

ALGUNOS ASPECTOS DE LA PROYECCIÓN
DE LA «COMMEDIA DELL'ARTE» EN ESPAÑA
Some aspects of «commedia dell'arte» in Spain

Vicente GONZÁLEZ MARTÍN
Universidad de Salamanca

Fecha de aceptación definitiva: septiembre 2006

RESUMEN: La renovación del teatro en Italia y España en el siglo XVI implicó, entre otras cosas, el afianzamiento del arte escénico en ambos países. Producto de esta situación será el nacimiento y desarrollo de avances formales y de contenido en el teatro de Italia y España de forma paralela y en direcciones semejantes. Por ello en este estudio, sin desdeñar las aportaciones que las compañías del arte italianas trajeron al teatro español y señalándolas puntualmente, se llega a la conclusión de que se deben rechazar las viejas teorías comparatistas de que la influencia del teatro italiano fue esencial para la creación y desarrollo de un teatro nuevo en España que culminaría con el teatro nacional de los grandes dramaturgos del Siglo de Oro. Aparte de esa línea, se analiza la presencia de la «commedia dell'arte» a lo largo de la literatura española.

Palabras clave: commedia dell'arte, teatro, influencia, Lope de Rueda, máscaras.

ABSTRACT: Theatrical renovation in Italy and Spain during the 16th century meant the parallel and similar creation and development of formal and content innovations in both countries. Without understimating the influence of Italian companies in Spanish theatre, this paper argues against the old comparatist theories about the supposedly crucial role played by Italian theatre in the creation and development of the «new theatre» in Spain, which culminated in the work the Spanish Golden Age. The presence of the «commedia dell'arte» in the Spanish literature will also be considered.

Key words: commedia dell'arte, theatre, influence, Lope de Rueda, masks.

El auge que el género teatral experimentó a lo largo del siglo XVI en Italia y en España significó el afianzamiento definitivo del arte escénico en ambos países, con la creación de un nuevo gusto y de nuevas técnicas que renovarían incluso los aspectos más insignificantes del género. Y ello surge en un período: el siglo XVI, en el que las interrelaciones Italia-España alcanzan su punto más alto, impregnando toda la vida social y cultural de ambos países y especialmente en el campo lingüístico y literario. La literatura petrarquista será el impulso decisivo para la adopción de nuevos metros, ritmos, estrofas y temas a nuestra poesía, generando una floración poética hasta entonces desconocida. La *Arcadia* de Jacopo Sannazaro abrirá las puertas a toda la novelística arcádica que va desde Jorge de Montemayor a Cervantes y Lope de Vega; la épica ariostesca y tassiana servirán como modelo al caballero cervantino e incluso el disipado ambiente romano será el escenario de *La lozana andaluza*.

Sin embargo, éste no es un flujo de una sola dirección. La sociedad y cultura españolas se proyectan igualmente hacia Italia¹. La lengua española se convierte en lengua franca y, como nos dirá Ludovico Ariosto, el español será incluso la lengua de los burdeles, o se superpondrá a la propia lengua italiana en escritores como Luigi Tansillo². De la misma manera, los literatos españoles viajarán a Italia, conocerán la lengua italiana e incluso realizarán una parte de su producción literaria en este país. En este sentido, y para irnos ciñendo al tema de este estudio, la presencia en Italia de escritores-dramaturgos como Juan del Encina, Torres Naharro, Juan de la Cueva, etc., juega un papel importante para que el desarrollo del género teatral en España corra paralelo al de Italia a partir del primer tercio del siglo XVI.

Es en este ambiente de mutuos intercambios en el que se desarrollará el género teatral en ambos países. En Italia, durante el siglo XVI, una buena parte de los escritores compartirán el espíritu clasicista del Renacimiento y se inclinarán hacia la comedia erudita, traduciendo e imitando obras del teatro latino que servirán para las representaciones cortesanas. Así, el teatro de Cecchi, Ruzzante, Giraldi, Alamanni, Decio, Manfredi, etc., que si no fue capaz de transmitir verdaderas emociones, sirvió sobre todo para rescatar la riqueza del escenario clásico y dar espectacularidad a la representación. Paralelamente los ambientes populares —forma de vida, lengua, sentimientos, etc.— irán encontrando su lugar en las farsas y en las comedias rústicas, las cuales lograrán burlar la censura eclesiástica, separar paulatinamente sus representaciones de las festividades religiosas controladas por la Iglesia y fomentar la creación de escenarios propios con la fundación de nuevos teatros. A la dignificación de este tipo de teatro contribuyeron literatos como Giovan Maria Cecchi con obras como *Malandrini*, *La Sciolta...*; Gigio Arthemio Giancarli, con *La Zingana* y los primeros autores-actores como Antonio Molino —«Il Burchiello»—, Andres Calmo y Angelo Beolco —«Il Ruzzante»—, primer introductor del dialecto en su obra y creador de la figura del «villano»³. Muy en relación con este último tipo de teatro surgirá la «commedia dell'arte», como veremos enseguida.

¹ CROCE, B. *Spagna nella vita italiana durante la rinascenza*. Bari: Laterza, 1949.

