español y que en realidad es una de las figuras literarias más naturales en la que las lenguas se liberan de las palabras y sus sentidos para quedarse con los sonidos, los ritmos y las entonaciones que representan las cosas⁸⁷.

Y así fue durante tres siglos, y en cada lugar donde estuvieron dejaron el recuerdo y su influencia (muy profunda en algunos casos), a la vez que se apropiaban de nuevos rasgos, los que descubrían en tal o cual lugar y que les servían, a estos dúctiles actores, para agregar guiños a su arquetipo, para sumarle más humor.

Hay historiadores que apuntan que este continuo éxodo de las compañías se debió a la lucha por sobrevivir que tuvieron que afrontar los comediantes, acechados o prohibidos por las celosas autoridades civiles y religiosas —en aquellos alterados tiempos de Reforma y Contrarreforma—, que leían en la Comedia del Arte solo su parte inmoral. La persecución tuvo matices, desde la prohibición lisa y llana hasta la presencia, entre el auditorio, de un censor, que como ya hemos mencionado, tenía orden de interrumpir la representación cuando esta virara a lo obsceno o a la crítica.

Vale una reflexión acerca de esta obscenidad, con frecuencia abierta, de la Comedia del Arte. Si se acepta que era el alimento que necesitaban los espectadores rústicos y analfabetos de la plaza pública (donde los cómicos recaudaban “pasando la gorra”), ¿cómo se explica que también haya sido del beneplácito del cortesano cultivado? “Ni reyes ni príncipes ni ningún integrante de las cortes de varias regiones de Europa donde actuaron [...] se escandalizaban por las imprecaciones ni por las situaciones de carácter soez”⁸⁸.

La respuesta que da D'Amico a este interrogante nos parece una hipótesis acertada. Quizá, dice el estudioso italiano, esta aceptación generalizada se debió a “que la Comedia se consideraba, no como el espejo de la vida, sino como una construcción artificial, absolutamente extraña a la vida y fuera de sus leyes morales”⁸⁹.

Estas compañías, por lo general familiares, compuestas por matrimonios que a su vez tenían hijos que, llegados a una edad adecuada, se sumaban al elenco, tal como acostumbra aun hoy la gente de circo, no superaban sin embargo el número de doce integrantes. Las razones de frenarse en ese punto, son obviamente económicas; un número mayor hubiera originado un salario más magro, porque la recaudación tenía que ser repartida entre más personas. La decisión contraria, vale decir formar una compañía poco numerosa, podía restarle brillo al espectáculo y como consecuencia disminuir su capacidad de convocatoria; lo que se ganaba con la reducción se perdía atrayendo un menor número de espectadores.

Las compañías eran cooperativas con alto grado de solidaridad; carecían de un jefe omnímodo, si bien sus integrantes se sujetaban al ordenamiento diseñado por un empresario, que Uribe llama *corago* (también reconocido como *capocomico*), que elegía el repertorio basándose en leyendas urbanas o en historias ya urdidas por el teatro erudito que, por supuesto, quitaban de todo resabio académico para ajustarlo a las posibilidades escénicas del grupo. El *capocomico* compartía con los actores el armado del *soggetto*, a la vez que compartía con ellos la decisión de los momentos en que se le daría lugar a los *formularios*. Los *formularios* eran situaciones fijas (una discusión, una declaración de amor, su rechazo por parte de la dama), que los actores debían aprender minuciosamente de memoria y que en el momento pactado de antemano eran introducidas en la trama. Se ha recogido una buena cantidad de *formularios*, que sirven como ejemplos.

Cada Pantaleone tenía su buen repertorio de persuasiones, de consejos y de maldiciones al hijo; cada Capitano poseía una colección de baladronadas; los Enamorados sabían al dedillo los diálogos de amor correspondido, los diálogos de amor y desdén, los diálogos de desdén y desdén, los diálogos de desdén y paz, y así sucesivamente⁹⁰.

El caso es que, pese a este esquema regulado y más severo de lo que una superficial definición de la Comedia del Arte ha instalado en el imaginario teatral, el actor gozaba de mucha libertad en el desarrollo del diálogo y de la mímica expresiva. Y ahí es donde aparecía su encanto, ofreciendo al público la posibilidad de ver diez veces el mismo espectáculo y descubrir que cada función difirió de las

otras. Habrá que sumar a esto ese inefable concepto llamado “inspiración”, que puede hacer brillar a un actor por encima de lo habitual en una representación precisamente “inspirada”.

La Commedia dell’arte estaba hecha de personajes y no de acciones; la acción nacía de las cualidades o los defectos de cada personalidad, de la contradicción de una figura con otra y de sus mutuas relaciones, que podían producir armonía o discordancia⁹¹.

Los historiadores Boiadzhiev y Dzhivelégov son de opinión muy distinta, dicen que “el alma del espectáculo [de la Comedia del Arte] es la acción. Al poner en escena cualquier libreto, el conjunto de actores por sí mismo introduce acción en la obra [...] Cuanto más acción haya, tanto mejor”⁹².

Al respecto es posible arbitrar diciendo que ambos elementos, acción y arquetipo, formaban parte de una fórmula indisoluble, que es imposible separar, mucho menos para darle preeminencia a alguno de los dos.

Existen discrepancias acerca del surgimiento de los arquetipos. Para algunos historiadores fue solo la necesidad natural de ridiculizar y, con esa herramienta, obtener convocatoria popular o cortesana y ganancias pecuniarias. Otros, sin dejar de admitir que el objetivo de los comediantes del arte fue vivir de su oficio y, por lo tanto, agrandar al público que pagaba, han tratado de encontrar los antecedentes de los arquetipos a través de la historia del teatro anterior a la aparición de estos comediantes.

Silvio D’Amico insiste, por ejemplo, en la estrecha y evidente relación de alguno de estos personajes, los más bufones, con los de la comedia griega de Aristófanes y Menandro, de las latinas de Plauto y Terencio y hasta de las fábulas atellanas (descriptas con detalle cuando tratamos el teatro romano), que usaron arquetipos muy semejantes, tal como Maccus, Pappus, Bucco y Dossennus. Estos graciosos llevaban, en la atellana, el nombre genérico de *sanniones*, de donde parece derivar el nombre de los siervos de la Comedia del Arte, también bufones, los Zanni. Esta hipótesis está, hoy, bastante desestimada, se afirma que el nombre de Zanni deriva de Giovanni, habitual entre la plebe.

Al principio los Zanni eran uno solo (conocido por el singular de la palabra, Zanne). Se le atribuía un origen bergamasco bajo y un grado de tosquedad compensada por la astucia. Bérgamo era una ciudad importante de la Lombardía que, hasta hoy, está dividida en dos zonas, alta y baja. Por aquellas épocas a los habitantes de la zona baja se los reconocía por su torpeza e ignorancia.

Este personaje fue muy pronto acompañado por otro, natural también de la Bérgamo, pero la Bérgamo alta, por lo tanto instruido y más cultivado que su compañero. Ambos conformaban el inconfundible dúo cómico de la Comedia del Arte, que primero fueron amalgamados por el nombre genérico de Zanni, luego tomaron nombres propios, circunstancia que de ningún modo los independizó, sino que siguieron atados a la insoluble dupla: Arlecchino y Brighella, Trufaldino y Buffeto, Pulcinella y Coviolo.

Arlecchino (Arlequín en castellano y en francés, Harlequin en inglés), representante por antonomasia de esta corriente teatral y el de más larga supervivencia, tenía una nacionalidad definida, bergamasco bajo, y era oportunista, desconfiado, de andar felino porque siempre estaba al acecho de la ocasión para satisfacer su gula alimentaria y amorosa. Su casi incomprensible dialecto bergamasco, en cambio de serle un impedimento, era un instrumento eficaz para usarlo en el embrollo y en el engaño. Vestía pobremente una indumentaria blanca (el color que definía a todos los Zanni), que tenía que emparchar de continuo, haciéndolo con triángulos de tela de distintos tintes, que al fin le dieron al traje un aspecto colorido, definitivamente propio.

La historia registra el nombre de actores que se hicieron célebres interpretando a este personaje: Tristano Martinelli (sin datos), Domenico Biancolelli (1646-1688), Evaristo Gherardi (1663-1700), Carlino Bertinazzi (sin datos).

Brighella, el otro integrante del dúo, tenía particularidades similares a las de Arlecchino, con la diferencia de su origen; también era de Bérgamo, pero de Bérgamo alto, de donde provenían los bergamascos más inteligentes y desenvueltos para la intriga. Cínicos y sagaces, eran capaces de armar situaciones de provecho propio mediante complicadas estrategias. Eran muy crueles con los tontos y los débiles y muy poco valientes con los fuertes, los que contaban con más astucia o poder que él y podían descubrir y castigar enseguida sus canallas intenciones. Nadie lo amaba, pero se le temía, porque lo peor era caer bajo su mirada y ser su víctima.

El vestido blanco de Zanne [reiteramos, el singular de Zanni] se define en Brighella como una librea adornada con bandas verdes; su máscara olivácea de ojos oblicuos, labios sensuales y mentón bestial, muestra claramente sus características principales: su lenguaje es menos rústico y menos inculto que el de Arlecchino, y no se le permiten las estupideces a que se entrega definitivamente aquel⁹³.

