

«LA COMEDIA DEL ARTE»

Por GIOVANNI CANTIERI MORA

Debido al estudio parcial de alguno de los comentaristas de la Comedia del Arte, el público, sobre todo el extranjero, tiene una idea muy reducida y equivocada sobre la misma. Se ha dicho y repetido hasta la saciedad que sus dos peculiaridades principales consisten en su improvisación y en el carácter o psicología invariable de todas y cada una de sus máscaras. Ambas cosas, que si pudieron ser ciertas en determinada época de su evolución, que duró siglos, no lo son si nos referimos a la misma con una mirada de conjunto que abarque desde sus orígenes a sus postrimerías.

Se ha querido ver en la Comedia del Arte algo parecido a ese arte teatral de oriente, especialmente el chino, regido por símbolos, expresados a través de máscaras, atuendos y evoluciones, que han llegado invariables hasta nosotros, y que sólo hoy, a la sombra de las grandes revoluciones sociales de aquel país, ha

comenzado a evolucionar. Nuestro arte, el de Europa, no tiene punto alguno de contacto con el de oriente. En oriente las edades históricas se han mantenido, a través de siglos y milenios, fieles a una tradición que infundía a sus obras esa rigidez que siempre les ha restado espontaneidad; en Europa, por el contrario, el arte, en todas las épocas, ha evolucionado a favor de una aproximación a la naturaleza, a favor de un naturalismo que en la escena se puede ya comprobar en las épocas clásicas de Roma y Grecia, y que en el período en que se dio la Comedia del Arte condujo a ésta, a través de etapas que procuraré exponer, hasta el naturalismo que le infundió Goldoni. En occidente sólo cuando el arte llega a un exceso de naturalismo se estiliza durante un período, abandonando su impresionismo por una u otra forma expresionista de la que al fin, cansado, se libera de nuevo gracias a un nuevo arte naturalista que unas veces se llamará verista, otras realista y otras neorrealista, pero cuyo fin supondrá siempre un acercamiento a esa naturaleza que tal vez debido a ese origen cultural que le debemos a Grecia, de sello tan panteísta, siempre ha tenido entre nosotros tanta importancia.

Todavía hoy son muchos los que al referirse al origen de la Comedia del Arte se remontan

a los personajes de la comedia plautina o a los de las de Terencio. Yo, en mi modesta opinión, no lo creo probable. Si los cómicos italianos que crearon las máscaras imperecederas de Arlequín, de Pantalón, de tantos y tantos otros de esos tipos cuya historia y evolución nos resultan tan confusa y difícil de estructurar, hubiesen recurrido a los autores latinos para dar vida a sus creaciones, lo más probable es que se hubieran mantenido en esa línea de las comedias renacentistas que invariablemente bebieron en tales fuentes, y que sólo gracias al alto genio de un Maquiavelo, y de algunos pocos más, pudieron darnos obras verdaderamente originales, pese a su origen nada velado. Las máscaras de la Comedia del Arte deben tener a la fuerza un origen mucho más mediato, y si tanto se parecen a ese Maccus, a Bucco, a Pappus, a Dosseno, es sin duda debido a que también aquéllos, como éstos, han sido inspirados por tipos populares, esos tipos del pueblo que tanta semejanza guardan entre sí a través de las más distintas épocas.

Pero lo auténticamente sorprendente es la difusión que tuvo ese tipo de espectáculo a través de todos los pueblos de Europa. Difusión a que, sin duda, debe su enorme popularidad; importancia que ha adquirido en la historia del teatro universal.

Los comediantes italianos se establecieron en España, en Francia, en Polonia. Precisamente en aquella corte sufrió prisión, en tiempos de Augusto I, Angelo Constantini — el creador de Mezzetino —, quien se puso al servicio de aquel rey después de que en 1697 fue expulsado de Francia con los demás cómicos de Italia. En Polonia, Constantini conquistó, e hizo suya, a la amante de su protector, y ese fue el motivo de su prisión. En cuanto a Francia, baste saber que María Antonieta hizo representar, en el teatro del Trianón, hasta dieciséis comedias italianas en el corto plazo de un trimestre; y que anteriormente, entre 1588 y 1630, hasta cinco compañías italianas actuaban en París. A saber: la de Antón María Veneto y la de Soldini Fiorentini, que a menudo actuaron reunidas; la de los «Gelosi», dirigida por Flaminio Scala, y en la que actuaba el célebre Francesco Andreini, actor y autor de gran mérito, que interpretaba el papel de Capitán, y que fue el primero que publicó su parte. También estaban en París, por la misma época, la compañía del Duque de Mantua, encabezada por Tristano Martinelli; y la de los «Comici Fedeli», dirigidos por otro Andreini — Gian Battista —. Más tarde dirigió esta compañía Giuseppe Bianchi, que también interpretaba el papel de Capitán. En ella descollaron

Tiberio Fiorilli, en el de Scaramouche; Turi, en el de Pantalón; Constantino Lolli, en el del Doctor, y Nicolo Biabei, quien más tarde formó por su cuenta otra compañía. Habían sido llamados a París por María de Médicis, y en 1660 se establecieron definitivamente en dicha corte, en que despertaron, con su labor —según críticos franceses afirman— el genio de Molière.

Eso mismo nos dice Angela Constantini en su *Vida de Scaramouche*, publicada en 1695, en la que asegura que Molière estudió mucho el arte de Fiorilli. Asimismo, en la comedia *Elomire hipocondre*, de Boulanger de Chalussay, citada otras veces con el título de *Elomire o los médicos vengados*, se dice claramente que Molière tomó de Fiorilli auténticas lecciones de mímica, y que a él le debe sus progresos como actor. En la edición príncipe de esta última obra, es donde puede verse el célebre grabado de L. Meyer, en que «Scaramouche maestro» sostiene en la mano un trozo de intestino hinchado, mientras «Elomire estudiante» (Molière), repite los gestos del maestro mirándose a un espejo.

Hemos dicho que fue María de Médicis quien llamó a Francia a los cómicos italianos, pero con eso no queda explicada su popularidad ni su propagación por toda Europa. El éxito de la Comedia del Arte se debe, sin duda, a sus mu-

chos valores teatrales, que la liberaban de esa hinchazón libresca de que adolescían tantas otras obras de la época. Según parece, las representaciones de estos comediantes constituían todo un espectáculo; en algunas compañías, de las que se han conservado contratos, sabemos que se les exigía, amén de otras muchas cosas, que supieran saltar a través de aros de papel — juegos que nos transmite también la iconografía —. Es algunos casos, sus representaciones llegaron a formar parte de espectáculos en que participaban, con números de acróbatas, otros de magia — juegos de manos —. No nos sería difícil advertir en ellas el origen lejano de ese music-hall que tan en boga estuvo a principios del presente siglo.

La popularidad de estos comediantes italianos llegó a ser tal y tanta, que los franceses, para hacerse suyo el público que aquellos en tal proporción le quitaban, dieron en imitar sus comedias, dando lugar a que los italianos protestaran ante la justicia, exigiendo fueran respetados sus derechos de autor. Pero los franceses supieron burlar las prohibiciones legales recurriendo a hábiles trucos que pusieron en juego de inmediato. Siguieron representando las mismas comedias, pero sin decir palabra, expresándose sólo por medio de gestos. Unas veces, al

principio de la representación, se presentaba uno de los cómicos con un enorme cartelón en el que estaba escrito el argumento de la comedia que se iba a representar; otras, mientras los demás personajes actuaban, a ambos lados del tablado o escenario, las máscaras viejas de la comedia, casi siempre Pantalón y el Doctor, iban desenrollando sendos pergaminos en que los presentes podían leer las réplicas de los actores. También se conservan múltiples grabados en que puede advertirse esta treta; y a ellos se debe, sin duda, el que tantos hayan caído en el error de creer que en la Comedia del Arte tenía una preponderancia capital la pantomima. Es cierto que era aquélla muy movida y que en ella los gestos explicaban perfectamente la acción — otro de los motivos de su éxito en el extranjero, en que era preciso luchar con la diferencia de lenguaje —, pero no es posible negarle a la palabra su enorme importancia, y mucho menos si tenemos en cuenta los «dazzi» — en cierto modo las «morcillas» de nuestra jerga teatral — y el carácter dialectal de sus máscaras.