² Cf. GONZÁLEZ MIGUEL, J. G. *Luigi Tansillo y España*. Ediciones de la Universidad de Salamanca, 1980.

³ Cf. D'AMICO, S. *Storia del teatro II. Dal Rinascimento al Romanticismo*. 5ª ed. Milán: Garzanti, 1968; APOLLONIO, M. *Storia del teatro italiano*, vol. II, *Il teatro del Cinquecento*. Florencia: Sansoni,

Por su parte, el desarrollo del teatro español a lo largo del siglo XVI no fue muy diferente del italiano, como no lo fue en otros países europeos, ya que en la mayoría de los casos se produce un paso a manifestaciones de teatro popular, más en sintonía con los nuevos tiempos, y, al mismo tiempo, se desarrollarán formas del teatro culto. Durante la primera mitad del siglo XVI el teatro español experimentará, con respecto a la época anterior, un gran avance representado fundamentalmente por obras de autores como Juan del Encina, Torres Naharro y Gil Vicente. El primero es gran conocedor de la cultura italiana que aflora en algunas de sus églogas dramáticas, como en *Plácida y Vitoriano*, representada en Roma en 1513, y maestro del teatro nacional español⁴.

Torres Naharro, por su parte, es uno de los iniciadores más destacados de la comedia moderna y, no obstante su teatro contenga todavía muchas imperfecciones, revela un avance notable sobre la dramaturgia anterior y, aunque el autor carece del genio poético de Gil Vicente, domina ya la técnica teatral, aportando un diálogo ágil, recursos cómicos interesantes, como la introducción de varias lenguas, y cuadros de costumbres vivos. Por otra parte, algunas de sus obras tuvieron gran proyección en Italia y sirvieron de modelo para escritores italianos, como Pietro Aretino, y españoles, como Jaime de Huete, Agustín Ortiz, Juan Uceda de Sepúlveda, Francisco Avendaño, etc.⁵.

Con Gil Vicente encontramos la perfecta fusión del mundo medieval con el renacentista. Él fijará los caracteres de nuestro teatro y con su amplia obra: autos, comedias, farsas abrirá claramente las puertas al lenguaje popular y a los elementos cómicos.

En definitiva, el teatro español con los escritores citados, más otros como Diego Sánchez de Badajoz, amplía su acción dramática, multiplica los temas y las fuentes de inspiración, así como sus recursos y sus formas expresivas, suscitando con ello el interés de reyes y nobles que les abren las puertas de sus palacios, y de un público más popular que exigirá espacios propios para gozar de las representaciones teatrales.

La segunda mitad del Renacimiento, que en España coincide esencialmente con el reinado de Felipe II, es un período decisivo para la historia del teatro español. En esta segunda época contamos con la presencia de importantes escritores dentro del género teatral, como Lope de Rueda, Juan de la Cueva, Juan de Timoneda, Martín de Santander, etc. Con ellos culminarán las transformaciones que se inician con el primer Renacimiento, pasándose de un teatro entendido como diversión exclusiva de los nobles y espectáculo representado sólo en sus palacios por actores que pertenecen a su clase social, a un teatro destinado a todos en general, representado en corrales destinados sólo a representaciones dramáticas y cuyos actores proceden de una serie de

1954; PANDOLFI, V. *Nuovi testi e rari: La Commedia dell'Arte*. Florencia: Sansoni Antiquariato, 1957-1959; STÄUBLE, A. *La commedia umanistica del Quattrocento*. Florencia: Olschki, 1968; *Commedia dell'Arte*. Milán: Mursia, 1986; FERRONI, G. *Il testo e la scena. Saggio sul teatro del Cinquecento*. Milán: Garzanti, 1982; ROSCI, M. *Il Cinquecento italiano*. Novara: Istituto Geografico D'Agostini, 1985, etc.

⁴ Cf. ALIPRANDINI, L. Un dramaturgo en Roma: Juan del Encina. En *Nello spazio en el tempo della letteratura*. Roma, 1991, pp. 117-128 y MAZZEI, P. *Contributo allo studio delle fonti italiane del teatro di Juan del Encina e Torres Naharro*. Lucca: Amedei, 1922.

⁵ Cf. FROLDI, R. I comici italiani in Spagna. En *Origini della Commedia improvvisa o dell'arte*. Roma: Edizioni Torre D'Orfeo, 1996, p. 277.

compañías que se crean y que empiezan a recorrer el país. A esta gran transformación experimentada en la segunda mitad del XVI contribuirá en gran medida la presencia en España de compañías teatrales italianas, las cuales aportarán elementos esenciales para la popularización y desarrollo del teatro en nuestro país.