Pedrolino, creación del actor Giuseppe Giratone, fue un Zanne de una conducta y una actitud notablemente diferente a la de los anteriores. Era joven, tierno, cándido y enamorado incondicional de Franceschina que, cuando lo

engañaba, se aprovechaba de la ingenuidad de Pedrolino para dar vuelta la situación para que sea este el que tenía que pedirle perdón. A veces, gracias a su tontería, se aliaba circunstancialmente con alguno de los otros Zanne, en especial con Arlecchino, quien lo envolvía en alguna trapacería que, al ser descubierta, terminaba pagando solo. Pero no obstante estas desgracias nunca dejaba de lado su fineza de ademanes y costumbres, que lucía mucho más contrastada con la rusticidad de Arlecchino o del mismo Brighella, y aunque también llevaba el traje blanco de los Zanni prescindía de la máscara, que reemplazaba por la cara enharinada.

Al ser introducido en Francia, por el citado Giratone, cambió su nombre por el de Pierrot, galicismo por el cual se lo reconoce popularmente mucho más que como Pedrolino.

Il Dottore era un fatuo que exhibía con énfasis un dudoso doctorado en Bolonia, que lo acreditaba para mostrar sapiencia en todos los asuntos, sin saber demasiado de ninguno. Ocupaba el lugar del pedante que usó la comedia latina. Actuaba con gran descaro e impunidad, expresándose con un lenguaje confuso, engañosamente doctoral, donde mezclaba citas latinas que nada tenían que ver con el asunto que se estaba tratando. Era muy parecido a otro de los arquetipos de la Comedia del Arte, Pantaleone; los unía la avaricia y el egoísmo y el gusto oculto por el buen vino. Si lo que hacían Il Dottore o el veneciano Pantaleone resultaba cómico, era muy a pesar de ellos. Il Dottore vestía como los académicos de Bolonia: sombrero de alas anchas, larga capa y media máscara, todo de color negro.

Una jocosa sentencia de Il Dottore, lo pinta por entero: “Mucho ayuda a la salud del cuerpo el estar sano, lo que anota Galeno cuando dice: Si quieres estar sano, no te enfermes”.

Pulcinella (Polichinela en castellano, Punchinello en inglés y Polchinelle en francés) al principio fue Zanne (por eso conservó el traje blanco), pero muy pronto se desprendió del rol para tomar otro diferente, determinado entre otras cosas porque era napolitano y jorobado, deformación que lo hubiera transformado en continuo objeto de burla si él no hubiera sabido defenderse como lo hacía, por medio de la ironía y la mordacidad, que sin embargo no ocultaban su espíritu atormentado de viejo solterón, de quien ninguna mujer se enamoraría. A pesar de la joroba, su andar era ligero, con frecuencia acrobático, con un sexto sentido para encontrar la oportunidad de la venganza, su placer favorito. La nariz ridícula de su máscara, su sombrero particular y su traje blanco, son los rasgos notorios que sobresalen en el retrato del personaje, *Pulcinella en el amor*, que pintó Tiépolo (1696-1770).

Colombina era una rústica criada que llenaba de sensatez las alocadas historias de la Comedia del Arte. Se vestía humildemente y, por su condición de personaje femenino, no llevaba máscara. En cambio, es característico su denso maquillaje alrededor de los ojos y el tamborcillo que hacía sonar cada vez que tenía que rechazar los acosos amorosos de Pantaleón. Colombina ayudaba a su señora, la Enamorada de la comedia, a ganarse el afecto del Enamorado, en base a manipular o contrapesar las maniobras de los otros protagonistas del entuerto, en especial de Arlecchino y Pantaleone.

Respecto al Capitano, pocas dudas quedan acerca de su herencia plautina; era copia del protagonista del *Miles gloriosus*. Actuaba de valiente, “el espanto del valle del Infierno” se hacía llamar, pero escapaba cobardemente apenas asomaba algún peligro. Engreído y locuaz para sus fanfarronadas, vestía un uniforme de tono brillantado que acrecentaba sus ansias de sobresaltar a la mirada como el héroe de mil batallas. Algunos historiadores, los soviéticos Boiadzhiev y Dzhivelégov entre ellos, opinan que la figura del Capitano, y sus fanfarronas actitudes, escondían una velada burla a los militares españoles de Carlos V, que por esos tiempos ocupaban Italia.

El ya nombrado Pantaleone, el viejo por excelencia de la Comedia del Arte, por lo general amo de Arlecchino, reforzaba su origen veneciano con su figura, ya que la barba curvada, la máscara también curvilínea, las puntas hacia arriba de sus zapatos, su sombrero puntiagudo y hasta sus posturas remedaban, de perfil, la forma de las góndolas venecianas cuando estas eran rojas como su traje. En escena siempre buscaba presentarse de perfil precisamente para agudizar esos rasgos gondoleros. Como buen veneciano, la iba de mercader, bolsa y espada al cinto, pero en realidad era un sórdido avaro que acaparaba oro y dinero que, luego, cautivado por una *servetta*, dilapidaba tontamente. Los encantos de estas jovencitas lo perdían, no solo destruían su tan cuidada economía sino le hacían olvidar sus deberes de padre de familia. Con la gravedad del decir y su voz cavernosa trataba de superar las situaciones donde quedaba en ridículo, dando consejos sobre la vida que él jamás había cumplido ni iba a cumplir.

Los Enamorados, hombre y mujer, encarnaban el papel más difícil, porque debían “traducir no una singular personalidad, sino un estado anímico”⁹⁴. Las historias de la Comedia del Arte se basaban en los contratiempos y momentos de felicidad final de estos jóvenes que, debido al carácter poético que debían tener sus elocuciones, hablaban en fino toscano. Estos personajes sufrían la pasión y el tormento por el amor no correspondido, pero nunca abandonaban la cortesía y la fineza, actitudes que desentonaban con la grosería y obscenidad de los personajes que los rodeaban y hemos descrito más arriba. Ninguno de los dos usaba máscaras y también prescindían del disfraz, pues vestían la ropa de moda del momento, un signo que los distinguía aún más del disparatado vestuario del resto del elenco.

Es claro que sus roles eran protagónicos, en la medida que lo permitía la Comedia del Arte, que no daba a nadie esa particularidad de un modo absoluto (cada actor tenía su escena destacada, era el protagonista durante el lapso de la historia, para luego delegar la condición en otro), pero debido a que los papeles de enamorados debían ser asumidos por actores cultos, al menos el rol masculino se le concedía a los capocomicos de las compañías, que eran los más ilustrados del conjunto y los más capaces de declamar declaraciones de amor de un valor literario superior a las extravagantes recitaciones de Il Dottore o de la rusticidad de cualquiera de los Zanne bergamascos.

A todos los arquetipos mencionados habría que agregar otros, simples papeles genéricos como el Comerciante (por lo general, turco o armenio), el Notario, el infaltable Médico, el Verdugo, los Locos, etc.

Por su carácter ambulante, la escenografía que cargaban las compañías consistían en elementos primarios: un tablado desmontable con un telón al fondo que mostraba habitualmente una plaza con una calle pintada. Por eso la unidad de lugar era invariable. Cuando alguna compañía consiguió arraigar en forma más o menos definitiva bajo la protección de algún señor, ya en los siglos XVII y XVIII, los comediantes se sintieron atraídos por la escenografía tridimensional y barroca que habían descubierto en los ámbitos de la corte o en los palacios de los duques que contaban con teatros instalados por grandes arquitectos. El teatro a la italiana y sus escenografías en perspectiva, les permitieron superar las limitaciones del simple telón de fondo. Escondiéndose entre los volúmenes, los Zanni podían burlarse a espaldas de sus amos con sus amos presentes en el escenario, situaciones que, claro, eran de mucha comicidad para el público asistente.

Las compañías que se animaron a la tridimensionalidad se atrevieron, también, a copiar algunos trucos escénicos de complicada operación descubiertos mediante sus aventuras cortesanas, usando máquinas y aparejos que permitían la aparición o desaparición de personajes, además de otros chascos escénicos que el espectador podía tomar como mágicos. Podemos conjeturar el asombro del espectador que vio bajar de las nubes a Arlecchino, vestido de Mercurio, o cuando dos cómicos *all'improvviso* se sentaron a la mesa y la mesa y la cena desaparecieron de pronto, disparadas hacia arriba.

Los espectáculos se armaban alrededor de una trama, que más arriba ya hemos nombrado como *canevá*, *soggetto*, *scenario* o *cannovaccio*, que no era otra cosa que un guión de acciones que marcaba el derrotero de una historia dividida en tres actos que, a la manera aristotélica, tenía comienzo, medio y fin. Apoyado en varias intrigas amorosas, estos guiones apelaban a la fábula doble, triple y aun más (D'Amico cita una investigación donde se ha encontrado un *soggetto* con seis intrigas), con total descuido de la preceptiva, que exigía el uso de la fábula simple

para proteger la unidad de acción. Estas confabulaciones sentimentales podían ser complejísimas, armándose a partir del amor que A sentía por B que a su vez estaba enamorado o enamorada de C, pero C requería la atención amorosa de A, quien también era asediado o asediada por D, aun cuando B sea quien lo o la persiga con inflamadas declaraciones de pasión, y así siguiendo hasta un final precipitado, muy mecánico y pueril, que acaso sea uno de los defectos mayores del género, pues sus últimas escenas, las de la resolución dramática, parecen solo aceptables para un público de gusto muy vulgar, ajeno a la sutileza dramática.