Pero no es esto a lo que ahora pretendía referirme. Al explicar ese pleito he querido tan sólo señalar que, en contra de lo que tantos creen, en la Comedia del Arte no era todo improvisado. Se improvisaban, eso sí, ciertos de-

talles, gracias y donaires, pero el todo respondía a un trazado perfectamente premeditado, invariable, sin el cual nos sería imposible explicar el pleito a que acabo de referirme.

La mayoría de veces, entre cajas, quedaba expuesto, en una tablilla, el «scenari» — un guión — de la comedia que se representaba. En este guión se indicaban las entradas y salidas y el argumento de la escena a desarrollar. Los actores improvisaban, si es lícito hablar de improvisación en cosa repetidas veces ensayada, los diálogos. Hoy conservamos numerosas colecciones de estos «scenari». *La viuda constante, o Isabel, soldado por ventura*, es un ejemplo de ellos. Empieza así: «En Milán. Isabel y Horacio. En su ventana, Isabel habla de amor con Horacio; ella baja, se juran fe y se separan. Octavio e Isabel en la ventana; Ardelia, en la ventana, Brighella y Rosilla. Octavio habla de su amor por Isabel, y ordena a Brighella que llame a su puerta. Llama, e Isabel aparece. Octavio le declara su amor y ella le responde que a quien ama es a Horacio. Octavio se irrita por semejante desdén, y finalmente, Isabel le da con la puerta en las narices.» Y así hasta el final.

En otros, en cambio, como en: *Orígenes, viajes, arresto, proceso, detención y condena de José Balsamo de Palermo llamado el Conde Ca-*

gliostro, con Polichinela, compañero suyo en los delitos y en la pena, perteneciente a un manuscrito del siglo XVIII que se conserva en la Biblioteca Vittorio Emanuele de Roma, se dan múltiples fragmentos pertenecientes al diálogo. No debe extrañarnos. Ya anteriormente dijimos que Francesco Andreini publicó su papel, que estaba, por tanto, escrito.

Algo parecido hizo Goldoni en los comienzos de su carrera al escribir, para la compañía de Antonio Sacchi, el papel de Pantalón, que entonces interpretaba Francesco Bono, dejando el resto del diálogo a la improvisación de los actores. Con anterioridad, para el Truffaldino de la misma compañía, había escrito Goldoni dos argumentos de comedia. Pero en verdad no estaba muy lejos su innovación posterior con la que dio al traste con toda una manera de hacer y concebir el teatro.

En *Los dos notarios fingidos*, de Flaminio Scala, leemos: «Gratiano: hace lo que quiere». Lo que demuestra, puesto que esta vez se especifica que Gratiano hace lo que quiere, que no siempre se servía el actor de su inventiva para la interpretación de su papel.

Todo esto nos lleva a creer que no hay una fórmula fija para la interpretación de estas comedias, y que en el largo período que se man-

tuvieron en el apogeo tales compañías, el arte, o la técnica de estos actores, sufrió innumerables evoluciones; evoluciones casi imposibles de seguir paso a paso.

Hemos hablado hasta aquí del Pantalón, del Brighella, del Arlequín de tal o cual compañía. Queda dicho que tal o tal otro actor publicó su papel; que Goldoni escribió el de otros. Sí, como por ello se puede adivinar, esos cómicos solían representar siempre un mismo papel, papel con el que se hacían célebres y que luego transmitían a sus hijos, dando origen a esa dinastía de comediantes que todavía hoy es tan frecuente encontrar en Italia bajo el apelativo de «hijos de arte».

Pero esos cómicos hacían más. Se inventaban su papel. Se inventaban una máscara; máscaras que no eran símbolos, como tantos y tantos pretenden, sino tipos que cada actor vestía como mejor creía conveniente. ¿De dónde copiaba esos tipos? De la realidad que tenía a su alcance, a su alrededor, y de ahí esa mezcla de dialectos peculiares a tantas de ellas provenientes de uno u otro extremo del país. Pero lo invariable, en verdad, no era la psicología de cada personaje; y si de comedia en comedia éste mantenía cierta afinidad, ello era debido a que quedaba de manifiesto, en el papel, la psicología del actor que

lo representaba. Tal vez sólo con Goldoni llegaron a tener, las máscaras de la Comedia del Arte, un carácter fijo e invariable. Al principio, como he dicho, no. Un ejemplo válido y fácil de comprender nos lo puede deparar el de la máscara que se ha creado Charles Chaplin con Charlot. Charlot tiene siempre, eso sí, cierto estilo; esa forma de actuar que le ha popularizado gracias a su genialidad; pero unas veces se nos ha mostrado tímido, aunque calculador. Otras, incluso, héroe cruel y frío. En él alternan los momentos de mayor timidez con los de mayor seguridad. A menudo sacará provecho de la sensación que en los demás produce la inferioridad. No pocas veces le vemos, mientras besa a una muchacha, darle una patada, por detrás, a su rival, demostrando, en tal forma, el placer que le produce haber vencido. También le hemos visto, otras muchas veces, sobre el ring, alardear, cuando su enemigo está a tres metros de distancia, mientras el miedo es casi pánico en él. Lo invariable, en realidad, son los gestos, las expresiones, los movimientos de que se sirve para expresarse, esa máscara casi reducida al bigote que le ha hecho popular. El tipo es el mismo, pero su modo de ser varía, como varía ostensiblemente en Arlequín; tal vez la máscara que más se le parece por la forma de manifestarse.

Incluso los trajes, esos trajes que para crear el tipo también se inventaron los actores, sufrieron notables evoluciones a lo largo de las distintas épocas; o al pasar, gracias al éxito que con esos personajes alcanzaron, de sus creadores, a otros intérpretes, que de tal manera pretendieron igualar la suerte de aquéllos.

Y dicho esto, ha llegado el momento de pasar a la notación de las distintas máscaras, refiriéndonos, en lo posible, a sus orígenes y a sus posteriores proyecciones; pero antes quiero subrayar, una vez más, y esto debe de tenerse muy en cuenta, que no todos los tipos de la Comedia del Arte surgieron a la vez, de repente, y que sólo en sus últimos tiempos se vio ésta enriquecida por todos esos personajes adquiridos, por aluvión, tras años y más años de trabajo constante por parte de esos cómicos que deben, con justicia, colocarse entre los de ingenio más alto en la historia del teatro de todos los pueblos y tiempos.

Rechazada la hipótesis de que las máscaras de la Comedia del Arte provienen de la comedia latina; y otras más curiosas, como, por ejemplo, esa que les atribuye un origen mítico, en que éstas no serían otra cosa que una representación de los planetas; coinciden muchos en señalar como antecedente más mediato a Ruzzante, nombre

con que ha pasado a la historia Angelo Beolco, actor y autor que vivió entre 1502 y 1542. Angelo Beolco, que, al parecer, debió ser un estupendo director, se reservaba en todas sus comedias el papel de Ruzzante. Es posible que a ello se debe el que tantos hayan creído descubrir en él ese antecedente a que antes he aludido. Pero Ruzzante, en realidad, muy poco tiene que ver con el carácter de las máscaras de la Comedia del Arte. De una en otra de sus comedias, Ruzzante sólo conserva, de común, el nombre; y no sólo cambia en todas ellas la psicología de los personajes, sino que ni siquiera llega a fijar un tipo. Y es esto, quizá, lo que más le diferencia de las máscaras de que hablamos. Ruzzante es, unas veces, como, por ejemplo, en *La Fiorina*, un campesino enamorado de Flora, que nos atosiga, durante largas parrafadas, con sus sufrimientos; y nos habla, en tono encendido, de su amor, nada espiritual, por cierto. Hasta que otro campesino, enamorado de esa misma muchacha, llega y le propina una buena tanda de garrotazos. Es curioso constatar lo corriente que son en todo arte cómico semejantes desenlaces, que nunca dejan de divertir al público. Se diría que ese fondo cruel y sádico, inconsciente, si se quiere, que anida en todos nosotros, nos lleva a disfrutar enorme-