Todo lo que anteriormente hemos expuesto de una forma descriptiva y lo más objetiva posible nos lleva a una conclusión inicial: el teatro italiano y el español se desarrollan de forma paralela y en direcciones semejantes durante el siglo XVI y, por tanto, son autónomos, debiéndose rechazar las viejas teorías comparatísticas de que la influencia del teatro italiano, especialmente de las compañías teatrales italianas, fue esencial para la creación y desarrollo de un teatro nuevo en España que culminaría con el teatro nacional de los grandes dramaturgos barrocos españoles. Partidario decidido de no conceder crédito decisivo a la influencia italiana es Rinaldo Froldi:

Necessario punto di partenza per un rinnovato studio del rapporto fra teatro italiano e spagnolo, sarà dunque il tener ben presente che non è esistito un Mutio e che non c'è stato alcun contatto a Siviglia (né poteva esserci) fra Lope de Rueda e i comici italiani dell'arte, nel 1538. Bisognerà altresì far tesoro degli studi sul teatro spagnolo del Cinquecento che in questi ultimi anni si sono sviluppati e che hanno tracciato un panorama nuovo della pratica scenica attorno alla metà del secolo: dalla crisi del teatro cortigiano, al sorgere del teatro degli autori/attori, all'imitazione del teatro erudito italiano, alle trasformazioni del teatro religioso. Penso soprattutto alle molteplici pubblicazioni del gruppo di lavoro dell'Università di Valenza diretto dal prof. Joan Oleza, in particolare ai contributi dello stesso Oleza e a quelli di Manuel Diago, José Luis canet, Teresa Ferrer e Juan Alonso le cui ricerche, per quel che riguarda il tema del rapporto fra Italia e Spagna portano a stabilire non tanto, come nella vecchia storiografia positivista, un processo di derivazione testuale dall'Italia verso la Spagna ma scoprono, pur non trascurando l'aspetto intertestuale, un processo di formazione di un'autonoma pratica scenica spagnola che s'accompagnava al sorgere di compagnie d'attori professionisti, un processo simile e parallelo a quello italiano⁶.

Froldi centra la polémica sobre la relación causa-efecto del influjo del teatro italiano sobre el español en la figura de Lope de Rueda, para refutar la idea extendida por la crítica desde finales del XIX de que éste aprendió su oficio con las compañías del arte italianas; idea defendida posteriormente con fuerza por John V. Falconieri⁷ y Othón Arróniz⁸. Ciertamente, ya desde el estudio de Jean Sentaurens de 1984⁹, se ha demostrado que la supuesta compañía del arte italiana dirigida por un tal Mutio no existió y mucho menos hubo compañías de este tipo en Sevilla ni en ninguna otra parte en 1538, cuando sabemos que, como muy pronto, hasta 1545 no se puede constatar una verdadera compañía de la comedia del arte en Italia.

Sin embargo, a mi entender, esta polémica es artificial y no está bien planteada, pues parece apoyarse en los viejos tópicos de rechazo total de la influencia de la literatura de un país sobre la de otro, porque eso podría significar una relación de

⁶ FROLDI, R. *Op. cit.*, p. 275.

⁷ Historia de la commedia dell'arte en España. *Revista de Literatura*, 1957, XI, pp. 3-37 y 1957, XII, pp. 69-90.

⁸ *La influencia italiana en el nacimiento de la comedia española*. Madrid: Gredos, 1969.

⁹ *Seville et le Théâtre. De la fin du Moyen âge a la fin du XVII siècle*. Lille-Bordeaux, 2 vols., 1984.

jerarquía entre ellas: superior la que influye, inferior la influida. El hecho de que no existiera ninguna compañía del arte en Sevilla en 1538 y que Lope de Rueda no se hubiera enrolado en ninguna otra de este tipo no invalida completamente la incidencia del teatro italiano sobre el desarrollo del teatro español ni siquiera en Lope de Rueda ni quita originalidad a éste, como no era imprescindible que Andrea Navagero convenciese a Boscán de usar los versos italianos para que se produjera el hecho de la gran renovación lírica llevada a cabo por el propio Boscán, Garcilaso de la Vega, Hernando de Acuña y tantos otros. La omnipresencia y el prestigio de la literatura italiana en España durante todo el siglo XVI es evidente y fácilmente documentable, impregna, incluso de forma inconsciente, los diversos ámbitos culturales y no se necesitaba un hecho puntual y concreto para que nuestros literatos asimilasen las experiencias literarias procedentes de Italia: bastaba con respirar el ambiente, como ya he señalado al comienzo.

En el caso de Lope de Rueda la crítica ha valorado su papel en el desarrollo del teatro español de forma muy variada. En la misma línea en que Cervantes elogiara a Lope de Rueda, J. V. Falconieri afirma de él:

No obstante Lope de Rueda fue para España lo que Angelo Beolco (Il Ruzzante) había sido para Italia. El primero que hizo del teatro su profesión, el primer actor-autor que se recuerde, el primero que adaptó al teatro las costumbres, el lenguaje, las supersticiones, los sentimientos de las clases más bajas de la sociedad, no como elementos de contraste, sino siendo, por sí mismas, valioso material para el contenido teatral¹⁰.

Otros, como Pier Luigi Crovetto¹¹, Othón Arróniz, Laura Carlucci¹², etc., insisten en su seguidismo de los modelos italianos. Por su parte, Froldi quita importancia al influjo italiano sobre Lope de Rueda e incluso, al hablar de los pasos, considera que, aunque Rueda pudiera conocer los «intermezzi» del teatro italiano, en España tenía ya antecedentes de los mismos en los intermedios de los fastos y momos hispánicos de ascendencia medieval.