El prologuista era infaltable, sobre todo cuando se representaba en la plaza. El prólogo, “género dentro del género”, memorizado por el presentador, tenía, al igual que los modelos latinos, la función de pedir silencio al público, indicar el lugar donde se desarrollaría la acción o contar la prehistoria del asunto, lo que había sucedido antes y anunciar, de manera seductora, lo que vendrá de inmediato.

De todos modos esta forma planificada de encarar el espectáculo no le impedía a los comediantes la utilización de uno de los mejores ingredientes con que sazaban sus espectáculos: el imprevisto, que causaba asombro y regocijo en un público que preveía un derrotero de la acción que, de pronto, tomaba por un camino inesperado. Para esto los comediantes acudían, sin duda sin conocer el soporte teórico, sino por pura intuición, con la *peripezia* y la *anagnórisis* aristotélica. Con estas herramientas proponían, de pronto, el cambio de fortuna (la *peripezia*), o el descubrimiento de un origen o una circunstancia de la situación ignorada hasta el momento (la *anagnórisis*), que hacían dar un giro importante a la trama.

El *lazzi* es un término aplicable solo a la Comedia del Arte e imposible de traducir, salvo que nos decidamos a hacerlo con un término muy moderno, el *gag*.

[El *lazzi*] expresa la materialización de una figura que empleaban los actores para hacer viva una situación. Consistían en posturas, gestos, guiños y juegos de escena y de palabra que efectuaban para provocar la risa a través de lo burlesco e inesperado o para alegrar una escena o reanimar un juego⁹⁵.

Los actores que se embarcaban en el procedimiento se apoyaban mucho en la literalidad de las palabras, tal como el llamado *lazzi* del golpeteo, donde el Patrón ordena al Zanne: “Golpea la puerta”. El Zanne contesta: “¿Qué mal ha hecho, que la quieres golpear?”. Otro *lazzi* de acciones es aquel llamado de las aguas. La sirvienta advierte a su ama desmayada y grita: “¡Agua, agua!”. Un Zanne, comedido y diligente, le ofrece todo tipo de aguas: de rosas, de jazmín, de lirios, pero la señora no reacciona. Entonces el Zanne orina en un jarrón que luego vacía sobre la cabeza de la desmayada, que revive enseguida. El Zanne, orgulloso, elogia las virtudes de las aguas surgidas de su vejiga.

Cada actor poseía al menos un juego de lazzi que debía intercalar cuando lo consideraba propicio. La oportunidad para intervenir con el recurso formaba parte de su sapiencia como comediante y la de sus compañeros de escenario, y no parece desatinado deducir que se distinguían aquellos que sabían introducir el lazzi en el momento exacto y aquellos otros que usaban la herramienta con poca fortuna.

El croquis argumental casi siempre indicaba rumbos cómicos a la historia, aunque estos comediantes *all'improvviso* también obtenían convocatoria con el melodrama o la tragicomedia, supliendo con lágrimas lo que también sabían lograr con la risa. Se han descubierto cerca de setecientos *soggetti* (en 1611, el director de *Il Gelosi*, Flaminio Scala, hizo publicar una recopilación); buena parte de ellos tienden a la comicidad, aunque se advierte un porcentaje inspirado en alguna historia mitológica o en serias obras literarias, que se apoyaban en lo trágico o en lo tragicómico. En tren de proveerse de argumentos, el socorro más inmediato al que acudían eran Plauto y Terencio, con sus repetidas anécdotas de los jóvenes enamorados que no pueden concretar su amor por culpa de algún viejo, algún padre o algún entrometido como el Capitano, a quienes había que dejar de lado por medio de la picardía de los criados aliados.

Lo dicho para Plauto valga también para Terencio, en el sentido de que las tramas de sus seis comedias fueron también tomadas como base de sus intrigas por los comediantes *dell'arte*. Aparte de eso, y lo mismo que en Plauto, la traza de los personajes, y sobre todo de los esclavos, fue tomada como modelo por los actores *all'improvviso* que les dieron igual importancia en el desenlace de la comedia [...] Lo que había de vida agitada, maliciosa y grosera en Plauto, lo tomaron principalmente los Zanni; el estilo noble y refinado de Terencio sirvió de pauta a los actores que debían hacer de Enamorados⁹⁶.

Esta dependencia desestima una vez más la romántica mirada sobre el movimiento, que le otorga tal grado de libertad creativa que a medida que lo vamos analizando advertimos que tuvo límites, provocados por la incapacidad de muchos de estos actores, no obstante diestros en el oficio, de suplantar al dramaturgo con historias originales. Es que la Comedia del Arte no fue un fenómeno literario o poético: “lo que queda de ella no es obra duradera, es un recuerdo deslumbrante”⁹⁷.

La influencia de la Comedia del Arte en Europa fue enorme. Los comediantes *all'improvviso* recorrieron todo el continente (Austria, Polonia, Rusia, Alemania), pero fue Francia, donde se habían ganado el aprecio de la corte y donde tomaron el nombre de *Comédie Italienne*, el campo principal de sus victorias. Es fama que Moliere se aprovechó de sus aportes, en especial de quien se dice fue su

maestro, Scaramouche. Precisamente, si de Francia hablamos, debemos decir que el primer elenco de comediantes *all'improvviso* llegó a ese país en 1571, invitados por el duque de Nevers, Luis Gonzaga, abriendo una puerta por donde entraron otras compañías que fueron de solaz y divertimento del público parisino. La formación de compañías mixtas, italianas y francesas (donde los italianos aprendieron el francés), le dio mayor ímpetu al movimiento que encontró un freno recién en 1697, cuando Luis XIV, en defensa de la cultura originaria, ordenó la expulsión de estos comediantes del territorio francés, medida extrema que de todos modos resultó transitoria.

La incursión francesa limó las fórmulas actorales de los comediantes *dell'arte*. A partir del siglo XVIII se fueron perdiendo los aspectos más gruesos de la expresión interpretativa a favor de un estilo más afectado, cercano al del ballet. Este cambio, repudiado por quienes estiman en la Comedia del Arte precisamente sus rasgos más provocativos, dio cuenta, por ejemplo, de un Pedrolino transformado en Pierrot, convertido en un elegante pantomímico, que se movía con pasos de danza, con genuflexiones y reverencias. Igual matiz adquirió el resto de los arquetipos, mientras que otros, inadecuados para el afrancesamiento, desaparecieron de la escena. La recuperación de la Comedia del Arte y su estilo, fenómeno propiciado en Francia en el siglo XX por Jacques Copeau y Jacques Lecoq, adoleció, según algunos críticos, de un criterio equivocado, porque restituyó el amaneramiento afectado cercano a la danza, olvidando que en su origen los actores italianos estaban más cerca de la acrobacia y la morisqueta vulgar.

La compañía de Alberto Ganassa arribó a Madrid en 1574 y hay datos de que su trabajo fue admirado nada menos que por Lope de Vega. También hay noticias de que llegaron a Londres, donde representaron ante Isabel I y Jacobo I.

No solo la actuación, sino también la dramaturgia producida en esas naciones europeas visitadas por los cómicos *all'improvviso* recogió su influencia. Además de operar de modo significativo en la escritura de Moliere, se advierte la presencia de rasgos textuales de la Comedia del Arte en Corneille (*La ilusión cómica*), Shakespeare (*La comedia de las equivocaciones*, entre otras) y Lope de Rueda, que se conjetura abandonó su oficio de bativoja para seguir a la compañía italiana de Il Mutio.

Carlo Goldoni (1707-1793), de quien hablaremos capítulos más adelante, trató de apresar el espíritu de la Comedia del Arte y crear una dramaturgia a partir de los esquemáticos *soggetti*. Ya discutiremos después si Goldoni logró la proeza, lo que sí es cierto es que la Comedia del Arte perduró de distintos modos y de distintas maneras inesperadas, a pesar de la desvirtuación francesa. En especial se mantuvo en vigencia el personaje de Arlequín, una de las figuras más mágicas que creó el mundo del teatro.

El cine, incluso desde sus primeras bufonadas mudas, le dio la sobrevida que el género merecía; Charles Chaplin y Mark Sennett son los herederos de esas técnicas mostradas en el moderno soporte.

En el teatro, además de los franceses Copeau y Lecoq, que ya hemos nombrado, fue Vsévolod Meyerhold quien, en el siglo XX y desde la hoy desaparecida Unión Soviética, trató de recuperar las técnicas actorales de los comediantes *dell'arte*. Vaya a saberse adónde habría llegado con sus experiencias, interrumpidas por el stalinismo que lo confinó en un campo de concentración, donde murió aparentemente ejecutado en 1942. Asimismo podemos encontrar rastros, visibles o sutiles, de la supervivencia de la Comedia del Arte en una de las obras maestras del siglo XX, *Esperando a Godot*, de Samuel Beckett, o en el atrevimiento escénico del ya citado Dario Fo, confeso heredero de los comediantes del XVI.

La arquitectura teatral y la escenografía moderna

Con el Renacimiento, cuando el teatro terminó por fin con su función religiosa y se transformó en una ceremonia laica de esparcimiento, nació el edificio teatral y el ámbito escénico que, reconocido como teatro a la italiana y no obstante las modificaciones que se le pudieron haber hecho a lo largo de tantos años, y la crisis a que fue sometido el concepto “espacio teatral” en el siglo XX, sobrevive hasta hoy. Para tomar nota de su persistencia e invulnerabilidad basta sumar las innumerables salas que han poblado nuestro país (algunas desgraciadamente desactivadas), por lo general construidas durante el siglo XX por las asociaciones de inmigrantes italianos y españoles, que, aunque de distinta grandiosidad y capacidad de aforo, han aceptado siempre esa estructura convencional que nació en el Renacimiento y que ellos trajeron como uno de los rasgos de su tradición cultural.

