

b 10526523

i 10894457

CR 0000130783

~~9.130792~~
~~X.130793~~

R. 128.610

LA INFLUENCIA DEL PRIMER TEATRO RENACENTISTA ITALIAN
EN LAS COMEDIAS DE BARTOLOME DE TORRES NAHARRO

TESIS DE DOCTORADO
DE ANNA GIORDANO GRAMEGNA

DIRIGIDA POR EL
DR. JOAN OLEZA SIMO

UNIVERSITAT DE VALENCIA - 1986



UMI Number: U603136

All rights reserved

INFORMATION TO ALL USERS

The quality of this reproduction is dependent upon the quality of the copy submitted.

In the unlikely event that the author did not send a complete manuscript and there are missing pages, these will be noted. Also, if material had to be removed, a note will indicate the deletion.



UMI U603136

Published by ProQuest LLC 2014. Copyright in the Dissertation held by the Author.
Microform Edition © ProQuest LLC.

All rights reserved. This work is protected against
unauthorized copying under Title 17, United States Code.



ProQuest LLC
789 East Eisenhower Parkway
P.O. Box 1346
Ann Arbor, MI 48106-1346

Cap. I

"EL MARCO HISTORICO"



Cap. I.- EL MARCO HISTORICO: ITALIA ENTRE 1450 y 1494.

No se puede prescindir del estudio paralelo de la historia ⁽¹⁾ y de la literatura, en cuanto ésta, como manifestación artística de un pueblo, es el resultado de diferentes fuerzas culturales, sociales y económicas y de la interrelación de las mismas.

Europa entre 1449 y 1453 se encuentra frente a tres grandes acontecimientos: el cisma de la Iglesia católica, el final de la guerra de los Cien Años y la caída del Imperio de Oriente a manos de los Turcos que conquistaron Constantinopla. Los tres parecen cerrar un ciclo histórico y abrir otro en el que Italia tendrá menor justificación para su posición privilegiada.

En Italia, la paz de Lodi de 1454, firmada en un principio por Milán y Venecia y posteriormente por Florencia, el Papa y el rey de Nápoles, es el símbolo de una política de equilibrio que puso fin a las guerras expansionistas entre los Estados italianos.

La paz, sin duda alguna, había sido el fruto del cansancio general que los beligerantes sufrían después de más de medio siglo de guerras.

Un hecho bastante importante fue la caída de Constantinopla, que provocó un trauma psicológico en Europa, pero que en la práctica fue muchas veces olvidado como cuando Pio II trató de hacer una cruzada para la cual habían llegado campesinos y ciudadanos a Ancona,

300

y Venecia, la más interesada de las potencias cristianas, llegó, sin embargo, a un acuerdo con el sultán conquistador que le aseguró una completa libertad de tráfico y de comercio en todos los puertos del Imperio -- Turco, mientras que al rey de Nápoles le preocupaba -- más la expansión angevina que la guerra contra los Turcos.

Por otra parte en este período los Turcos tenían demasiados problemas en Oriente como para embarcarse en Occidente en una guerra santa.

Desde el punto de vista internacional había otro elemento, (en apariencia secundario) más estrechamente vinculado con la situación interna de Italia: el final de la guerra de los Cien Años.

El período que va desde la paz de Lodi a la invasión de Carlos VIII a Italia en 1494, fue una época de tranquilidad, tal vez fruto de las debilidades internas. Hay pocas guerras locales, con coaliciones entre los diferentes Estados en los que los aliados no se -- fían los unos de los otros, por lo que luchan contra -- el más poderoso o abandonan la lucha.

Nace, al mismo tiempo, una relación basada en -- el principio diplomático, con abundancia de represen-- cantes y embajadores acreditados en las distintas cortes y ciudades. Era una situación de equilibrio debida no tanto a una decisión política, como a las debilidades económicas que habían aumentado en este período -- por la necesidad de los balances estatales debidos al

desarrollo de los aparatos administrativos y militares. El poder de las oligarquías pone en peligro el status de los gobernantes; en efecto, la liga itálica no habla sólo de defensa de las amenazas extranjeras sino también de a quéllas de los súbditos.

La simple sospecha de amenazas internas evidencia la inseguridad de los diferentes gobiernos; recordemos, por ejemplo, las insurrecciones de Génova, Parma, - Volterra, L'Aquila; la rebelión del campesinado en Calabria en 1459 o en Piacenza en 1462; a ello podemos añadir las diferentes conjuraciones que revelan una fractura dentro de la clase dirigente dado que surgen de hombres poderosos y cercanos al poder.

Además de las conjuraciones en los Estados más pequeños, podemos recordar la de Stefano Porcari contra el papa Nicolás V en 1452, la de los académicos romanos contra Pablo II en 1464, la de 1476 contra Galeazzo María Sforza y la de los Pazzi contra Lorenzo y Giuliano de' Medici en 1478; todavía se puede añadir la rebelión de los barones contra el rey de Nápoles entre 1485 y 1486.

Estas tensiones políticas no ofrecían ninguna al ternativa a la situación; al estar motivadas las rebeliones por gravámenes fiscales o pérdida de privilegios y - las conjuraciones eran un simple deseo de sustituir la - dirección de un mismo poder. Afirma Machiavelli: "Tanto Julián como Lorenzo conocían muy bien la aversión de los Pazzi hacia ellos y que estaban deseando arrebatárles la fuerza que tenían en el gobierno de la república; pero -

ninguno de los dos hermanos temía por su vida, porque -- pensaban que, si aquéllos llegaban a intentar algo, lo -- harían por procedimientos legales, y no empezando algún tipo de violencia. Por ese motivo también ellos mismos -- fingían ser amigos de los Pazzi, sin preocuparse para na -- da de poder ser víctimas de atentados"(2).

Así pues, la conjuración era la situación habi- -- tual y Machiavelli añade al respecto: "Pero, como esas con- juraciones difícilmente tienen éxito, ocurre que, la mayor parte -- de las veces, lo que hacen es traer la ruina a quienes las promue- ven y contribuir al engrandecimiento de aquel contra quien iban di- rigidas. De ahí que casi siempre, cuando el príncipe de una ciudad es objeto de alguna de esas conjuraciones, si no se logra matarlo como al duque de Milán, cosa que pocas veces ocurre, lo que hace -- éste es adquirir aún más poder y, muchas veces, si era bueno se hace malo..." (3).

No obstante estas tensiones internas, la oligar- quía iba sacando provecho del mercado con el mundo germá- nico o con Francia gracias a la seda, cuyo centro de pro- ducción más importante era Lucca, el alumbre de los yaci- mientos controlados por los bancos de los Medici y de los banqueros genoveses; fruto de esta riqueza era un esplen- dor cultural palpable. A este propósito haremos un rápi- do esbozo del prestigio cultural de estos centros desde el punto de vista arquitectónico, dejando para más adelan- te el aspecto literario.

En este período de florecimiento económico es es- trecho el vínculo entre los potentados, los artistas y la

comunidad ciudadana; es entonces cuando se desarrollan - las iniciativas urbanísticas de los príncipes y de los - papas que tienden hacia una estructura de ciudad ideal.

Este grandioso programa se basa en razones que - Sixto IV expone en su lecho de muerte, pero que podrían aplicarse a cualquier príncipe de la época:

"Oid las razones, queridos hermanos, y considerad los motivos que nos han inducido con tanto ardor a construir y edificar ... La muy grande y suprema autoridad de la Iglesia Romana, que está por encima de todo, puede ser entendida solamente por aquellos que - de ella conozcan los orígenes y evoluciones, a través del estudio de las letras. Pero la masa de la población es ignorante en materia literaria, y carece de cultura; y si bien oye afirmar con frecuencia, a doctos y eruditos, que es muy grande la autoridad de la Iglesia, y a estas afirmaciones da crédito... necesita, a pesar de ello, recibir la impresión de espectáculos grandiosos; de otra manera, apoyada su fe en bases débiles e inestables, se debilitaría con el paso del tiempo, hasta quedar reducida a nada. En cambio, gracias a la grandiosidad de los edificios y de los monumentos, en alguna medida imperecederos... se puede reforzar y confirmar la propia creencia popular -- que se basa en las afirmaciones de los doctos... En segundo lugar, -- son necesarias como testimonio de la devoción de los pueblos cristianos hacia la Iglesia y la Sede Apostólica, y al mismo tiempo para se gura defensa de los habitantes contra la amenaza de los enemigos, las fortificaciones... que se pueden hacer más sólidas con la construc-- ción de grandes y nuevas obras defensivas, ideadas para resistir los ataques de los enemigos del exterior y de los rebeldes del interior, siempre arrastrados por el deseo de destruir..." (4)

Si a partir de ahora, hablamos del desarrollo - urbanístico derivado del florecimiento económico, es por que encontramos una vinculación con el espacio teatral - del que trataremos en los capítulos sobre el teatro.

Podemos anticipar que, dentro del teatro renacen

tista, es más importante el espacio de la fiesta que el del escenario; este espacio es la sala, o patio de los palacios de los nobles, papas o ricos ciudadanos y surge dentro de la arquitectura de la que presentamos una rápida muestra.

A la par de Sixto IV, también los Señores necesitan dar muestra de su poder a través del arte plástico a la masa de súbditos como el Papa hace con sus fieles.

La metodología expresada en el De re aedificatoria por L. Alberti sirve de base a los mayores experimentos urbanísticos de la época.

En Roma se pone en marcha el programa de reorganización de edificios y urbanística propuesto por Nicolás V; consultado para la restauración y terminación de la basílica de S. Pedro, Alberti llevó a cabo la restauración de S. Estebán Rotondo, San Teodoro, Santa Práxedes y Santa María la Mayor; dirigió los trabajos de las nuevas fortificaciones de la ciudad y se piensa que fue responsable de los mayores programas urbanísticos y de la ordenación de los Borgos que convergen hacia S. Pedro y enlazan la ciudad con la residencia papal.

El programa papal inspirado por Nicolás V (1447-1455) y continuado por Sixto IV preveía la restauración de monumentos antiguos como infraestructura de la ciudad papal, la reconstrucción o restauración de 40 basílicas, el palacio papal, servicios necesarios para el nuevo ceremonial con la Santa Sede, edificios para oficinas, un teatro, un atrio para cónclaves, una sala para impartir

bendiciones, un parque, etc.

Se trata, pues, de un nuevo organismo urbano subordinado a la presencia de la sede papal, en todos los aspectos.

Sixto IV (1471-1484) e Inocencio VIII (1484-1492) continúan la obra del predecesor y engrandecen más aún la ciudad de Roma donde atraen a los más prestigiosos artistas del momento.

El encuentro de la tradición lombarda y el arte florentino ocurre en el reinado de Francisco Sforza (1450-1466); éste, al alcanzar el poder después de la sangrienta guerra provocada por la sucesión de Felipe María Visconti, inaugura un período de paz y desarrollo económico. Ordena la construcción de obras públicas para elevar la vida cultural de Milán al nivel de las otras ciudades. La red de canalización de la llanura lombarda, el proyecto de la fachada del castillo erigido sobre las ruinas del palacio visconteo y la construcción del hospital mayor a manos de Antonio Averlino, llamado Filarete, son algunas de sus obras más importantes. Toda obra sforzesca tiene la finalidad de legitimar un poder aceptado pero falto de justificaciones tradicionales y aún discutibles jurídicamente.

A la muerte de Francisco Sforza el prestigio de Milán crece gracias a Ludovico el Moro. Desde Florencia, enviados por Lorenzo el Magnífico, llegan Leonardo en 1481 y Giuliano Sangallo en 1493; desde Urbino, Bramante Francesco de Giorgio, Luca Pacioli.

Pero en este caso los deseos de Ludovico se limitan a las conmemoraciones: monumentos ecuestres y preparación de fiestas. En cambio la arquitectura se desarrolla más en ciudades pequeñas como Pavía, segunda capital de la corte de los Sforza o Vigevano.

Una de las empresas urbanísticas más afortunadas es la de Urbino bajo el poder de Federico de Montefeltro. Este asumió el poder en 1444 después de la muerte violenta de su hermanastro Oddantonio en quien parece que está inspirada la tabla de La Flagelación de Piero della Francesca.

Urbino representa una estructura única con el Palacio ducal y es uno de los centros históricos italianos de nueva organización territorial. Todo elemento arquitectónico y pictórico está detalladamente estudiado por los numerosos artistas que contribuyeron a su configuración. Todavía hoy, no se puede afirmar cuánto hay en esta grandiosa obra de Laurana, Francesco de Giorgio, Piero della Francesca y muchos otros. Afirma Benévolo:

"La inclusión del factor defensivo traslada la casuística de los trazados a un terreno realista, pero hace perder a la ciudad su carácter de modelo urbano unitario: la ciudad se convierte en una plaza fuerte, el centro cívico, en lugar de concentración de tropas, y las calles sirven para facilitar el flujo y el reflujo de los defensores y para obstaculizar la entrada de los enemigos; la ciudad ideal se hace pues proyectable, pero se convierte en un emplazamiento específico y deja de funcionar como mito cultural".⁽⁵⁾

Ferrara es la segunda creación urbanística más importante después de Urbino aunque con perfiles diferentes por motivaciones políticas y culturales.

Esta ciudad era ya desde el siglo XIV una de las cortes más importantes y de gran prestigio cultural.

Borso I (1450-1471) amplía en 1451 la ciudad; en 1466 inicia su actividad Biagio Rossetti con sus palacios soportes de cielos pictóricos y de la fastuosa vida cortesana.

En 1492 Hércules I inicia los trabajos de ensanche de la ciudad hasta duplicarla. Las causas de esta empresa son de orden militar, (guerra contra Venecia) económico y representativo.

La ciudad atrae a ricos emigrados y protege las actividades industriales; importantes entradas fiscales enriquecen la ciudad. Sus habitantes aumentan hasta el punto de que en 1497, a pesar de los ensanches es difícil encontrar casas en alquiler.

Se determina un nuevo plan de red viaria, al interior de la muralla defensiva, con perjuicio de algunos propietarios.

La residencia de los Este es una ciudadela circundada por una zona vedada que interrumpe las comunicaciones internas. En toda la ciudad se puede apreciar el arte de Biagio Rossetti.

Mantua es la última de las capitales ideales, después de Urbino y Ferrara a finales del siglo XV. La ciudad de los Gonzaga conserva el esquema urbanístico de los siglos precedentes; culturalmente prestigiosa ya desde principios de siglo gracias a Juan Francisco Gonzaga

(1407-1444), guarda esta característica con Ludovico III (1444-1478) que llama a la ciudad a Brunelleschi, Lucas Facelli y Luciano Laurana.

L.B. Alberti se ocupa de las iglesias de San Sebastián y de S. Andrés y de un monumento recordatorio de los señores de Mantua con la rotonda de la Anunciación de Florencia.

En el año 1457 Ludovico llama a Mantua a Andrés Mantegna que aporta las mejores obras humanísticas de Padua y Mantua.

La mansión principesca se diferencia de las otras que hemos visto por ser independientes de la ciudad y como otros edificios importantes forman unos bloques aislados. Hasta finales de siglo se completan los pórticos medievales del centro y se construyen muchos palacios y mansiones privadas.

Seguimos este camino de prestigio arquitectónico a través de otras tres grandes ciudades italianas como son Florencia, Venecia y Nápoles que, conjuntamente con Milán y Roma son las que mantienen el equilibrio de una paz política.

Florencia es, sin duda alguna, un caso especial como sede de industrias artísticas que no tienen parangón con ninguna otra ciudad italiana o europea. Los expertos en la talla y taracea en madera, orfebrería, escultura metálica, labores en cuero, en la elaboración de la lana y seda y en el grabado son los maestros para diferentes

escuelas. Julián de Sangallo, Baccio Pontelli, Julián y Benedicto de Maiano, son algunos de los más importantes artistas.

En el período que va de 1454 a la muerte de Lorenzo el Magnífico (1492) aumenta el poder económico de la ciudad y, consecuentemente, la acumulación de un inmenso patrimonio de obras de arte y de la actividad constructora que se observa también en la construcción de "villas" suburbanas. En el período de los Médici predomina la doctrina de lo Bello de inspiración platónica, que se extiende en los ambientes literarios y artísticos; la belleza es el símbolo de la completa perfección y éste es el espíritu de toda la vida cultural florentina y, diríamos, de casi toda Italia.

Lorenzo el Magnífico con su mecenazgo no sólo exalta a sus mayores artistas florentinos sino que los envía como muestra de autoridad a otras Cortes creando así un mito alrededor de su persona y de su Corte.

Venecia es la única ciudad que se resiste a los modelos toscanos, a pesar de la notable presencia de artistas que provenían de esta región. Las construcciones del siglo XV son más bien muestra de una tradición constructiva que se aparta de las costumbres de los otros lugares.

En este período se desarrolla más la pintura y la industria de la imprenta. Exactamente en 1469 Juan de Spira funda la primera tipografía en Venecia y a partir de entonces y durante treinta años más, se abren --

unas doscientas tipografías siendo Venecia el centro más importante.

En 1490 Aldo Manucio hace de su imprenta un centro de reunión de un grupo de humanistas con Ermolao Barbaro y Bernardo Bembo a la cabeza.

El desarrollo de esta industria influirá sobre las relaciones con el extranjero no sólo de Venecia sino de toda Italia.

Después de la guerra entre angevinos y aragoneses Alfonso I de Aragón, en 1442, se dedica a reconstruir y embellecer la ciudad quizás impulsado por L.B. Alberti. Se reconstruyó el Castel Nuovo y sus jardines; el castillo de estilo gótico catalán y el arco triunfal fueron obra de artistas llegados desde distintos puntos de Italia.

En el reinado de su hijo Fernando I (1458-1494) no se realizó nada importante por la mediocridad de este personaje; posteriormente el brillante mandato de Alfonso II, duque de Calabria, gracias a su matrimonio con Hipólita, hija de Francisco Sforza y de su relación diplomática con Lorenzo de' Medici, vincula Nápoles con las mayores cortes italianas y recibe en su corte a los mayores artistas del momento: Julián de Maiano, Julián de Sangallo, etc.

El programa urbanístico de este príncipe aparece en una carta de Pedro Summonte a Marco Antonio Michiel de 1524.:

"En nuestros tiempos el señor rey Alfonso II, de felicísima memoria, ha demostrado tal inclinación y tan gran entusiasmo por la construcción, que si una inicua suerte no le hubiera arrebatado prematuramente de su trono, habría logrado, sin duda, exornar nuestra ciudad en grado máximo. Era su propósito hacer llegar el agua a la ciudad mediante grandes acueductos; y una vez terminada la muralla, que en gran parte está ya hecha, prolongar en línea recta todas las calles maestras, de un extremo a otro de la muralla, eliminando los pórticos, las rinconadas o los salientes irregulares de la ciudad, y prolongar así todos sus accesos principales, de tal manera que no sólo por el trazado de las calles y de los accesos, sino también por el declive natural del terreno, que vierte sus aguas de norte a mediodía, esta ciudad habría sido, además de bella por su regularidad, la más placentera y limpia de todas las ciudades de Europa, puesto que a la menor lluvia, quedaría más reluciente que una piastra de plata pulida" (6).

Su rápida deposición en el año 95 por parte de Carlos VIII bloqueó el ambicioso proyecto de este príncipe.

Italia entre 1494 y 1550

Miguel de Villanova, más conocido como Serveto, hablando de Italia, exaltaba su salubridad, su clima, sus campos, bosques, riquezas naturales, sus ríos y -- puertos, el comercio, oponiéndolos a las divisiones internas de los italianos, a los odios entre los habitantes de las diferentes regiones y al desprecio hacia los otros pueblos⁽⁷⁾.

La política de equilibrio desde la paz de Lodi había terminado. A este respecto Francesco Guicciardini afirmaba:

"Ed era entrata in Italia una fiamma e una peste, che -- non solo mutò gli Stati, ma e' modi ancora del governar gli ed e' modi delle guerre"

y con nostalgia añadía:

"Perché dove prima, sendo divisa Italia principalmente in cinque Stati, papa. Napoli, Vinegia, Milano e Firenze, -- erano gli studi di ciascuno, per conservazione delle cose proprie, volti a riguardare che nessuno occupasse di quello d'altri ed accrescessi tanto che tutti avessino a temerne, e per questo tenendo conto di ogni piccolo movimento che si faceva e facendo romore eziandio della alterazione di ogni mirimo castelluzzo, e quando pure si veniva a guerra erano tanto bilanciati gli aiuti e lenti e' modi della milizia e tarde le artiglieri, che nella espugnazione di uno castello si consumava quasi tutta -- una state, tanto che le guerre erano lunghissime ed e' fatti d'armi si terminavano con piccolissima e quasi -- nessuna uccisione; ora per questa passata de' franciosi, come per una subita tempesta rivoltatasi sottosopra, ogni cosa, si roppe e squarciò la unione di Italia ed al -- pensiero e cura che ciascuno aveva alle cose comuni"⁽⁸⁾.

La visión trágica de un final de siglo y su interpretación mesiánica de este fenómeno es una constante en la historia.

La interpretación devota de distintos historiadores respecto a las calamidades que sacudían la Italia de aquellos años, debidas a su impiedad se revela también en Machiavelli a través de las palabras del Príncipe:

"E se si considerrà quelli signori che in Italia -- hanno perduto lo Stato a' nostri tempi... si vedrà alcuno di loro o che arà avuto inimici e' populi, o, se arà avuto el populo amico, non si sarà saputo -- assicurare de' grandi perché, senza questi defetti, non si perdono li Stati, che abbino tanto nervo che possino tenere uno esercito alla campagna" (9).