mente con la desgracia ajena; que, en tales circunstancias, no conserva, siquiera, esa dignidad que nos obliga a estremecernos respetuosamente en la tragedia; sino que hunde al desgraciado, para mayor burla, en el más espantoso de los ridículos. Otras veces, como, por ejemplo, en *La Moschetta*, Ruzzante es un burgués. Le vemos, en esta comedia, casado con una mujer que le engaña con un soldado mientras le cierra fuera de casa; y a quien él teme enormemente. Pero Beolco no le deja a este cornudo temeroso ni la posibilidad de despertar la lástima de los espectadores, porque, además, nos lo presenta como a un desaprensivo que se las compone, en todas las formas posibles, para engañar a sus conciudadanos, a quienes sablea a diestro y siniestro.

Como vemos, en Ruzzante, los ambientes siempre suelen ser bajos; sus tipos, despreciables y grotescos. Puede decirse que su gran innovación sea en realidad la de oponer a los ambientes librescos, tan comunes a la poesía de su tiempo, estos otros, que tanto se acercan a la realidad, y que atestiguan, una vez más, ese esfuerzo por acercarse al naturalismo a que antes he aludido.

Mayor atención merece, en cambio, una comedia anónima del xvi, *La Veneciana*; porque

en ella los Zanni llevan a cabo escenas reveladoras para el ulterior desarrollo de algunos tipos de la Comedia del Arte.

Zanni — Zane o Zanne le llamaban en Venecia — es un pobre, literalmente muerto de hambre, que baja desde sus montañas hasta la ciudad, donde vende su carbón. En realidad, el nombre de Zanni, que es un derivado de Giovanni, es el nombre con que en Venecia se alude a toda una clase popular. Su condición invariable: la de criado.

El Zanni, que va vestido, en Venecia, de harapos y lleva la cara tiznada por el carbón, sostiene invariablemente su diálogo con el Magnífico, que termina siempre por burlarle. En ese traje harapiento se ha querido ver el origen del traje multicolor de Arlequín, y cabe preguntarse si la careta negra de las máscaras supone un nuevo esfuerzo para acercarse en mayor grado a la realidad, incluso exagerándola, y si no será otra cosa que una nueva evolución de esa cara tiznada del primitivo Zanni. Pero lo más probable es que la máscara, a la que no puede atribuirse ya la finalidad que perseguía en el antiguo teatro clásico, no persiga otro fin que un efecto cómico, como lo persigue el maquillaje de todos los payasos, esas rayas y manchas pintadas que no tienen más propósito que el de subrayar, en

forma caricaturesca, la fisonomía humana. También aquí es necesario reconocer que para buscar la risa no se ha seguido más técnica que esa de la cara sucia que ya está presente en el primitivo Zanni, al que es posible se le hiciera carbonero para recurrir, con lógica, a semejante efecto; tan segura y tan feliz como el de los garrotazos que ya hemos consignado.

El Zanni, en Florencia, viste, en cambio, una especie de túnica blanca, atada a la cintura por medio de una cuerda; anchos pantalones remangados sobre los tobillos; sombrero de ala ancha, remangado hacia atrás sobre la frente. También este Zanni florentino lleva tiznada la cara, rematada por una selvática barba.

Una nueva pregunta que cabe hacerse, respecto a este Zanni de Florencia, es la de si él ha dado origen a esa caterva de mozos de cuerda que tanto abundan en casi todas las comedias de la Italia del Renacimiento; y de lo que sí no cabe duda, visto su traje, que tan claramente parece subrayar lo anterior, es que del de él ha derivado el de Polichinela.

El Magnífico de las comedias venecianas suele ser un propietario, de noble y antigua familia venida a menos, al que ya no acompaña la gloria de los antiguos conquistadores de la República. Se hace llamar Magnífico por los criados,

y es de espíritu mezquino. En el siglo xvi viste calzón corto, medias rojas y casaca negra. No cabe duda de que estamos muy cerca de Pantalón.

En las de Florencia, el Magnífico viste, en forma caricaturesca, como la nobleza veneciana de la época.

Pero volvamos por un momento al Zanni. No pasará mucho tiempo sin que su tipo sufra un desdoblamiento. Efectivamente, pronto podrá hablarse en las comedias de un primero y un segundo Zanni. E incluso puede decirse que ya nunca, ni una vez adquirida su personalidad definitiva, volverán a separarse. El primero, astuto, intrigante, embustero, dará origen a la máscara de Brighella. El segundo, grotesco y glotón, a la de Arlequín.

Arlequín, Brighella, Polichinela, Pantalón; estamos ya en contacto con las máscaras de la auténtica comedia que a lo largo de los siglos ha dado en llamarse de Arte.

Arlequín, como hemos dicho, al igual que Brighella, tiene su origen en el Zanni; y, como aquél, es natural de Bergano, en cuyo dialecto se expresa en toda la primera época de su existencia. Pero lo que ahora cabe preguntarse es el origen de su nombre. Hay quien sostiene que le viene de Aquiles de Harlei, noble francés protector de un cómico italiano llamado Arleichino.

Otros, mantienen, en cambio, que Arlequín no es otra cosa que un diminutivo de Harle o Herle, pájaro de plumaje multicolor.

Pero la opinión que abunda es la de cierto origen, demoníaco, Alichino, efectivamente, se llama un diablo dantesco; y Erlenkönig, otro común a la leyenda escandinava y germánica. Pero tanto el nombre de este último demonio nórdico como el de Dante tiene origen francés; origen que, según parece, es también el que debe concedérsele al de la célebre máscara.

Una leyenda alemana es la que nos habla de cierto noble francés, capitán de un escuadrón de aventureros, llamado Juan Hellequín de Boulogne (personaje histórico a quien mataron los normandos en el año 882), que fue condenado, a su muerte, a cabalgar sin descanso hasta el fin del mundo. Recuédese la leyenda catalana del Comte Arnau. Leyenda a la que, posiblemente, también en la península se le debe conceder este mismo origen.

Lo cierto es que el pueblo dio en llamar, a estos caballeros fantasmales, Hellequins, palabra que fue convirtiéndose en Herlequins o Harlequins.

Pero el pueblo francés, no tan dispuesto como el alemán a estas fantasías espectrales, fue cambiando el carácter de estos caballeros hasta con-

vertirlos en diablillos alegres, cargados de cascabeles, siempre dispuestos a la burla. A estos diablillos, según parece, se remonta el origen del traje de los juglares y el de los bufones de las cortes, que luego no dejaron de ejercer cierta influencia en el del primitivo Arlequín. La similitud casual de éstos puede explicar la posterior confusión de dos entes de tipo tan distinto, confusión que queda patente en la baraja inglesa, en que el comodín viene representado, unas veces, por un Jolly — uno de esos diablillos — y otras, por un Arlequín.

Todo esto, como queda dicho, ha determinado cierta confusión. Ha dado origen a que muchos le carguen a Arlequín, lo mismo que a Polichinela — cuyo traje blanco, según éstos, tiene su origen en el que la fantasía popular atribuye a los fantasmas —, origen demoníaco; remontándose, incluso, a esos misterios medievales, en que los derivados del primitivo Zanni son identificados con los demonios chillones y ridículos que siempre quedan vencidos; mientras que los enamorados de la Comedia del Arte serían, según tales comentaristas, los ángeles, siempre triunfantes en aquellas primitivas manifestaciones de nuestro arte escénico.