Esta totalidad orgánica, sin jamás fijarse en reglas dogmáticas, continúa su existencia unitaria, desde el siglo XVI hasta el XX, a través de variaciones, cambios, interpretaciones, evoluciones; no existe ningún teatro particular que sea el ejemplo sin disputa e imitado del teatro a la italiana: se trata en cambio de un modelo reconocible entre los miles de teatros esparcidos por Europa, y luego por el mundo, todos entre ellos diferentes [...] Es una unidad de sentido capaz de modularse según las condiciones económicas y espaciales, políticas y creativas, de las peculiaridades locales y culturales⁹⁸.

Como dijimos, la forma (que explicaremos con detalle renglones más abajo) entró en crisis a fines del siglo XIX y comienzos del XX, cuando se plantearon otras

posibilidades de ofrecer al espectador ese producto artístico que, según la definición de Roland Barthes (1915-1980), consiste en la emisión, desde un sitio de representación, de un espesor de signos significantes para un público que, desde otro espacio, oficia de espectador. Al contrario del criterio de Barthes, que opina que esta polifonía de signos es indistinguible e inútil resulta separarlos por la simultaneidad con que se presentan, el teórico polaco contemporáneo, Tadeuz Kowzan, hace la distinción en *Semiologie du théâtre*⁹⁹, un libro publicado en francés en 1992, donde estableció que los signos teatrales son trece.

1. La palabra.
2. El tono o cómo se dice la palabra.
3. La mímica del rostro.
4. El gesto del cuerpo.
5. El movimiento escénico del actor o la distancia que se guarda entre los personajes.
6. El maquillaje.
7. El peinado, un signo habitualmente descuidado en el teatro moderno.
8. El traje, para el que cabe el famoso refrán de que “el hábito hace al monje”.
9. El accesorio, vale decir la espada del soldado o el bastón blanco del ciego.
10. El decorado o escenografía.
11. La iluminación.
12. La música.
13. El sonido, que hay que distinguir de la música, pues son los ruidos, las puertas que se abren chirriando o los pasos que se oyen llegar.

En consecuencia, si aceptamos la hipótesis de Kowzan, es posible decodificar cuáles son los signos que se están utilizando, y de qué modo se usa de ellos durante la representación.

Dejamos el tema aquí porque excede nuestras intenciones; le cabe, por derecho, una reflexión mucho más amplia que esta breve aportación nuestra. Solo creemos necesario agregar que la crisis de la escena a la italiana fue provocada, más en la teoría que en la práctica, por importantes creadores europeos casi contemporáneos, como Max Reinhardt (1873-1943), creador del escenario giratorio; de Gordon Craig (1872-1966); Adolf Appia (1862-1928); y por nuestros compatriotas Francisco Javier y el recientemente fallecido, pionero en la Argentina de estas preocupaciones, Gastón Breyer. En esta tarea sobresale la pionera iniciativa de Richard Wagner (1813-1883), que en la ciudad de Bayreuth, este de Alemania

(que aún sigue siendo sede de festivales anuales en honor del músico), y con la asistencia de su arquitecto Gottfried Semper (1803-1879), propusieron la construcción de un teatro que tuviera en cuenta que el espectáculo teatral debía reunir todas las artes, las poéticas, las visuales, las musicales y las escénicas.

Los resultados de todos estos embates le han quitado al teatro a la italiana la condición de espacio canónico y consagrado, siendo suplantado por numerosas disposiciones espaciales para la representación que difieren, a veces en muy corta medida, con el modelo renacentista. En el Buenos Aires actual la creatividad de los teatristas ha creado multitud de espacios alternativos, se hace teatro en lugares insólitos –galpones, locales comerciales y hasta casas familiares–, sacando provecho de los límites que imponen estos ámbitos extraños y creando sugerentes espectáculos, donde el lugar participa de una forma decisiva, hasta el punto de crear dependencia dramática, a la manera de otro personaje.

El teatro a la italiana

Fue “la arquitectura de los teatros romanos –o, mejor aún, la idea que los arquitectos del Renacimiento se hacían de ella– la que inspiró a los teatros a la italiana”¹⁰⁰. La forma se fue elaborando lentamente, mediante etapas que agregaron, cada una, un nuevo aditamento dirigido a la concreción del modelo que expresaba, por otra parte el pensamiento de los humanistas italianos, los que tenían “ojos para las ruinas”¹⁰¹. Este pensamiento se articuló, respecto al código de la representación teatral, alrededor de dos polos principales: la referencia a la antigüedad y el uso de la perspectiva. Este código de representación, asombroso para la época, hoy nos resulta altamente familiar, ya que “sigue vigente, de una manera o de otra”¹⁰².

Efectivamente, los grandes principios fundadores de este tipo de representación son los siguientes: un espectador inmóvil, mirando de frente una imagen delimitada y cuadrangular, construida por medio de una perspectiva que busca, en la representación, el mayor parecido con la visión que un hombre puede tener de la realidad. Estos elementos fundadores del teatro a la italiana se conservan hasta hoy, al menos en una parte importante de la actividad teatral, así como en el cine, en la fotografía, en la televisión o, incluso, en la imagen virtual¹⁰³.

El origen de la forma es una incógnita. Surgers se pregunta “cómo pudo nacer este modo de representación totalmente nuevo, una suerte de hongo sin antepasados ni características preestablecidas que en algunos siglos se extendió en

el mundo entero”¹⁰⁴. Podemos responder al interrogante con palabras de esta estudiosa, que ya hemos transcritto: la simiente se encuentra en la idea que los arquitectos renacentistas se hicieron del pasado grecorromano. Para sumar más explicaciones, desarrollaremos a continuación la lenta pero implacable evolución del teatro a la italiana, con la certeza absoluta de que no agotaremos el tema.

Nos referiremos en primer término al edificio que contenía y aún contiene el modelo teatro a la italiana. En este camino, seguimos los acertados trazos generales que aporta Anne Surgers.

1. La forma se elaboró en Italia, de ahí su nombre, a partir de los principios que ya había adquirido la pintura, para aplicarla en las fiestas cortesanas y las representaciones de la ópera.
2. El modelo se cobija en un edificio construido para los fines de la representación, por lo general cerrado y techado.
3. En el teatro a la italiana opera una separación entre los espectadores y la representación. Esta separación se hace palpable por la existencia del “cuadro de escena” o “cuadro dorado”, el plano cuadrangular que ubica de este lado “la realidad, el público; del otro lado, la ficción, los actores en acción y el decorado en perspectiva”¹⁰⁵. Si usamos términos más modernos, el cuadro es lo que ahora se designa como la “cuarta pared”.
4. A medida que fue evolucionando, la separación entre la ficción y la realidad se fue acentuando por varias circunstancias, entre ellas por la utilización del telón. Para Cruciani el telón fue utilizado por primera vez por Giorgio Vasari (1511-1574) en 1565, como parte de los trabajos de adaptación teatral de uno de los salones del palacio de la Señoría en Florencia. La apertura y cierre del telón marcaba el final, los románticos cerraban y abrían el telón entre acto y acto, procedimiento utilizado por primera vez para una representación de *Guillermo Tell*, de Gioacchino Rossini (1792-1868), que tuvo lugar en París en el año 1839¹⁰⁶.
5. El ámbito interior (techado y cerrado, como se dijo), está dividido en dos partes, el lugar de la ilusión y el lugar de la expectación. El lugar de la ilusión es contenido por la “caja escénica”, delimitada por delante por el cuadro dorado. Es el lugar donde el decorador (hoy llamado escenógrafo¹⁰⁷) proyecta un ámbito ficticio pero verosímil, si está diseñado de acuerdo con las leyes de la perspectiva.
6. La caja escénica, se completa con dos volúmenes idénticos, uno arriba y otro abajo, ocupados por la maquinaria teatral.

7. Para que el efecto de ilusión tenga lugar dentro de la caja escénica, el espectador tiene que estar necesariamente inmóvil, sentado frente al cuadro de escena. Surgers agrega que “la relación ideal sala/escenario es frontal”.

8. En teoría existe un lugar ideal de expectación, el “lugar del príncipe”, ubicado en ¿la quinta, la séptima? fila de butacas, sobre el eje de simetría que divide la superficie del teatro en dos (el eje de simetría es una línea imaginaria que divide una forma cualquiera en dos partes iguales).

9. El punto de fuga de la perspectiva cónica imaginada por el escenógrafo era fácilmente localizable: “un simple clavo colocado sobre la pared del fondo, frente a la mirada del príncipe”¹⁰⁸.

10. El teatro a la italiana fue creado por y para una elite; “el gran destinatario, el pueblo, está ausente, en la calle, a la intemperie”¹⁰⁹. Esta jerarquización es fácilmente advertida en cualquier sala teatral construida de acuerdo con el modelo, ya que la calidad del efecto de ilusión no es la misma para todos los espectadores. Los teatros contemporáneos manifiestan claramente estas diferencias, cobrando a más alto precio el acceso a las butacas preferenciales y disminuyendo el costo de aquellas que, por ubicación, atenúan el efecto de ilusión que se le proporciona al espectador.