Florenia fue, sin lugar a dudas, el teatro y la muestra de la desconcertante historia de aquellos años. En esta docta ciudad existían ya manifestaciones llenas de religiosidad debidas a los predicadores que pronosticaban la ruina de Italia por la corrupción de la Iglesia y por las nefastas acciones de los gobiernos y esta maldición, prevista y animada especialmente por Savonarola, tiene efecto al llegar Carlos VIII.

Expulsados los Médici se proclamaba la república con la intervención directa, en los asuntos políticos, del predicador. Durante casi cuatro años, entre 1494 y 1498, la exaltación de Florenia se extiende -- fuera de sus murallas hacia toda Italia, no convenciendo sólo a los humildes, sino a personas cultas como --

Giovanni Pico della Mirandola, los hermanos Benivieni, Giovanni della Robbia o el mismo Botticelli. Sus palabras iban más allá del sermón religioso; ponía en evidencia la impotencia de una cultura aristocrática en una sociedad en crisis y esta visión aparece también en las palabras de Machiavelli:

"Credevano i nostri principi italiani, prima ch'e gli assaggiassero i colpi delle oltramontane guerre, che a uno principe bastasse sapere negli scritti -- pensare una acuta risposta, scrivere una bella lettera, mostrare ne' detti e nelle parole arguzia e prontezza, tessere una fraude"...

acostumbrados a:

"governarsi co' sudditi avaramente e superbamente, marcirsi nello ozio, dare i gradi della milizia per grazia, desprezzare se alcuno avesse loro dimostro alcuna lodevole via, volere che le parole loro -- fussero responsi di oraculi (...) non si accorgevano i meschini che si preparavano ad essere preda di qualunque gli assaltava" (10).

Pero las ilusiones del predicador se truncaron al abandonar los franceses Italia en 1495 y al resurgir las tensiones internas por las presiones de los Medici, (deseosos de volver) y del papa Alejandro VI, contrario a Savonarola.

Ahorcado y quemado el 22 de mayo de 1498, la república florentina aguantó débilmente, catorce años más hasta que el Gran Capitán Gonzalo Fernández de Córdoba restauró la señoría de los Medici en 1512.

La aventura de Carlos VIII fué efímera al haberse encontrado rodeado de intrigas diplomáticas que le aconsejaron abandonar la península.

No se puede decir lo mismo de su sucesor Luis XII, duque de Orléans, nieto de Valentina Visconti; su buena preparación diplomática al aliarse con los venecianos, el papa, los florentinos y Fernando el Católico en contra de los Aragoneses de Nápoles, su organización militar y sus medios armamentísticos le permiten conquistar sin problema alguno el Ducado de Milán y crear un nuevo juego de fuerzas en toda Italia. No obstante, no evitó que Venecia y el Papa adquirieran nuevas energías y trataran de mantener un equilibrio, apoyando a los Españoles en el Sur de Italia, como fuerza alternativa a un poder único francés.

El Papa Alejandro VI, superada la crisis económica provocada por sus antecesores, puede contar con finanzas sólidas, con las que, además de construir nuevos edificios y monumentos en la ciudad eterna, puede permitirse el lujo de montar empresas militares importantes. Con la ayuda de su hijo César Borja trata de reforzar y ampliar su Estado con todos los medios a su alcance, eliminando a los muchos pequeños tiranos de las ciudades de Italia central.

Los crímenes nefastos de César, tan notorios a través de todos los tiempos, tuvieron también su parte de admiración en los contemporáneos, por haber estado a punto de formar un Estado fuerte en la Italia Central y,

por otra parte, por haber utilizado una violencia y ferocidad que no eran muy diferentes de las armas de sus víctimas.

Su aspiración fue interrumpida por la muerte de su padre Alejandro VI, y aunque el sucesor Julio II, el papa guerrero, siguió la misma línea de expansión de los dominios de Roma, encontró la resistencia de los venecianos que intentaban renovar una política expansionista.

La santa alianza de 1508 entre el Emperador, el rey de Francia, el rey de España y el Papa, como si de una cruzada se tratara, llevan a la guerra a Venecia y el choque entre los franceses y venecianos en Agnadello, en 1509, parece fijar la caída de la República. Como un mito en la historia, Venecia gracias a los "villanos" - de Tierrafirme, consigue recuperar parte de sus tierras pero no sabe aprovechar el momento para una profunda reestructuración social. Dicho de otro modo: no se puede olvidar que los campesinos reaccionaron contra los patriotas ciudadanos a favor del gobierno de Venecia; pudo ser una forma de defensa instintiva de un dominio ciudadano y de un patrón más cercano respecto a Venecia que estaba más alejada y que representaba un poder más impersonal.

La República, una vez que volvió a poseer las ciudades y los territorios de Tierra firme atacó severamente a aquellas personas o familias que lucharon a favor de los imperiales pero no intentó ninguna reforma de las jerarquías sociales preexistentes; por el contrario,

se estrecharon más aún los lazos entre las aristocracias locales, preocupadas sólo en evitar movimientos desde abajo y con un gran carácter conservador. La literatura popular de Angelo Beolco, llamado Ruzante, es el espejo de aquella sociedad.

Estos son los últimos acontecimientos autónomos importantes porque a partir de este momento, Italia es una pieza del juego entre España, vinculada al Imperio y a Francia.

El duelo entre estas grandes potencias duró desde 1512 hasta 1559, acabando con la paz de Cambrésis. El --saco de Roma de 1527 crea la conciencia de ser una suerte de castigo divino, y la actitud de muchos italianos -- de este período, puede ser la que aflora de las palabras de Francesco Vettori, el amigo de Machiavelli, sobre Cle^umente VII y el saco de Roma:

"fatto senza simonia, è vivuto sempre religiosamente e prudente quanto un altro uomo. Non vende li benefici, dice ogni giorno il suo officio con devozione; alieno da ogni peccato carnale, sobrio nel bere e -- mangiare, dà ottimo esemplo di sè. Nondimeno a suo tempo sono sopravvenuti a Roma et a lui tanti mali che poco peggiori ne potrebbero venire... Sempre è stato detto che i peccati di Roma meritano flagello, pure non è successo se non al tempo di questo pontefice, quando io credevo avessi manco a succedere... Onde, per concluderlo, io voglio attendere a vivere questo resto che mi avanza di tempo e non voglio dibattermi il cervello a investigare le ragioni delle cose, e né voglio pensare a quello abbi a essere. Viverò in su questo mio mezzo podere il meglio potrò, e te con^uforto a fare il medesimo" (11).

NOTAS

- (1) Para el estudio histórico nos basamos en la completísima Storia d'Italia, Torino, Einaudi, 1974, 10 Voll., en Procacci Giuliano: Storia degli Italiani, 2 voll., Bari, Laterza, 1972, en Machiavelli Niccolò: Historia de Florencia, Prólogo, - traducción y notas de Félix Fernández Murga, Madrid, Alfaguara, 1979 y en Burckhardt Jacob: La civiltà del Rinascimento in Italia, Firenze, Sansoni, 1980.
- (2) Machiavelli N.: Historia de Florencia, op.cit. p.448.
- (3) Machiavelli N.: Historia de Florencia, op.cit. p.440.
- (4) Benevolo Leonardo: Historia de la Arquitectura - del Renacimiento, Barcelona, Gustavo Gil, 1981, p.201.
- (5) Benevolo L.: Historia de la Arquitectura del Renacimiento, op.cit. p.260.
- (6) Benevolo L.: Historia de la Arquitectura del Renacimiento, op.cit. p.315.
- (7) Storia degli Italiani, op.cit. vol.II, p.347.
- (8) Guicciardini F.: Storie fiorentine dal 1378 al - 1509, ed. de R. Palmarocchi, Bari, Laterza, 1931, p.92.

- (9) Machiavelli N.: "Il Principe" en : Tutte le opere, ed. de Mario Martelli, Firenze, Sansoni, 1971, p.295.
- (10) Machiavelli N.: "Arte della guerra e scritti politici minori" en Tutte le Opere, op.cit., p.388).
- (11) Vettori F.: Scritti, storici e politici, ed. de E.Niccolini, Bari, Laterza, 1972, p.296.

Cap. II

"DE LA SEÑORIA AL PRINCIPADO"

Cap. II.- DE LA SEÑORÍA AL PRINCIPADO.

En el primer capítulo hemos relacionado el florecimiento económico de las cortes con su proyección - arquitectónica.

Se nos va a permitir volver ahora atrás para analizar el paso de la señoría al principado y la proyección humanística desde el punto de vista literario en la relación entre el Príncipe y el súbdito.

Aparentemente el paso de la Señoría al Principado no cambia en nada el poder del Señor, que gracias - al Emperador o al Papa obtiene un título nobiliario.

Con el Principado se confirma lo que existía ya en potencia en la Señoría, es decir, el distanciamiento entre el Señor y la base comunal y ciudadana y el debilitamiento de las clases y partidos que habían originado la misma Señoría.

Corroboran estas palabras la cita siguiente:

"Il signore cessò dall'essere un puro e semplice - ufficiale imperiale, esercitante, in nome dell'Impero, diritti e facoltà non proprie, e divenne un principe dell'Impero, principe soggetto alla sovranità, che in questo caso acquistava carattere feudale, dell'imperatore: ma pur sempre, entro i limiti de' suoi domini, sovrano, in quanto non solo l'esercizio del potere supremo in un determinato territorio, ma il potere stesso gli era stato -- dall'imperatore concesso, e vorrei dir trasferito, insieme col territorio su cui doveva venire eserci-

tato. Ma non meno radicalmente modificato ne venne il rapporto tra il popolo e il signore. La trasformazione del signore in principe aveva infatti, nei riguardi del popolo e del comune, questa strana conseguenza: di risuscitar, quasi dalle sue ceneri, il sistema feudale. Il signore non ebbe più, se non -- per lontana origine, a ripetere dal popolo la sua effettiva autorità, perché essa parve legittima e naturale conseguenza dell'essere egli investito, come principe, del territorio su cui il popolo viveva, e le regalie --nomina di magistrati, facoltà di guerra e pace, diritto di batter moneta e così via -- che la pace di Costanza e i singoli diplomi imperiali avevan trasferito nelle città, e che il signore aveva esercitato solo per delegazione del popolo o de' suoi organi costituzionali, già di fatto e tacitamente ritolte alle città, tornarono ora legalmente monopolio e privilegio del principe... Il popolo, sino allora, almeno di diritto, se non di fatto, -- sovrano di fronte al signore, ridivenne suddito del principe. E, da allora, le città non ebbero più diritti da avanzare di fronte a lui, ma concessioni e privilegi da chiedere"⁽¹⁾.

El resultado de esta nueva relación de poder es el carácter oligárquico que asume la vida ciudadana.

La génesis de esta oligarquía, como dice Cusin⁽²⁾ hay que buscarla en los orígenes de las asociaciones o grupos corporativistas que dieron vida a las señorías.

El grupo social formado por nobles y plebeyos -- que apoya a un señor llega a ser árbitro de la ciudad y se enriquece fácilmente; si, en un segundo lugar, en períodos largos de dominio, consigue liberarse de grupos oponentes y confiscarles los bienes, concentra en

pocas manos ingentes riquezas. Esta es la nueva aristocracia que no encuentra obstáculos ante sí y como afirma Burckhardt⁽³⁾ en ella "vediamo lo spirito dello stato europeo moderno abbandonarsi per la prima volta liberamente a' suoi propri impulsi, trascorrendo assai di frequente ai più terribili eccessi di uno sfrenato egoismo, conculcando ogni diritto e soffocando il germe di ogni più sana cultura".

La fuerza de la oligarquía influyó en la escala de valores sociales; se encerró, como casta exclusivista y hegemónica en los mayores cargos de la ciudad y, a los que se podía acceder sólo por derecho de sangre.

Se vuelve al status de nobleza acentuando la separación de los trabajos "manuales" productivos, por lo que, por la estructura económica existente, el noble debe vivir de las rentas que le produce la posesión de tierras, para poderse así dedicar al otium o a la política.

Esto provoca el deseo de los "trabajadores" de subir a este status mediante compra de propiedades rústicas y abandono de otras fuentes de trabajo.

Afirma A. Ventura⁽⁴⁾: "La genesi e il significato essenziale dei "meccanici" dai consigli cittadini si possono, infatti, individuare nella definitiva vittoria, dopo le dure lotte e le sconfitte subite nell'età comunale, ottenuta dalle classi più elevate sulle corporazioni, al fine estromesse totalmente dalla vita pubblica. La riaffermazione della "viltà" del popolo artigiano, - gli antichi luoghi comuni sulla sua incapacità ad attendere agli affari pubblici, perché sempre occupato nella bottega e nei negozi privati, e perché l'ignobilità dei natali e del mestiere ne invesca lo spirito in una sorta di naturale rozzezza, incompatibile

con le virtù necessarie a reggere la cosa pubblica -motivi tutti questi che ricorrono ora con sempre maggiore frequenza- non sono altro che tentativi, compiuti in termini elementari, di giustificare ed elevare a dignità di teoria, una realtà di fatto ed uno stato d'animo generato da un istintivo antagonismo di classe."

Desde el punto de vista de la política interior, la corte del príncipe no es estática debido a la presión de grupos que luchan alrededor de él por la supremacía y que tratan de condicionar la política y los favores del mismo. Entre la corte y su gobierno se crea una dialéctica que llega hasta nuestra política moderna italiana.

En los principados más nuevos "l'esecuzione delle decisioni dei sovrani è di regola affidata ai così detti segretari di Stato...caratteristici del primo Rinascimento, che assumono la funzione di organi ordinari responsabili, verso il principe, - del governo centrale nei diversi rami dell'amministrazione pubblica, analogamente ai moderni ministri segretari di Stato...Ai segretari di Stato fa capo un'organizzazione variamente complessa, costituita da organi collegiali e individuali con uffici permanenti, centrali e periferici, retti da una schiera di ufficiali, funzionari, impiegati e subalterni, legati da vincoli di dipendenza gerarchica. Sorge così... un corpo di funzionari dipendenti dal governo centrale, che li dirige e controlla per mezzo di organismi accentrati (cancellerie, segreterie, uffici, dicasteri, ministeri), costituiti sotto la diretta responsabilità dei ministri segretari di Stato. Sotto l'influenza dei modelli offerti dalle istituzioni politico-amministrative di Francia e Spagna, e con la graduale assunzione di compiti sempre più estesi da parte dei governi, questa burocrazia si amplia ed accresce dovunque ed al tempo stesso - si differenzia e qualifica mediante la distinzione delle funzioni e la conseguente moltiplicazione degli organi e degli uffici." (5)

Empieza con esta burocracia la ascensión al poder de los nobles de toga que se enfrentarán con la vieja nobleza y que, a diferencia de ésta, están vinculados al príncipe económicamente o por privilegios y que, a falta de éstos, se les permite llegar al desorden y a la corrupción. Por otra parte esto era consecuencia del estado económico del gobierno, como se deduce de Volpe⁽⁶⁾:

"Il gravissimo peso delle imposte, laddove nessuna grande esigenza, da tutti sentita, le giustificava, come poteva essere in quelle monarchie che lottavano contro l'infedele o l'invasore straniero... Corti e governi costosissimi erano i nostri, in via assoluta, ed ancor più in rapporto al territorio e alla popolazione: grande lusso, favore ad artisti, opere di abbellimento, appannaggi e doti a figli e figlie innumerevoli, una politica che confidava più -- nella forza dell'oro che non del ferro. Erano spese da -- grande Stato, imposte a piccoli Stati: ma così esigevano la loro posizione centralissima in Europa, la rete fitta di rapporti internazionali, l'animo di quei principi volto a grandi cose. Quindi, popolazioni gravatissime, i contadini spolpati, sempre più o meno in attesa di mutamento".

Habiendo declinado el prestigio de las armas, situado en segundo lugar el status religioso, corrompido el sistema administrativo, la moral de los nuevos regímenes se debilita al máximo.

Aunque los Estados italianos estuvieron en la vanguardia por su formación, constitución y administración, la opinión pública llegó a ser la de quien piensa que la política es fuerza y astucia, que ser morales es de ingenuos y que vista la realidad, ale-

jarse de la misma es prudente y oportuno.

La falta de esperanza en el pueblo de que un Señor sea mejor que el anterior, el predominio de los - invasores extranjeros, favorecieron la apatía del hombre particular que se dedicó a sus ocupaciones profesionales.

En este ambiente social destaca el individualismo del artista como personalidad de excepción, cortejada y admirada al que el mecenas se dedica como a una "buena inversión" para ganar fama y prestigio.

Hemos estudiado ya el aspecto artístico del arte plástico; al lado de éste está el literario. El humanista representa el tipo de intelectual laico que ya desde la época de los "comunes" era un experto en leyes y que evoluciona en hombre de letras y filósofo a menudo vinculado a los príncipes como cortesanos o empleados en las cancillerías o en los asuntos diplomáticos y políticos.

Su papel sociológico es muy importante en relación con el poder.

Gramsci señaló la necesidad de poner:

"l'umanesimo in connessione con fatti economici e politici che si svolgevano in Italia contemporaneamente: passaggio ai principati e alle signorie, perdita dell'iniziativa borghese e trasformazione - dei borghesi in proprietari terrieri"

y añade:

"quando il principato divenne la forma politica dominante in Italia, con i suoi cortigiani ed i suoi burocrati"

la cultura humanístico-renacentista asumió:

"una forma adatta ad una società que era prevalentemente principesca e aristocratica" (7).

De este punto de vista son característicos escritores como Baldassarre Castiglione con su Cortegiano y Giovanni della Casa con su Galateo por su intento de -- sistematizar una aristocræcia y un mundo cortesano alrededor del "príncipe".

La vida ciudadana del primer humanista se transforma en vida de corte, la "dignitas hominis" evoluciona hacia el "honor" y el "otium" sustituye la laboriosidad mercantil y ciudadana.

En esta perspectiva hay que considerar el paso de la cultura humanística hacia aquellas formas que se desarrollan en las cortes principescas italianas.

Humanistas y producción literaria en las Cortes

El Humanismo, en cuanto exigencia de descubrir - aquellos valores humanos que la antigüedad había transmitido y como posesión de los instrumentos culturales - necesarios, se realizó ante todo en Florencia como encuentro entre el estudio literario y su aplicación concreta en la vida política y civil. Desde los últimos 25 años del siglo XIV hasta la mitad del siglo siguiente - Florencia renueva el aspecto cultural de la ciudad al considerar las letras como educadoras del ciudadano y exaltadoras de la vida terrena del hombre. Este concepto será una conquista fundamental de la literatura del Renacimiento no sólo en toda Italia, sino también fuera de ella hasta la desaparición de las condiciones históricas.

Hemos visto que la secularización de la cultura coincide con una nueva "coyuntura" social que se verifica en la consolidación de la alta burguesía y el inicio del régimen señorial.

Los intelectuales florentinos pertenecieron normalmente a la alta burguesía o a aquella nobleza que se había ido acercando al "popolo grasso", pero a veces se trataba de hombres más humildes, preceptores de grandes familias o intelectuales encargados de asuntos públicos.

El estudio de las "humanae litterae" se concibió como instrumento necesario para la clase dirigente y política. El gusto de la erudición clásica nacía de la si

militud entre el modelo de ciudadano de la latinidad y el ideal humano que se estaba haciendo camino en la época.

El movimiento humanístico florentino no nació como una revolución respecto al catolicismo; pero, a pesar de algunos rasgos aristocráticos y conservadores, considera la ciencia como un algo en el que todo hombre tiene el derecho de participar.

Las reuniones eruditas, estos círculos intelectuales que ya se tuvieron en el siglo XIV alrededor de Coluccio Salutati y Luigi Marsili, van extendiéndose cada vez más en el siglo XV.

En el "Studio Fiorentino" encontramos a hombres como Giovanni Malpaghini (1346-1417), Emanuele Crisolora, (importantísimo por la introducción del griego que sirvió de base para la cultura posterior), Guarino Veronese, Giovanni Argiropulo, Francesco Filelfo. Como discípulos de Crisolora, Bruni tradujo a Plutarco, Platón y Aristóteles y Roberto de' Rossi fundó una de las escuelas más famosas de griego.

Bruni destacó también como orador, historiador, biógrafo, y divulgador de clásicos griegos. Su obra De Studiis et litteris muestra el nuevo concepto de la educación intelectual basada en los clásicos y en la poesía antigua.

Otros humanistas de la corte florentina fueron Palla Strozzi (1372-1462), Carlo Marsuppini (1398-1453)

que sucedió como Canciller de la República Florentina a Bruni, el mismo Cosimo de' Medici y una serie de personalidades de ilustres literatos vinculados al papa Eugenio IV, hospedado en Florencia. Miembro destacado, entre éstos, fue Poggio Bracciolini humanista que ofreció sus servicios a varios príncipes y que aceptó sólo a finales de su vida un cargo en la señoría de Cosimo de' Medici.

Entre sus obras recordamos De vera nobilitate en la que admite sólo a la virtud y la sabiduría como factores de la nobleza, De varietate fortunae con la que critica la doctrina de la fortuna sujeta a una providencia o como base de una visión o razón personal y Adversus hypocrisim en la que critica el vicio más vil del clero.

El predominio cultural y literario de la Toscana consiguió una ulterior importancia con Lorenzo de' Medici, Poliziano y Pulci.

En el círculo del Magnífico la actividad literaria tiene una doble vertiente: una de tipo popular y -- otra de tipo aristocrático, es decir literatura de ciudad y literatura de corte.

Si por una parte se ofrecían temas filosóficos y composiciones latinas de circunstancias, por otra se producían los "rispetti" cantos carnevalescos, poemas burlescos, cuentos épicos de tipo popular, laudes religiosas y representaciones sacras.

Este abanico literario se extendía entre el aris

tocraticismo y el populismo mediatizado también por un sentido burgués.