A nuestro entender, se sea más o menos proclive a aceptar un mayor o menor influjo italiano en el teatro de Lope de Rueda, es evidente que el escritor sevillano representa el punto de engarce entre el teatro español y el italiano. Lope de Rueda nacionalizó la comedia italiana y sus comedias, versiones en gran medida de las italianas de enredo, representan el triunfo de la influencia italiana en el teatro español de la época¹³. Él incorporará al teatro costumbres populares, una lengua viva, apta para provocar, junto a la caricatura de los personajes, la risa del espectador y con las actuaciones de su compañía de cómicos abonará el camino para otras compañías

¹⁰ *Op. cit.*, p. 10.

¹¹ Convenzionalità e originalità nel Deleitoso di Lope de Rueda. *Cultura Neolatina*, 1974, I.

¹² La vis comica nel linguaggio de Gli Ingannati degli accademici senesi ed in quello della «traduzione»-trasposizione di Lope de Rueda. En ESPINOSA, J. (ed.). *El Teatro Italiano*. Valencia: Ediciones de la Universidad de Valencia, 1998, pp. 165-172.

¹³ Cf. CATTANEO, M. T. (ed.). *Intersezioni. Spagna e Italia dal Cinquecento al Settecento*. Roma: Bulzoni, 1995, y DE CESARE, G. G. (ed.). *Dal testo alla scena. Drammaturgia e spettacolarità nel teatro iberico dei Secoli d'Oro*. Nápoles: edizioni del Paguro, 2000.

teatrales españolas y, sobre todo, para la llegada a España de las compañías del arte italianas, encabezadas por la de Alberto Naselli, el «Zan Ganassa», que desde 1574 a 1583 recorrió muchas ciudades españolas con su compañía. Posteriormente, otras compañías, como la efímera de Stefanello Bottarga, o más duraderas como la de Joan Jacome de Ferrara (Valencia 1581-1582); la de Abagaro Francisco Baldi (Valencia y Madrid 1582-1588), la de «Los Italianos» (Valencia 1583, 1585, 1587, 1589, 1590 y 1595), la de «Los Italianos Nuevos» (Valladolid 1581-1582 y Madrid 1582), la de «I Cortesi» (Madrid 1582, y, por último, la de «I Confidente», dirigida por Drusiano Martinelli, que se encuentra en noviembre de 1587 representando en el Corral del Príncipe.

Sumariamente, para poder seguir sin lagunas la progresión de nuestro discurso, me he limitado a mencionar solamente el nombre de diversas compañías italianas que tuvieron un cierto arraigo en nuestro país en el último tercio del siglo XVI. Como es lógico, no es necesario repetir aquí de forma minuciosa la trayectoria de cada una de ellas, pues la crítica se ha encargado ya de hacerlo con profusión¹⁴.

La actividad desarrollada por estas compañías en España contribuyó a que en nuestro país se afanzara una organización nueva, de actores especializados y muchas veces de un buen nivel cultural, que tenían fe en su arte y eran capaces de transmitir una visión del mundo que interesaba a un amplio público¹⁵. Ellos contribuyeron de forma definitiva a que la sociedad en su amplitud y variedad se viera representada en el teatro, al ser capaces de erigirse en prototipos sociales, lingüísticos o regionales. Y ello porque ya la comedia del arte italiana que surge hacia la mitad del siglo XVI se presenta como una encarnación de aspectos típicos de diversas ciudades: Pulcinella representará la miseria y nobleza de Nápoles; Arlecchino es la máscara de Bérgamo, como Pantalone lo es de Venecia y Balanzone de Bolonia, etc. De la misma manera, en el teatro español también se habían ido consolidando determinados prototipos o «máscaras», que surgen del humus social o regional, como el vizcaíno, el rufián, la negra, el bobo y el simple, o el soldado fanfarrón y los criados tan bien caracterizados ya en *La Celestina* y que se constituirán en uno de los personajes más característicos del teatro nacional español.

Las compañías del arte italianas, por tanto, cumplirán un papel esencial de puesta en evidencia y desarrollo de lo que ya existía más o menos en ciernes en el teatro español, aportarán su gusto exquisito por los aspectos formales y espectaculares del género teatral, siendo maestros en la decoración y en los escenarios, abrieron caminos a la participación de las mujeres en la escena, y proveyeron de innumerables «cannovaci» a los dramaturgos españoles para que éstos los aprovecharan en sus comedias.

Los dramaturgos españoles de nuestro teatro nacional del Siglo de Oro se divirtieron, aprendieron y recibieron influjos de las compañías de la comedia del arte

¹⁴ Cf. FALCONIERI, J. V. *Op. cit.* PRESOTTO, M. Teatro spagnolo e comici italiani nel secolo XVI. *Annali di Ca' Foscari*, 1994, XXIII, pp. 335-366; COTARELO, E. Noticias biográficas de Alberto Ganassa, cómico famoso del siglo XVI. *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 1903, 3ª época, XII, pp. 42-61; SHERGOLD, N. D. Ganassa and the 'commedia dell'arte' in sixteenth Century in Spain. *The Modern Language Review*, 1956, LI, pp. 359-368, etc.