Creemos haber dicho bastante sobre la perspectiva científica, lineal o cónica en el capítulo V, fenómeno cuyo descubrimiento se le asignó, equivocadamente, a los italianos del Renacimiento. Hay noticias de la utilización del concepto en templos egipcios, en la obra de algunos pintores griegos y, en el caso de la civilización romana, se han descubierto dos ejemplos de frescos en perspectiva; el primero en la villa de Oplonio y el segundo en la casa de Augusto en el Palatino, recientemente restaurados y que merecieron la especial atención del historiador romano Suetonio (70-140), autor *De vita Caesarum* (*La vida de los doce césares*).

Lo que resulta cierto es que los italianos recobraron el concepto, lo estudiaron y lo transformaron en la herramienta con que los pintores, aprisionados por las dos dimensiones del cuadro, se valieron para crear la ilusión de realidad. Volvemos a mencionar aquí la experiencia de la *tovoletta*, que Brunelleschi realizó en 1415. Brunelleschi demostró con ella que la representación en perspectiva podía engañar al ojo humano, a tal punto que un observador llegaba a ser incapaz a diferenciar entre realidad y ficción.

Se ubicó frente el baptisterio de Florencia e hizo su representación detallada a partir de un punto preciso en un panel de madera: la famosa *tavolletta*. Ubicó luego a un observador en el mismo punto, y lo hizo

observar la *tavolleta* a través de un orificio de mira: la construcción en perspectiva no tiene en cuenta, es verdad, la visión binocular. La ilusión fue absoluta, y el observador no podía ver ruptura entre la representación y la realidad: la representación era prolongada por la realidad, fuera de los límites materiales de la *tavolleta*, sin solución de continuidad para el ojo del espectador¹¹⁰.

Otros pintores y arquitectos del Renacimiento comenzaron a publicar tratados sobre el tema. El saber de la materia, hasta ahora transmitida de manera oral, comenzó a circular con formato de libro. Leon Battista Alberti (1404-1472) fue uno de los humanistas que se ocupó del asunto por escrito. *De Pictura* es el título del texto donde exaltó a la arquitectura, que fue el punto de reunión de sus mayores inquietudes intelectuales, como la máxima de las artes. Asimismo, y como no podía ser de otra manera, Leonardo intervino en la cuestión y dejó documentos, escritos a su manera (para leerlos había que reflejarlos sobre un espejo), que expresaron sus intereses por la perspectiva.

Con anterioridad a estas aportaciones debe sumarse la obra pictórica de dos pintores excepcionales, Giotto (1266-1337) y Cimahue (1240-1302), que buscaron escapar a la bidimensionalidad a los que obligaba la pintura. Vasari destacó en su *Vida de los mejores pintores, arquitectos y escultores italianos*, texto escrito entre 1542 y 1550, el propósito de ambos de pintar con mayor realismo, objetivo logrado por Cimahue con los frescos de la basílica de San Francisco de Asís (donde también pintó Giotto), situada en la región italiana de Umbría y declarada Patrimonio de la Humanidad en el año 2000. Giotto, a su vez, llegó a los mismos logros con el ciclo de frescos de la capilla de la Arena de Padua, terminados en 1536.

Hemos hablado del decorado, que completa la noción de teatro a la italiana. Siguiendo de nuevo a Surgers, podemos precisar algunas características de estos.

1. El decorado se construye según las leyes de la perspectiva, que los escenógrafos adoptaron dos siglos después de que lo hubieran hecho los pintores. Pero hay una diferencia fundamental, los pintores debieron atenerse a la tiranía del plano, los escenógrafos contaban con una superficie cúbica, donde se representaba en todos los casos un ámbito de ficción que se expandía fuera de los márgenes de la caja; “los primeros decorados a la italiana representaban ciudades o amplios paisajes abiertos hacia un horizonte aparentemente lejano”¹¹¹.
2. La descomposición del espacio que ofrece la cada escénica era efectuada por los escenógrafos mediante bastidores planos, colgados y paralelos al

cuadro dorado. Los bastidores¹¹² eran complementados por un conjunto de bambalinas¹¹³ colgadas del mismo modo desde el techo, dando al espectador una ilusión de volumen.

3. El escenario, el plano inferior de la caja escénica, presentaba una inclinación hacia la platea, una aplicación destinada a aumentar el efecto de ilusión que tendrá el espectador.

4. Con la ayuda de los dos volúmenes similares a los de la caja escénica (uno arriba, otro abajo), se podían realizar cambios rápidos, rompiendo de ese modo con el viejo precepto de la unidad de lugar. La ópera se excedió en el recurso, exigiendo algunas que, a todo lo largo de la representación, se hicieran hasta quince cambios de escenario. El truco escénico se completaba con la posibilidad de provocar desapariciones bruscas, de personajes, de decorados, o de hacer volar por el aire a los actores que interpretaban el papel de dioses o de diablos.

Estos recursos todavía no resolvían el principal conflicto que se le presentó al teatro a la italiana: la integración del actor, un cuerpo con volumen, en un espacio de ficción representado en perspectiva por cuadros de tamaño inmutable. La ilusión de lejanía que se conseguía, por ejemplo, con los últimos bastidores y bambalinas, se rompía irremediablemente si el actor se acercaba a esos lugares, ya que su tamaño no se reducía en la misma proporción que el paisaje y delataba lo artificial del procedimiento pictórico. Es por eso, que mientras no se encontró la solución (que también fue lenta), el actor actuaba constreñido a un espacio muy limitado: el proscenio.

Este proceso de integración comienza, naturalmente, la primera vez que se usó la perspectiva como código de representación. Esto ocurrió a comienzos del siglo XVI, cuando Pellegrino de Udine (1476-1547), pintor oficial de la corte de Ferrara, imaginó la escenografía para una representación de la *Cassaria*, del también ferrarense Ariosto, que tuvo lugar durante las fiestas de carnaval de 1508. Un cronista que estaba de paso por la ciudad, escribió que lo mejor de la fiesta eran los decorados. “Era una construcción en perspectiva –afirmó el testigo– de una ciudad con casas. Iglesias, campanarios y jardines. Uno no se cansaba de mirar tantas cosas tan ingeniosas y tan bien hechas”¹¹⁴.

Una realización similar, para festejar los carnavales de Urbino de 1513, tuvo como protagonista a Gerolamo Genga (1476-1551), quien trabajó gran parte de su vida para la familia Della Rovere, señores de la ciudad. Y otra experiencia parecida fue la de Baldassare Peruzzi (1481-1536), convocado por Roma como arquitecto oficial y que, asumiendo el cargo, decoró la

representación de una obra del cardenal Bibbiena, *La Calandria*, a la que se dice asistió el papa León X.

Se conjetura que en todos estos casos se trataba de fondos pintados, y que los actores se movían delante de ese fondo sin penetrarlo.

Un paso adelante se obtuvo con las ideas de Sebastiano Serlio (1475-1554). Inspirado en los diez libros *De Architectura* de Vitrubio (consultar capítulo V), escribió un texto, *Tutte l'opere d'architettura et prospetiva*, publicado en 1545 en París (donde trabajaba a las órdenes del rey francés), que contiene un tramo dedicado al teatro. Muy ilustrado con láminas explicativas, el texto refleja con claridad sus conceptos sobre la materia. Sobrevive, además, el plano de un teatro provisorio que en 1540 levantó en el patio del palacio ducal de Parma.

Uno de los aportes, entre los muchos que proporcionó Serlio a la evolución del teatro a la italiana, fue la utilización en el decorado del “medio relieve”, vale decir que las obras escultóricas aplicadas en la escenografía sobresalían del fondo liso. El “medio relieve” es una medida intermedia entre el “bajo relieve”, una sobresaliente ligera del fondo, y el “alto relieve”, una sobresaliente más pronunciada. Estos tres procedimientos están destinados a fijar a las esculturas al fondo, mientras que la “ronde-bosse” (expresión francesa, utilizada desde fines del siglo XV), designa a la escenografía totalmente apartada del fondo, que por su corporeidad se puede apreciar desde cualquier ángulo pues contiene las tres dimensiones.

Serlio aplicó los tres postulados de Vitrubio, que atribuyen una escenografía fija para las tres formas dramáticas del momento: una ciudad con sus palacios para la tragedia; una calle con los edificios familiares al fondo para la comedia; y un bosque, con estanques, plantas y flores, para la comedia pastoral.

Se tienen noticias que tímidamente, con el proceso todavía en estado embrionario, Serlio encontró la manera de que los actores traspasaran puertas para acceder a un segundo plano del decorado, sin que con esto se rompiera la ilusión. Esto se deduce a partir de los citados planos del teatro provisorio que construyó en Parma. La identificación de dos escaleras laterales, ubicadas delante del proscenio, indica que si bien Serlio había logrado esos avances, todavía los actores evitaban el ingreso y el egreso por el foro, lo hacían por esas escaleras al pie del proscenio.

La construcción, entre 1580 y 1584 del primer teatro público con características afines con la forma a la italiana (aunque todavía no podemos hablar de eso, aunque ya estemos muy cerca), el legendario Teatro Olímpico de Vicenza, fue obra del arquitecto Andrea Palladio (1508-1580), quien había aceptado el encargo de la Academia Olímpica de la ciudad, de la cual el mismo Palladio era miembro fundador.