Ficino, Pico della Mirandola y Poliziano son los representantes mayores del espíritu aristocrático cultural; sin embargo este último siguiendo la política de su soberano escribirá también obras de tipo populista como sus Rimas, las Stanze per la giostra y la Fábula de Orfeo representada en Mantua en 1480.

Uniformemente burgués y popular fue Luigi Pulci (1432-84) con su Morgante, la Giostra o la Beca di Dicomano. Si su Morgante es popular, el objeto de su obra es ambiguo al haberse destinado a entretener un banquete del Magnífico y de sus comensales.

Dirigidas a los ciudadanos son las sacras representaciones de San Giovanni nel deserto y Abramo e Isacco (1449) de Feo Belcari Santi Giovanni e Paolo de Lorenzo e Barlaam e Josafat de Bernardo Pulci, hermano de Luigi.

Este ambiente cultural tan refinado se acerca a los florentinos para consolidar el poder.

Milán

El humanismo que se desarrolló en el Ducado de Milán representa la cultura promovida y apoyada por un Príncipe en función de su política. El prestigio de una corte lujosa y la fuerza de las armas fueron los pode--

res de este estado moderno. Los humanistas, con (alguna excepción como Pier Candido Decembrio) estuvieron siempre al lado de los señores.

En Pavia, sede de una famosa universidad, se enseñaron estudios jurídicos y médicos; enseñaron también Crisolora, Panormita y Valla.

Humanistas de esta corte que merecen recordarse son Uberto Decembrio, Guiniforte Barzizza, Maffeo Vegio de Lodi y Francesco Filelfo. En la segunda mitad de 1400 aumenta el número de literatos en la corte: recordamos Cicco Simonetta, Bartolomeo Calco, Jacopo Antiquario, Lodrisio Crivelli, Giorgio Merula, etc. En general en la corte milanese los humanistas son foráneos y el único autor milanés fue Gaspare Visconti.

República Veneta

Más cercano al humanismo florentino es el tipo de cultura que se desarrolla en la República Veneta no sólo por sus estrechas relaciones políticas con Florencia sino, también, por la presencia de una amplia aristocracia mercantil en el gobierno del Estado que favorecía el concepto de humanismo en sentido civil y político. Los humanistas fueron creando una clase de hombres políticos, embajadores, prelados.

Si Venecia no era un centro tradicional desde el punto de vista cultural, Padua, bajo su dominio, ofrecía

una gran fuente intelectual. Desde el siglo precedente hombres como Petrarca, Giovanni di Conversino, Vittorino da Feltre, Gasparino Barzizza o Pier Paolo Vergerio habían dado prestigio a este centro político y cultural. El especial fin pedagógico de la enseñanza en Padua, la afirmación de la superioridad de las letras y de los libros respecto a las otras actividades del hombre como - inmortaladora de hechos humanos y maestra de vida civil es característica de este centro. Citamos de entre sus humanistas a Francesco Barbaro, y Ermolao Barbaro, el más notable humanista del tardo 1400.

El carácter oficial no disminuye la importancia de la historiografía veneta porque nace de un compromiso serio y documentado de hombres activos en la vida de la República; al mismo tiempo la función del centro universitario de Padua fue insuperable en los estudios literarios, históricos, pedagógicos y científicos. Otro aspecto para nosotros muy importante fue el desarrollo, en las grandes ciudades universitarias del norte, de una literatura en latín, de un teatro de inspiración cómica vinculada a la literatura goliárdica tardo-medieval.

Ferrara

A Guarino Guarini de Verona, uno de los primeros italianos en aprender y enseñar griego se debe la introducción de Ferrara en la cultura humanística italiana.

A su presencia se puede añadir el concilio de Ferrara - de 1438 que reunió en la ciudad a un gran número de eruditos con el apoyo de los marqueses de Este, Lionello y Borso.

La fastuosa corte estense se abrió cada vez más hasta finales de siglo, cuando inicia otro esplendor cultural en el paso de la cultura humanística a la producción literaria en vulgar.

La importancia mayor de Guarini fue la reorganización del sistema de educación e instrucción según las exigencias de la nueva cultura; su línea educativa resalta por un espíritu laico, lectura no limitada de clásicos y modernos, indiferencia hacia las cuestiones teológicas.

Discípulo de Guarini y hombre de la corte de Leonello fue Tito Vespasiano Strozzi, el más notable poeta de Ferrara.

Importante para esta Corte fue también M.M. Boiardo (1441-1494) con su Orlando Innamorato, la primera -- gran obra en vulgar no toscana. Escribió también obras en latín aunque su preocupación fue dirigida más hacia el vulgar.

Rimini y Mantua

Basinio Basini, hombre formado en Ferrara y muerto en Rimini en la corte de Sigismondo Malatesta, dio -

aquí lo mejor de su producción poética.

Paralelamente a Ferrara se desarrolla el humanismo en Mantua en la corte de los Gonzaga por obra de -- Vittorino da Feltre; éste enseñó en su famosa "Casa -- gioiosa" a príncipes y pobres, dándoles un refinamiento psicológico, amor a las letras y al nuevo concepto humano.

Exaltador de los Gonzaga fue el famoso humanista Battista Spagnoli, llamado el Mantovano y de origen español; sus églogas son importantes desde la experiencia bucólica y por su carácter de auténtica inspiración popular y representación vivaz del campesinado.

Roma

A falta de príncipes, aquí la corte papal se rodeó muy pronto de muchos humanistas a los cuales atraía con la oferta de mejor colocación y medios. Bracciolini, Loschi, Bruni, Bartolomeo Fazio, Lapo da Castiglione il giovane, Andrea Ficocchi, Maffeo Vegio, Giovanni Aurispa introdujeron la nueva cultura en la curia.

Una mayor política cultural se desarrolló, de todos modos, a partir de Eugenio IV que se había hospedado en Florencia en 1434; con su sucesor Niccoló V se hace una gran colección de libros, base de la futura Biblioteca Vaticana.

La curia papal tuvo una limitación en la cultura humanística debida a un control ideológico; Niccoló V - reprimió a Stefano Porcari, animador de un sueño de restauración republicana contra la tiranía papal. Paolo II tomó serias medidas represivas contra los literatos de la Academia romana, dirigida por Pomponio Leto, acusados de paganismo y subversión al poder pontificio. Debido a esto, el humanismo romano queda ligado más a la arqueología, estudio de la lengua y elocuencia. De este punto de vista histórico es famoso el humanista Biondo de Antonio Biondo, que según el nombre latino, se hacía llamar Flavio. Siguiendo la investigación historiográfica se llega a un papa humanista como fue Eneas Silvio Piccolomini, Pio II.

El se dedicó también al aspecto literario, como nos muestran sus elegías, la novela de Historia de duobus amantibus o su comedia humanística Chrysis.

Potenciado por el ambiente de los papas hasta -- Sixto IV es el humanista Bessarione, promotor de la enseñanza del griego y de la promoción de la Iglesia de Oriente y la de Occidente.

Muy importante para el humanismo romano fue la creación de la Academia pomponiana por Giulio Pomponio Leto, filólogo y arqueólogo. La ambigüedad o mejor la indiferencia hacia la religión oficial fueron causa de la represión papal.

Otro humanista malvisto por Paolo II y rehabilitado por Sixto IV fue Platina, de humilde origen; su o-

bra De vera nobilitate rezuma aquel aire humanístico -- florentino. Su obra mayor es la obra sobre la vida de -- Cristo que parece un homenaje al papa protector.

Nápoles

El ambiente humanístico napolitano se debe absolutamente a Alfonso de Aragón que había estrechado relaciones con los más famosos humanistas italianos.

Español y por consiguiente ligado a una cultura esencialmente religiosa estuvo, no obstante, vinculado y fue sensible a todas las corrientes culturales de origen humanístico. Manetti, Valla, Fazio, Piccolomini, Panormita, Pontano, son algunos de los humanistas que influyeron sobre la cultura napolitana.

El estilo de Alfonso dio un empuje a la formación esencialmente literaria y especialmente en vulgar. Debido a la casi ausencia de una burguesía en su reino, él consiguió difundir la cultura en la corte y entre la nobleza ciudadana de Nápoles mientras no pudo extenderla en los centros provinciales debido a una fuerte estructura feudal y una vieja tradición de estudios monásticos.

Como literato destaca Jacopo Sannazaro, discípulo de Pontano, que escribió en latín pero que se hizo famoso por su obra en vulgar como la Arcadia definida -- la obra más célebre de 1400. Esta novela pastoril fue --

la primera de la literatura moderna; empezada en 1481, y acabada en 1496, fue traducida e imitada por autores franceses, españoles, ingleses, etc.

Otros autores menores, pero que enriquecieron el ambiente napolitano fueron Cariteo (Benedetto Gareth, - de origen catalán), Galateo (Antonio de Ferrariis), Francesco Galeota y Masuccio Salernitano. Si estos escritores podían representar la vertiente cortesana, faltaba en Nápoles la vertiente ciudadana.

Este era el ambiente cultural de las cortes mayores a finales de 1400. Si nos empujamos hacia las primeras décadas de 1500 el panorama cultural tiene su eje - en escritores-políticos como Machiavelli y Guicciardini en Florencia, Ludovico Ariosto en Ferrara y Baldassarre Castiglione especialmente en la corte de Urbino.

Estos hombres representan el cuadro del pensamiento político italiano del tiempo y que creó escuela en toda Europa.

Guicciardini, jurista, embajador y gobernador bajo León X y Clemente VII abogaba por una forma de gobierno que fuera ante todo conveniente a los intereses de su clase; una especie de régimen patricio al estilo de Venecia con un Consejo de base popular pero no decisorio y un Senado de base oligárquica. Su concepción del Estado nos lleva al humanismo burgués precedente.

Machiavelli menos "prudente" que Guicciardini y más radical por desconfianza en el libre albedrío del -

hombre defendía un Príncipe fuerte con un núcleo político-militar capaz de transformar la debilidad de los Estados italianos del tiempo.

Al lado de los dos florentinos, Castiglione que se había formado en la Mantua de los Gonzaga, en la Milán de Ludovico el Moro y en la Urbino de los Montefeltro se cierra en las perspectivas de la vida de corte.

"Sono adunque li populi da Dio commessi sotto la custodia de' principi, li quali per questo debbono averne diligente cura, per rendergliene ragione come boni vicari al suo signore, ed amargli ed estimar loro -- proprio ogni bene e male che gli intervenga, e procurar sopra ogni altra cosa la felicità loro" (3).

Estas palabras remiten a una monarquía de derecho divino en la cual el cortesano tiene que tener una preparación completísima en todos los oficios, especialmente en el aspecto intelectual. Esta obra es el espejo de la corte de Urbino y un tratado normativo de lo que tiene que ser una corte y un cortesano. Castiglione, como Ariosto, reivindica un lugar y un empleo en los asuntos políticos para el intelectual con la única diferencia de que él ve un vínculo de fidelidad con el Príncipe y Ariosto constata solamente una relación de empleado público.

Cerramos este capítulo general que quiere simplemente evidenciar el estado político-intelectual de las cortes en la Italia que va desde 1400 a principio de 1500.

NOTAS

- (1) ERCOLE, F.: "Dal Comune al principato" en: Storia - d'Italia, Torino, Einaudi, vol.1º, 1974, p.448.
- (2) CUSIN, F.: "Antistoria d'Italia" en: Storia d'Italia op.cit, p.449.
- (3) BURCKHARDT, J.: op.cit, p.6.
- (4) VENTURA, A.: Nobiltà e popolo nella società veneta del '400 e '500, Bari, Laterza, 1964, p.302-3.
- (5) ASTUTI, G.: "La formazione dello Stato moderno in Italia" en: Storia d'Italia, op.cit., p.462.
- (6) VOLPE, G.: Il Medioevo, Firenze, Vallecchi, 1933, p.537-38.
- (7) GRAMSCI, A.: Il Risorgimento, Torino, Editori Riuniti, , 1953, p.33 y 26.
- (8) CASTIGLIONE, B.: Il Cortegiano, op.cit. libro. III, XXIV, p.208.

Cap. III

LA CULTURA ITALIANA RENACENTISTA

Cap. III.- LA CULTURA ITALIANA RENACENTISTA

Queda bien demostrado lo difícil que es dar una definición concreta del concepto de Renacimiento cuando, por ejemplo, queremos asignar a un determinado período una u otra personalidad artística.

Como dice Agnes Heller⁽¹⁾:

"El concepto de "Renacimiento" abarca un proceso social global que va de la esfera económica y social, - en que resulta afectada la estructura básica de la sociedad, al campo de la cultura, comprendiendo la vida cotidiana y la mentalidad diaria, la práctica de las normas morales y los ideales éticos, las formas de -- conciencia religiosa, las artes y las ciencias."

Lo que es evidente es que está superado el concepto de Renacimiento como un algo separado del Humanismo y de la Edad Media.

Sigue diciendo Heller:

"La corriente espiritual que, relacionada con el Renacimiento, suele llamarse "humanismo" no es en reali--dad más que uno (o varios) de los reflejos ideológi--cos del Renacimiento, manifestaciones éticas y eruditas, separables de la estructura social y de las realidades de la vida cotidiana; capaces, por consiguien--te, de adoptar una autonomía relativa y de ganar terre--no en los países en que el Renacimiento, en tanto que fenómeno social global, no se dio nunca." ⁽²⁾

Hauser⁽³⁾ entre otros, anticipa la cesura entre Humanismo y Edad media a finales del siglo XII, al renacer la economía y al surgir de nuevas ciudades y de una moderna burguesía; afirma:

"la nostra concezione naturalistica e scientifica... ha la sua radice, è stato dato dal nominalismo medievale. L'interesse per l'individualità, la ricerca -- della legge naturale, il senso della fedeltà alla -- natura nell'arte e nella letteratura non cominciano affatto con il Rinascimento"

y Burckhardt ve ya una primera manifestación renacentista en la poesía de los "clerici vagantes" del siglo XII que evidencian la conexión y continuidad de la Edad Media con el Renacimiento.

El estudioso suizo vió la causa del "renacer" en el dedicarse a una realidad empírica y al descubrimiento del mundo y del hombre. Tanto él como sus discípulos observaron en el arte renacentista el aspecto científico y metódico; para ellos el artista no era renacentista -- por ser observador de la naturaleza, sino porque su obra había llegado a ser un estudio de la naturaleza.

En el Renacimiento todo símbolo metafísico medieval desaparece para dar vida a un mundo más sensible. A medida que la sociedad y la economía van librándose de los vínculos doctrinales eclesiásticos, también el arte se hace libre.

El liberalismo de 1800 afirma que el Renacimiento ha descubierto la naturaleza y no sólo de acuerdo con -- la opinión de Burckhardt sino también de otros; también sostuvo la existencia de lo irreligioso, aunque no fue verdad. Se puede hablar más bien de anticlericalismo pero no de no-creencia; en el Renacimiento se satiriza a

los clérigos nunca a la institución de la Iglesia en sí.

En su concepto de Renacimiento Burckhardt vincula el individualismo con una visión sensual de la vida, con una autodeterminación personal contra el espíritu ascético medieval; de todos estos puntos de vista surge la idea de una edad sin escrúpulos, irreligiosa, violenta y libertina. Como reacción a la moral burguesa Hauser afirma:

"il condottiere, con la sua demoniaca brama di piacere e la sua sfrenata volontà di potenza, diventava il prototipo del peccatore irresistibile, che nella fantasia dei moderni consumava tutte le possibili -- mostruosità del sogno borghese" (4).

Todavía hoy cuando se habla de esta corriente cultural se juzgan dos campos: libertad y triunfo del espíritu individual.

En realidad el Renacimiento es la consecuencia de factores socio-históricos que hacen pasar de una cultura unificada y eclesiástica a una burguesía nacional con su espíritu ciudadano; a través de estos factores va formándose aquel sentimiento histórico en el cual se basa el espíritu de la nación italiana.

Del punto de vista artístico Hauser comenta que para la nueva estética la obra de arte constituye un todo invisible:

"l'intero campo d'azione del palcoscenico deve offrire allo spettatore nel giro di uno sguardo, appunto come lo spazio di un dipinto costruito secondo la prospettiva centrale" (5).

Si el Renacimiento es ante todo italiano se debe a que los factores económico-sociales se dieron antes - en Italia, donde la burguesía se emancipó antes que en otros lugares.

En el espíritu capitalista que se iba formando es taban presentes las virtudes burguesas: amor al trabajo y a las ganancias, frugalidad y respetabilidad. Pero una vez conseguida la seguridad económica la moral burgue sa fue cediendo hacia una vida más aristocrática y aman te del otium.

Corte y burguesía se fueron acercando al hacerse los príncipes más progresistas y los burgueses más conservadores.

El acercamiento de los pobres a una vida más comfortable y de los burgueses a la aristocracia representa la evolución capitalista del momento.

Pero como afirma Hauser⁽⁶⁾ el Renacimiento no fue una civilización de mercaderes y artesanos, ni siquiera la de una burguesía acomodada y medianamente culta; fue más bien el patrimonio de ideas, celosamente reservado y exclusivo de una élite embebida de cultura lati ña. Par ticipaban en ello esferas vinculadas al movimiento huma nístico y neoplatónico a las cuales estaban dedicadas - las obras más importantes.

La masa no sabía de estética o juzgaba las obras inadecuadamente; de este modo fue produciéndose un distanciamiento entre una minoría culta y una mayoría inculta, distancia que no había existido anteriormente; no fue un alejamiento querido y consciente sino consecuencia de varios factores.

Alejados los artistas del dominio de la Iglesia o de una Corporación, estaban sometidos al juicio del humanista, llegando a ser éste el público crítico real -- del artista.

A su vez el humanista literato estaba cada día más vinculado a las cortes; su inicial libertad intelectual que ofrecía a varios clientes se transforma en una dependencia económica por medio de pensiones, sueldos, beneficios, etc. pero que lo vinculan y someten al mecenas. Esta relación entre el intelectual y la riqueza o el poder va complicando su vida y distanciándole de los primeros literatos "bohémios" y cuando surge un conflicto con el poder dominante el humanista se vuelve pasivo, - indiferente políticamente y cada vez más alejado de la realidad social; por suerte, no todos se transforman y gracias a éstos se desarrolla progresivamente el concepto del arte como educador de la humanidad.

Trataremos ahora de esbozar, según el modelo de Burckhardt⁽⁷⁾ la actitud renacentista frente a la vida, porque una civilización no es algo abstracto, sino un algo que se manifiesta en la vida política, religiosa, artística, científica, pero también en todo un sistema

de vida social.

Desde este punto de vista Italia es precursora de valores sociales que todavía no se habían desarrollado en Europa. No se puede hablar nunca en términos absolutos, pero en general en Italia no existían verdaderas diferencias de casta sino una clase culta en la cual la gentileza de la sangre tenía valor en cuanto vinculada a una riqueza de herencia y, por consiguiente, a un otium asegurado.

Con este concepto se tendía a una fusión de clase según una visión moderna.

Nobles y burgueses convivían en las mismas ciudades ya desde el siglo XII y la misma Iglesia no actuaba del mismo modo que en los países del norte, donde fijaba privilegios especiales para los hijos de la aristocracia.

En Italia los "Condottieri" llegaban a príncipes aunque fueran hijos ilegítimos, aplicándose así un concepto dantesco que basaba la nobleza sobre la excelencia propia o de sus antepasados, entendiendo la nobleza en un sentido moral e intelectual. En el siglo XV la doctrina dominante rechazaba que el origen de una persona decidiera su porvenir.

Poggio en su obra De nobilitate afirmaba que no había otra riqueza que no fuera el mérito personal y añadía:



"niuno (v'è detto) trovasi tanto lontano dalla vera nobiltà, quanto colui, i cui antenati esercitarono -- per lungo tratto di tempo il malandrinaggio. La passione per le cacce non sente meglio di nobiltà, di -- quello che i nidi della selvaggina, ch'insegue, si -- risentano di balsamo o d'altri soavi profumi. L'agricoltura, quale fu esercitata dagli antichi, sarebbe -- ben più nobile occupazione, che non quelle stolte -- scorrerie per boschi e per monti, che ci fanno più -- simili alle belve, che a noi medesimi, e che tutt'al più potrebbero di quando in quando servirci di utile passatempo" (8).

En Italia no había prácticamente grandes conflictos entre los nobles de casta y los cultos y ricos, aunque se mantuvieron latentes matices diferenciales según la región.

En Venecia los nobles eran como los burgueses, pero con algún pequeño privilegio, mientras que en Nápoles desde los franceses a los aragoneses, se va españolizando más la vida en el sentido de un progresivo desprecio al trabajo y en la avidez por obtener títulos nobiliarios. En Florencia, bajo el gran duque Cosimo I, ocurre algo semejante y el título de caballero está al orden del día, hasta ser un objeto de sátira; una causa pudo ser la abundancia de torneos y "giostre" que exigían a los participantes el ser caballeros.

Pasara lo que pasara, la nobleza italiana fue siempre gozadora de la vida y nunca alejada de la vida común; el predominio de la individualidad y el refinamiento de la vida social hicieron de los usos y costumbres

una obra de arte. La nación se vuelve vanidosa hasta el punto de que personas notables tenían su modo exclusivo de vestir, regulado incluso por prescripciones especiales. El maquillaje de las mujeres italianas no se veía en ningún otro país de Europa; pelo postizo, tintura para aclarar el pelo natural, ungüentos para el rostro, párpados o dientes, se extendían también a las muchachas de aldea. Se llegaba a poner perfumes hasta a las mulas en los días de fiesta.

Todo este refinamiento obedecía al deseo de perfección de la personalidad moderna y estaba bien lejos de las costumbres de los otros pueblos europeos. El Galateo de Giovanni della Casa, de la primera mitad del siglo XVI, es el espejo y el modelo de estas costumbres.