Lo cierto es que ya en el siglo XVI queda determinada la máscara de Arlequín. Viste chaqueta

y pantalón multicolores, siendo aquélla muy corta. Lleva barba negra; mascarilla también negra; del sombrero le cuelga una cola de conejo. (Colgar colas de conejo, de zorra, u orejas de liebre, era burla muy corriente en la Edad Media.) Es estúpido, insolente, siempre está muerto de hambre. Para liberarse de los enredos en que siempre anda metido, recurre a saltos endiablados y a garrotazos que reparte a ciegas con el palo que lleva al cinto. Sólo un siglo más tarde, en el xvii, con Domenico Biancolelli, se humaniza. La barba ha desaparecido. Se han refinado sus maneras y costumbres. Los retazos multicolores de su traje se ordenan y aparece el cuello blanco. Los saltos se convierten en rítmica danza, y es posible que sea a partir de aquel momento que aquélla adquiriera la importancia posteriormente que tantas veces tiene en tales manifestaciones. Fue para este Arlequín ya refinado para quien Lesage escribió sus comedias. Así se lo encontró Goldoni. De los anteriores conserva, su Arlequín, ese culto a la comida, en que estriba para él, el sumo bien. Goza de una agudeza popular no falta de cierta elegancia. Pero incluso en Goldoni sigue siendo Arlequín, como he dicho de Charlot, un personaje complejo. De múltiples y variadas psicologías. Hambriento, efectivamente, nos lo presenta en varias de sus comedias.

Véanse: *El hombre prudente*, *La hija obediente*, *El tutor*. Otras veces — *El avaro celoso*, *El caballero de buen gusto*, *La mujer de cabeza débil*, *La honrilla de las mujeres...* — es medianero en amores ajenos; mientras que en *El heredero afortunado*, *La mujer vengativa* y en *El hombre prudente*, al que antes ya he aludido, es él mismo el apasionado enamorado; un enamorado que en *Los amantes tímidos* conserva ya muy poco del primitivo Arlequín. Le sobra ya la máscara, y se nos presenta como un doncel que se duele como uno más de esos enamorados de nombre poético que han desfilado por las comedias en que él se había mantenido al margen de la aventura amorosa; o al menos de toda aventura de tipo puramente sentimental.

Gavazzi y Martinelli fueron los más célebres de los Arlequines anteriores a la innovación con la que Biancolelli comenzó a humanizarle. Máscaras lombardas derivadas de Arlequín pueden ser consideradas Trivellino, Fritellino, Bogatto y Burrattino; entre otras de las muchas de que tenemos noticia. Pues debe considerarse que las máscaras seguramente fueron, en un principio, innumerables — casi tantas como actores —, y que sólo luego, gracias a la pericia de aquellos que las representaba, fueron elevándose unas por encima de las otras, hasta que las más famosas

acabaron con el resto — puesto que todos debieron querer imitar las más célebres para beneficiarse con su fortuna —, siendo únicamente entonces cuando se convirtieron en esa propiedad común a la que tantos y tantos acudieron para provecho de sus producciones.

Otro segundo Zanni, al igual que Arlequín, es Polichinela. Según parece, su nombre le viene de su voz y de su nariz a pico, y fue primitivamente Pulicinello (polluelo). Polichinela es glotón, avisgado en las situaciones elementales; gran repartidor de garrotazos siempre que la ocasión se le ofrece, es él otras veces quien las recibe; a menudo es justiciero, y posee una vivacidad endiablada. Como buen meridional, y buen campesino que es de la región napolitana, posee esa filosofía, a veces optimista, a veces amarga, que le es congénita al hombre perteneciente a las viejas civilizaciones; por eso, seguramente, su mascarilla negra está surcada por arrugas profundas. Fue Silvio Fiorillo quien le hizo célebre en el siglo xvi; y Andrés Caccese quien, en el xvii, refinó su tipo. Es a partir de entonces cuando le vemos vestido de blanco, con un cinturón de cuero, largos bigotes y barba, sombrero de fieltro con las alas levantadas. En Francia, Polichinela es jorobado y tiene el vientre prominente; lleva atado al cuello un trapo blanco listado de verde.

Hacia finales del xvii cambia este traje y toma dos aspectos diferentes. Desaparece la bufanda listada de verde y el sombrero pierde las alas, convirtiéndose en el típico pan de azúcar; la máscara abandona los bigotes y la barba. Es Franczani quien lo enriquece en 1685, virtiéndole con calzones rojos y amarillos listados de verde. Perfil su joroba dándole forma de pico vuelto hacia arriba, y el vientre prominente se le convierte en otra nueva joroba pendiente. El sombrero es gris o amarillo oro, con las alas levantadas y orlado con dos plumas de gallo. Pierde la máscara. En realidad, sólo en Italia Polichinela sigue aferrado al espíritu del pueblo que le ha creado; se mantiene fiel a esa tradición que le quiere funámbulo y acróbata. Este es el Polichinela que se mantendrá en pie, una vez la Comedia del Arte haya ya desaparecido, para pasar a enriquecer el repertorio del teatro napolitano; ese teatro que tantos días de gloria le ha dado al San Carlino, en cuyo escenario puede decirse que se han formado, si no los más grandes, sí los más ingeniosos cómicos de Italia entera.

Peculiaridad de Polichinela: su gran genio como transformista. Efectivamente, «Polichinela — como nos dice Bragaglia — puede ser hombre o puede ser mujer; rico o bien pobre; joven o viejo; aristócrata o plebeyo; ocioso o activo;

embaucador o gentil hombre; inteligente o estúpido; fingido inteligente o fingido estúpido; cínico o sentimental; bandolero o guardián de monjas; soldado desertor o heroico ayuda de campo del paladín Orlando».

Como puede verse por la muestra, una máscara compleja como la que más. Una máscara que lleva aparejadas todas las contradicciones que animan la condición del hombre, presentadas bajo extrañas e insólitas metamorfosis que encierran ya en sí toda una aventura, y dan origen a no pocas de las que ha sido protagonista.

Pero, además, con Polichinela, nos encontramos con algo que hasta ahora sólo había tenido una importancia secundaria. Me refiero al amor; al amor en su aspecto erótico. Polichinela, como buen napolitano, como buen meridional y buen mediterráneo, no consigue velar su ardiente sensualidad. Si bien es cierto que no pocas veces actúa también de mediador en amores ajenos, también lo es que en tales casos no olvida consolarse junto a la criada de la señora en juego.

La lista de nombres de las mujeres de Polichinela es interminable: Franceschina, Ricciolina, Pupparella, Pimpinella, Zerbinetta, Smeraldina, Serpilla, Lissetta, Rosetta, Fiammetta, Vespina, Argentina, Fravoletta, Pinetta, Carmosina, Zeffirina... Pero no se pierde en inútiles

lamentos, va derecho a apagar su gula y sus sentidos; ambos a la vez, puesto que, casi siempre, el objeto de su amor es la cocinera o la criada encargada de la despensa. Cifra todo su ideal en sorprenderle con el trasero al aire, mientras, curvada, busca algo con que calmar su apetito.

Es con estas criadas — en los mejores casos con las posaderas — que reúnen todo lo que enciende el hambre de Polichinela, con quien éste interpreta las escenas principales de las comedias en que interviene. Son, estas mujeres, meliciosas, de nalgas provocativas y pecho procaz; el hocico gracioso e impertinente; amantes de esas puntillas en que, literalmente, van envueltas. Puntillas en la cofia, puntillas asomando por el ancho escote, puntillas en los largos pantalones que aparecen por debajo de la falda cuando anquean demasiado al caminar. De costumbre son alegres, charlatanas, frescachonas; y en Polichinela, su muñeco amoroso, no suelen ver, en verdad, nada más que un pasatiempo.