Destinado a la representación de la tragedia clásica, con un aforo de dos mil espectadores, se presume que en la ceremonia inaugural se ofreció una versión de *Edipo Rey*, en traducción de Giustaniani.

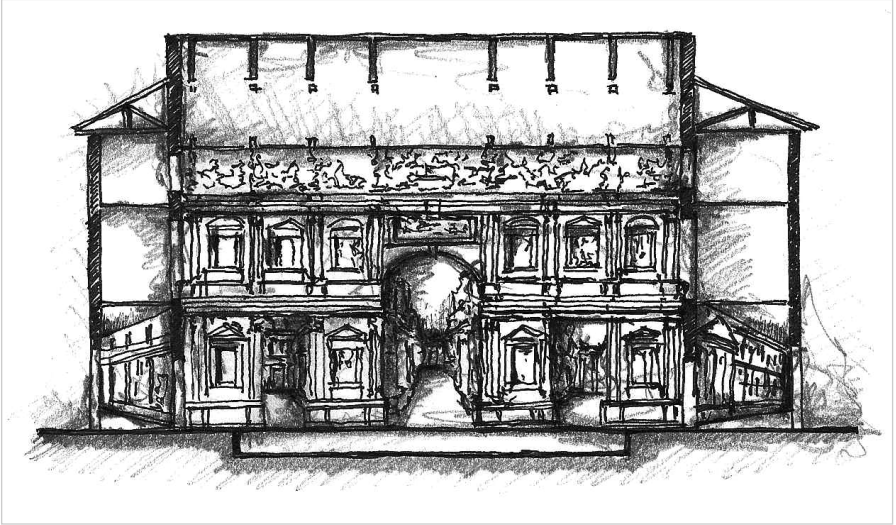
Con anterioridad, Palladio había construido varios teatros dentro de las residencias cortesanas y en un monasterio veneciano que, aunque provisorio, fue conservado por los monjes como “algo muy valioso”, hasta que en 1570 lo destruyó un incendio.

La construcción del Teatro Olímpico conoció algunos contratiempos. A los pocos meses de iniciados los trabajos, murió su diseñador, Palladio, tocándole a su hijo Silla la continuidad de las obras, mientras que Vincenzo Scamozzi (1552-1616), tuvo que hacerse cargo de las decoraciones de la tragedia helena inaugural. Para algunos historiadores el rol de Silla fue subalterno, que la continuidad le correspondió en realidad a Scamozzi. Es por eso que la paternidad del edificio es imprecisa: ¿Palladio o Scamozzi? No hay manera de saberlo, de enterarse, en el caso de que Scamozzi hubiera tenido un rol tan decisivo, qué respeto tuvo sobre la planta original y ni siquiera el estado en que se encontraba la construcción cuando Palladio falleció, aunque hay datos que aseguran que solo se habían hecho los cimientos.

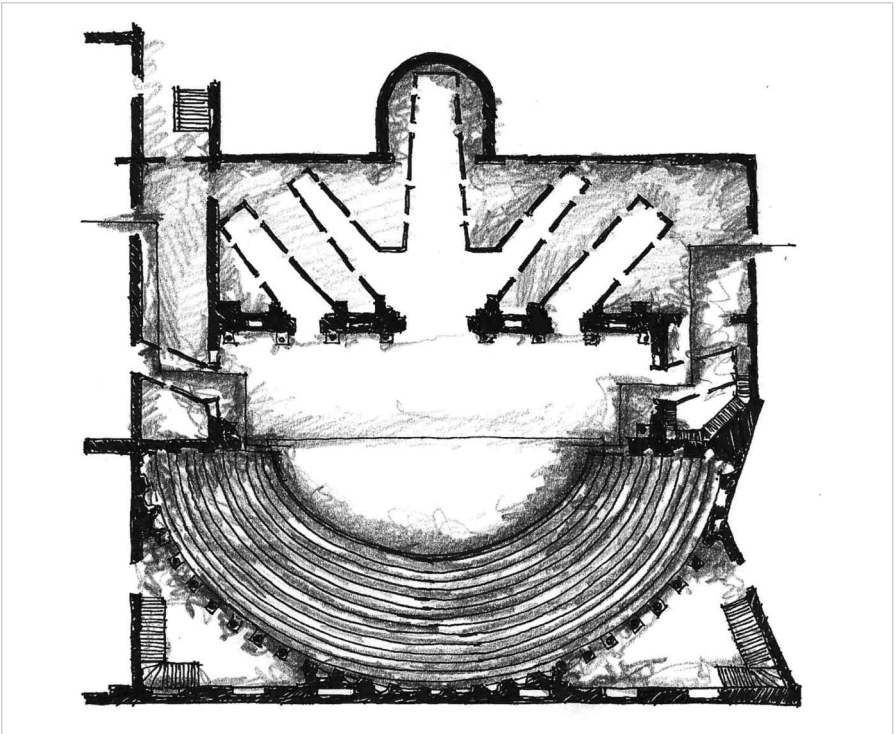
También es motivo de debate si el Teatro Olímpico es el justo medio entre el teatro a la italiana y la antigüedad grecolatina. La discusión se centra más en el lugar de la ilusión que en la platea, construida a sabor del príncipe, al cual se le seguía reservando un lugar privilegiado, la butaca situada en el centro del eje de simetría del ámbito rectangular.

La discrepancia se asienta con mayor énfasis en qué se hacía (qué se hizo, en realidad) sobre el escenario. En el Teatro Olímpico se había construido una fachada de tres puertas muy decorada de estuco y madera, con aire de definitiva e inamovible, que en el teatro griego conocimos como *skéné* y en el romano como *frons scenae*. Detrás de este frente, observando a través de las tres aberturas, surgía un segundo espacio, la “retroescena”, compuesto por cinco calles. En los tiempos grecolatinos este lugar era un depósito de utilería o de instalación de las maquinarias para las apariciones, pero en el Olímpico este ámbito posterior adquirió otra importancia. La fachada era el pórtico de una ciudad de la edad de oro, tal como podía imaginarla la fantasía humanista, abierta por tres puertas al frente, la del centro un grandioso arco de triunfo, que oficiaban de lugar de nacimiento de las cinco calles de una ciudad encantada. ¿El actor ya se movilizaba por ahí, ya ocupaba la retroescena? Según Gastón Breyer, aún no, “el espacio posterior de retroescena está inaugurado pero todavía es una caja ocupada y surcada por las calles escenográficas; pronto será un caja vacía y libre”¹¹⁵.

El frons scenae del Teatro Olímpico de Vicenza (Palladio - Scamozzi)



La planta del Teatro Olímpico de Vicenza (Palladio - Scamozzi)



Surgers difiere con Breyer: no hay tanto tiempo de espera.

El espacio de la representación se desarrolla a partir de entonces detrás del muro: de hecho, en el Teatro Olímpico, las primeras casas de las calles son espacios previstos para la actuación [...] Palladio y/o Scamozzi habían invertido la función del muro de fondo de escena romano: si antes marcaba el cierre del espacio de la representación, ahora pasó a significar abertura, marco para una ficción que se prolongaba¹¹⁶.

[Luego de esto, y muy rápidamente] el *frons scenae* continúa desmoronándose hasta desaparecer definitivamente, unos años después, en provecho de un único cuadro de escena. Un dibujo de Íñigo Jones –proyecto real o sueño de escenógrafo– marca la etapa intermedia entre los tres cuadros [recuérdese, las tres puertas, la del medio más grandiosa] y el cuadro único del teatro a la italiana en su forma última¹¹⁷.

En el dibujo del inglés Jones (1572-1654), un proyecto que no sabemos si tuvo aplicación práctica, se advierte que el *frons scenae* se disolvió y se convirtió en un cuadro de escena.

El teatro a la italiana, de acuerdo a la concepción que se tiene de él, se impuso en dos edificios teatrales, cuya única función asigna era la de servir de continente de las representaciones escénicas. Uno, el teatro de Sabbioneta, ciudad situada a treinta kilómetros de Parma, que construyó en 1590 el ya conocido Scamozzi. El escenario mide once metros de ancho y la profundidad es de diez metros, tres de los cuales constituyen el proscenio. “En Sabbioneta, el *frons scenae* se halla completamente ausente y da lugar a una perspectiva única, una calle con bastidores oblicuos”¹¹⁸.