Calles bien pavimentadas, uso de carrozas, casas bien adornadas con muebles, alfombras o ropa de hogar se pueden hallar citadas por los novelistas.

Si pasamos a la lengua, observamos que ésta no puede desligarse del espíritu de una sociedad tan elevada.

En Italia, en aquel país tan dividido, ya -- desde la Edad Media, existió una lengua curial y unificadora de toda una clase social.

Ya desde el siglo XIV se juzgaba como máxima perfección el poder expresarse en modo claro, simple y espiritualmente bello; una vez más se buscaba la belleza incluso en el habla.

Dante es precursor de este sentido esteticista y de la importancia de la lengua con su De vulgari eloquentia, primera obra razonada sobre lo que debe ser una lengua moderna; este problema, sin embargo, tan discutido a lo largo de varios siglos, no está resuelto hoy en día. Lo único que nos une a los antiguos es buscar una belleza en la expresión como algo connatural al espíritu italiano.

De todos modos, volviendo atrás, la lengua, por razones socio-económico-culturales se basó en el dialecto toscano, fue algo imprescindible para un noble y digno comportamiento e inconscientemente creó la primera unidad italiana. Todas las regiones, del norte al sur, y sobre todo a causa del florecimiento literario, acataron una lengua única que posiblemente se pudiera reflejar también en el habla y que era imprescindible para un cortesano, para que tuviera un refinamiento completo.

No faltaron, sin duda, controversias entre rígidos puristas y flexibles aceptantes de una riqueza léxica de derivación dialectal o extranjera, pero se generalizó la opinión de que había que aplicarse con "summa cura" lo mismo en la lengua escrita que en la hablada.

La lengua fue un rasgo diferenciador más de Italia respecto de los otros pueblos; mientras la burguesía de éstos se dedicaba al juego, a los ejercicios

corporales, caza, banquetes y fiestas; en Italia además de todo esto, las personas pulían su cultura y se reunían para discutir elegantemente temas filosóficos o de variada temática.

Este aspecto, era algo alejado de la vida como podemos advertir por el Cortegiano de Baldassarre -- Castiglione; participaban en estas disertaciones no sólo los hombres, sino las mujeres que eran admiradas y respetadas y el lenguaje utilizado, aún tratando de temas satíricos o eróticos era tal que no afectaba "alla onestà delle donne e alla gentilezza degli uomini"⁽⁹⁾.

El nivel cultural de mujeres como Isabella - Gonzaga, Giulia Gonzaga, Ippolita Sforza, Bianca Rangoni, Vittoria Colonna, etc. unido al tipo de vida que se llevaba en las ciudades, villas o baños, confirmaban un nivel de vida superior a otros países europeos.

Respecto a la figura del hombre, el Cortegiano representa detalladamente la perfección exigida a un hombre de corte. No es un hombre cualquiera, ni alguien que pueda desligarse de una corte culta y elegante.

El cortesano de Castiglione no es realmente un cortesano. Es un sabio estoico-epicúreo que no es gobernante sino educador (y, habría que añadir, el tipo - ideal de educador)⁽¹⁰⁾.

Castiglione le exige habilidad en las artes corporales, juegos, torneos, gimnasia, en la guerra don

de debe realizar sólo lo que responde al honor, destreza en la lucha, en la danza, delicadeza y elegancia en el amor y en la música.

Fruto de estas exigencias son la presencia de escuelas de gimnasia y de música para los jóvenes.

De la música se aprecian el canto en solitario e instrumentos como el órgano, clavicémbalo, laúd, violín, arpa, lira y se desaconsejan para un cortesano los instrumentos de viento y cantos corales, que no sirven para apreciar la perfección estética e individual.

Es un poco difícil afirmar con Burckhardt -- que en los círculos más elevados del Renacimiento la mujer fue considerada igual al hombre. La perfección que se busca en la mujer pensamos que es debida a una exigencia del hombre ideal y perfecto, más como adorno suyo que como un derecho de ella. No podemos, sin embargo, negar la existencia de mujeres célebres en número superior a otros países; mujeres que han sido educadas culturalmente a la par de sus hermanos y a las que se les exige estar a la altura del hombre en las reuniones o política, etc. El aspecto más admirado en la mujer del tiempo es una cierta virago de ánimo del que son testigos Boiardo y Ariosto; esta perfección o nivel cultural se les exigía hasta a las cortesanas que, una vez acabada una relación sexual, quedaban como amigas estimadas.

En cuanto a la familia, una obra de 1400, -- Governo della famiglia de Agnolo Pandolfini, ofrece un

detallado manual para llevar adelante una casa y una familia: consejos desde el punto de vista económico, adornos de la casa y educación a la esposa, joven muchacha inexperta y después a los hijos; casa de ciudad y casa de campo demuestran el gran amor de los italianos de entonces a la naturaleza.

Si hablamos de la vida social, no podemos prescindir de recordar las suntuosas pompas festivas y representaciones religiosas y profanas.

Este aspecto no era sólo italiano, dado que estaba difundido en toda Europa, pero la arquitectura decorativa y la perfección artística de toda manifestación italiana eran muy superior a otras extranjeras; esto pudo ser una de las causas de la menor importancia del texto escrito que en Italia pasó a un segundo lugar para dejar paso a la mayor atracción visual.

En estas fiestas religiosas o con ocasión de visitas importantes o fiestas carnavalescas se fueron desarrollando los Misterios y Procesiones, Triunfos, far-sas, pantomimas, dramas profanos, cantos, bailes.

La organización corría a cargo de privados o de representaciones públicas cuya magnificencia suponía una riqueza de medios artísticos y económicos. La palabra de "festaiuoli" se la llevaban los florentinos, que eran llamados desde toda Italia en calidad de expertos.

Pintores y escultores no sólo adornaban los lugares y los aparatos sino que asesoraban también sobre ma

quillaje de los disfrazados.

Las figuras alegóricas y mitológicas (abundantes - en toda representación) estaban al alcance de todo el - pueblo, o por lo menos del de la ciudad. En otro capítulo lo trataremos con más detalle estas representaciones.

El aspecto moral del italiano renacentista es muy difícil de juzgar; no se puede enjuiciar desde fuera -- una nación entera, sólo se pueden marcar algunas causas y relativos efectos.

Italia atravesó en el siglo XVI un período de crisis moral que no sólo lamentaban los predicadores, sino hombres como Machiavelli o Guicciardini. La única fuerza moral existente era el sentimiento del honor que lógicamente no es un algo absoluto.

Se observaba al italiano como jugador, vengativo, adúltero, asesino, etc.; no se pueden negar ciertos hechos realmente acaecidos y contados hasta por novelistas que se basaban en una supuesta realidad.

La única eximente puede ser el reconocer el gran - individualismo del italiano frente a la política de un Estado ilegítimo y nacido de la violencia que no permitía al pueblo creer en el derecho y en la justicia.

En general es posible afirmar que ciertos hechos - sucedían también en otros países, pero que en Italia, se producen de manera extrema (en lo positivo, y en lo negativo).

El escarnio al clero, por otra parte, no provenía sólo de los laicos, sino de los mismos religiosos que abundaban en muchas familias; Poggio Bracciolini pertenecía a las órdenes menores, Francesco Berni era canónigo, Teofilo Folengo monje benedictino, Matteo Bandello, dominico.

Este desahogo burlesco no evitaba un miedo de la gente al más allá y el dejarse arrastrar por la oratoria de varios predicadores que condenaban la vida de pecado.

Paralelamente a esta ambigua descreencia, debido al estudio y al gran respeto por la Antigüedad, permanecían latentes las supersticiones populares, las creencias en la astrología, en los demonios, espíritus, brujas, magos, alquimia, etc. Todas estas creencias estaban vinculadas a la duda sobre la inmortalidad del alma; los italianos vivieron una época llena de contradicciones.

Esta actitud se verificó a todos los niveles: puede que el pueblo fuera más supersticioso en nimiedades, pero no faltaron en las cortes los astrólogos, por consejo de los cuales se realizaban o no determinados hechos.

No faltaron los incrédulos como se puede apreciar en las mismas sátiras de la literatura a los nigromantes astrólogos, o hechiceras.

A pesar de todo esto, la fusión de acentos místi-

cos medievales con las doctrinas platónicas, filtrada -
por un espíritu moderno, lleva al fruto que nos da el -
Renacimiento italiano tan importante también para los -
otros pueblos.

NOTAS

- (1) HELLER, A.: El hombre del Renacimiento, Barcelona, ed. Península, 1980, p.8
- (2) HELLER, A.: op.cit., p.8
- (3) HAUSER, Arnold: Storia sociale dell'arte, Torino, Einaudi, 1956, vols. 2, p.293.
- (4) HAUSER, Arnold: op.cit., p.297.
- (5) HAUSER, Arnold: op.cit., p.301
- (6) HAUSER, Arnold: op.cit., p.337.
- (7) BURCKHARDT, Jacob: La civiltà del rinascimento italiano, Firenze, Sansoni, 1980.
- (8) BURCKHARDT, Jacob: op.cit., p.331.
- (9) BURCKHARDT, Jacob: op.cit., p.352.
- (10) HELLER, A.: op.cit., p.133.

Cap. IV

PRACTICA TEATRAL ITALIANA

Cap. IV.- PRACTICA TEATRAL ITALIANA

No se puede hablar de una práctica teatral italiana homogénea cronológicamente, sino de prácticas teatrales paralelas según el género.

La única coherencia se puede hallar en la ocasión que provoca una representación teatral y que generalmente se corresponde con las Fiestas.

Si nos referimos al teatro religioso, es evidente - que todo tipo de representación tendrá lugar con ocasión de la Semana Santa, el Corpus Christi, San Juan, la Epifanía, Navidad, etc. es decir cuando la jerarquía eclesiástica necesita llamar la atención del pueblo y mediante la diversión, vincularlo al culto religioso.

Si de género trágico o cómico hablamos, estas representaciones están ligadas al público al que va dirigido; escuelas si se trata de teatro humanístico goliárdico o en lengua latina y en las cortes alrededor de las cuales hemos visto ya el nivel cultural al que se llega gracias al apoyo del Señor, Príncipe o Papa.

Hemos observado ya la importancia de la Fiesta como parte de la vida social; ahora según el detallado estudio de Burckhardt citaremos más concretamente el tipo de fiestas desde un punto de vista teatral.

Las grandes fiestas no eran exclusivas de Italia, pero si la preparación arquitectónica y decorativa, gracias a la intervención de arquitectos, pintores y escul-

tores famosos.

Como afirma Burckhardt "le feste italiane nella loro -- forma superiore segnano un vero passaggio dalla vita reale a quella dell'arte" (1).

Las principales formas festivas primitivas corresponden al Misterio y a la Procesión. A partir de la primera, como historia sagrada o leyenda religiosa dramatizada, se desarrolla la farsa, el drama profano, que integran los cantos y bailes que enriquecían los espectáculos.

De la Procesión, como marcha solemne en días de -- fiesta religiosa, surgió el Triunfo que siguió siendo un desfile de personas disfrazadas y que se transformó en -- procesión profana. Paralelos eran los desfiles del Corpus Domini y los de los carros de carnaval y que se organizaban para recibimientos solemnes o principescos. Hemos hablado ya de las Alegorías representadas en estos desfiles y de la mayor comprensión por parte del público italiano respecto a los otros Países europeos a causa de una mayor familiaridad con la cultura literaria.

Ya en estas fiestas primitivas vemos, como confirmaremos en el siguiente capítulo sobre teatro, la existencia de "Ingegni" aunque rudimentarios, como forma de producir espectáculo. En los Misterios que se daban en -- plazas públicas o claustros, había unos grandes palcos -- con un paraíso representado en la parte superior, que se podía abrir o cerrar ocasionalmente y el infierno en la

parte más baja. En el palco estaba la escena, es decir - los espacios terrenos dispuestos consecutivamente según el drama bíblico que se abría con un diálogo y a veces concluía con un baile; no faltaban tampoco intermedios - profanos semicómicos.

En cuanto a los aparatos, Burckhardt nos dice que Brunellesco inventó para la fiesta de la Anunciación en la plaza de S. Felice una esfera celeste rodeada por dos círculos de ángeles, desde ella Gabriel bajaba volando - en una máquina en forma de almendra; Cecca fue creador - de otros inventos. (2)

Estos Misterios se representaban paralelamente a las representaciones profanas en fiestas principescas. La corte de Pietro Riario, y las otras cortes señoriales se sirvieron de los medios y atracciones más fastuosas - en sus fiestas.

En lugares menos importantes, la falta de tanto - aparato y ostentación favoreció el efecto más espiritual del drama sobre el público.

Los motivos de la fiesta, además de los litúrgicos podían ser una canonización, como la de Bernardino de -- Siena en 1450, la consecución de un doctorado en teolo-- gía, la llegada de un rey, como Carlos VIII, el paso de una princesa, como Leonor de Aragón que pasó por Roma en 1473 para ir a casarse con el duque Ercole de Ferrara o la boda de Lucrezia d'Este con Annibale Bentivoglio en Bolonia, etc.

En cuanto a los Triunfos profanos, más frecuentes que los religiosos, se verificaban con ocasión de la llegada de verdaderos conquistadores: la entrada de Francesco Sforza en Milán en 1450, de Alfonso el Magnánimo en Nápoles en 1443, de Luis XII en Milán en 1507, etc.

Durante el carnaval se celebraban también triunfos de antiguos "condottieri" romanos como el de Paolo Emilio en Florencia, en tiempos de Lorenzo el Magnífico, o de Camillo en ocasión de la visita de León X, bajo la dirección, los dos, de Francesco Gramacci. Escandaloso fue para la ciudad el triunfo de Julio César en honor de César Borgia, organizado por él mismo.

En Venecia estos desfiles se transformaban en cortejos marinos; aquí el carnaval era célebre por los bailes, los disfraces y todo tipo de representación, como triunfos y torneos en la plaza de San Marcos.

La Iglesia desde siempre había apoyado los espectáculos populares especialmente aquellos no ofensivos para la religión y, dentro de las posibilidades de actuación, había ofrecido para ello el espacio del templo; en otros casos se habían representado espectáculos al aire libre o en las plazas. Este teatro estaba dirigido a un público amplio sin diferencia de clase social; véase las "laude" o las "sacre rappresentazioni". Sólo cuando se pasó también a representaciones de textos latinos el público se fue restringiendo y los centros de representación se fueron limitando a un público de élite.

Fueron naciendo así los primeros teatros ocasionales o salas de palacio preparadas "ad hoc".

La creación de estas salas provocó también una -- corriente teatral diferente según el "status" social.

En Florencia, por ejemplo, se llegó a la comedia regular renacentista después de múltiples experiencias -- ciudadanas en "sacre rappresentazioni", celebraciones laicas de Triunfos, disfraces y cantos carnalescos.

Hacia finales del siglo XV se desarrollaron las recitaciones escolásticas de textos clásicos y a primeros de 1500 surgieron las primeras comedias y farsas de tipo moralizante para después, seguir con un nuevo estilo cómico.

Moralidad y alegoría se mezclan, en la producción florentina, a la sátira política y personal; citamos a -- propósito a autores como Domenico Barlacchi con su Farsa contro il tor moglie la anónima Farsa dell'uomo che si vuol quietare e vivere senza pensieri, Barbardo Giambullari con la Contenzione di Monna Costanza e di Biagio, Giambattista dell'Ottonaio con la Commedia dell'Ingratitudine, Eufrosino Bonini con la Commedia di Giustizia, Jacopo -- del Bientina con La Fortuna, Jacopo Nardi con la Commedia di amicizia e I due felici rivali que analizaremos en el corpus de este trabajo, juntamente a las famosas comedias de Machiavelli y otros más que entran dentro de la nueva tendencia del teatro renacentista, mucho más burlesca y realista.

Siena, segunda ciudad en importancia después de - Florencia, debe su fama, además del teatro religioso, a la Academia de los Rozzi y a la de los Intronati.

A la primera corresponde un teatro popular basado en la experiencia de "contrasti", "Mogliazzi", "maggi", etc. y en la sátira novelística y anticlerical.

Citamos a Niccolò Campani, llamado lo Strascino, con el Coltellino, Magrino y Strascino, Salvestro Cartaio llamado Fumoso, con Il Batacchio e Il Iravaglio, dedicado a un teatro sensible a los problemas del campesinado.

Los Rozzi fueron importantes no sólo por su producción, sino por su experiencia y escuelas, actores-autores que favorecieron el desarrollo del teatro también - en Roma y Nápoles y actuaron de intermediarios entre un teatro popular y uno culto.

Los Intronati, como Los Rozzi, fueron sensibles a la espectacularidad de la comedia que, respecto a la -- florentina, era más artificiosa teatralmente hablando, intrigas, amores, parásitos, pedantes, españoles, napolitanos, ralentizan el ritmo pero enriquecen las comedias con acciones secundarias y más espectaculares.

Il Sacrificio, comedia anónima representada en - 1531 supone el feliz comienzo de esta línea teatral a - la que pertenece Piccolomini con su Raffaella, L'amor - costante, L'Alessandro y otras que se le atribuyen; así como Girolamo Bargagli con la Pellegrina, de género más serio.

Roma, como centro de comedia, está representada - por la Calandria de Bibbiena, que también se adscribe a Urbino, cuya falta de estructura la hace más cercana al teatro sienés, más tarde Pietro Aretino y Francesco Be- lo caracterizan con sus obras, la inmoralidad en la fun- ción escénica. Annibal Caro y Sforza Oddi desarrollan - un teatro, ya hacia finales de siglo, más equilibrado, más armónico y tragicómico.

Esta combinación de novelesco patetismo y carica- turesca comicidad de Oddi será típica también del tea- tro napolitano, cuyo mejor representante fue Giambatti- sta Della Porta. El teatro napolitano se basa también - en la tradición popular de los "gliommeri", "frottole" y farsas, tiene poca producción, pero el lenguaje es vi- vo y directo para el público. Al lado de Della Porta, - no se puede dejar de citar a Giordano Bruno con su sar- cástico Candelaio.

Venecia es el último gran centro del teatro cómi- co renacentista, capital del espectáculo y difusora edi- torial. La experiencia dialectal veneta con Angelo Beol- co, llamado Ruzante y farsas y "contrastisti" populares se vincula a la gran organización de las Compañías de la - "Calza". Autores como Ludovico Dolce, Ercole Bentivoglio, Girolamo Parabosco, Luigi Groto, Andrea Calmo, son los que ofrecen un gran teatro popular y culto a la vez.

Otros centros son transitoriamente importantes co- mo Ferrara debido a Ariosto o a Giraldi Cintio que crea

ron un teatro ante todo cortesano y Piamonte por las --
Farsas dialectales de Giovan Giorgio Alione, símbolo de
 una cultura franco-italiana. Estas son las tendencias --
 dominantes en el teatro italiano renacentista.

Hasta la creación de los primeros teatros estables,
 ya hemos dicho que el verdadero espectáculo popular era
 al aire libre, en espacios abiertos y públicos. Determi
 nadas representaciones apoyadas por el clero se desarro
 llaron en Iglesias y Hospitales como en París y Lisboa
 y los Humanistas (sobre textos latinos) normalmente en
 Colegios o Escuelas.

Cuando el teatro se transforma en un espectáculo
 más cortesano se encierra en las Cortes en sus palacios
 o "cortili" o salas donde no existe un problema archi--
 tectónico sino de decoración.

Citamos como ejemplos cuatro lugares cortesanos --
 donde se representaban obras según el estudio de André
 Chastel. (3)

Introduce al estudioso francés:

"Le spectacle comptait évidemment moins que l'action,
 dont l'articulation et les effets étaient avant tout
 réglés par le discours. La dimension imaginaire de --
 ce théâtre est confirmée par l'association prolongée
 du théâtre avec la fête, où tout dépend de la méta- --
 morphose provisoire de la cité. Les décors ne comptent
 pas, mais la dignité du site et la noblesse du --
 cadre". (4)

El Palacio de Rafael Riario:

"Le cortile ...c'est... l'adaptation civile du cloître, devenu le "lieu commun" de la demeure. On retrouve -- ainsi quelque chose de l'atrium antique, mais avec un triple étage, et une superposition de portique au rez-de-chaussée façade percée de baies à l'étage et loggias au-dessus... C'est à Rome que le cortile de type florentin est devenu un élément d'ostentation plus accusé et a marqué davantage sa fonction spectaculaire. Cela se produit après 1470... les nouveaux palais romains ...tiennent des fêtes, des banquets, des récitations, des comédies. Un texte capital... souligne l'intérêt passionné porté par le cardinal au théâtre; il invite également à s'interroger sur l'action possible de ces préoccupations sur l'architecture du palais... Les -- spectateurs peuvent prendre place dans les étages -- servant de loges ou sur des banquettes dans la cour, l'estrade des représentations, ou pulpitum... a -- également le bénéfice du cadre de portiques." (5)

La villa de Alfonso de Aragón:

"L'une des premières résidences aristocratiques... -- destinées aux festivités princières, fut la villa -- napolitaine (disparue) de Poggio Reale. En février -- 1487 Alphonse d'Aragon... avait appelé ...le florentin Giuliano da Majano, qui en janvier 1488 apporta -- sa maquette; ...la villa était terminée, avec ses -- terrasses et ses jardins, et des fêtes brillantes y -- avait déjà été données ...sa cour intérieure ...d'assez faibles dimensions: 16m x 12m, elle comportait trois degrés, portant la profondeur de la plate-forme centrale à 1'20m. Il y avait là une sorte de cavea miniature, qui constituait une "festsaal" originale, pour banquets, récitations et comédies. On y pratiquait -- même de petites fêtes aquatiques"... (6)

La Belvedere y la Farnesina:

"Au temps de Jules II, les initiatives romaines ... -

sont ...devenus des modèles canoniques de style ... qui nous intéresse. La longue cour double du Belvédère, avec ses deux plate-formes reliées par un immense escalier, offrait une sorte de salle de plein-air dans sa partie basse ... Des courses de taureaux, des tournois, des naumachies, y furent données. Les spectateurs les regardaient à la fois des fradins du centre, traités de manière à jouer le rôle de cavea des fenêtres du palais du Vatican, et des portiques latéraux ... - Dans la gravure de 1577, la cour inférieure s'intitule Teatro del Belvedere..." (7)

"...Les chroniques et les lettres diplomatiques indiquent d'ailleurs parmi les fêtes fastueses de la villa du Tibre (Farnesina), les jeux de Théâtre: Le correspondant d'Isabelle d'Este mentionne en juillet 1512 une "représentation pastorale recitata da alcuni putti e putte senesi..." ... des estrades destinées aux spectateurs étant montées dans le jardin, face à la plate-forme et à la loggia. Mais l'analogie avec la frons scaenae était accrue par la polychromie de l'édifice..." (8)

La lonja de Cornaro:

"...l'exemple d'Alvise Cornaro est intéressant par l'initiative qu'on lui prête d'établir à Loreo un Théâtre fixe "ad imitacione degli antichi, che il luogo della scena la fece di pietra perpetua, e l'altre parte, dove stanno li uditori lo faceva di tavole da portarli poi levare" (9)

Todavía María Teresa Muraro en su artículo "Le lieu des spectacles (publics ou privés) à Venise au XV^e et au XVII^e siècles" en : Le Lieu Théâtral à la Renaissance, Paris, 1964, nous dit:

"... qu'un grand doge, Sebastiano Ziani, "fece fabricar intorno la piazza, con colonne a modo di un teatro e uno corridor che si andava intorno, che giera una bella vista" ...les nobles aux balcons des palais entourant la place et le peuple, massé autour de la scène, sur les bords des canaux ou sur les parapets - des ponts,..."⁽¹⁰⁾

Desde 1531, fecha del primer teatro estable en Ferrara, hasta la primera mitad del siglo XVII tiene lugar la creación de los primeros teatros estables, como edificio teatral moderno.