Pero Polichinela, y también esta es una característica muy suya, está casado. Su mujer es Lucrecia. Según el «Zibaldone Adriani», le ha traído como dote un molino a viento en la parte de atrás de la casa, y uno de agua frente a ella, amén de un bosque, debajo de la misma, en que ésta ejerce «escuela de humanidad». Con lo

que quiere decirse que ejerce la prostitución. Pero Polichinela no sufre por ello, y, como nos dice el Barón Zezza en una poesía titulada *Columbina y Polichinela*, como tantos otros hombres, vive sobre las espaldas de su compañera.

Son muchas las máscaras en que se ha querido ver una derivación del primitivo Polichinela. En Inglaterra le encontramos convertido en Punch; un ser tan cruel como Jack el Destripador, al que probablemente aventaja en ese humor flemático tan inglés. Nos preguntamos si este nombre de Punch no le viene del Puck, ese espíritu hermano de los duendecillos de que hemos hablado al referirnos a Arlequín, y que tanta semejanza exterior guarda con el Jolly de la baraja a que también nos hemos referido. Puck, en todo caso, como esos primitivos duendecillos, se divierte, como es sabido, en enredar las cosas y en desconcertar a los hombres de cuya locura se ríe. «¡Oh, qué locos son los hombres!», dice al dictado de Shakespeare que le ha inmortalizado en su *Sueño de una noche de verano*.

En Francia, donde pasó con el nombre de Jean Saucusse, se quedó, entre todos sus aspectos, con el de fanfarrón. Nótese como también aquí, como en la mayoría de los países, conserva el Juan, el Zanni del que Polichinela deriva. En Alemania se llama Hans Wurz, Juan el Salsicha,

y es voraz y corpulento, como suele serlo este pueblo de adopción. En Holanda se llama Hans Picklhaering (arenque salado). Aquí, el Hans Wurz alemán se ha convertido en una especie de payaso adepto al bombo. En Austria se llama Gasperle. En el Don Cristóbal español han querido ver muchos una más de sus derivaciones. O, por lo menos, una correspondencia. El Don Cristóbal conserva, efectivamente, el carácter erótico que han perdido otros de los Polichinelas europeos. Pero en quien se conserva con mayor fidelidad esta peculiaridad tan suya es en Karaguez, el Polichinela de Turquía, a donde llegó sin duda con los italianos de las cruzadas o las galeras de la república veneciana. Posee Karaguez una sensualidad fantástica, insaciable, frenética; y todas sus aventuras, si bien a menudo terminan de manera harto ingenua, están llenas de procacidades, que no se podrían representar en nuestras escenas. Y lo que más nos sorprende es constatar el carácter inocente, en el fondo de muchas de estas procacidades, que en realidad, en el episodio, tan sólo sirven a efecto risible. Sólo así acertamos a explicarnos que a su teatro asistan un sinnúmero de niños y niñas de ocho a nueve años que aplauden divertidísimos las aventuras eróticas de la marioneta.

Y para terminar diremos que el campesino Petruska es, en el folklore ruso, el payaso que corresponde a nuestro Polichinela.

Hemos hablado hasta aquí de Arlequín y Polichinela; ahora quiero referirme a una máscara que puede considerarse un derivado de ambas. Una máscara que en el siglo XVI se llamó Pedrolino o Pierotto, y que luego ha pasado a la historia con el nombre que le fue dado en Francia, su patria de adopción, en donde adquirió su máximo desarrollo. Me refiero, claro está, a Pierrot. Éste era en un principio una mezcla de saltimbanqui y bailarín, llevaba la cabeza envuelta en una banda blanca, la cara sin máscara, pero enharinada; y una chaqueta, también blanca, muy larga. Anchos pantalones grises o marrones. Es, en el siglo XVII, al adueñarse del papel de Crivellino, cuando adquiere peculiaridades de Polichinela, unas veces, y otras de Arlequín. Suele ser criado, como éste, o campesino, como aquél. Es más bien tonto, y su mayor habilidad consiste en la forma con que sabe alternar el recitado con el canto. Así aparece en Molière. Al pasar a Francia, en este mismo siglo XVII, le encontramos todo vestido de blanco. En el XIX los románticos le recrean; quisieron ver en su palidez la máscara de la melancolía. Como tantas otras veces, también ésta, el traje se impuso al per-

sonaje, y así fue como los posrománticos y los parnasianos nos lo mostraron paripatético y metarísico en *Pierrot asesino de su mujer*, de Jules Laforgue, o *El doctor blanco*, de Mendés.

Pero van todavía más lejos. Pierrot se muestra tan púdico, de sus sublimes sentimientos dolientes, que nadie consigue comprender; que, temeroso de que las palabras puedan traicionarle, enmudece, y busca en el silencio una nueva expresión que sólo podrá hallar por el camino de la pantomima. Este último Pierrot es crepuscular como toda la poesía de la época; ha perdido ya la banda blanca con que se envolvía la cabeza — que subrayaba su aspecto espectral — para cubrirse con un casquete negro. Grandes botones, también negros, adornan su chaqueta blanca. Ya nunca podremos imaginárnoslo de ninguna otra manera. Nos parece verlo siempre con su cara de luna, doliente como un sauce, tristón como la fuente llorosa de esos melancólicos jardines de pastiche recocó por que deambula.

Pero quien determina la marcha de la comedia, el desenvolvimiento de su acción, no puede ser este Pierrot sentimental y tonto — o tonto por sentimental —, ni ninguna de las otras máscaras secundarias que en ella tanto abundan. Quien presida la marcha de los acontecimientos debe ser un intrigante, el listo de la comedia,

un Zanni, en fin, que a fuerza de garrotazos ha conseguido desentumecer su ingenio y lo ha puesto al servicio de su conveniencia. Este es Brighella. Brighella, como el carbonero primitivo, como Arlequín, es oriundo de Bergamo, y se expresa en un dialecto bergamasco harto espurio. Es el compañero inseparable de Arlequín, que se convierte en el tonto de la comedia, y a quien, en realidad, le está encomendado amenizarla con intermedios escénicos que le den el ritmo y la alegría convenientes. Brighella y Arlequín son el Augusto y el tonto del circo, ya inseparables, seguramente, desde aquel primitivo momento. Un juego de contrastes — como los físicos: Don Quijote y Sancho, Stan Laurel y Oliver Hardy — que persiguen la hilaridad de los espectadores.

A Brighella le viene el nombre de «briga», intriga, enredo. Viste chaqueta y largos pantalones blancos, gorro orlado de verde. Capotillo también blanco y media máscara. Aunque casi siempre le está encomendada la parte de criado, también se le encuentra bajo el aspecto de soldado de ventura, ayudante del verdugo, e incluso, bastantes veces es ladrón. Pero lo que nunca abandona, a través de sus distintas personificaciones, es su papel de intrigante.

A principios del XVIII lo transforma Giuseppe

Angelei, que le viste con una chaqueta abierta que deja ver un chaleco ornado, como aquélla, con alamares verdes. Aparece por primera vez con su triple cuello blanco, y la barba que antes llevaba desaparece, sustituida por unas largas patillas y un bigotito negro muy pequeño.

Este es el Brighella que encontró Goldoni, quien le reservó, en todas sus comedias, ese papel de intrigante con que la tradición le ha perpetuado.

De este Brighella puede asegurarse que ha salido Truffaldino, ese criado cómico que anima las fábulas que Carlo Gozzi escribió para Sacchi. El carácter de Truffaldino resulta difícil de determinar, porque si bien Gozzi acabó escribiendo todas las partes, o casi todas, de sus comedias, siempre dejó en blanco la de este personaje dedicado a Sacchi, que, por lo visto, debió de ser un actor harto genial, y de recursos ilimitados.

Lo único que podemos decir, por cuanto se puede conjeturar por las acotaciones, es que Gozzi supeditaba el carácter de su personaje a los efectos de la comicidad. En *El amor de las tres naranjas*, Truffaldino, que simboliza a la Comedia del Arte, es el único que consigue alegrar al príncipe Tartaglia, que personifica a ese público veneciano que en un principio se mostró lento y tardo en comprender y aceptar la gran

innovación preconizada y llevada a cabo por Goldoni, mientras que acudía regocijado a ver las fábulas confusas y desorbitadas de su enemigo, que no supo, en cambio, crear un teatro de carácter nacional, ni mantener, siquiera, uno ya en vías de desaparición.