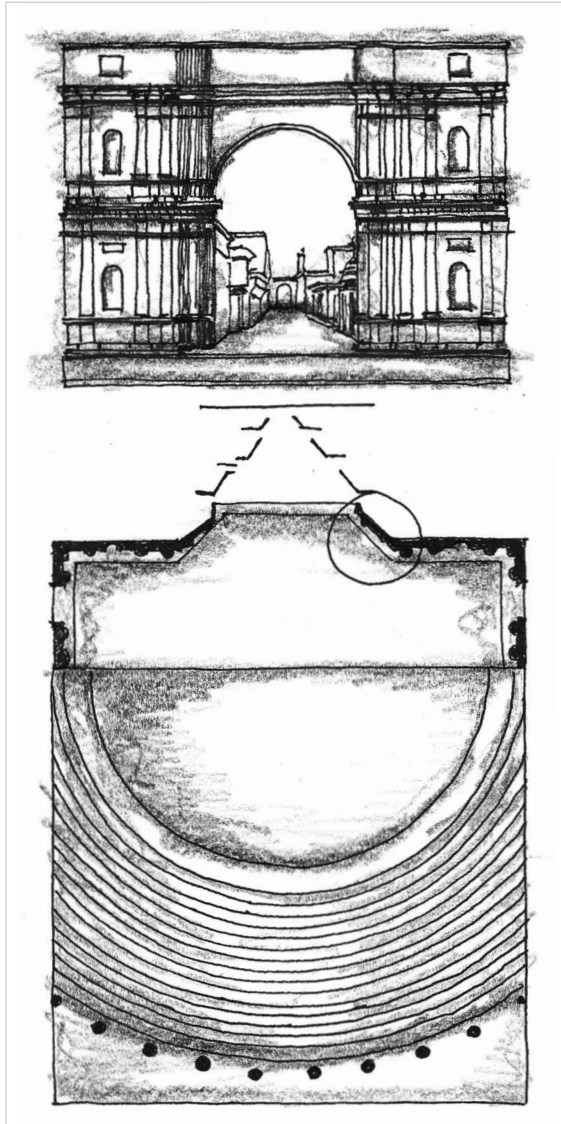
El otro ejemplo, con el cual se da el tranco definitivo, es el teatro construido entre 1618 y 1619 por Giovanni Aleotti (1546-1636), para los Farnese de Parma. Fue inaugurado para festejar las bodas de Odoardo Farnese con Margherita de Medici¹¹⁹.

Se trata de una suerte de prototipo donde, por primera vez, se reúnen todos los elementos constitutivos del teatro a la italiana definidos con anterioridad. [...] Del *frons scenae* solo queda la puerta real [la del centro], ampliada desmedidamente en un cuadro de escena único: se absorbió así la opacidad del muro, que el Teatro Olímpico [el de Palladio-Scamozzi] aún conservaba. En otras palabras, el espacio de ficción retrocedió y atravesó el muro¹²⁰.

El actor se ha apropiado del tabernáculo, de la caja escénica, lugar donde reina la ficción y la perspectiva, “articulado a partir de la mirada del príncipe”¹²¹.

De esta manera, a comienzos del siglo XVII, quedó consolidado el teatro a la italiana. Si bien debemos hablar de una forma definitiva expresada por el teatro de Aleotti, hay que aceptar que la misma fue evolucionando y adquiriendo formas afines pero distintas. El ejemplo canónico no existe en ninguna parte.

Planta y frons scenae del proyecto de teatro del arquitecto inglés Inigo Jones (1573-1652)



El primer teatro de pisos que permitió la construcción de palcos, balcones, tertulia y paraíso, alrededor del patio de platea, se levantó en Venecia en el año 1637, que no obstante su condición de república independiente, compartía con las otras ciudades-estado el mismo programa cultural. El edificio en cuestión fue muy criticado, porque, se alegaba, la sala con palcos hacía todavía más lejano el retorno a las formas y al sentido del teatro grecorromano. Se especula que la iniciativa tuvo fuerza porque fueron los patricios los gestores de la iniciativa, para contar con la propiedad de esos palcos, alquilados por el año o, por algunas familias, con carácter vitalicio. El soberano también se muda de lugar, ocupa el palco central, cediendo la platea al público burgués que cada vez más pugnaba por gozar del entretenimiento. Para la clase privilegiada “los palcos son un lugar para mirar y para ser mirados, confín entre situación pública y situación privada”¹²².

Las butacas de las plateas fueron instaladas de distintas formas, en forma de U y de U ensanchada, mientras que la distancia con el escenario fue, como adelantamos, extendiéndose más. La iniciativa de darle mejor visibilidad al espectador fue de Bernardo Buontalenti (1536-1608), quien siempre trabajó al servicio de los Medici y en 1585 ideó un teatro cortesano en el costado oriental del palacio de los Uffizi, con una inclinación importante del piso de plateas, de modo que el último espectador estaba sentado a mayor altura que el primero

Asimismo el patio, todo el edificio en realidad, incluyendo el cubo escénico, recibió el aporte de una iluminación distinta, de manejo menos engorroso. La electricidad sirvió para dejar de lado las antorchas, los artefactos a gas, las velas que cumplieron esta función hasta la aparición de la lámpara. La diferenciación de la luminosidad entre el patio de plateas y el lugar de la ilusión se hizo mucho más sencilla.

En 1822 el Opera de París es iluminado con gas, en 1830 lo es el Lyceum de Londres, en 1850 lo son casi todos los teatros; y en la segunda mitad del siglo se difunde la luz eléctrica. Cambia la manera de crear el espacio sobre el escenario y en el cambio de luz escena y sala se redefinen¹²³.

Pero fue el decorado el rubro que aceptó decenas de revoluciones, provocadas por imaginativos escenógrafos, que comenzaron con producir modificaciones del punto de vista y en la tipología de los decorados.

Los primeros decorados a la italiana representaban espacios inmensos, ciudades, paisajes, etc. Progresivamente, los escenógrafos construyen una distancia menos marcada: la escena muestra ahora un plano más próximo, el interior de una sala de un palacio, por ejemplo. Buscan escapar,

paralelamente, a la estricta simetría a la que inducen la arquitectura del teatro y su función. El punto de fuga [el famoso clavo frente a la mirada frontal del príncipe] queda, a veces, corrido respecto al eje de simetría¹²⁴.

En la búsqueda de efectos que reflejen tanto virtuosismo escenográfico, los decoradores inventaron, al final del siglo XVII, una versión distinta del punto de vista, llamada *veduta per angolo* (vista sobre el ángulo). Este procedimiento consiste en generar, en el espectador, la ilusión de que mira el espacio representado de costado y ya no de frente. Los Bibbiena, familia de arquitectos y escenógrafos, fueron los primeros en trabajar con esta novedad. Ferdinando Bibbiena (1657-1743), el más famoso de todos, reabrió el Teatro Ducal de Piacenza, en 1687, con los primeros decorados *per angolo* que se tienen noticias, que encuadraron la representación de la ópera *Didio Giuliano*.

El último paso es la creación de los teatros con acceso por taquilla. A partir de esa decisión –cobrar entrada a los espectadores–, rige una lógica empresarial en el armado del repertorio, ya que el triunfo de la iniciativa se sujeta necesariamente a la respuesta del público. Antes hubo algunos intentos parciales, difíciles de identificar, hasta que en 1637 se inauguró el Teatro Cassian de Venecia, rentado y administrado por Benedetto Ferrari. Lo siguieron en la experiencia otros teatros de Venecia y los del resto de Italia que se fueron construyendo durante el siglo XVII, además de Venecia, en Ferrara, Bolonia, Florencia, Siena, Roma.

Lo que interesa subrayar aquí es que alrededor de 1640 el teatro a la italiana está definido: es un espacio de relación, interior y absoluto, un ambiente que deriva y funda una *forma mentis*¹²⁵ del teatro. Y es una *forma mentis* que no es italiana sino europea¹²⁶.

De esta manera, con la adopción del teatro a la italiana por la actividad escénica de occidente, se produjo la ruptura definitiva con la disposición espacial del teatro de la Edad Media, con sus carros de dos pisos y el público disperso a su alrededor, o la simultaneidad de acciones en varios escenarios, tocándole al espectador elegir el recorrido que le permitiera seguir de pies a cabeza la historia sacra. No obstante semejante hegemonía, algunos teatristas del siglo XX (Max Reinhardt, Adolphe Appia, Gordon Craig, entre otros), reaccionaron contra la forma, que hasta ahí había ejercido una tiranía sorda pero inexorable y crearon o teorizaron sobre nuevas formas de representación escénica.

Continuar con este tema nos exigiría entrar en aspectos particulares de la historia de la escenografía que están fuera del alcance de estos apuntes. Nosotros solo dimos el primer paso.