¹⁵ Cf. ÖEHRLEIN, J. *El actor en el teatro español del Siglo de Oro*. Madrid: Castalia, 1993.

presentes en España. Falconieri señala, por ejemplo, cómo Lope de Vega era un frecuentador asiduo de los corrales donde se representaban comedias italianas, sus relaciones con Ganassa y Martinelli y su tendencia a aprovechar argumentos y caracteres, como el de los *innamorati* o el gracioso representado por Arlequín de la comedia del arte, e incluso el uso del dialecto bergamasco empleado en *El genovés liberal*. Por su parte, Nancy D'Antuono¹⁶ ha analizado determinados influjos de la comedia del arte en textos teatrales de Lope de Vega.

Ciertamente, en varias obras de Lope, como *Filomena*, *El maestro de danzar*, *La burgalesa de Lerma*, *Los amantes sin amor*, *El ausente en el lugar*, *Los embustes de Celauro*, etc., se cita con frecuencia a personas o elementos relacionados con la «commedia dell'arte». Por ejemplo, en *El hijo pródigo*, describe el baile de los criados como «danza el juego diestramente, al modo que los zanes de Italia» o en el *Castigo sin venganza* Lope introduce en una escena a la famosa actriz Isabella Andreini¹⁷. Algunos de los temas de sus comedias, especialmente de las de capa y espada, siguen la huella de las comedias italianas con la presencia de identidades equívocas, triángulos amorosos, mujeres disfrazadas de hombre, los enamorados, el uso del dialecto, etc.

Así pues, parece lógico concluir que en Lope de Vega no hay solamente una aceptación pasiva de la comedia del arte, porque era la moda de la época, sino que aprovechó conscientemente de ella determinados elementos que se convertirían en sustanciales para su teatro¹⁸.

Otra línea de proyección de la comedia del arte en España encontramos en los *entremeses* de finales del XVI y del XVII, como señala Javier Huerta¹⁹. Hemos visto cómo de forma directa o proyectándose en algunos escritores y géneros la comedia del arte se hizo presente en los escenarios españoles de los siglos XVI y XVII. Sin embargo, en España, a diferencia de otros países europeos, nacería contemporáneamente un nuevo tipo de teatro que acaparó toda la atención del público español: la comedia, que surgió de la necesidad del dramaturgo de manifestar su individualidad señera ante la de los demás, de acercar el espectáculo a la literatura y de ensalzarlo con el verso. Con estos ingredientes, y con otros heredados de la «commedia dell'arte», la comedia española se proyectará a su vez por Europa y especialmente por Italia.

El siglo XVIII no fue nada proclive para la pervivencia de la comedia del arte, pues se oponía prácticamente en todo a los cánones que los neoclásicos quieren imponer en el teatro nuevo. Sin embargo, hay que señalar que este siglo no supuso una ruptura como se ha venido creyendo frecuentemente, en las interrelaciones literarias italo-españolas y más concretamente las relacionadas con el mundo del teatro. Los

¹⁶ Lope de Vega y la «Commedia dell'arte»: temas y figuras. En *Lope de Vega y los orígenes del teatro español*. Madrid, 1981.

¹⁷ Cf. CONIGLIO, G. Las fuentes italianas de «El castigo sin venganza» de Lope de Vega. *Mediterráneo*, 1945, XII, pp. 250-255. Valencia.

¹⁸ Cf. PRESOTTO, M. *Il teatro barocco e Lope de Vega*. Milán: CUEM, 1997.

¹⁹ Arlequín español (Entremés y «commedia dell'arte»). *Crotalón. Anuario de Filología Española*, 1984, 1, pp. 785-797.

dramaturgos italianos y españoles estuvieron muy en contacto y muchas veces aprovecharon los recursos que la tradición teatral española e italiana les proporcionaba²⁰.

Ciñéndonos a nuestro tema, la comedia del arte encontró un apasionado enemigo en Leandro Fernández de Moratín, acerbo crítico del teatro español y en consecuencia de la comedia del arte, que consideraba predecesora de aquél. Moratín realizó un largo viaje por Italia de setiembre de 1793 a setiembre de 1796, recogiendo las impresiones que el mismo le suscitara en una especie de diario de viaje, estructurado en ocho cuadernos con añadidos posteriores y que hoy se encuentran reunidos en su *Obras póstumas*²¹. Las anotaciones sobre el teatro italiano son abundantísimas. Moratín mantuvo fuertes vínculos de amistad con dramaturgos italianos, como Goldoni, Signorelli, Metastasio, etc. Por esa razón dedicó mucho tiempo de su estancia en Italia a leer comedias y dramas y a asistir a las representaciones teatrales. Se interesa por la descripción de los teatros, toma notas de las características y del número de espectadores en cada ciudad. Analiza el tipo de público que asiste a las representaciones, las motivaciones, el sistema de organización teatral, el tipo de empresario, etc. Al mismo tiempo, estudia cuidadosamente la estructura interna de los diversos géneros teatrales. No acepta Moratín el hecho de que las mujeres representen el papel de hombres en las óperas y critica la tiranía que la música ejerce sobre el texto escrito, la escasa habilidad de los actores en las comedias y la poca calidad de los actores.