En 1683, por una malquerencia, o intriga de escenario, apareció una nueva máscara en la familia ya numerosa de aquéllas. Ocurrió esto en Francia, y fue su creador Angelo Constantini, ese cómico que pagó con veinte años de cárcel sus amores con la amiga de un monarca.

Constantini alternaba con Domenico Biancolelli en la interpretación del Arlequín, pero quejoso porque éste no le daba pie para su lucimiento, reservándole en la interpretación de los papeles partes que no le permitían demostrar su habilidad, creó a Mezzettino, cuyo nombre significa, aproximadamente, media medida.

Efectivamente, Mezzettino hereda condiciones de Brighella, el primer Zanni — es un criado listo e intrigante como aquél — y peculiaridades de Arlequín, el segundo, al que le están encargados, como se ha dicho, los intermedios escénicos. Como este, Mezzettino, canta, baila, es músico. Pero Mezzettino es un Arlequín ennoblecido. Sus saltos y evoluciones están más medidos, sus ingeniosidades están dirigidas a un

público que se ha refinado con la conversación sostenida en los salones de la Maintenon o de Madame Sevigne. Adopta el traje de Scappino. Inteligente y culto, fue agudizando cada vez más su alto ingenio y se dedicó, en sus alusiones, a una sátira mordaz y más directa de lo conveniente. Ciertas alusiones a la Maintenon determinaron su expulsión de Francia; expulsión en la que se vieron envueltas todas las compañías italianas que hacían su agosto en París.

Goldoni recuerda a su hijo Gabriele como el creador de las transformaciones instantáneas, pero, según parece haberse luego demostrado, es también al padre a quien debe reconocérsele esta nueva habilidad histriónica en la que siglos más tarde tanto y tanto destacó Frégoli.

De todas las derivaciones de Brighella, la que más resonancia ha tenido, en el teatro moderno ha sido sin duda Crispín; ese criado cínico, siempre desconfiado, que al no fiarse de la gratitud, ni de ningún otro sentimiento humano, se sirve de su ingenio para tejer una red de intereses con los que su amo, a cuya sombra sabe no habrá de faltarle una posición cómoda y sólida, logren beneficiarse.

Crispín pasó a España, donde tuvo una enorme influencia en esos graciosos de la época en que no es difícil descubrir innumerables detalles

de la personalidad del pícaro. De España pasó luego a Francia, donde llegó a ocupar un primordial papel en un gran número de piezas — *Crispín rival de su dueño*, de Lessage; *El heredero universal*, de Regnard.

Inútil subrayar su postrera aparición en Benavente.

Y aprovecharemos esta referencia a España para introducir, aquí, al Capitán Fracassa.

Se ha dicho innumerables veces que el Capitán Fracasa — otro napolitano — supone una sátira de los capitanes españoles de Italia. E incluso es cierto que más tarde esta suposición — de quienes se han fijado solamente en el tipo ya definido y en voga en una época en que incluso Scaramouche copiaba el traje negro que constituía el uniforme en uso en palacios de los españoles de aquella ciudad —, esa suposición, como decía, se convirtió en realidad. En el siglo XVII Fracassa supone una sátira de los capitanes de esos tercios, tan gloriosos como pobres, que cruzaban Europa con la cabeza erguida y la pisada fuerte de los vencedores. Como aquéllos, se expresa por medio de una jerga extraña, cargada de hinchadas metáforas, en que se confunde la lengua italiana con la francesa, la española y la alemana; algo que debía de ocurrirles seguro a esos soldados de la época imperial.

Pero el origen del Capitán Fracassa es bien distinto. Según parece, recoge tipos de distintas épocas y partes. Dejando a un lado la comedia latina, no nos será difícil emparentarle con los bravos que aparecen en los misterios de la Edad Media; o con el Meo Patacca, ese bravo transtiberino, de la comedia dialectal romana, con quien ninguna mujer se casará con gusto si no tiene cuenta pendiente con la justicia; y que suele recibir como primer regalo de su amante ese cuchillo del que ya nunca se separará ni de noche ni de día.

En el siglo xvii el Capitán Fracassa fue un soldado de aventura que ha cada paso se inventaba la vida y lo encubrado de sus natales. Esta sed de gloria y de hazañas, que luego le convertirán en personaje de la tragicomedia de la impotencia, le viene sin duda de su continuo contacto con nobles, de su continuo ir y venir a través de pueblos y países cuando el genio popular ya le había identificado con ese soldado de ocupación, conquistador en todos los sentidos, por los que, sin duda, como ocurre siempre, no debió sentir ninguna simpatía.

También en el amor, de palabra, es tan fogoso como en sus sueños de gloria, o en esas aventuras que sólo en su imaginación han existido; pero cuando el caso llega se muestra más cobarde que

Arlequín. De aquí surge su tragicomedia. Porque él es el primero que se sorprende de su cobardía, y al percatarse de su vileza queda fatalmente anonadado y vencido. Nos preguntamos entonces, si con su fanfarronería no habrá querido, más que engañarnos, engañarse a sí mismo, para creerse, mientras le sea posible, capaz de realizar todas esas hazañas que constituyen la gloria y la fortuna de tantos otros de sus contemporáneos que valen, en realidad, tan poco como él, y de quienes, el que ha convivido con ellos y les ha visto de cerca, sólo puede creer en el bien de una suerte que se ha entretenido en serles propicia. El nombre le viene del personaje omónimo del «Baldus», ese poema que Teófilo Folengo — 1491-1544 — escribió en versos macarrónicos.

Se le llamó también Capitán Rodomonte, nombre que debe al «Orlando Furioso»; Capitán Matamoros, Capitán Cocodrilo, Capitán Rinoceronte, Terremoto y otros títulos de parecido estilo.

Ostentaba una enorme nariz, se ornaba con unos bigotes terribles y se cubría con un chambergo emplumadísimo. Al cinto llevaba larga espada y arrastraba capa de franjas rojas y gualdas.

Uno de los momentos más esplendorosos de su gloria lo alcanzó en el siglo XVI, al tener como

intérprete a Francesco Andreini, quien escribió varias obras para tal máscara.

En el siglo XIX, Teófilo Gautier, en su novela *El Capitán Fracasa*, por boca del director de una compañía de teatro, nos expone un convincente estudio de la psicología de nuestro personaje.

En Calabria hubo dos máscaras derivadas del Capitán: Coviello y Giangurgulo. Coviello es agudo y está siempre dispuesto en favor de la sátira. El pintor Salvator Rosa se hizo aplaudir en este papel al crear el personaje de *El señor hormiga*.

Giangurgulo es más popular que el anterior. Su nombre quiere decir Giovanni boca llena. A menudo, y de buena gana, se convertirá en ladrón; sobretodo si es de macarrones.

Anteriormente, en el siglo XIV, encontramos un bailarín ambulante, napolitano, llamado Pasquariello. Dos cosas nos hacen suponer que Pasquariello deba pertenecer a esta familia de los capitanes. La primera, el apelativo de «il tuonno» — el trueno —, con que se le adjetiva repetidas veces; la segunda, el que Scaramouche — Fiorilli —, nos lo señala como antepasado suyo. Ya en escena esta última máscara, Pasquariello alterna con ella en papeles de parecida envergadura.

A propósito de Scaramouche, para no alargarnos demasiado, diremos tan sólo que es más refinado y aristocrático que el Capitán Fracassa. Su origen es napolitano; se muestra agudo, burlón; un mimo estupendo, que igual destaca en la danza como en tocar la guitarra o el laúd.