Benevolo nos habla de dos variantes distributivas dentro del decorado interior:

"1. La representación tiene lugar principalmente en el centro del vano, donde recitan los actores y donde se colocan los asientos de los personajes más importantes, que se presentan al público como parte integrante del espectáculo; en este caso, las graderías destinadas a los espectadores están adosadas a las paredes largas, o a veces a tres de las paredes, dejando libre una de ellas, en la que se construye el palco escénico; esta disposición permite, lo mismo que en los teatros medievales, dos acciones simultáneas, una entre el público y otra, independiente, en el palco escénico.

....

2. La representación tiene lugar principalmente en el palco escénico, hacia el que está orientado todo el público; se establece así una contraposición entre el lugar que ocupan los espectadores -que están en una única gradería frente al escenario- y el escenario ocupado por los actores. Entre las dos zonas queda un espacio libre ("plaza del escenario"), dentro del cual se mueven indistintamente los actores y el público"⁽¹¹⁾

El primer tipo se aplicó en 1501 en la sala de Mantua, en los teatros de Venecia y en el palacio Vecchio

de Florencia, en el teatro Buontalenti de los Uffizi y en los dos teatros de Aleotti en la sala grande de Ferrara.

El segundo corresponde a los teatros provisionales de Ferrara, de B.Genga en Urbino, de Rafael en Roma y de Antonio de Sangallo en Florencia.

Y respecto al escenario evidencia su complejidad:

"Mucho más complicado es el problema que plantea el escenario. En la mayor parte de los teatros de la primera mitad del XVI, la escena o tablado se monta provisionalmente dentro de la sala; pero la aplicación de la perspectiva a la disposición de los decorados da lugar a una contraposición espacial entre la escena y la sala que acaba desbaratando la antigua unidad del ambiente teatral" (12)

Respecto a los actores debemos distinguir a los juglares de las antiguas manifestaciones de las primeras organizaciones de "amateurs" del teatro religioso y sucesivamente del teatro profano y cortesano.

D'Ancona⁽¹³⁾ nos habla de muchachos de corta edad como actores de las representaciones, que llamados "voci" estaban bajo la dirección de un "Festajolo". El introito de algunas obras confirman este hecho:

"e siam pur giovanetti;
 Però scusante e' nostri teneri anni
 S'e' versi non son buoni ovver ben detti,
 Né sanno de' signor vestire i panni,
 O vecchi o donne esprimer fanciulletti;
 Puramente faremo e con amore
 Sopportante l'età di qualche errore" (14)

En honor a la verdad, al principio también eran --
 muchachos quienes representaban comedias profanas como
 afirma Castiglione en una carta sobre la Calandria, pero
 posteriormente surgieron verdaderos actores y actrices
 como Francesco de' Nobili, Ruzzante, Flaminia, Polonia
 Zuccati, Armani, Inghirami, etc.

El ejemplo de los jovencitos lo seguían las mu--
 chachas de los conventos, aunque fueran monjas; los mu-
 chachos pertenecían a compañías de piedad y devoción que
 abundaban en las diversas ciudades.

Recordamos de estas compañías-escuelas la del --
Freccione, o San Bastiano, de San Jacopo o del Nicchio,
 de San Alberto, de San Niccoló o del Ceppo, della Purifi-
 ficazione o de San Marco, dell'Arcangelo Raffaele o del-
la Scala, dell'Agnese, dell'Orciuolo, del Pippione, de
 San Giorgio, della Cicilia, de San Giovanni Evangelista
 o dell'Aquila.

Estas compañías se dedicaban al principio, exclu-
 sivamente al teatro religioso hasta que surgieron compa-
 ñías de teatro profano como los Fantastichi que les em-
 pujaron a recitar otras piezas. D'Ancona transcribe tes-
 timonios de autores profanos que confirman esta mezcla
 de amateurs; como Lasca, Cecchi, Borghini, etc.

Si los actores eran muchachos, tales eran la mayo-
 ría del público dado que los padres llevaban a sus hijos
 al teatro para que las obras fueran ejemplo de virtud y
 educación. No nos ha llegado noticia de la presencia de

jovencitas que sabemos estaban ausentes también en las primeras comedias. Conocemos de la presencia, más tarde, de las mujeres entre el público, aunque no entre los actores hasta la segunda mitad del siglo XVI.

Las comedias eruditas no fueron habitualmente presentadas en Italia por las compañías profesionales, sino por los mismos cortesanos o por las academias literarias que proliferaban en la época: Rozzi e Intronati en Siena, Costanti en Vicenza, Immobili, Sorgenti e Infocati en -- Florencia, Infiammati en Padua, etc.

Paralelamente a comienzos del siglo XVI, grupos poco organizados representaban rudimentarias farsas en las plazas públicas, sobre tablados móviles. Una de estas compañías fue la de el Mutio que estuvo en Sevilla, con ocasión del Corpus Christi de 1538. De los pocos datos referentes a compañías y actores recordamos la de Alberto Naseli, alias Zan Ganassa posiblemente de 1540 y de origen bergamasco. Famoso por el personaje de la comedia del arte, Zanni, aparece por primera vez citado en una representación de 1568, en la ciudad de Mantua:

"S.Ecc. ha fatto far comedia da due compagnie; l'una de Pantalone, l'altra del Ganaza. Ha voluto S.E. che si unisca un una, et ha tolto li miliori..." (15)

Después de 1570 aparece en Ferrara, con motivo de la boda de Lucrezia d'Este; posteriormente aparece en el extranjero, precisamente en Francia y España. Otras compañías como los Desiosi y los Gelosi aparecen respectivamente en 1586 y 1590 y compañías italianas en España son

la de Los Italianos nuevos, de los Confidenti dirigida -
por Drusiano Martinelli o Los Accesi.

Estas compañías pertenecen a los grupos que dieron
a conocer la Comedia del Arte italiana.

Analizaremos más detalladamente los caracteres del
teatro italiano en el capítulo dedicado a la formación -
del teatro y sus orígenes.

NOTAS

- (1) BURCKHARDT, J.: op.cit., p.370.
- (2) BURCKHARDT, J.: op.cit., p.376.
- (3) CHASTEL, A.: "Cortile et Théâtre" en: Le lieu Théâtral a la Reaissance, Paris, 1964, -
- (4) CHASTEL, A.: op.cit., p.41.
- (5) CHASTEL, A.: op.cit., p.42-43.
- (6) CHASTEL, A.: op.cit., p.43.
- (7) CHASTEL, A.: op.cit., p.44.
- (8) CHASTEL, A.: op.cit., p.45.
- (9) CHASTEL, A.: op.cit., p.45-46.
- (10) MURARO, M.T.: op.cit., p.86.
- (11) BENEVOLO, L.: op.cit., p.872.
- (12) BENEVOLO, L.: op.cit., p.877.
- (13) D'ANCONA, A.: Le origini del teatro italiano, Torino, Loescher, 1891.
- (14) D'ANCONA, A.: op.cit., p.101
- (15) D'ANCONA, A.: op.cit., p.155.

Cap. Vº

ORIGENES DEL TEATRO EN ITALIA

INTRODUCCION

Los orígenes del teatro italiano cuentan con una importante bibliografía de la que no podemos prescindir; nos referimos a los estudios clásicos de Alessandro -- D'Ancona o Vincenzo de Bartholomeis en primer lugar, sin olvidar a Apollonio, Palermo, Toschi, Torraca, D'Amico, Sanesi, Pandolfi, etc. y en este etcétera pedimos disculpas a los no citados aquí, pero sí estudiados para el desarrollo de este trabajo.

Partiendo de la base de una continuidad del teatro italiano desde los ritos paganos, fiestas anuales y estacionales o litúrgicas, recorreremos los caminos paralelos del teatro religioso y profano italiano en la Edad Media.

Después de una ojeada sobre el teatro medieval, daremos una rápida visión del humanístico para pasar con más profundidad al teatro en lengua vulgar.

Será un trayecto forzosamente esquemático respecto a los precedentes del Renacimiento, pero que servirá de conexión con este último y que podrá explicar determinadas características internas y externas de las comedias eruditas que desde luego no nacen de la nada.

ORIGENES SACROS Y LITURGICOS DEL NUEVO DRAMA

Al hablar de los orígenes del teatro religioso - medieval nos referiremos a la aportación de la Memoria de Licenciatura (inédita) de Teresa Ferrer.⁽¹⁾

La autora hace referencia, especialmente, a las teorías de Young y Donovan, ya sostenidas por Carlos - Magnin, D'Ancona, Milchsack y Carlo Lange del siglo pasado y a las de Hunningher.

Young aportó la teoría de un teatro religioso derivado de los tropos, como ampliaciones verbales de un pasaje de la liturgia que remonta a antes del siglo X y Donovan con la teoría de un teatro medieval originado en la Iglesia, frente a otros que ven el origen de este teatro en los juglares. Estas teorías son las principales que recurren en otros autores europeos.

Young rechaza el origen del primer drama directamente de la misa, pero precisa la importancia del tropo que sí era una interpolación dentro de la liturgia como la "secuencia" que se hacía al cantar el Alleluia del Domingo de Pascua.

Teresa Ferrer nos cita a Notker Balbulus (840 - 912), monje de Saint-Gall, autor de un Liber Sequentiarum y hace referencia a la importancia, según Young, del Quem Quaeritis cantado antes del introito de la Misa conventual del Domingo de Pascua.

Este tropo estaba dividido en pregunta y respues

ta, produciendo así el efecto de la dramatización; el éxito de estas interpolaciones produjo su difusión en ocasión de otras ceremonias litúrgicas, como en los oficios de los Profetas, de los Pastores, de los Reyes Magos, de la Estrella, de la Pasión, de los Pelegrinos, etc. recogidos en los libros de muchas diócesis por eruditos como Du Méril y Coussemacker. (2)

Donovan recoge la teoría, ya expresada por Cohen, es decir, la de que la Iglesia fuera el origen del teatro no sólo en Grecia sino en toda Europa.

La evolución que observan estos estudiosos es la de una dramaturgia, drama-semilitúrgico y Misterio, en el que aparecen ya formas profanas.

B.Hunningher sostiene la teoría de los juglares, tan rechazada o limitada por estudiosos como Lázaro -- Carreter, Crawford y los arriba citados. Este estudioso niega la posibilidad de la ceremonia litúrgica como origen del teatro en cuanto que la religión cristiana, (o, al menos, los Santos Padres) por sí misma, niega el teatro; como testigo de la presencia de los juglares aporta la condena de todos los concilios europeos a sus -- prácticas y a su participación en la Iglesia junto a los clérigos y unas miniaturas ilustradas en uno de los troparios del Monasterio de St.Marcial de Limoges, en las que aparecen juglares actuando, bailando y tocando.

D'Ancona, por otra parte, ve el drama sacro derivado de la decadencia del drama antiguo, debido en buena parte a los ataques de los Padres de la Iglesia con-

tra el teatro en sí y su corrupción moral. Observa que, a pesar de la oposición clerical al teatro como espectáculo, los sacerdotes no siempre pudieron evitarlo y en ocasiones optaron por transformarlos en espectáculos sacros, pero sobre todo optaron por proporcionar forma teatral a la liturgia.

El drama litúrgico solía preceder a la Misa y al final de ésta se cantaba el Te Deum o el Magnificat según la hora. (3)

En este drama participaba el clero, vestido con atuendos requeridos por la escena, recitando y cantando en lengua latina mientras que el pueblo miraba y escuchaba sin participar.

Al lado de este drama coexistían las fiestas populares de origen pagano por lo que la Iglesia sintió la necesidad de enriquecer su espectáculo religioso en detrimento de los otros para atraer al público deseoso de diversiones terrenales; fue éste un proceso muy lento que hizo ganar a la Iglesia la atención de los fieles, pero que después tuvo que retroceder al darse cuenta de que, con el paso de la lengua latina a las vulgares o nacionales, el espectáculo que había alejado de la calle, se había refugiado en los templos.

Innocenzo III condenó en 1210 los "ludi" teatrales en las iglesias; en 1227 el Concilio trevireense y en 1293 el Sínodo diocesano de Utrecht prohibió tales espectáculos. Entre el siglo XIII y el XV parece que hu

bo más tolerancia y ya en 1439 se vuelve a la crítica - de tales representaciones en la Iglesia.

Estas críticas evitaron la degeneración de lo religioso en la bacanal, pero no que el drama siguiera su camino como "Miracle-plays" o "Pageant" en Inglaterra, "Geistliche Schauspiele" en Alemania, "Mystère" en Francia, "Autos" en España y como "Sacra Rappresentazione" en Italia; los actores siguieron perteneciendo al clero, y los adornos a los bienes de la Iglesia. En algunos lugares, y sobre todo en la fiesta del Corpus, la representación salió del templo para hacerse en el pórtico, o plaza de la misma Iglesia.

El drama litúrgico fue desarrollándose como fenómeno natural y casi necesario. Pero se desarrollaron -- asimismo formas de drama no litúrgico gracias a los juglares que siguieron representando farsas y espectáculos no religiosos:

"Rimaneva tuttavia l'uso di celebrare festivamente - le calende di Gennaio e i primi giorni di Marzo: s'in vocava Bacco nei lieti giorni della vendemmia, e si ricordava tuttavia il nome di Giano, caro di padre in figlio ai latini: le vigilie delle feste dei Santi davano occasione ad ogni maniera di rallegramenti e di spassi: per l'Ascensione facevansi giuochi e -- corse di cavalli; per la Pascua e pel Natale, veglie chiassose e gazzarra per le vie. Alle dedicazioni -- delle chiese e per le feste de' martiri si formavano numerosi cori di donne, che cantavano versi empí ed osceni: un giullare, un ciurmadore, un mimo, con la civia di parole e di gesti, aveva bene spesso potere di attrarre il popolo fuor della chiesa, e chiamarse-lo attorno alla piazza..." (4)

El Nuevo y el Viejo Testamento ayudaron a ampliar los temas, las lenguas vulgares aparecen en boca de algunos personajes, que se amplían con tipos de naturaleza vulgar o con diablos hablantes.

Al complicarse la acción se complica la escenificación y la escenografía; pero todo esto fue modificándose muy lentamente, hasta celebrar tales representaciones no sólo con motivo de las fiestas eclesiásticas.

Los testimonios de dramas litúrgicos en Italia - se remontan a 1243 o 1244, con una Representación espiritual en Padua, (en Prato della Valle) según un manuscrito de los Padri Somaschi della Salute de Venecia en el que se lee: "Anno MCCXLIII, Galvano Lanza predetto, podestà di Padova e Vicario. Nel qual tempo fu fatta la Rappresentazione - di Nostro Signore Gesù Cristo sul pra' della Valle, nella festa di Pasqua".⁽⁵⁾ La misma noticia aparece en varias Crónicas.

Uberto Benvoglianti nos habla de parecidos espectáculos en Siena alrededor de 1200, una Crónica Friulana del Canónigo Giuliano da Cividale de una Representación del año 1298 repetida en 1303, etc. Lo que habría que investigar es el tipo de representación desde el -- punto de vista técnico; no sabemos si son sólo representadas mímicamente o también recitadas, si son procesión o drama; no conocemos la duración y complejidad de la acción.

Una crónica antigua (en torno a 1260) nos habla de un fenómeno espiritual que partiendo de Perusa se difundió por toda Italia; nos referimos al movimiento de los "Flagellanti": "Nell'anno 1260, mentre l'Italia tutta era -

da molte scelleraggini inquinata, una commozione subita e nuova - occupó dapprima i Perugini, indi i Romani, di poi quasi tutte le - popolazioni italiane, cui per modo sopravvenne il timor di Dio, che, nobili ed ignobili, vecchi e giovani, e perfino fanciulli di -- cinqu'anni, per le piazze della città, nudi e sol coperti le parti vergognose, posto giu' ogni ritegno, processionalmente incedevano, tenendo ciascuno in mano un flagello di cuojo, con gemiti e pianti acremente frustandosi sulle spalle fino ad effusione di sangue. Dato libero sfogo alle lagrime, come se cogli occhi stessi del corpo vedessero la passione del Salvatore, imploravano piangendo la - misericordia di Dio e l'aiuto della sua Genitrice, supplicando che, come ad altri innumerevoli peccatori, così a loro, penitenti, perdonate fossero le peccata. E non solo nel giorno, ma nella notte - ancora, con ceri accesi, durante un freddo asprissimo, a centinaia, a migliaia, a decine di migliaia andavano attorno per le chiese delle città, e si postravano umilmente innanzi agli altari, preceduti da sacerdoti con croci e stendardi. ...Tacquero allora i musici -- strumenti e le amorse cantilene; il solo lugubre canto de' penitenti d'ogni parte si udiva, tanto nelle città, quanto nel contado: alla cui flebile modulazione i cuori piú duri s'ammansivano, e gli occhi de' piú ostinati non potevano trattenersi dalle lagrime. ..."(6)

Este movimiento popular promovido por un viejo - fraile ermitaño, Ranieri Fasani formó las filas de los Disciplinati di Gesù Cristo que cantando "laude" iban - difundiendo la fe. La "Lauda" es -como dice D'Ancona- "la forma poética ingenerata dall'entusiasmo religioso, che si manifestó nei piú bassi ordini del popolo italiano durante la seconda metà del tredicesimo secolo. . Essa é la forma popolare del canto sacro ...forse solo allora cominció ad esprimersi in idioma vulgare" (7).

El origen de la "lauda" tiene una rica tradición de inspiración salmística y de ritmos vulgares como el Ritmo Cassinese o Sant'Alessio, cercano a la tradición hagiográfica de las "legendae". (8)

Emilio Pasquini⁽⁹⁾ afirma que el origen del nombre deriva de la liturgia y precisamente del Oficio canónico de los Maitines, en el que concurren palabras como Laus, laudare, etc. en los salmos que fueron por esto llamados Laudes; mientras Laus llegó a indicar el Alleluia de la Misa. Más tarde se llamaron Laudes también los tropos del Gloria y Laudantes los laicos que fundaron asociaciones para honrar a la Virgen.

Con el movimiento de los "Disciplinati" las "laude" empiezan su historia en honor del Señor y de la Virgen. Estas composiciones líricas cantadas empezaron a entregarse a las diferentes compañías en textos escritos, adaptándose así a las diferentes tradiciones devotas del lugar. Dentro de la "lauda" umbra hay diversidad de tonos y de inspiración, como demuestra Baldelli ("La Lauda e i Disciplinati", en: La Rassegna, LXIV (1960)); más dramática al este del Tiber, más libre al oeste por circunstancias sociales; por lo que la primera es más mística y fantástica y la otra de gusto más popular y deleitable.

En los laudarios con espíritu más popular y ardor religioso se perfila un contraste entre alma y cuerpo, - Dios y el Diablo y gracias a él se tiende a una forma -- más dialógica y de este modo, poco después, del rito cantado se pasa a la representación por medio de una puesta en escena que desde lo elemental se va complicando cada vez más, aunque, muy lentamente, a lo largo de --

tres siglos hasta llegar a la "sacra rappresentazione".

Pareceres discordes subsisten sobre el origen directo de la "lauda" de la liturgia o indirecto a través del paso por el drama litúrgico. (11)

La "Lauda" dramática y la liturgia

Si la "lauda" aparece menos afortunada que el drama litúrgico, esto se debe al apoyo que tiene el drama en los sagrados textos, mientras los "flagellanti" poseían un mundo verbal más pobre.

La base para la "lauda" era la liturgia, por lo que había "laude" para todo el año. Aquellos grupos desordenados de "flagellanti" de diferente origen formaron las Cofradías del tipo "della Scova", en Mantua, "della vita" en Bolonia, "della Morte", en Mantua, etc.

Disueltas estas Cofradías por razones políticas, se formaron otras en Perugia bajo el nombre de Sant 'Agostino, San Francesco y San Domenico (probablemente originarios de las Iglesias en las que se reunían).