Moratín alabará la tragedia y demuestra una clara aversión por las comedias, por considerarlas de mal gusto y demasiado popularizantes; rechaza y critica la falta de unidad de la mayor parte de las comedias, la mala utilización de la música, la poca preparación y falta de seriedad de las compañías teatrales, de las que afirma que son escuelas de libertinaje y de mal gusto. Y esa animadversión la ejemplifica en la comedia del arte:

...Tales son, en general, las comedias de estos infelices autorcillos; las restantes, que sólo merecen el nombre de farsas, son en extremo groseras e indecentes. En ellas hazen papel Arlequín, Pantalón, Tartalla, Briguela, el Doctor Boloñés, Pulchinela, Smeraldina, y a éstos les es lícito quantas groserías y desvergüenzas se les viene a la boca; y como ellos consigan hazer reír al populacho, ni aspiran a más, ni escrupulizan en los medios de que se valen para este fin.

Estas farsas, ya sean de las que están escritas o de las que se representen a soggetto, son, sin duda, de lo más necio y escandaloso que pueda imaginarse, y en ningún otro teatro de Europa se ve cosa igual. Todos los domingos y días de fiesta salen Pulchinela o Arlequín a hazer locuras; los teatros se llenan desde el patio a los palcos; el vulgo, y el que no se llama vulgo, sufre y aplaude aquellos indecentes dramas, y el Gobierno descuida este punto y tolera tales desaciertos, tan perjudiciales a la ilustración y a las costumbres en la patria del Ariosto, del Tasso, de Frugoni y Mafei²².

²⁰ Cf. ROSSI, G. C. *Estudio sobre las letras en el siglo XVIII*. Madrid: Gredos, 1967; CIAN, V. *Italia e Spagna nel secolo XVIII*. Turín: Lattes, 1896; GONZÁLEZ MARTÍN, V. El teatro español e italiano en el siglo XVIII. En *El Teatro Italiano*, cit., pp. 281-294.

²¹ Madrid: Rivadeneyra, 1867. Hay una edición reciente del viaje titulada *Viage a Italia*. Edición de B. Tejerina. Madrid: Espasa-Calpe, 1987.

²² *Viage a Italia*, cit., pp. 448-449.

Esa predisposición de Moratín contra este tipo de comedias le hace matizar su admiración por Goldoni, cuya obra estima, pero que, según él, adolece de no haber eliminado totalmente los personajes típicos de la comedia del arte, especialmente los de Arlequín y Pantalón, que considera absurdos.

La fuerte crítica que se hizo de la comedia del arte en el siglo XVIII cercenó toda posibilidad de influjo de la misma en el teatro español de la época. Habrá que esperar hasta finales del siglo XIX y comienzos del XX para que encontremos de nuevo alguna presencia, aunque sea a veces demasiado tímida. Así, por ejemplo, Ramón María del Valle Inclán aprovechó algunos recursos de la comedia del arte en su obra *La marquesa Rosalinda*, de 1912. El subtítulo es el de «farsa sentimental y grotesca» y algunos de sus personajes proceden de las máscaras del arte italianas, aunque en esta ocasión acaban convertidos en títeres absurdos.

Pocos años antes, el 9 de diciembre de 1907, estrenaba Jacinto Benavente en el Teatro Lara de Madrid su obra *Los intereses creados*, que el propio autor calificó de «comedia de polichinelas en dos actos, tres cuadros y un prólogo» y que constituye, a mi entender, una de las últimas e importantes presencias de la comedia del arte en un grande y reconocido escritor español. La comedia encontró muy buenos intérpretes, como los famosos actores Ricardo Puga y Balbina Valverde, y fue un éxito extraordinario e inesperado para su autor. La obra está compuesta por dos actos, tres cuadros y un prólogo y su éxito hay que atribuirlo a lo atractivo del tema y a la formulación dramática elegida, que no es otra que la de la «commedia dell'arte» italiana. Y ese acierto de Benavente en el planteamiento teatral lo hace de forma consciente, como pone de manifiesto en el «Prólogo», del que reproducimos los párrafos más importantes por considerarlos esenciales para el posterior comentario:

He aquí el tinglado de la antigua farsa, a la que alivió en posadas aldeanas el cansancio de los trajinantes, la que embobó en las plazas de humildes lugares a los simples villanos, la que juntó en ciudades populosas a los más variados concursos... gente de toda condición, que en ningún otro lugar se hubieran reunido, comunicábase allí su regocijo, que muchas veces, más que la farsa, reía el grave de ver reír al risueño, y el sabio al bobo, y los pobretes, tranquilizada su conciencia con pensar: ¡también los pobres ríen! Que nada prende tan pronto de unas almas en otras con esta simpatía de la risa. Alguna vez, también subió la farsa a palacios de príncipes, altísimos señores, por humorada de sus dueños, y no fue allí menos libre y despreocupada. Fue de todos y para todos. Del pueblo recogió burlas y malicias y dichos sentenciosos, de esa filosofía del pueblo, que siempre sufre, dulcificada por aquella resignación de los humildes de entonces, que no lo esperaban todo de este mundo, y por eso sabían reírse del mundo sin odio y sin amargura. Ilustró después su plebeyo origen con noble ejecutoria: Lope de Rueda, Shakespeare, Molière, como enamorados príncipes de cuentos de hadas, elevaron a Cenicienta al más alto trono de la Poesía y del Arte. No presume de tan gloriosa estirpe esta farsa que por curiosidad de su espíritu inquieto os presenta un poeta de ahora. Pronto veréis como cuanto en ella sucede no pudo suceder nunca, que sus personajes no son ni semejan hombres y mujeres, sino muñecos o fantoches de cartón y trapo, con groseros hilos, visibles a poca luz y al más corto de vista. Son las mismas grotescas máscaras de aquella comedia del Arte italiano, no tan regocijadas como solían, porque han meditado mucho en tanto tiempo...