Notas

1. Hearder, Harry. 2003. *Breve historia de Italia* (edición revisada y actualizada por Jonathan Morris, traducida por Borja García Berceo). España. Alianza Editorial.
2. Jannuzzi, Giovanni. 2006. *Breve historia de Italia*. Buenos Aires. Letemendia.
3. Ya contamos, en un capítulo anterior, como el brillante humanista Lorenzo Valla (1406-1457) invalidó, siglos después y con pruebas contundentes, la autenticidad del documento.
4. Acerca de la *lingua franca*, consultar nota del Capítulo III.
5. Hearder, Harry. Obra citada.
6. Un militar de gran capacidad, menos reconocido que otros generales, como Julio César o Alejandro Magno, debido a una extraña falta de atención por parte de los historiadores.
7. Esclavo, castrado por los persas para cumplir funciones de cuidado del harén, fue comprado por Justiniano, quien alentó su carrera en el campo militar.
8. Hearder, Harry. Obra citada.
9. Explicamos ya, en el capítulo II, el significado de arrianismo.
10. Maurois, André. 1951. *Historia de Francia* (traducción de María Luz Morales y F. Oliver Brachfeld). España. José Janés Editor.
11. Arquímedes es reconocido por haber diseñado innovadoras máquinas, incluyendo armas de asedio y el tornillo que lleva su nombre. Estudios modernos han probado la veracidad de algunos inventos atribuidos a Arquímedes, tal como la capacidad de encender fuego a distancia utilizando el reflejo del sol con un juego de espejos.
12. Hearder, Harry. Obra citada.
13. Que tiene nombre de algo y le falta la realidad de ello en todo o en parte (RAE).
14. Hearder, Harry. Obra citada.
15. Hearder, Harry. Obra citada.
16. Que no tiene órdenes clericales (RAE).
17. Sforza, Nora H. 2008. *Teatro y poder político en el renacimiento italiano (1480-1542). Entre la corte y la república*. Buenos Aires. Letranómada.
18. Sforza, Nora H. Obra citada.
19. Merezhkovski, Dmitri. 2005. *El romance de Leonardo. El genio del Renacimiento* (traducción Juan Santamaría) Buenos Aires. Edhasa.
20. Hearder, Harry. Obra citada.
21. Hearder, Harry. Obra citada.
22. Mann, Thomas. 2002. *La muerte en Venecia* (traducción de Juan del Solar). Buenos Aires. Edhasa.
23. Reunión periódica de obispos convocados por el papa.
24. Hearder, Harry. Obra citada.
25. Machón saliente en el paramento de un muro, para fortalecerlo (RAE).
26. Parte del templo, abovedada y comúnmente semicircular, que sobresale en la fachada posterior, y donde se instalaban el altar y el presbiterio (RAE).
27. La palabra confaloniero o gonfaloniero (en italiano, gonfaloniere), dio nombre a un cargo que en ciertas ciudades italianas (especialmente en Florencia), durante la Edad Media y el Renacimiento se ocuparon de las cuestiones municipales.
28. Antigua pieza de artillería, larga y de poco calibre (RAE).
29. Arma ofensiva, a modo de alabarda, con el hierro muy grande, ancho, cortante por ambos lados, adornado en la base con dos aletas puntiagudas o en forma de media luna, y encajado en un asta de madera fuerte y regatón de hierro (RAE).
30. Merezhkovski, Dmitri. Obra citada.
31. Merezhkovski, Dmitri. Obra citada.
32. Merezhkovski, Dmitri. Obra citada.

33. Merezkovski, Dmitri. Obra citada.
34. Merezkovski, Dmitri. Obra citada.
35. Hearder, Harry. Obra citada.
36. El ophir de Salomón era un enclave de la India oriental, cercano a Goa.
37. Hearder, Harry. Obra citada.
38. Campos, Juan Ignacio Alonso (director editorial), Javierre González, Marisa y Torres Escobar, Olimpia (editoras). 2001. *Historia Universal. Occidente medieval y moderno*. España. Espasa Calpe S.A.
39. Sforza, Nora H. Obra citada.
40. Sforza, Nora H. Obra citada.
41. D'Amico, Silvio. 1961. *Historia del Teatro Dramático* (traducción de Baltasar Samper). México. U.T.E.H.A.
42. Cruciani, Fabrizio. 1994. *Arquitectura teatral* (traducción Margarita Pavia). México. Escenología.
43. Explicación, interpretación (RAE).
44. D'Amico, Silvio. Obra citada.
45. D'Amico, Silvio. Obra citada.
46. Boiadzhiev, G. N. y Dzhivelégov, A. 1947. *Historia del Teatro Europeo (desde sus orígenes hasta 1789)* (traducción Sergio Belaieff). Buenos Aires. Editorial Futuro SRL.
47. Este dato lo tomamos del libro de Silvio D'Amico. No aporta fechas, de modo que no sabemos si esta representación de Séneca es anterior o posterior a la que se considera como primera de su obra, efectuada en Cambridge en 1551.
48. *Historia de dos amantes* ha sido publicada, traducida al castellano por José Manuel Ruiz Vila, por Ediciones Akal, en el año 2006.
49. D'Amico, Silvio. Obra citada.
50. D'Amico, Silvio. Obra citada.
51. D'Amico, Silvio. Obra citada.
52. Sforza, Nora. Obra citada.
53. D'Amico, Silvio. Obra citada.
54. D'Amico, Silvio. Obra citada.
55. Isabel fue retratada por Leonardo y Tiziano, pinturas que se conservan en el Louvre.
56. Cita de Nora Sforza.
57. Personas que practican la supersticiosa operación de adivinar el futuro invocando a los muertos.
58. Cruciani, Fabrizio. Obra citada.
59. Cruciani, Fabrizio. Obra citada.
60. Bibbiena. 1990. *La Calandria* (traducción de Margarita García Galán) España. Asociación de Directores de Escena (ADE).
61. D'Amico, Silvio. Obra citada.
62. D'Amico, Silvio. Obra citada.
63. Massip, Fransec. 1992. *El teatro medieval*. España. Montesinos.
64. Sforza, Nora. Obra citada.
65. Sforza, Nora. Obra citada.
66. Hormigón, Juan Antonio. 1991. Prólogo a *Ruzante. Comedias*. España. Asociación de Directores de Escena (ADE).
67. Hormigón, Juan Antonio. Obra citada.
68. Bilora es el personaje campesino de la comedia *Bilora, segundo diálogo en lengua rústica, sentencioso, ingenioso y ridiculísimo*, que según escribe Juan Antonio Hormigón, en el prólogo ya citado, "ilustra la tragedia de la disgregación familiar del campesino."
69. Sforza, Nora. Obra citada.

70. D'Amico, Silvio. Obra citada.
71. D'Amico, Silvio. Obra citada.
72. D'Amico, Silvio. Obra citada.
73. D'Amico, Silvio. Obra citada.
74. Berthold, Margot. 1974. *Historia social del teatro, volumen 2* (traducción de Gilberto Gutiérrez Pérez). España. Ediciones Guadarrama.
75. Macgowan, Keneth y Melnitz, William. 1964. *Las edades de oro del teatro* (traducción de Carlos Villegas, revisada por Julio Prieto). México. Fondo de Cultura Económica.
76. Baty, Gaston y Chavance, René. 1986. *El arte teatral* (traducción de Juan José Arreola). México. Fondo de Cultura Económica.
77. Uribe, María de la Luz. 1983. *La Comedia del Arte*. España. Destinolibro.
78. D'Amico, Silvio. Obra citada.
79. Uribe, María de la Luz. Obra citada.
80. Sforza, Nora H. Obra citada.
81. Uribe, María de la Luz. Obra citada.
82. Perteneciente o relativo a la corte o al palacio (RAE).
83. Uribe, María de la Luz. Obra citada.
84. Manin, Guiseppina. 2008. *El mundo según Dario Fo*. España. Paidós.
85. Magnífico actor y autor de sus libretos, nacido en Italia en 1926. En 1997 obtuvo el Premio Nobel de Literatura.
86. Vocablo que imita o recrea el sonido de la cosa o la acción nombrada (RAE).
87. Dávila, Celina. 2009. *Grammelot*. <http://celinadavila.blogspot.com>
88. Eandi, Victoria. 2008. "El actor medieval y renacentista", en *Historia del actor*, volumen de autores varios coordinado por Jorge Dubatti. Buenos Aires. Editorial Colihue.
89. D'Amico, Silvio. Obra citada.
90. D'Amico, Silvio. Obra citada.
91. Uribe, María de la Luz. Obra citada.
92. Boiadzhiev, G. N. y Dzhivelégov, A. Obra citada.
93. Uribe, María de la Luz. Obra citada.
94. Uribe, María de la Luz. Obra citada.
95. Uribe, María de la Luz. Obra citada.
96. Uribe, María de la Luz. Obra citada.
97. D'Amico, Silvio. Obra citada.
98. Cruciani, Fabrizio. Obra citada.
99. Kowzan, Tadeuz. 1986. *El signo en el teatro, Introducción a la semiología del arte del espectáculo*. Venezuela. Monte Ávila Editores.
100. Surgers, Anne. 2005. *Escenografías del arte occidental*. Buenos Aires. Edicionesartedselsur.
101. Breyer, Gastón. 1968. *Teatro: el ámbito escénico*. Buenos Aires. Centro Editor de América Latina.
102. Surgers, Anne. Obra citada.
103. Surgers, Anne. Obra citada.
104. Surgers, Anne. Obra citada.
105. Surgers, Anne. Obra citada.
106. Como dijimos en un capítulo anterior, la fecha inicial del uso del telón es cuestión muy debatida. Casi todos los historiadores consultados dan fechas distintas. Nosotros mencionamos la que aporta Cruciani, sin aceptarla como indiscutible.

107. Los términos escenógrafo y escenografía pasaron a ser de uso para designar a esos artistas del escenario recién a mediados del siglo XIX.
108. Surgers, Anne. Obra citada.
109. Breyer, Gastón. Obra citada.
110. Surgers, Anne. Obra citada.
111. Surgers, Anne. Obra citada.
112. Lienzos pintados que se apoyan en el piso del escenario.
113. También lienzos pintados, pero que cuelgan del techo del escenario.
114. Testimonio citado por Anne Surgers.
115. Breyer, Gastón. Obra citada.
116. Surgers, Anne. Obra citada.
117. Surgers, Anne. Obra citada.
118. Surgers, Anne. Obra citada.
119. Este teatro fue destruido por las bombas durante la Segunda Guerra Mundial y restaurado de acuerdo con los conservados planos de Aleotti.
120. Surgers, Anne. Obra citada.
121. Surgers, Anne. Obra citada.
122. Cruciani, Fabrizio. Obra citada.
123. Cruciani, Fabrizio. Obra citada.
124. Surgers, Anne. Obra citada.
125. *La forma mentis* es definible *grosso modo* como “la unidad de un modo de pensar”
126. Cruciani, Fabrizio. Obra citada.