Precisamente de la Cofradía de San Andrea de Perugia proviene uno de los Códices descubiertos por Ernesto Monaci; otros dos provienen de Santo Stefano en Asís y el otro de la Biblioteca Vallicelliana de Roma, aunque procede de Perugia; todos los códices poseen un lenguaje popular umbro. Hay en ellos "laude" líricas para

cantar coralmente y "laude" dramáticas para recitar entre varios personajes.

Las primeras "laude" eran unas pequeñas oraciones litúrgicas en latín, intercaladas por la palabra Al--leluia; Emilio Pasquini las define como "vere e proprie giaculatorie, in serie più o meno lunghe di lasse monorime"⁽¹²⁾.

Como observa D'Ancona, estudiando el centenar de "laude" dramáticas, se puede deducir que varios son los autores y si no se conocen sus nombres es porque su obra era devota y no tenía un fin literario. Sólo podemos estar seguros por su importancia y estilo "con pennellate michelangiottesche"⁽¹³⁾ que algunas "laude" son de Iacopone de Todi, el único poeta que poseía entonces - Umbría.

Es seguro que la "lauda" solamente se cantaba y no se representaba; se cantaba después de las funciones religiosas, en domingo después de la misa y del sermón y en Jueves Santo, durante la "lavanda".

Aunque no fueran verdaderas representaciones, estos cantos se realizaban con ropas diferentes. Existe un "Inventario nuovo" de 1339 en el que se describen - trajes y aparatos utilizados para la realización de las "laude"⁽¹⁴⁾.

D'Ancona sospecha que de estos cantos populares escenificados pueden derivar otros dos espectáculos populares como son el "Maggio" del campesinado y la "Sacra Rappresentazione".

Las Devociones del Jueves y Viernes Santo

Intermedias entre las "laude" y las "Sacre Rap--
presentazioni" son las "Devozioni" contenidas en el Códice palatino nº CLXX y con fecha escrita al final, --
MCCCLXXV⁽¹⁵⁾.

La estructura de estas obras está más cercana a las "laude" y D'Ancona atribuye la fecha de 1375 más bien al Códice que a la composición de las obras, por unos versos que podrían derivar de la Divina Commedia, y por la superposición de varios dialectos con ausencia del "parlar toscano", que podría remontar a tiempos anteriores al predominio de la lengua toscana.

La importancia de estos documentos es que evidencian una tendencia hacia el espectáculo.

D'Ancona nos ofrece la distribución del espacio durante la Devozione en las sacras Basílicas de la época:

"doveva servir da scena quel punto della nave centrale, che un muro detto tramezzo separava dal coro e dal santuario, e che aveva a sinistra l'ambulatorio per gli uomini e quel per le donne a destra, e dove, addossata per lo più ad un pilastro, sorgeva la cattedra del predicatore... Il pubblico stava nella gran navata di mezzo, avendo sul capo il predicatore che dirigeva il sacro ludo, e insieme colle sue parole lo commentava ai fedeli, e in faccia un tavolato, -- onde lo spettacolo poteva essere a tutti visibile. Questo tavolato, che era il vero e più ordinario luogo della rappresentazione, viene delle Devozioni appellato col nome di talamo..."⁽¹⁶⁾

En el talamo debían estar los "luoghi deputati" que eran verdaderos compartimientos o cabañas, abiertos por delante, que representaban cada uno una región, una ciudad, un palacio, una habitación donde se desarrollaba la acción.

La puerta del "tramezzo" llamada "regge" era probablemente, como en el drama griego, la entrada para el protagonista.

Al final de estas "devociones" se imagina que en lugar de aquel "plaudite" clásico de la comedia, los espectadores gritaban un "perdonemos" o un "misericordia". Estas representaciones dramáticas del Evangelio debían de ser espectaculares y solemnes, aunque el estilo literario fuera bajo y la poesía semibárbara por la mezcla de varios dialectos.

A estas dos Devociones de reelaboración veneta de originales umbros se pueden añadir otros documentos de Abruzos y precisamente los descubiertos por el doctor de Lollis, uno del convento de San Angelo d'Ocre con fecha de 1404 y otro del convento de S. Bernardino en Aquila de finales del siglo XV.

La primera de estas composiciones semidramáticas se introduce en el sermón del Domingo de Ramos. El predicador narra en latín la entrada de Cristo en Jerusalén y de repente dice:

"Intendete, o pueri et boni iovincelli
Quello che vi dico de bon core:

Questo sci dico ad ricchi et poverelli:
 Ad Christo fecciamo tucti grande honore,
 In excelsis chiamaremo: Osanna, osanna,
 Portando in mano li rami della palma." (17)

Siguen a esta sextina otras de un niño, un escribano y al final una de Cristo que se queja de las desgracias que caerán sobre Jerusalén. Aunque estas piezas tengan un valor dramático no se tiene conocimiento de que fueran recitadas por actores, sino más bien por el mismo predicador que sí, aclaraba a los fieles las varias personas que hablaban a través de los versos.

Del segundo componimento se puede observar la existencia de una parte narrativa y otra dramática pero siempre pronunciada por el predicador según la teoría de De Lollis y, al contrario D'Ancona piensa que se trata de "una forma in che un poema misto di narrazione e di dialogo, vien introdotto in una predica latina, per rendere più viva ed efficace la rappresentazione de' fatti della Passione agli occhi e al cuore degli astanti, e dove s'intrecciano predica, racconto e dramma: i due primi attribuiti al sermonatore, l'altro ad attori speciali" (18).

Más tarde el drama abruzés se desarrolló hasta evitar al predicador.

A esta nueva forma pueden pertenecer los dramas del código Morbio que, según Rajna (19) comprende una mezcla de componentes líricos y dramáticos, como el Lamin-tu della Nostra Donna, Devotione della festa di Pasqua, Devotione et festa de Sancta Susana, La legenna de sancto Tomascio, etc.

El metro es el de la sátira con algún "tornello" o versos acoplados y rimantes entre ellos; los ángeles emplean normalmente la estrofa de seis versos octonarios que, a veces, utilizan dos personajes que hablan al unísono.

María y otros emplean la estrofa de la balada de ocho versos, entrelazados con endecasílabos y septenarios.

El desarrollo, sin anunciación y "licenza" y el aparato escénico son muy simples.

Existe además un manuscrito del siglo XVI con la Istoria de Santa Rosana, Representación tracta del Testamento vecchio, sobre Abrán, la Representación del deserto, etc. que pertenece ya a un período de mucho mayor desarrollo teatral y cuyos textos podrían estar hechos a imitación de las sacras representaciones florentinas.

Probablemente a este tipo pertenecen las palabras de De Bartholomaeis:

"Parallelo allo sviluppo letterario e musicale dovette essere lo sviluppo scenografico. Queste Devozioni Perugine esigevano una messa in scena abbastanza complicata, e per conseguenza una schiera di scenografi e tutto un armamentario teatrale. Dobbiamo immaginare che intorno agli Oratori si addensasse tutta una folla di gente, la quale, in parte ne traeva i mezzi di sussistenza. Ché, se gratuita era, come sempre, l'opera de' letterati, non era certo così quella de' coristi, de' sarti, de' guantai, de' parrucchieri, de' carpentieri, de' decoratori, ecc. Quando si ricordi che circa ottanta erano nell'anno i giorni di Devozione, apparirà quanto ben forniti dovessero essere

i magazzini de' Disciplinati di Perugia, e quale spesa costoro dovessero, quasi quotidianamente, sostenere tra le suppellettili figurano: tende e cortine, munite di funi, per essere sollevate o abbassate; acconciature di persone; tonacelle confezionate a guisa da lasciar scoperta una parte della gamba; calze di cuoio, color carne; cappelli di seta, di feltro e di paglia, di fogge e colori svariati, con suvvi dipinti gigli, palle ed altri emblemi; bende "cum capite" per le donne; facce "de demonia", facce da uomo e da cavallo; facce con o senza corna; storpicci e cacciopole della Morte, ossia falci e clessidre" (20)

"Sacra Rappresentazione"

El origen de las "Sacre Rappresentazioni", características de Florencia, es desconocido.

Hay un lapso de tiempo entre la "Lauda", la "Devozione" y la "Sacra Rappresentazione" que no es fácil de explicar. En la novela LXXVI de Sacchetti se habla de una Representación, pero no sabemos si recitada o muda. Del siglo XV es un códice de Bolonia, que habla de una especie de "Sacra Rappresentazione" llamada Partimento che fece Messer Jesu Cristo la sera della Zuobia santa per andar in Jerusalem con una gran variedad dialectal en sus versos, lo que le priva de valor poético, y no se sabe si se debe a uno o a varios copistas.

Se trata de un diálogo de setenta y cuatro octavas entre María y Cristo con la intervención de la Magdalena.

Francesco Palermo descubrió la Rappresentazione - d'uno Santo Padre e d'uno Monaco... que Ebert y Klein creen puede ser el primer ejemplo de "Miracolo" considerado anterior a 1400.

De Sanctis lo publicó íntegramente y lo consideró uno de los Misterios más antiguos. D'Ancona no está de acuerdo con los críticos precedentes sobre la antigüedad atribuida al texto juzgado Drama claustral por los primeros versos que pronuncia el Angel al anunciar la fiesta:

"O voi che avete mutato de fora
l'abito, per andare me' pel cammino
Che di fu scôrto dal pio Salvatore
Così vogliate drento del divino
Amor vestirvi"

estimando que "l'abito mutato" no debía de referirse forzosamente a monjes y frailes sino a los trajes que las Cofradías vestían para tales representaciones. Como segundo argumento D'Ancona aporta el gran ataque contra el estado eclesiástico existente en la obra, difícilmente aceptable en un claustro y que por otra parte la falta de caracteres cómicos y la lengua florentina no son suficientes bases para pensar en su antiguo origen.

La "Sacra Rappresentazione" típica de la ciudad de Florencia surgió hacia la mitad de 1400, posteriormente a las "Devozioni" y como consecuencia de los fastos con que se celebraban las grandes ocasiones en la ciudad.

Gracias a los "Ingegneri" de artistas como Filippo Brunelleschi y Cecca o a poetas como Feo Belcari y Lorenzo el Magnífico nació la nueva forma teatral como solución cultural más avanzada y sofisticada.

Esta teoría de D'Ancona sobre el origen de la "Sacra Rappresentazione" fue en parte criticada por el Prof. Rajna, que no veía pruebas palpables del paso entre los antecedentes teatrales religiosos hasta aquí citados y la Sacra Representación. D'Ancona se defendió diciendo haber consultado las fuentes a su alcance y no haber hallado ningún indicio de otras pruebas, dejando siempre abierto el camino para futuras investigaciones y descubrimientos.

D'Ancona, en efecto, dió mucha importancia a las fiestas de San Juan, patrón de la ciudad de Florencia, en la cual las autoridades laicas y religiosas y el pueblo competían en adornar y en recrear la vida de la gente y las calles de la ciudad mediante bailes, torneos, música, cantos, carros y escenificaciones varias. Sacamos como muestra de la importancia de estas fiestas, con todo lo que supone de base para el teatro posterior, una descripción de la Storia de Matteo di Marco Palmieri, del año 1454:

"Per san Giovanni si mutò forma di festa, la quale era usata farsi, addì 22 la mostra, a dì 23 la mattina la processione di compagnie, frati preti e edificizi, la sera le offerte, il dì 24 il palio; e riordinossi in questo modo: cioè, che a 21 si facesse la mostra, a dì 22 la mattina la -

processione di tutti gli edifizii: e quali detto anno furono e andarono come appresso dirò. A dì 22, nel principio mosse la croce di santa Maria del Fiore, con tutti i loro chierici fanciulli, e rieto a loro sei cantori; secondo, le compagnie di Jacopo cimatore e Nofri calzajolo con circa trenta fanciulli vestiti di bianco, e angioletti; terzo, edifizio di san Michel agnolo, al quale soprastava Iddio Padre in una nuvola, e in piazza al dirimpetto a' Signori, fecero Rappresentazione della battaglia angelica, quando Lucifero fu co'sua agnoli maladetti cacciato di cielo; quarto, la compagnia di ser Antonio e Piero di Mariaio, con circa trenta fanciulli vestiti di bianco, e agnoletti; quinto, l'edifizio di Adamo, che in piazza fe'Rappresentazione di quando Iddio creó Adamo e poi Eva, fe' loro il comandamento, e la loro disobbedienza infino a cacciarli di Paradiso, con la tentazione prima del serpente, ed altre appartenenze; sesto, un Moisé a cavallo, con assai cavalleria di principali del popolo d'Isdraello ed altri; settimo, l'edifizio di Moisé, il quale in piazza de'Rappresentazione di quando Iddio li dié la legge; ottavo, piú profeti e sibille con Ermes e Trimegisto ed altri profetizzatori dell'incarnazione di Cristo; nono, l'edifizio della Annonziata, che fe'la sua Rappresentazione; decimo, Ottaviano imperatore con molta cavalleria e con la sibilla, per far Rappresentazione quando la sibilla li predisse doveva nascere Cristo, e mostrogli la Vergine in aria con Cristo in braccio; e avvenne che essendo l'edifizio innanzi a' Signori, e scavalcato Ottaviano e salito in sull'edifizio sotto, ovvero nel tempio, per cominciare la sua Rappresentazione, sopraggiunse un tedesco, che aveva solo in dosso una camicia molle, e appié dell'edifizio

comandó: Dov'è il re di Roma? fu chi rispose: vedilo quivi; e mostroglì Ottaviano. Lui salí in sull'edifizio: molti credevano fosse di quelli che aveva ad intervenire alla festa, e però non fu impedito. Lui prima preso l'idolo era in detto tempio, scagliollo in piazza; e rivolto a Ottaviano, che era vestito di velluto pagonazzo - broccato di oro ricchissimo, el prese, fello ca polevare sopra il popolo in piazza, e poi si ap piccò per una colonna per salire a certi fanciulli soprastavano a detto tempio in forma di agnoletti; e qui sendo, sopraggiunsero circostanti con mazze avevano in mano, e percotendolo gravemente, con difficultá lo volsono a terra, donde rittosi, e ingenandosi risalire, percosso dalle mazzate di sotto e di sopra fu vincto; undecimo, "Templum pacis", con l'edifizio della Nativitá per fare la sua Rappresentazione, duodecimo, un magnifico e trionfal Tempio per edifizio, nel qual tempio ottangolare ornato di sette Virtú intorno, e da oriente la Vergine con Cristo nato, e Erode intorno a detto tempio fe' la sua Rappresentazione; tredicesimo, tre Magi con cavalleria di piú di 200 cavalli ornati molto magnificamente, vennono a offerta a Cristo nato; tralasciossi la Passione e Sepoltura, -- perché non parve si convenisse a festa; decimoquarto, una cavalleria di Pilato, ordinata in guardie del sepolcro; decimoquinto, l'edifizio della Sepoltura, onde resuscitò Cristo; decimosesto, l'edifizio del Limbo, onde trasse i Santi Padri; decimosettimo, l'edifizio del Paradiso, - dove messe detti Santi Padri; decimottavo, gli Apostoli e le Marie che furon presenti all'Assunzioni; decimonono, l'edifizio dell'Assunzione di Cristo, cioè quando salí al cielo; ventesimo, ca valleria di tre re, reine, damigelle e ninfe, co carri e altre appartenenze al vivo; ventunesimo,

l'edifizio del Vivo e del Morto; vigesimosecondo, l'edifizio del Giudizio, con barella de'sepolcri, Paradiso e Inferno, e sua Rappresentazione, come per fede si crede in fine de'secoli. Tutti i sopradetti edifizii ferono sua Rappresentazione in piazza innanzi a' Signori, e durarono in fino alle 16 ore".

La detallada descripción de las grandiosas fiestas pueden hacernos aceptar con D'Ancona, la gran influencia de estas celebraciones en el desarrollo de los Triunfos o Comedias posteriores, representadas en las grandes Cortes señoriales.

Siguiendo el orden de los orígenes teatrales hallamos sólo durante el período político de los Ciompi estas fiestas en mano de las "Potenze", que eran brigadas de barrios, según una crónica de Giovanni Villani. Posteriormente volvieron a manos de los Señores.

Alessandro D'Ancona define así una "antigua Rappresentazione" según las descripciones de Goro di Stagio -
Dati:

"...il raffigurare con forme sensibili ed imitazione del vero misteri e fatti appartenenti -- alla storia religiosa, ma senza aiuto della parola, o almeno senza forme drammatiche; e in secondo luogo, coll'aggiunta consueta ed utile dell'epiteto Sacra, una vera e propria azione scenica, che per mezzo della poesia recitata o cantata e col ludo comico de'personaggi esprime piú compiutamente e coll'illusione propria agli spettacoli teatrali, i soggetti stessi della muta rappresentazione" (22)

Hay ambigüedad sobre el término de "Rappresentazione" porque tal era cualquier celebración de tipo escenográfico y sin texto dramático, como por ejemplo para las entradas solemnes de príncipes o en ocasión de procesiones. Estas representaciones eran mudas o todo lo más se acompañaban con una breve poesía.

En las procesiones eran característicos los "Edifizi":

"... dobbiamo, dunque, credere che queste Rappresentazioni degli edifizi, use a darsi per la festa del San Giovanni traendole su carri, fossero fatte per mezzo di figure di legno, che per ordigni ed ingegni potessero esser mosse e variamente atteggiate, o anche con uomini immobili, che al fermarsi del carro in qualche luogo eseguissero una specie di pantomima".⁽²³⁾

"L'Edifizio doveva essere una piattaforma ambulante, sulla quale salivano, giungendo innanzi ai Signori in piazza, gli attori, che nella processione facevano -- mostra di sé precedendo a cavallo, quando già non vi stavano in qualche atteggiamento drammatico e mimico"⁽²⁾

Respecto a los "Ingegni" Giorgio Vasari nos los describe en la biografía de Cecca, al que la fama atribuye el perfeccionamiento de las invenciones de Brunelleschi; algunos de éstos son las "nuvole":

"Le Nuvole, che di varie sorti si facevano dalle Compagnie con diverse invenzioni, si facevano generalmente a questo modo. Si faceva un telaio quadro, di tavole, alto braccia due in circa, che in su le teste aveva quattro gagliardi piedi, fatti a uso di trespoli da tavola ed incatenati a guisa di travaglio. Sopra questo telaio erano in croce due tavole larghe braccia

uno, che in mezzo avevano una buca di mezzo braccio, nella quale era uno stile alto, sopra cui si accomodava una mandorla; dentro la quale, che era tutta coperta di bambagia, di cherubini, e di lumi e di altri ornamenti, era in un ferro a traverso posta o a sedere o ritta, secondo che altri voleva, una persona che rappresentava quel santo, il quale principalmente da -- quella Compagnia come proprio avvocato e protettore -- si onorava, ovvero un Cristo, una Madonna, un san Giovanni e altro: i panni della quale figura coprivano -- il ferro in modo che non si vedeva. A questo medesimo stile erano accomodati ferri, che girando più bassi e sotto la mandorla, facevano quattro o più o meno rami simili a quelli d'un albero, che negli estremi con simili ferri aveva per ciascuno un piccolo fanciullo -- vestito da angelo; e questi, secondo che volevano, giravano in sul ferro, dove posavano i piedi, che era -- gangherato. E di così fatti rami si facevano talvolta due o tre ordini d'Angeli o di Santi, secondo che quello era che si aveva a rappresentare. E tutta questa -- macchina e lo stile ed i ferri, che talora faceva un giglio, talora un albero, e spesso una nuvola o altra cosa simile, si copriva di bambagia e, come si è detto, di Cherubini, Serafini, stelle d'oro ed altri ornamenti. E dentro erano facchini o villani che la portavano sopra le spalle, i quali si mettevano intorno a quella tavola, che noi abbiamo chiamato telaio; nella quale erano confitti sotto, dove il peso posava sopra le spalle loro, guanciali di cuoio, pieni di piuma o di bambagia o d'altra cosa simile, che acconsentisse e fusse morbida. E tutti gli ingegni e le salite ed altre cose erano coperte, come si è detto di sopra, con bambagia, che faceva bel vedere: e si chiamavano tutte queste macchine, Nuvole." (25)

D'Ancona observa cómo esta descripción se refiere a un tiempo posterior a 1482, dado que se menciona a Morgante, protagonista de la obra de Luigi Pulci, publicada

en 1482.

Poco a poco estas representaciones se fueron extendiendo a las casas privadas de los gentilhombres y a los barrios, que dedicaron fiestas en honor de otros santos.

Como hemos visto, el desarrollo de la representación dramática tuvo su cuna en Florencia en ocasión de las fiestas de San Juan, como en España los Autos Sacramentales, a los que se podían comparar, tuvieron origen en la fiesta del Corpus Christi.

Es muy difícil afirmar quién imitó a quién dados los vínculos comerciales y de dominación que unían Italia y España, pero D'Ancona, de acuerdo con la mención histórica de que los monstruos en procesiones aparecen posteriormente en España, se atreve a pensar que pudiera haber influido Italia sobre España.

Respecto al teatro español hacemos referencia a la citada Memoria de licenciatura de Teresa Ferrer que en el capítulo dedicado al Auto y a la festividad del Corpus, además de comprobar la anterioridad, como espectáculo, de la fiesta en el área catalana sobre la castellana nos dice que, a pesar de que Merimée afirme que a comienzos del siglo XVI no existían más que "roques" mudas, rocas en que los personajes, estatuas o seres humanos, quedaban fijados en una inmovilidad marmórea, el mismo estudioso informa de un documento de 1400 importante por la puesta en escena. El documento hace referencia



a la Tarasca de S. Jorge, la escalera de Jacob, las llaves de San Pedro, un arca de Noé... dos hombres disfrazados de leones, etc.