Ya es sabido que Fiorilli fue su creador, y la influencia que éste ejerció sobre Molière. Tal vez la primera muestra iconográfica que poseemos sea el cuadro de Forbus, pintado en 1572, en que el Duque de Ghisa posa vestido de Scaramouche entre otros personajes no menos célebres de la Comedia del Arte.

¿Y del Magnífico, ese Magnífico que acababa siempre burlando al primitivo Zanni, que se ha hecho? ¿Qué ha sido de él en todo este tiempo? Como el resto de los personajes, ha sufrido intensas transformaciones.

Al Magnífico le encontramos ahora convertido en Pantalone.

Pantalone forma, con el Doctor, la pareja de viejos de la Comedia. Suele ser un comerciante retirado ya de los negocios; destinado, como su compañero, a ser burlado por los criados de sus hijos. Si bien en sus postrimerías, en que se le apellida de los Bisognosi — los menesterosos — le vemos, llevado por su buen corazón, a mostrarse compasivo, tendiéndoles la mano a los

afligidos, es más corriente encontrarle del brazo de madona avaricia; apegado a las tradiciones. Es un hombre que, gracias a su laboriosidad, mantenida con extremada paciencia, ha logrado enriquecerse; y ahora que, ya viejo, se ve libre de preocupaciones, quisiera recuperar todo ese tiempo perdido; recuperar alguno de esos amores que sólo regala la edad joven. Pero en vano. A la postre, siempre prevalecerá su recto sentido común.

Su nombre le viene, según algunos, de San Pantaleone, protector de Venecia; y según otros, de Pianta Leone —planta el león—, burla con que eran denominados los venecianos, que se apresuraban a izar el león de su estandarte en las tierras conquistadas.

Hasta finales del siglo xvii viste largos calzones rojos — los que luego dieron nombre a los de esos franceses de la revolución que llegaron hasta Italia —, chaqueta larga también roja, gorro de lana, máscara negra con una larga barba en punta, doblada hacia arriba, y zapatillas a la turca. Se dice que al tener Venecia que abandonar el reino de Negroponte a los turcos, Pantalone, como el resto de los venecianos, llevó luto; y fue a partir de entonces que su chaqueta roja se convirtió en negra. Así le encontramos desde principios del xviii, en que, además, los

pantalones han sido sustituidos por calzones cortos.

Pero Pantalón no fue siempre así. El mismo Goldoni, que sin duda tuvo noticia de ello, nos lo presenta en *La bancarrota* — 1740 —, una de sus primeras comedias, mujeriego y veleidoso. El primitivo Pantalón, que también es un avaro, es un viejo rijoso a quien la boca se le hace agua a la sola vista de una hembra hermosa y freschachona. Es más, es un auténtico héroe fálico, como bien patente queda demostrado en buena parte de su iconografía. Los grabados de la Colección Fossard, de Estocolmo, ilustran a la perfección sobre tal propósito. Lo obsceno y escratológico es algo congénito a todo arte popular, y quien creyera que la Comedia del Arte está libre de tales pecados se equivoca por completo. Perucci, en su *Arte representativa*, publicada en Nápoles en 1699, dice que «La comedia del arte es un ejercicio virtuoso, cuando se le purga de las desvergüenzas histriónicas». Y sabido es que el pleito que terminó con la expulsión de los comediantes italianos de suelo francés fue debido a una reconvencción hecha por Madam de Maitenon a aquéllos, a quien les rogó mostrarse menos licenciosos; y a la que ellos contestaron con una comedia titulada *La fause prude*, que la encolerizó hasta tal punto, que requirió

del rey, y claro está, consiguiólo, el derecho de expulsión.

Sólo años más tarde, Goldoni, con una técnica algo jesuítica, y al decir esto me refiero a ese arte religioso tan alambicado y melifluo que éstos pusieron en voga, fue quien purgó a la comedia de todas esas licencias, y la convirtió en esa escuela de costumbres, de buenas costumbres, a la que sólo su ingenio extraordinario salva de esa candidez en que caen otros de parecido signo. Y puede que también contribuyera a ello cierto cinismo que Goldoni procuró a la perfección disimular. Su ingenio y la riqueza de los tipos que por ellas desfilan. También éste merece ser notado. En todo arte de auténtico origen popular la anécdota queda relegada a ese pentagrama de la pieza musical que le da a la mano izquierda las notas del acompañamiento; mientras que son esos tipos surgidos directamente de la calle los que ejecutan la melodía, los que acaparan nuestro interés. Basta repasar cierto teatro para tener muestra patente de ello.

Pero no es Pantalón el único personaje, llámémosle equívoco, de la Comedia del Arte. También lo es Tartaglia, que, en parte, puede considerársele derivación del Doctor. Tartaglia es calvo, grueso; suele ser padre de Colombina o Polichinela. Acostumbra a ser notario, juez o

farmacéutico. Es de origen napolitano, y, además de su mucha miopía, se caracteriza por su enorme tartamudez. Esta característica le convierte en un bufón, al igual —y también esto denota en el público un fondo enfermizo— que otros defectos, que convierten a sus ojos, en ridículos a quienes los sufren. Recuérdense los sordos de tantas y tantas comedias.

En el siglo xvii Tartaglia usa grandes gafas verdes y sombrero redondo; capa y traje verdes, listados, horizontalmente, de rayas amarillas, medias blancas y zapatos negros. En el xviii, en las comedias de Gozzi, vestirá librea verde con alamares de plata.

Tartaglia se sirve de su tartamudez para recavar múltiples efectos; incluso de doble sentido. Recurren para ello a esos juegos de palabras tan usados en las viejas cancioncillas populares, de costumbre obscenas, que hoy vuelven a imitar algunos actores que no hacen más que servirse de esas pausas, de esas repeticiones de sílabas que ya Tartaglia usó hasta el mismo agotamiento.

Cuando éste llegó al máximo, Tartaglia abandonó su tartamudez para dedicarse a comprender las cosas y palabras según su capricho.

Este nombre parece que fue heredado de cierto geómetra que en vida de Ruzzante enseñaba en Brescia y en Venecia. Era un mate-

mático que había encontrado la solución al tercer grado de Euclides, y aplicado sus conocimientos a la artillería de su tiempo. También Leonardo, como es sabido, se esforzó en perfeccionar la misma. Parece ser que ésta supone una preocupación congénita a muchas mentalidades notables de la época. De este auténtico Tartaglia se sabe que había escrito varios tratados. En 1512 fue herido por los franceses, y, a partir de entonces, a causa del choque emocional que tal hecho le produjo — jamás los intelectuales han sido demasiado valientes —, tartamudeó. Debió de ser hombre popular, puesto que, a partir de ese momento, en todo el Véneto se usó llamar con su nombre a todo comediante que se sirviera de la tartamudez para recavar efectos cómicos.

También su máscara debió de ser muy popular. No es difícil, en efecto, encontrar comedias en que participen dos Tartaglias, e incluso las hay en que intervienen cuatro.

Y con Tartaglia y Pantalón debemos consignar al Doctor, origen, según parece, de aquél, y derivado, el mismo, de otro personaje más remoto; ese pedante con el que en el xvi se caricaturizó al humanista. Este pedante primitivo, que ya en 1529 encontramos en una comedia de Francesco Belo, que lleva su nombre, y que el

Aretino satiriza con harta maestría en *El Manescalco*, suele ser víctima inocente de un movimiento cultural demasiado basto para él. Fue personaje, además, de numerosos poemas en que suele acusársele de amores contra natura. Pero a finales del xvii había ya desaparecido para dejarle el sitio al Doctor, que fue siempre mucho más humano, y con el que intérpretes y actores se mostraron infinitamente más benévolos.

Le encontramos ya en 1560 en una parodia del Duccio, en que éste se burla de cierto Graziano delle Cotiche, que, posiblemente, también en este como en otros casos fue un personaje real. Le encontramos, pues, en un principio, con el nombre de Doctor Graziano, o Doctor Baloardo. A finales del xvi, de Bernardino y Rodrigo Lombardi, que dieron vida a este personaje, tomó el nombre de Doctor Lombardi. De Bernardino es *El alquimista* (1583), en que el Doctor es protagonista. Sólo más adelante tomó el nombre de Balanzoni, que parece venirle de manera particular de caminar dando pequeños saltitos — «balzi» —, parecidos a los de un pájaro torpe.