El Prólogo que hemos transcrito casi íntegramente es una especie de manifiesto de sus intereses estéticos, donde Benavente nos señala expresamente el entronque de su obra con la «farsa», sinónimo aquí de comedia del arte, su preocupación estilística, la intención no moralista ni crítica y su convicción de que es sólo un pasatiempo divertido. Por otra parte, asumiendo el papel de crítico de la propia obra, Benavente parece anticiparse a las controversias que se suscitarían sobre las fuentes de su obra. Él señala –y da la impresión que por orden de importancia– la «commedia dell'arte», Lope de Rueda, Shakespeare y Molière. No cita otros antecedentes, que luego la crítica ha señalado, como Lope de Vega (especialmente su obra *El caballero de Illescas*), Ben Jonson –el *Volpone*–, Beaumarchais, Regnard –*Le Légataire universel*–, etc., quizá porque a nuestro autor no le interesan las coincidencias ocasionales en temas y personajes, sino la estructura de la obra y ésa, sin lugar a duda, está íntimamente unida a la de la comedia italiana. Además Benavente hace notar el poder que tiene el escritor para transformar los materiales en poesía y la fuerza que consigue este escritor cuando juega con la polaridad entre lengua diaria y lengua literaria.

La clave temática de la comedia se encuentra en el propio título y en la explicación que da al mismo en el acto II, escena IX: «Mejor que crear afectos es crear intereses». Sin embargo, Benavente, dejándose llevar por su modelo italiano, manifiesta al final del Prólogo que no tiene intenciones moralistas y que se limita a describir una sociedad decadente cuyo único fin es el dinero, pero a la que no puede criticar con acritud, porque al fin y al cabo su público es un público burgués que asiste al teatro para divertirse y no para ser criticado. De ahí que la resolución de los dos ejes en los que se mueve la obra: el dinero y el amor, se resuelva de forma feliz con el triunfo del amor.

Los personajes de *Los intereses creados* no llegan a ser máscaras como los de la vieja comedia del arte, pero, según el autor, son las mismas «no tan regocijadas como solían, porque han meditado mucho en tanto tiempo». Y ciertamente así aparecen, decantadas por el tiempo y sublimadas por el arte. Crispín, el criado, es el verdadero protagonista, como lo eran los *zanni*, y lo era el *gracioso*, y por eso es el que más veces interviene. Heredero también del viejo pícaro y del gracioso todo lo calcula, vive errante, su meta principal es salir de la miseria y su arma preferida es el escepticismo: «Somos los hombres como mercancía, que valemos más o menos según la habilidad del mercader que nos presente», y la apariencia. Los otros personajes se acercan más a la rigidez de la máscara y su función esencial es la de funcionar como contrapunto de Crispín. Incluso Leandro, que a veces aparece como su álgter ego, es el prototipo del enamorado pseudorromántico que se salva gracias a los intereses que aparenta desdeñar. Lo mismo sucede con Silvia, la enamorada sensiblera, más cercana a la heroína de novelas que a la enamorada de la comedia del arte, aunque siempre relacionada con ella por ser frecuentemente un complemento del varón. Colombina ha perdido sus rasgos más característicos y sólo conserva su papel de confidente. Polichinela, el viejo avaro, es también la máscara típica de Venecia, pero con dos jorobas, y, por último, no podía faltar el Capitán, que aquí más que Spavento o Matamoros es solamente ridículo. Otros personajes, como Risela y Laura, son meras comparsas.

Benavente usa la estructura de la comedia del arte conscientemente, como ya hemos señalado, y con la función de enmarcar su obra en un ambiente aparentemente lejano, en el que su público real no se viera concernido directamente y si en algún momento se sentía aludido, los elementos cómicos se encargaban de disolver la tensión. Para ello, nuestro autor juega con las palabras y a través de polaridades en los personajes y en las situaciones se encarga de ir asentando su tesis principal: «Mejor que crear afectos, es crear intereses».

Los grandes escritores contemporáneos de Benavente rara vez citan la comedia del arte, aunque en algunos de ellos, como Azorín, Baroja o Ramón Pérez de Ayala, hay indicios de que tenían conocimientos de este género teatral. Así, José Martínez Ruiz, Azorín, buen conocedor del mundo del teatro y autor de ensayos sobre el mismo como *Escena y sala*, *Ante las candilejas*, *El teatro de Pirandello*, etc.