La "Sacra Rappresentazione" en Florencia en el siglo XV

Hemos visto como han ido desarrollándose las representaciones y no se puede decir con precisión cuándo se ha llegado a la representación verdaderamente dialogada. Podemos conjeturar que ha sido un desarrollo lento - porque en general se tendía más a satisfacer la vista del pueblo espectador.

La mejor introducción al carácter de la "Sacra Rappresentazione" florentina nos la ofrece De Sanctis en su historia de la literatura:

se trata de "antiche rappresentazioni, messe a nuovo, intonacate, imbiancate, a uso di un pubblico più colto. Santo Abraam, Alessio, Abramo, Eugenia e la Maddalena. I Santi e i Padri e i Romiti del Cavalcanti - sfilano innanzi. Con la natia rozzezza è ita via anche la semplicità e l'unzione e ogni sentimento liturgico e ascetico. Il miracolo ci sta come miracolo: cioè a dire come una macchia del meraviglioso, a quel modo che è la fortuna nelle novelle del Boccaccio. Il motivo drammatico è l'effetto che fanno sugli spettatori certe grandi mutazioni e improvvisi nello stato dei personaggi, morale e materiale: perciò non gradazioni, non ombre, non sfumature, e si ferma solo quando una mutazione improvvisa provoca esplosioni liriche di gioia, di dolore, di meraviglia. La lirica è sacra di nome, e non ha quell'elevazione dell'anima verso un -

mondo superiore, che senti in Dante o in Caterina: ci è la preghiera, non ce n'è il sentimento. L'azione è pedestre o borghese di una prosaica chiarezza, non animata dal sentimento, non trasformata dall'immaginazione. E' il mondo dantesco vestito alla borghese, i cui accenti di dolore sono elegia, le cui mistiche -- gioie sono idilli mancato è il senso del terribile e del sublime, mancata è l'indignazione e l'invettiva; se alcuna verità rimane ancora in queste spettacolose rappresentazioni, apparecchiate con tanta pompa di -- scene e di decorazioni, è reminiscenza ed eco di un mondo indebolito nella coscienza." (26)

Poseemos varios documentos en los que aparece la palabra muy en segundo plano en los espectáculos florentinos, mientras eran muy importantes los aparatos escénicos en las calles.

Recordamos la relación de un obispo ruso presente en el Concilio de Florencia; Abramo, obispo de Souzdal, en su Itinerario nos describe las representaciones de la Anunciación y de la Ascensión, la primera el 25 de Marzo de 1439 en la Iglesia de la Annunziata y la segunda el 14 de mayo en la Iglesia del Carmine. (27)

La suntuosidad de los "Ingegni", "Edifici", "Carri"... dependía de los medios y de las directivas de los Medici, y de Lorenzo en particular, del cual Savonarola decía "occupa il popolo in spettacoli e feste, acciocché pensi a sé, non a lui". Se hacían Triunfos, desfiles de máscaras, cantos Carnavalescos, bailes y Sacras Representaciones a las que Lorenzo confirió un gran esplendor. Se redujeron los "Edifizii" de veintidós a diez para no aburrir al espectador y se añadieron cuatro Triunfos, los de César,

Pompeyo, Octaviano y Trajano.

Los historiadores nos hablan del Triunfo de Paolo Emilio preparado por orden de Lorenzo en junio de 1491. Ya en 1514 el historiador Giovanni Cambi se quejaba por el abandono de las fiestas espirituales en favor de espectáculos profanos.

De acuerdo con D'Ancona podemos observar cómo las Sacras Representaciones tuvieron su auge en la segunda mitad de 1400 y precisamente bajo el dominio de Lorenzo.

Aunque esta literatura sea de tipo popular, literatos ilustrados del tiempo se dedicaron a ella, incluido el propio Lorenzo.

El más antiguo poeta florentino de Representaciones fue posiblemente Feo Belcari (1410-81), que escribió L'Annunziatazione, Il Giudizio finale, San Giovanni nel -- deserto, San Panunzio, Abramo ed Isac. Unos sonetos nos lo presentan escribiendo al servicio de los Médicis. Abramo ed Isac fue representada en 1449 en la Iglesia de Castello de Florencia con un soneto dedicado a Giovanni, hijo de Cósimo, muerto en 1463.

San Giovanni e Paulo de Lorenzo el Magnífico fue celebrada con un soneto de Belcari y representada, según D'Ancona, en 1489; parece esta representación una apología de la tiranía moderada. Obra de elogio a la vida popular es la Rappresentazione della Invenzione della Croce de Lorenzo de Pier Francesco de' Medici, primo segundo de Lorenzo el Magnífico, posiblemente representada alrededor de 1482.

Recordamos también el matrimonio Bernardo Pulci--
 Antonia Tanini; Bernardo escribió la Representación de -
Barlaam e Josafat, Antonia, Santa Guglielma, Santa Domi-
tilla, Figliuol Prodigio, San Francesco. Pierozzo Castel--
 lano dei Castellani fue autor, además de sacras rimas, -
 de Cena e Passione, Figliuol Prodigio, San Tommaso, Santa
Eufrasia, Sant'Onofrio, Sant'Orsola, San Venanzio.

Del mismo período recordamos también la Passione
 de Giuliano Dati, al servicio de Alejandro VI y León X,
 muerto en 1523 en Roma.

Además de las citadas, poseemos títulos de múlti-
 ples Rappresentazioni de autor desconocido, pero de la -
 misma época.

Estas fiestas coincidían con celebraciones de lle-
 gadas de ilustres huéspedes, como la de Galeazzo María -
 de Milán, en 1471, o de bodas, como la descrita por la -
 misma Eleonora de Aragón en 1473, que se casó con Erco--
 le I de Ferrara, o en 1494 con la entrada de Carlos VIII.

Al mismo tiempo, sin embargo, perdiéndose el in-
 terés hacia los "ingegni" y artilugios teatrales, se fue
 fijando la atención más en los tipos de escenarios y en
 la perspectiva de los mismos; maestro en esto fue Baldas-
 sarre Peruzzi que contribuyó a la representación de las
 comedias.

Lentamente estas fiestas fueron extendiéndose de
 Florencia a otros lugares de Italia, bien por obra de --
 los mismos florentinos, bien por imitación.

No siendo objeto de nuestro estudio, nos limitamos a mencionar simplemente algunas de las Sacras Representaciones que tuvieron lugar fuera de Florencia.

En Parma en 1414, con ocasión del doctorado de -- cierto Andrea de Sicilia, se hizo una representación de los Reyes Magos.

Por las mismas fechas tuvieron lugar representaciones en Roma.

En 1423, los "Giornali" del duque de Monteleone - hablan vagamente de semejantes espectáculos en los que - el rey Alfonso el Magnánimo organizó una "giostra", en - donde había un elefante con un castillo de madera encima, conteniendo unos ángeles que cantaban y tocaban; todo ello acompañado por fuegos artificiales y batallas de ángeles de los Catalanes. Es, éste, desde luego, un espectáculo muy poco sacro y más bien cortesano.

En 1427 se tienen noticias del Ludo de San Jorge en la Corte de Amadeo VIII de Savoya, en Turín; se hace una relación de los muchos gastos ocasionados con ocasión de la representación.

Más tradicionales y evidentemente consecuencia de las "Laude" del Duecento son los espectáculos de 1430 y 1444 en Perusa, en donde se mezclan procesiones devotas y espectáculos populares profanos para las fiestas de - San Juan y San Agustín. En Lucca, para la llegada de Sigismundo, rey de los Rumanos, se hizo una bonita representación en 1432 en San Senzio "per dar gusto all'Imperatore,

che con molto diletto venne a vederla con molti dei suoi Baroni"⁽²⁸⁾

En Siena fueron importantes las fiestas celebradas el 14 y 15 de junio de 1450 para la beatificación de San Bernardino y en 1458 para celebrar la elección papal del conciudadano Eneas Silvio Piccolomini.

En 1452 el emperador Federigo III, sucesor de Sigismundo, fue recibido en Nápoles por Alfonso I en la Semana Santa con la representación del Misterio de la Pasión en la Iglesia de Santa Chiara.

Sobre el origen de dichas fiestas, D'Ancona cita la vida de Alfonso escrita por el Panormita:

"Usava Alfonso di celebrare ogni anno i giochi cristiani con magnificentissimo apparato et con divotissima e solenne rappresentazione in gran frequenza di persone. Anzi, avendo egli inteso che in Toscana questi tai giochi s' erano con singular industria trovati, per non essere in questa cosa almeno, la qual apparteneva all'honor di Dio, vinto da persona alcuna, mandò quivi per intendere et informarsi del tutto. Et poi - che se ne fu informato, con più artificio et maggiore magnificenza gli fece".⁽²⁹⁾

Este detalle nos permite pensar en la muy posible imitación de las Representaciones florentinas por parte de las otras ciudades.

Insistiendo todavía más en esta hipótesis, tenemos el testimonio de la participación misma de los florentinos en las fiestas celebradas en Roma en 1473 para las bodas de Eleonora de Aragón con Hércules I de Ferrara:

"Eodem anno et mense May, lo Cardinale di Santo Sisto, ditto frate Pietro, nel ditto tempo fece coperire tut

ta la piazza di santo Apostolo e fece certi tavolati intorno alla ditta piazza con panni di razza, et tavole a modo di una loia, et corritore, et anco sopra lo porticale della ditta ecclesia fece un'altra bella loia tutta ornata, et in quelli tavolati fo fatta per li Fiorentini festade santa...e stavanci doi fontane, che gittavano acqua, la quale veniva molto de alto, - e credo dallo tetto di santo Apostolo: e lo ditto Cardinale fece un bello et sontuoso convito ad madonna - Lionora, figlia del re Ferrante, la quale se ne andava ad marito allo Marchese o Duca di Ferrara; et depò allo convito li fece fare questa festa, et fo una delle belle cose che mai fosse fatta in Roma, et anco -- fuori di Roma, perchè tra lo convito et la festa ci - foro spesi parecchi migliaia di ducati, e fecence ad drizzare una argenteria con tanto ariente che mai fo creso che la Ecclesia di Dio ne avesse tanto, senza - di quello che serviva ad tavola: et le cose da magnare innorate, et lo zuccaro senza misura che lì fo adoperato appena si può credere; et la detta Lionora stette nella ditta casa parecchi dì con molte damicelle - et baronesse, et fo detto che lo Cardinale preditto a ciascuna de quelle donne, che avevano la camera da per sè, et oltre li altri ornamenti, li teneva uno pitalo innorato. In qualche cosa bisogna che se adopero lo tesoro della Ecclesia! Et de pò lo martedì fu fatta l'altra Devotione dello Corpo di Cristo, e nello - mercordì fo l'altra di san Joanni Bactista et di santo Jacovo; et de pò lo jovedi a mattina, se partì la Lionora accompagnata con molti Cardinali et Prelati - e persone da bene, et andossene ad marito. Item, nel penultimo di iugno, lo dì di San Pietro et de santo Paulo fece un'altra Representatione nobilissima; et - fo lo tributo, lo quale veniva alli Romani quando signoriavano lo mondo: dove stettero sessanta muli carichi tutti, copertati colla coperta di panno, con -- l'arma soa, et fu corso lo pallio de' Fiorentini da - Porta dello Popolo fino ad santo Apostolo, et abbelo lo cavallo di Francesco Santacroce, et dinanzi a ques

te fece certe altre Representationi della Natività di Jesù Cristo, con li Mai, et della Resurrettione di -- Cristo quando spogliò lo Inferno; et fece nello suo - tempo godere et trionfare ogni uomo tanto noto, quanto ignoto." (30)

Importantes son las noticias sobre la ciudad de - Ferrara por el gran desarrollo que tuvo allí el teatro - posterior.

En 1481 el duque Ercole hizo representar la pasión de Cristo en la Capilla de su Corte con ocasión del Vier nes Santo; describe esta fiesta y la misma de 1489 un ma nuscrito autógrafo de Girolamo María Ferrarini. (31) Este espectáculo se repetía, según el mismo cronista, en el - día del "Corpus Domini"; en 1490 fue representada, des- pués de la Pasión, la Asunción.

Podríamos seguir citando muchas otras representa- ciones como las de Bolonia, Turín , Módena, Venecia, pero nos parece haber dado ya una idea de la importancia cul tural y popular de dichas fiestas que, a veces, como en el caso de Lucca, fueron prohibidas por originar desorden y ruido.

Junto a estas representaciones de estilo florenti no, en las que predomina el espectáculo sobre la recita- ción, D'Ancona nos recuerda la existencia de una repre- sentación "sui generis" en el pueblecito de Revello del principado de Saluzzo, aparecida en un códice asburnamia no-laurenciano con fecha final de 15 de junio de 1490. Por las alusiones históricas y particularmente por la que se hace a la guerra entre el marqués de Saluzzo y el du-

que de Saboya, ocurrida en 1486, es probable que dicha -
fiesta se celebrara antes de esta fecha.

Esta representación de la Pasión en Revello com-
prende más de 13.000 versos. No se conoce el autor, pero
por el contenido se puede atribuir a un religioso o más
específicamente a un fraile, por la dura crítica anticler
ical que hay en ella.

Dramas cíclicos tan amplios con demonios y hom- -
bres, por sus múltiples escenas se aleja del tipo de re-
presentaciones comentadas hasta aquí y se acerca más bien
a los modelos franceses que se representaban hacia la mi
tad del siglo XV, como el Mystère de la Passion de Arnoul
Greban u otros que se representaban por toda Francia. (32)
Escrito en versos rimados de dos en dos, utiliza una len
gua mezcla de italiano común con formas regionales y fran
cesas.

La "Sacra Rappresentazione" en el siglo XVI.

Hacia 1547 Giorgio Vasari comentaba cómo se iba -
perdiendo el uso de las Representaciones; eso no quiere
decir que desaparecieran totalmente, sino que disminuye-
ron o que se representaban o publicaban representaciones
anteriores.

Poseemos datos sobre la existencia de estos espec
táculos a lo largo de todo el siglo XVI no sólo en Flo--
rencia sino por toda Italia; pero siempre con la caracte

rística del siglo XV, en el que ya vimos que las representaciones florentinas eran más ricas en espectáculo que las de otros lugares. Citamos algunas como ejemplos: citados en ediciones de la misma imprenta: 10 de agosto de 1515 la Rappresentazione di santa Caterina da Siena, editada por Francesco di Giovanni Benvenuto; el 5 de febrero de 1516, Grisante e Daria; 5 de marzo Sant' Orsola, a finales del mismo mes, Santa Dorotea; 7 de diciembre el Miracolo di Santa Maria Maddalena, 1517 Rappresentazione di Sant'Alesso, 1518 Judith, 1520 San Romolo, amén de muchas más sin fecha.

Ateniéndonos a las ciudades, el 29 de mayo de 1502 en Florencia, encontramos el Miracolo del Corpo di Gesù Cristo y San Venantio martire. En 1525 la Compañía del Orciuolo recitó la Rappresentazione della Madonna quando fu annunciata, con "un bellissimo arco trionfale, tutto isolato, grande e doppio, con otto colonne, svolazzi, frontespizi, molto -- alto." (33)

Entre 1531 y 33, la Compañía de "I fanciulli della Purificazione" frente a San Marco representaron una tragicomedia compuesta por cierto Giovanni Primerani, con escena y perspectiva de Aristótile da San Gallo.

A partir de 1533, y hasta 1565, se repitió en San Felice, la Rappresentazione della Annunziata. Al mismo tiempo iban tomando fuerza los Carros Sacros y Profanos, Triunfos, Máscaras y las Comedias.

En Módena, como ofrenda a Dios, para que protegiera a Italia de los Turcos, Ercole I de Ferrara mandó ha-

cer muchas representaciones, como también con ocasión de las bodas de su hijo Alfonso con Lucrecia Borja.

Isabel d'Este, hija de Ercole y casada con un Gonzaga, en sus cartas nos detalla estas fiestas, las comedias de Plauto o Ariosto, bailes, morescas y Sacras Representaciones del 24 de abril de 1503:

"Hogi, volendose far la Demonstratione de la Nunciatio ne, me ne andai in castello a levare ipsa signora, la quale honorandome sempre, et continuando a demonstrar mi dilectione et amore, se conducessimo in Vescovato - dove retrovai el signor mio patre, et uno aparato fabricato de legname, di grandissima spesa e assai sumptuosa. Cussì fo dato principio per uno spiritello, -- quale pronunciò lo argomento de la Demonstratione, narrando li Propheti che parlorono del advenimento de -- Christo; et in quello narare, uscirono dicti propheti, li quali seriatim dixeno la loro prophetia, reducti in taciti vulgari. Doppoi, Maria, qual era sotto un capitello, levato super colonne ad octo cantoni, cominciò pure alcuni versi de predicte prophetie; et in quello dire fo aperto in un istante il celo, dove se demonstrò uno in similitudine de Dio Patre, quale non se discerneva dove posasse, cum angeli intorno, in uno zirare piano, che a pena se vedeva il reposar loro di piedi, et cum altri sei anzoli sostenuti in aere da ferri; e nel mezo gli era l'anzolo Gabriel, al quale quello Deo Patre parlò; et doppoi questo ordene, descese cum mirabile arteficio fino al alteza de la sumità de l'organo: li quali fermati, se vedete in uno subito acendere infiniti lumi, che ge cadetero da li piedi, e che erano congegnati in un razo che li copriva: che in vero fo una cosa digna da vedere. Et acesi questi lumi, ultra l'altri ch'erano infiniti in lo celo, ch'io ho dicto, il discese al basso quello angelo Gabrielo, congegnato cum ferri ch'el teneva, li quali non se vedevano; in -

forma ch'el pareva essere desceso libero in una nuvola, substenuta da uno ferro, con uno solo possessore di piedi. Et intanto facta la naratione, se ne tornò cum li altri angeli al celo, cum canti et soni che se audivano et cum certi acti de lectura facti da quelli spiritelli, li quali tenendo torce bianche in mano, se inclinavano in quello substegno di piedi, che quasi faceano timore a vederli. Gionti de sopra e serato il celo, fo facti alcuni acti de la Visitatione de -- sancta Elysabetha et de Joseph, qual vuolse per terra; in lo qual acto se aperse un altro celo, et cu un -- altro bello e mirabile ingegno descese un anzolo, manifestando a Joseph la incarnatione esser facta de -- Gesù: e detto sancto pacificato da quello che primo li dubitava, et narato quello che l'avea hauto in visione, per il trafugare la Vergine Sancta, fo dato fine a la festa. La quale durò circa due hore e meza, assai dilectevole per quelli belli artificii ch'io ho dicto, e alchuni altri ch'io pretermetto; ma caldo -- gli fo non pocho, per il grandissimo numero de le brigate. Credo che zobia se farà la Demonstratione dei Maghi e Innocenti: secundo serano, ne adviserò la Signoria Vostra." (34)

En los Diarios del veneciano Marin Sanudo hay descripciones de comedias, "momarie", máscaras, bailes y cazas organizadas por las Compañías de la "Calza", "Eterni", "Fausti", "Immortali", "Pacifici", "Virtuosi", "Ortolani", "Solenni", "Sbragazai", más unas veinte asociaciones ciudadanas que dan idea de la importancia de las celebraciones a pesar de las prohibiciones o intolerancia del Senado. Hay más testigos, en 1536, en Riva di Trento con la Resurrezione, en Siena con la Comedia Spirituale del miracolo della sacra Vergine Santa Caterina da Siena de -- 1569; en la Crónica de 1541 de Gaspare Fuscolillo en Ses

sa, en cuyo lugar y años más tarde, en 1549, se recitó -- también una comedia de Plauto y una égloga pastoril.

A diferencia de las primeras Representaciones, -- normalmente escritas por autores populares; los autores del XVI no son gente del pueblo, sino personas cultas.

Roma, como caso aparte, era famosa por sus espec táculos, que se celebraban en un Coliseo repleto de gente, que acudía a ver los suntuosos aparatos.

Lentamente el drama religioso se fue alejando de la inspiración popular y se fue transformando en literatura barroca.

Estructura interna y externa de la Representación.

Se ha hablado hasta ahora de la historia externa de estos orígenes del teatro, por lo que es conveniente detenerse un poco en la estructura de las Representaciones.

En la historia del drama sacro, distinguimos tres etapas y tres lugares de Italia.

El drama litúrgico de tipo cíclico, común a todos los cristianos de Italia del Norte toma el nombre de "Lau da" y después, de "Devozione", en Umbría, de donde se -- traslada gracias a los "Disciplinati"; en Florencia es -- donde se transforma en "Sacra Rappresentazione" , que -- los florentinos exportan a toda Italia.

En el estudio de estas representaciones podemos comprender aquellos que nos aparecen bajo otro nombre, - pero que sí corresponden al mismo tipo de teatro: "Sto--ria", "Festa", "Vangelo", "Mistero", como los franceses e ingleses de la Edad Media, "Figura", "Esempio", "Passione", "Martirio", "Miracolo" o "Tragedia" y "Comedia espiritual", la cual bien lejos está de lo que entendemos hoy con esta definición.

En cuanto a su estructura interna, empieza siempre por un Prólogo o por una "Annunziazione", que anuncia el argumento y tema del espectáculo, rogando a los espectadores que sean benévolos con los jóvenes actores.

Esta "Annunziazione", semejante a los Prólogos clásicos, no va generalmente más allá de la segunda o - tercera estrofa; en algunas se encuentran introducciones del tipo de los Introitos o Loas españolas del siglo -- XVI. (35)

En estas "Frottole" de introducción italiana se encuentran normalmente jóvenes buenos y malos que conversan respecto al espectáculo siguiente, como en la Dispu-ta del tempio y en el Miracolo della Maddalena.