Como Doctor Baloardo es, a menudo, abogado, o astrónomo, o filósofo, o diplomático. No es ignorante, pero sí mucho menos sabio de cuanto quiere aparentar. En el fondo es un pobre hombre burlado siempre por los hijos y

los criados. Como Doctor, Graziano suele ser un falso moralista, rígido con sus hijos, pero condescendiente para con sus debilidades. Su hipocresía nos obliga, repetidas veces, a encontrar en él un claro antecedente del Tartufo.

Como Doctor Balanzoni suele ser un médico «bon vivan», que sólo a partir del XVIII deja de ser mujeriego para adquirir un carácter prudente y reposado; aunque siempre se mantenga algo fuera de la realidad; preocupado por la dignidad de sus doctrinas imbuido por una alta y exagerada estima de su propia figura social.

Es natural de Bolonia — «dotta e ghiotta» (sabina y glotona)—, va vestido de negro, usa calzón corto y lleva casaca, pechero blanco, un fieltro negro de ala levantada por los lados — lo que le infiere cierto aire clerical — y una mascarilla negra, que sólo le cubre la frente y la nariz. Éste es el Doctor que recogió Goldoni. Éste es el Doctor que consigue los mayores efectos de su comicidad mediante esa alta estima que siente por sí mismo y que le obliga a tomarse terriblemente en serio.

Al lado de esta máscara deben colocarse otras que quizá tan sólo por no haber sido acogidas por Goldoni deban el no gozar de esa popularidad, más o menos internacional, de que hoy gozan otras. Entre ellas está Gianduia, máscara turi-

nesa, nacida, según parece, en los alrededores de Asti, a principios del XVIII, con el nombre de Girolamo Acaglianetto. Durante la invasión napoleónica se quiso ver en este nombre una alusión al hermano del Emperador; y lo cambió, entonces por el de Gioan — el Juan popular e inevitable — de la Dougia, que por contracción se convirtió, luego, en Gianduia. Es un campesino cuya ingenuidad termina convirtiéndose en astucia. La acompaña Giacometta, su amiga — y a menudo su mujer —, viril y valiente, buena bebedora, lo mismo que su compañero. Con él se personifica esa raza fuerte del cantón piemontés.

Meneghino, en cambio, es milanés, y debemos señalar en él, como principal característica, su versatilidad. A veces le encontramos como criado; otras, como amo, o como campesino, o como mercader. Es realista; algo escéptico. A partir del XVII, por obra de Carlo Maria Maggi, le vemos convertido en un criado sentencioso.

Peppe Nappa es, en cambio, oriundo de Sicilia. Es un criado tonto y glotón. Bailarín y saltarín habilidosísimo. Su enorme capacidad en recibir garrotazos nos lo presenta bajo el aspecto de un payaso.

De Florencia nos llega Stenterello, que aparece, a finales del XVIII, de la mano del Luigi del Buono. Bonachón, charlatán; estúpido a

ratos, a ratos agudo. Posee una gran habilidad en transgiversar las palabras, e incluso inventa otras completamente nuevas.

Pero falta todavía el broche de la Comedia del Arte. Es éste, Colombina, criada astuta y aguda, que con su apariencia de ingenua encierra en sí una buena dosis de malicia. Suele ser fiel a su dueña, por la que siente un gran cariño, aunque a veces también la traiciona.

En la época de Goldoni es pequeña de cuerpo. Viste de rojo, con crucecitas azules; las mangas orladas de blanco. Sobre la cofia, blanca como el delantal y el cuello, una mariposa roja; medias blancas y zapatos negros.

Uno de sus momentos más gloriosos lo alcanzó a finales del siglo XVII, en que se destacó en este papel Caterina Biancolelli, hija de ese Domenico que tanto hizo en pro de Arlequín.

Smeraldina, que suele ser más intrigante, es una de sus muchas variantes. Otra lo es Corolina, que se caracteriza por sus aptitudes de transformista, que a menudo le convierten en caballero, doctor, abogado... Se sirve repetidas veces de tales transformaciones para librarse de las intrigas más embrolladas, de las que sale bien librada y ventajosa gracias a sus hábiles recursos, y de las que, incluso, suele recabar provecho para sus dueños.

Goldoni la inmortalizó en *La serva amorosa*, y con justicia puede decirse que su postrera encarnación es la inolvidable Mirandolina, de *La posadera*.

Pero todos estos criados hábiles y astutos ¿a quién sirven? Aunque sean ellos los que infunden ritmo a la comedia, los que sostienen el peso de la acción, los que la enriquecen con sus tipos, ¿qué anécdota les liga, sirve de excusa para que nos diviertan y entretengan con sus trampas y recursos, con sus burlas? Sirven a los enamorados, esos enamorados que en el XVIII fundieron todos sus nombres anteriores en los de Rosaura y Florindo.

Esos enamorados que se casarán al fin; esa pareja perfecta, pálida y sin auténtico carácter personal, en torno a los cuales se mueve ese mundo múltiple y policromo de los Zannis que tanta vida han tomado.

Rosaura, como Florindo, piensa mediante tópicos; esos honrados lugares comunes en los que se ampara la tradición. Florindo es el tipo ideal de hombre de bien, educado, noble y generoso; sin defectos; se toma en serio, igual que toma en serio las muchas tradiciones de su pueblo.

Rosaura y Florindo constituyen esa nueva generación incierta e indecisa que se librará del dominio y la presión que ejerce sobre ella la

anterior, gracias al apoyo, en ellos más o menos buscado, de esa astucia que constituye el patrimonio de todos esos criados que se mueven a su alrededor.

¿Dónde está ese Zanni primitivo al que burlaba el Magnífico? Ahora es él quien le burla, él el compañero inseparable de sus hijos que con su apoyo se independizan y alcanzan esa unión en la que cifran la felicidad. El Zanni se ha vengado. Se ha convertido en algo esencial en la marcha del mundo nuevo. Es todo un pueblo el que ha pasado a ocupar un primer plano. Es éste un aspecto social de la Comedia del Arte que interesante sería analizar con mucho más detenimiento. Algo de ello se anticipa en el «Fígaro» de Beaumarchais.

Y al llegar a este punto debemos terminar para dejar que Goldoni les dé una vida nueva a esas máscaras que de su mano adquieren mayor humanidad, una mayor finura. Se le atacó mucho, muchísimo, y puede ser incluso que en el fondo de esos ataques del abate Chiari, como en los de Carlo Gozzi, haya mucho de verdad. Son ataques que, de no venir de otros comediógrafos de vena distinta y opuesta a la suya, nos convencerían mucho más. Tanto, al menos, como los de Giuseppe Baretti, el tan temido crítico. A Goldoni se le acusó de haber acabado

con el esplendor y la fantasía de la Comedia del Arte, para sustituirlos por la descolorida reproducción de pequeñas y grises historias populares y burguesas. En parte, es bien cierto. Pero también lo es que al humanizar a Pantalón, al Doctor, a Brighella y Arlequín, que fueron las cuatro máscaras que apadrinó, no hizo más que poner punto final a un esfuerzo en que éstas se habían consumido durante varios siglos. De esos antiguos acróbatas, tan parecidos a simples muñecos movidos por un Maese Pedro que poco cuida de sus corazones, Goldoni recreó auténticos seres de carne y hueso. Eso, de por sí sólo, ya supone un título de gloria más que debe otorgarse a ese hombre que, con su teatro, logró borrar de la escena del país esos melodramas absurdos que tan en boga estaban, y esas comedias tan vulgares; ya que no a otra cosa quedaba reducida, en su tiempo, esa Comedia del Arte que en otros gozó de tanto esplendor.