Al comentar la comedia en un acto de Carlo Goldoni *Il viaggio felice*²³, Azorín demuestra conocer perfectamente los recursos y ambientes de la comedia del arte, sugiriendo una serie de acotaciones y desarrollos argumentales propios de ella, como vemos en el siguiente párrafo:

Procúrese que esta escena se presente animadamente. El ambiente ha cambiado. Del tono plácido y lógico de Goldoni hemos pasado a la farsa elegante. Hay ahora aquí un cierto matiz de irrealidad espiritual. Como por encanto, el carácter de todos los personajes se ha transformado. Todo era lógico antes, y todo es un poco arbitrario ahora. Sin embargo, en esta farsa ligera es preciso no pasar de ciertos límites. En realidad, todo lo que va a acontecer puede darse en la vida. Y está todo esto muy dentro del ambiente tradicional italiano. Algo de Commedia del Arte se respira en el escenario.

Ramón Pérez de Ayala, por su parte, se siente interesado por la comedia del arte, porque está convencido de que es la fuente de donde proceden los argumentos de los entremeses españoles, así como los nombres de sus personajes:

Cervantes nos informa de cómo Lope de Rueda representaba con la mayor propiedad las figuras del bobo, negro y rufián. Por lo pronto, ya tenemos aquí un personaje del todo italiano y con nombre italiano: el rufián. Por otra parte, en los entremeses viejos bullen y zanganean los jocundos e irrisorios tipos del teatro italiano popular y profano: Arlequino, Truffaldino, Capitano Spavento, Rinoceronte, Fracattripa, e «tuti e cuanti» (sic), si bien al pasar a estas tierras se firman con nombres castellanos²⁴.

Pío Baroja declara en diversas ocasiones no conocer la literatura italiana, aunque eso no sea totalmente cierto²⁵, pues es un fino observador de la sociedad y de la cultura y sus diversos viajes a Italia le posibilitaron conocerlas directamente. En el caso de la comedia del arte tenemos dos importantes referencias en las obras barojianas. Una, se encuentra en uno de los capítulos de su obra *Ciudades de Italia*²⁶ titulado

²³ *El Político*. Madrid: Editorial Hernando, 1908, pp. 73-75.

²⁴ *Las Máscaras II*. Madrid: Renacimiento, 1934, p. 103.

²⁵ Cf. CANGIOTTI, G. *Pío Baroja «osservatore» del costume italiano*. Pubblicazioni dell'Università di Urbino, XXIV, 1969.

²⁶ Madrid: Biblioteca Nueva, 1949, pp. 138-140.

«Pasquino, Marforio, Facchino, Arlequín y Pantalón», en el que nuestro autor se entretiene en proponer etimologías para esos nombres o en explicarnos su significado o procedencia. Veamos de qué manera se refiere a los personajes de la comedia del arte:

Pantalón y Arlequín, tipos de la comedia italiana, no son romanos. Pantalón parece que es de origen veneciano. El nombre de Pantaleone es muy frecuente en la ciudad de las lagunas, y San Pantaleone es el patrón de Venecia. Pantalón en la antigua comedia italiana es siempre un médico viejo, inteligente y avaro, que tiene por criado a Arlequín, y el amo y el criado se dan malas bromas y se burlan uno del otro.

Arlequín no es de origen claro, pero parece más italiano que francés. Debe tener caracteres muy antiguos y antecedentes en otros tiempos latinos y griegos. Además de éstos, los restantes tipos de la comedia italiana popular son Beltramo, Scaramuccia y Scapin. Scaramuccia es el tipo del fanfarrón, del espadachín de la comedia italiana, que parece haber aparecido en Nápoles. Scarpino es el criado, el hombre de los fértiles recursos. Parecido al gracioso de la comedia española, se muestra audaz y cree posible todo. Polichinela es un tipo italiano y, sobre todo, napolitano, que se ha hecho universal. En napolitano es Pulcinella, tiene la nariz corva y el color oscuro. Es fanfarrón, a veces cándido y cínico. Luego aparece en los juguetes como jorobado. Colombina, que se ha quedado para el teatro de títeres, es la muchacha joven, cándida, ingenua, criada o chica pobre, que es solicitada por varios galanes. Casandro es otro tipo de la comedia antigua italiana, viejo, tonto y crédulo. Lelio es el joven enamorado.

Todavía Baroja dedica un pequeño homenaje a la comedia del arte titulando respectivamente dos de sus obras: *El tablado de Arlequín* y *Nuevo tablado de Arlequín* y aunque don Pío afirma que le da ese título como podría haberle dado otro cualquiera, la verdad es que en esos momentos no encuentra mejor personaje que encarne su pesimismo que el de un Arlequín triste.

Con Baroja ponemos punto final a este recorrido panorámico de la comedia del arte a través de la literatura española. Ha sido éste un itinerario fecundo no sólo para nuestra literatura, sino también para todo aquello que ha constituido la configuración de los espacios teatrales. Los cómicos del arte italianos trajeron a España principalmente su capacidad para sentir la vida como teatro, para convertir en teatro incluso lo más grosero de la vida, para sentir el teatro como un gran espectáculo para cuyo *atrezzo* era necesario ser verdaderos maestros, para, en fin, jugar con el lenguaje como el arma más importante no sólo de comunicación, sino también de expresividad. Nuestros escritores del siglo XVI así lo entendieron, aunque luego se dirigieran por rumbos diferentes y más altos.