El mismo Angel que hace la "anunciación", u otro actor, a veces, canta al final la "Licenza", que puede - no darse.

La "Licenza" es la despedida del público frente al cual se excusa por las posibles faltas del espectáculo y al que se le invita para una próxima representación.

En cuanto a la composición del drama, era en verso. El metro más usual y típicamente toscano era la "ottava

rima"; fuera de Toscana encontramos la estrofa octonaria, la estrofa mixta de endecasílabos y setenarios de la balada o el metro de la poesía narrativa, según los cantares de tipo heroico o religioso. Otras formas muy raras - pertenecen a poetas de origen no popular. A época tardía pertenecen dramas polimétricos, hasta llegar a Cecchi que introdujo el verso libre. La "Rappresentazione" era cantada, especialmente al principio; posteriormente mezclaba canto y declamación, que según Vincenzo Borghini empezó a principio del siglo XVI. (36)

D'Ancona está de acuerdo con esta afirmación, sospechando sin embargo que ya antes de 1500 podrían haber piezas declamadas, como en el caso de la Resurrezione di Cristo, en que se lee: "Giugne Cristo in forma di peregrino e - dice senza canto a parole; e così seguiton a parole tredici stanze seguente; ...Luca dice cantando, e seguitasi tutto il resto in canto." (37)

La parte musical era variada: música litúrgica como el Iteum en medio o al final del espectáculo, música de canciones profanas, música sobre el aire de las baladas de metro endecasílabo... y todo cantado a dos o tres voces o a coro entre varias personas; los instrumentos usuales eran el violín, la viola y el liuto; estos entre meses musicales profanos se debieron a la influencia de los espectáculos cortesanos y tuvieron eco en el ánimo de la gente que solía cantar esta música, también fuera de la fiesta.

Los actores eran, al principio, jóvenes adolescentes cuyo nombre era el de "voci" y cuyo director se lla-

maba "Festajolo"; posteriormente surgieron verdaderos actores de más edad como Francesco de' Nobili, actor de -- Lucca, que se apodaba Cherea por su personaje del Eunuco terenciano.

Sólo en época tardía a los actores se unieron las mujeres, totalmente prohibidas anteriormente. A su vez, en los conventos, las jovencitas recitaban papeles de varón. Todos estos jóvenes se reunían en Compañías no de cómicos, como en las comedias cortesanas, sino de piedad y devoción; recordamos el nombre de algunas como la Compañía de San Francesco, de San Bastiano o del Freccione, de San Jacopo o del Nicchio, de San Alberto, de San Niccoló o del Ceppo, de la Purificazione o de San Marco, -- della Scala, de la Agnese, del Orciuolo, del Pippione, -- de San Giovanni Evangelista o dell'Aquila, cuyos actores se llamaban "aquilotti" o "aquilini", etc.

A estas se añadieron compañías de amateurs como -- la de los Fantastichi para comedias profanas que consiguieron convencer a las otras a no dedicarse sólo a las sacras representaciones.

Sobre estas representaciones se poseen testimonios de la ausencia de mujeres, no sólo como actrices sino -- también como espectadoras; las mujeres participaron en -- función de espectadoras en la comedia profana, donde eran invitadas y como actrices sólo a partir de 1571, según -- el cómico Cecchini que en 1621 afirmaba: "cinquant'anni che si costumano donne in scena e vi si introdussero..." (38)

Estos espectáculos normalmente estaban a cargo -- del patrimonio común (a cargo de sociedades devotas o de

un Príncipe o Señor) y cuando intervenía una Compañía de histriones se le daba una pequeña remuneración. Los lugares eran variados, interiores o exteriores, desde una -- Iglesia, una plaza o un prado, y la hora usual entre las sacras funciones vespertinas y la llegada de la noche; pero cuando las Representaciones se pasaban de tiempo se dividían en dos y hasta más días.

El "Festaiolo" era, a la vez, director de los cómicos, empresario, apuntador, maquinista, diseñador de vestuario, etc. y el arte de los actores se iba transmitiendo de padres a hijos.

De las acotaciones podemos deducir la postura de los actores que usualmente estaban de pie, excepto los personajes con gran decoro; los trajes debían de ser los que aparecen en las sacras pinturas del tiempo.

La lengua utilizada, a parte de las primerísimas "Laude", es el florentino, lengua vulgar literaria de mayor auge, por lo que estas obras son documentos muy importantes para la historia de la lengua; hay en estas composiciones reminiscencias dantescas, petrarquescas o de la epopeya carolingia; cuando se utilizan otras lenguas, de las que abusaba más la Comedia y la Farsa, era para deleitar al público y como crítica o al pedantismo clásico o a los dominadores políticos.

Las fuentes de los dramas sacros son en general -- la Biblia, los Evangelios o las leyendas y hagiografías cristianas; a estas fuentes se unen cuentos populares con

elementos siempre sobrenaturales o de ejemplos de virtud de una persona; por otra parte estos temas se iban imitando y copiando, al carecer los autores del concepto de plagio moderno.

Al ser la Representación Italiana, una narración histórica y biográfica, posee, en su estructura interna, simplemente la unidad de acción, faltando las clásicas unidades de tiempo y de lugar. Era de tipo cíclico - pero más limitado en el tiempo que los "Mystères" franceses, que eran larguísimos y que requerían a veces hasta una semana de espectáculos.

Raros son los monólogos, respecto a los franceses, y más rápidos los diálogos, y en el paso de un tiempo a otro había procedimientos varios, como por ejemplo la - pausa silenciosa o la división en jornadas en cuyas primeras palabras se enuncia el tiempo pasado.

"Assetto" escénico de la Sacra Representación.

Aunque la opinión no es unánime, D'Ancona recoge el parecer del ilustre francés Paulin Paris. Firme en -- reconocer la presencia de varios planos (établies) y compartimentos (mansions) Paulin Paris se diferencia de -- otras opiniones en afirmar que no es el público que, en movimiento, sigue el espectáculo de las "mansions" y de los "établies", sino que de los pisos y compartimentos - los actores bajan a recitar su parte frente al público.

La descripción exacta de la escena medieval, según el erudito francés, tal y como la resume Ancona, es la siguiente:

"Stendevasi el teatro per una lunghezza di cento piedi all'incirca, quando più, quando meno; alzandosi, precisamente come l'odierna sala degli spettacoli (salvo -- che il tutto era all'aria aperta, al odo delle nostre arene), in faccia alla platea, alle gradinate (pentes) ed a' palchi: i quali ultimi sono appunto, e non la -- scena, quegli scompartimenti (établies, chambres, loges), in che altri scorse tante scene particolari del Mistero. La parte anteriore del palco calava sotto di -- sè, in forma di bocca spaventosa, che a quando a quando si apriva per dar passaggio ai diavoli, la regione infernale; nella quale si capisce bene, checché opinassero in contrario i "Parfait", che non potevasi recitare, ma si faceva soltanto "noise" et "tempête", e ne uscivano anche fiamme e fumo, e i demonj vi precipitavano le anime de' peccatori e i loro corpi. Sulla piattaforma, detta opportunamente "parloir" , aveva luogo la maggior parte dell'azione, e di là parlavano gli attori, quando il soggetto stesso non li ritenesse in quegli scompartimenti qua e là posti, e che raffiguravano le regioni, città, boschi, mari, edifizj, reggie, templi, stanze, -- in che aveva luogo qualche episodio del dramma. Da' quali poi essi uscivano, quando toccava la lor volta di parlare, ed ivi tornavano, quando non avessero altro da fare o da dire, e l'azione potesse procedere senza di -- loro. Ivi, ciascuno al suo posto, li vedeva lo spettatore quando cominciava il giuoco, e in una sola occhiata conosceva il numero delle regioni, la qualità de' personaggi, l'argomento insomma della Rappresentazione, a ciò spesso ajutandolo i cartelli posti su ciascun capannuccio, e le spiegazioni date a voce dal direttore dello spettacolo (Meneur du jeu, Acteur, Protocole). Per rendersi dall'una all'altra di quelle diverse mansioni, se il viaggio doveva immaginarsi non breve, gli attori

passavano di dietro, occultandosi agli occhi del pubblico quel tanto che potesse servire alla illusione -- del trascorrere del tempo: altrimenti, passavano per lo spazio destinato alla scena comune. Ma più alto che tutte le mansioni, e quasi una gran tribuna riccamente adornata, ergevasi in fondo al palco il Paradiso, che si apriva e chiudeva, secondo il bisogno, come la bocca infernale, ed ove stava Dio in trinità, assiso sur un trono risplendente, circondato de' asimbolici attributi della divinità sua, e da' cori degli Angeli, suoi ministri e messaggeri."⁽³⁹⁾

Esta detallada descripción traducida e interpretada por D'Ancona describía también "L'assetto" de las Representaciones italianas en que el "talamo" era el "parloir" y los "luoghi deputati" eran las "mansiones". El escenario nunca es único por lo que se hace muy complicada la puesta en escena; son también múltiples las acciones de manera que el espectador asiste a hechos paralelos al mismo tiempo.

Muy detallada es también la descripción de los "luoghi deputati" y de un modelo de escena que nos ofrece Federico Doglio.

El escenario se basa en una carta que Benedetto Capilupi, secretario de Isabel d'Este, en 1488, escribía a Maddalena Gonzaga sobre una representación de la vida de San Juan, en Urbino:

"Comune denominatore, fu il "luogo deputato", cioè la stazione nella quale gli attori attendevano il momento di entrare in scena, il luogo dal quale iniziava l'azione individuale per concludersi nell'azione concertata o al centro del teatro o sulla parte anteriore del

palcoscenico, ma sempre a diretto contatto col pubblico. Qualunque punto della scena, purché convenzionalmente identificabile (il mare, la strada, l'orto di Getzemani), rappresentava implicitamente il luogo deputato. Il più delle volte esso s'identificava però con una "casa" ...cioè una piccola edicola stilizzata nei modi della pittura contemporanea romanico-gotica; aperta sui quattro lati e munita di tendine scorrevoli poteva, mediante l'impiego di pochi arredi, indicare alternativamente la casa di Maria o il tempio di Gerusalemme, il palazzo di Erode o l'abitazione di Lazzaro. Unici luoghi indispensabili e fissi, il paradiso (un'edicola a due piani la cui parte superiore era costituita dalla "ruota" celeste) e l'inferno (cioè un'orca con le ganasce mobili, a volte sormontata dalla torre della città di Dite). Il luogo deputato è l'elemento "per eccellenza" della messinscena medievale: neutro senza essere anonimo, estremamente agile e "disponibile", risponde a tutte le esigenze dell'azione, che si svolge senza soluzione di continuità e quindi richiede una scena multipla simultanea e convenzionale ...Il pubblico prendeva posto frontalmente rispetto alla scena, su una gradinata, oppure in piedi nel largo spazio intercorrente tra la scena e le assise ...destinato parte - agli spettatori meno abbienti, parte all'azione teatrale"

"In terra, appresso la fosse de la rocha, era lo inferno, la bocha del quale era la testa de uno dragone grande, cum la bocha aperta che pareva desendesse in essa - dossa, cum uno edificio carico de diavoli che giravano cum diversi istrumenti in mane che buttavano foco. In, questo inferno, morto che fu S.Zohanne, cum la maggior presteza del mundo, fu portata la regina per uno diavolo per una corda. Il che fu ammirando spettacolo et - cussi quello del tagliare la testa de S.Zohanne che - parse proprio vero per essere conzignato una testa falsa ad un corpo de homo vivo". (40)

Como bien sugiere D'Ancona estas representaciones son espejo muy claro de los dípticos⁽⁴¹⁾ bizantinos o de las pinturas y esculturas del tiempo en las que vemos -- hoy en día representaciones fijas. Aunque posteriormente la Representación se valió de los medios de la comedia - profana, bien diferente era de ésta en origen, en cuanto la comedia se basaba en una perspectiva de una ciudad con los principales monumentos, plazas o casas, mientras que la Representación carecía de escenario de fondo al tener siempre el Cielo por arriba y el Infierno abajo.

Ingenios Teatrales.

Estos "Ingenios" tan importantes en la escena fueron inventados, según Vasari, por Filippo Brunelleschi, aunque después enriquecidos y perfeccionados por Cecca.

Citamos, como ejemplo, los ingenios de la Rappresentazione dell'Annunziata:

"si vedeva in alto un cielo pieno di figure vive muoversi, e una infinità di lumi quasi in un baleno scoprirsi e ricoprirsi".

Doce acólitos

"vestiti da angeli, con ali dorate e capelli di matasse d'oro, si pigliavano, quand'era tempo, per mano l'un l'altro, e dimenando le braccia pareva che ballassino;"

Sobre una cabeza

"erano tre giri, ovvero ghirlande di lumi, accomodati con certe piccole lucernine che ...da terra parevano -

stelle, e le mensole essendo coperte di bambagia, parevano nuvole. Altri otto putti di nove anni circa -- formavano un mazzo, "il quale", mediante un arganetto che si allentava a poco a poco, "calava" dall'alto -- senza impedire la vista degli altri: e, pur dall'alto per mobili congegni, scendeva una mandorla luminosa, collocata entro detto mazzo; nella quale era "a uso d'angelo un giovinetto di quindici anni circa, -- cinto nel mezzo da un ferro, e nella mandorla da piè chiavardato in modo che non poteva cascare, e perché potesse inginocchiarsi era il detto ferro di tre pezzi, onde inginocchiandosi entrava l'un nell'altro agevolmente".

Y cuando la almendra llegaba a

"un luogo alto a guisa di residenza, con quattro gradi, schiavasi il ferro che reggeva l'angelo; "ond'egli uscito per lo palco, e giunto ov'era la Vergine: la salutava e annunciava." Poi ritornava su, riaccendendosi i lumi della mandorla, "mentre cantando gli angeli del mazzo e quelli del cielo che giravano, faceva che quello pareva propriamente un Paradiso, e massimamente che, oltre che al detto coro d'angeli ed al mazzo," eravi anche "un Dio Padre circondato d'angeli, simili a quelli detti di sopra, e con ferri accomodati di maniera, che il cielo, il mazzo, il Dio Padre, la mandorla con infiniti lumi e dolcissime musiche, rappresentavano il Paradiso veramente. A che si aggiungeva, che per potere quel cielo aprire e serrare, aveva fatto fare Filippo due gran porte di braccia cinque -- l'una per ogni verso; le quali si aprivano e serravano tirando sottili canapi, e aprendole "facevano romore a guisa di tuono", e stando chiuse "servivano come palco per acconciare gli angeli, e accomodare d'altre cose che dentro faceva bisogno." (42)

Se utilizaba mucho el fuego (que a veces provocaba incendios) y nubes para el contraste entre los Demo--

nios y los personajes que subían al cielo.

Estos artistas construían también templos, palacios, que a veces se derrumbaban según el desarrollo de la obra, como castigo divino.

Era frecuente ver en escena animales y no siempre estáticos ni mudos, por lo que era difícil también recitar con ellos.

Todos estos espectáculos se enriquecían en los entreactos a base de ejercicios, bailes, música, torneos, etc., que, además de atraer la atención del público, permitían el cambio de escenario. Cuando tales representaciones se celebraban con ocasión de bodas o fiestas particulares llegaban a incluirse en el mismo espectáculo - riquísimos convites.

Había una mezcla de cristianismo y paganismo cristalizado en los triunfos. A medida que fueron desarrollándose estos intermedios y se acercaban las representaciones al tardo 1500, como denuncia Lasca, en el Prólogo de su comedia Strega, los intermedios "oifuscavano e facevano parere povera e brutta la Commedia", también Trissino en su Poetica y Cecchi en el prólogo de Acab insisten denunciando la invasión de los intermedios en perjuicio de la recitación dramática, bien sea de tipo profano bien sea de tipo sacro.

Personajes Divinos de las Sacras Representaciones.

Además de todos los personajes inherentes a la historia o leyenda de la que trata determinada Representación, hay tipos fijos comunes a todas.

Dios aparece mucho menos que en los Misterios franceses, y más que verse se siente la presencia de él, bien mediante una voz que llega desde lo alto o bien a través de un gran silencio.

Jesús está presente más a menudo, actúa y va acompañado por ángeles; lo mismo pasa con la Virgen, protectora de los afligidos e inocentes.

Ángeles y demonios no faltan nunca como oposición entre el Bien y el Mal, con lógica victoria de los primeros. Los diablos, para engañar, recurren a los más variados disfraces humanos.

Excepcionalmente la Sacra Representación recurre a personajes alegóricos como Justicia, Verdad, Gula, etc. o del género burlesco, como en el caso de la Rappresentazione e festa di Carnasciale e della Quaresima, precedida por una "Frottola" de carácter narrativo en que las filas de los soldados no son humanas como en la Sacra Representación, más prototípica, sino de alimentos característicos del Carnaval y de Cuaresma.

Dada su singularidad como representación, nos permitimos extendernos sobre su descripción.

Un Angel hace la Anunciación, como en el drama -
sacro, y anticipa al público las pruebas

Di Carnasciale e di sua strana vita,
Come in sul fuoco fe' di qua partita

Carnaval se presenta al público in sedia, como -
los Reyes de las Representaciones, con una collana di -
salsiccie e con un fiasco in mano y dirigiéndose a sus
barones les pide que investiguen sobre un triste sueño
que él ha tenido, en el que le quitaban su reino.

Sus consejeros Cappone y Berlingaccio, empiezan
la investigación en latín macarrónico provocando la risa
de los espectadores. Cappone da un responso negativo -
mientras que Berlingaccio ve en el sueño un buen augu--
rio. Carnaval, más satisfecho por este último exclama:

Tu se' ben dotto; or dagli ben col fiasco

y encarga al cocinero que castigue a Cappone; el cocine-
ro no agradece el encargo y dice:

Che diavol vuole? Io ho a schiumar la pentola...
La gatta farà danno: odi ch'i'sentolo,
E saperrà di fumo quello arrosto.

Carnaval, airado, castiga directamente al cortesa
no haciéndole tragar, de rodillas, alimentos viejos y -
después se dedica a gozar de manjares exquisitos.

Al mismo tiempo Glauco, rey de los peces y emper-
rador del mar denuncia a Cuaresma los desenfrenos de --
Carnaval; los embajadores de Cuaresma llevan las quejas
al mismo tiempo que Carnaval recibe como regalo un exce-
lente vino toscano que le pone alegre, por lo que con--

testa:

E vo' far bella vita e buona mostra,
e viver magno quanto al mondo duro:
Chi ben vive, ben muore.

Por esto Cuaresma reune soldados

Da batter Carnasciale e il suo pensieri,
Ché a sacco e fuoco lui voi metterete,
E tutti ricchi a casa tornerete.

Un espía avisa a Carnaval del peligro por lo que recoge a sus súbditos en el castillo. Cuaresma le da el ultimatum diciéndole:

E 'n pane e acqua sempre digiunare,
E scalzo e nudo e viver delle braccia;
Se questo fai, io te perdoneròe;
E se tu non lo fai, t'abrucieròe.

Al que contesta el airado Carnaval:

Io non vo'a niun modo abbandonare
La vita mia, ch'è tanto gloriosa:
Deh! fatti un po' in là, non mi apuzzare
Di cotesti agli, ingrata e dispettosa.

De nada sirve su ira porque el castillo es asaltado y él condenado a muerte y antes de morir pide un po' di merenda para él y el cocinero; el verdugo le entrega un ajo, que él rechaza. Después se echan sus cuerpos al fuego, mientras el demonio recoge sus almas. Un Angel cierra la representación con una moraleja y despide al público. (43)

Este tipo de debate o combate entre Carnaval y Cuaresma es muy antiguo y se halla en las diferentes li

teraturas ya desde el siglo XIII. (44)

D'Ancona define el Contraste como "un dramma appena abbozzato, e nello stato come di un embrione, che ha la sua origine in una tendenza della fantasia a dar vita e parola alle idee -- astratte e agli oggetti materiali, e che trae la sua storica origine dalle età tenebrosas del Medio Evo, quando più corpulenta ...era la imaginazione de' volghi." (45)

Los argumentos de dichos "conflictus" fueron ampliándose y cambiando los personajes en satíricos y burlescos o fantásticos.

Pero, insiste D'Ancona, la diferencia entre un Contraste y un Drama consiste en que aquel no se basa en ningún texto sino que dramatiza un libre concepto de la mente, personificando objetos inmateriales.

Hay "contrastis" de tipo religioso, entre las fuerzas del Bien y del Mal, entre Demonios y Angeles, y también otros de tipo burlesco: entre Amantes y Amor, Hombre-Mujer, Invierno-Verano, Gula-Razón, etc.

Personajes humanos en la Sacra Representación.

Los personajes humanos, normalmente cómicos, son de lo más variado.

Clero, cortesanos, astrólogos, médicos, jueces. El ataque al clero es muy duro, como sólo por parte de los mismos religiosos podía permitirse: corrupción, defensa de sus privilegios, avaricia, simonía son las características más satirizadas.

Del mismo modo que alrededor del Papa están los Cardenales, así el Rey está rodeado de cortesanos, consejeros y sabios que hablan latín y están llenos de vicios.

El arte de la astrología es de las cosas más atacadas en los dramas sacros, al igual que la doctrina de los médicos.

Estos personajes humanos serán los más presentes y satirizados en la Comedia de 1500. En cuanto a la Justicia es deprimente ver como nunca se tuvo confianza en su administración: jueces perversos y corrompidos son los ejemplos que se pueden encontrar.

Si descendemos de clase social, hallamos banqueros y mercaderes usureros, muy reales en una ciudad como Florencia, malandrines, que se aprovechan de ellos, soldados que, sobre el modelo del Miles gloriosus plautino, son bravucones, borrachos, cobardes y fanfarrios. A éstos, también, seguiremos encontrándolos en la Comedia renacentista.

Los pobres, pastores y campesinos de las representaciones, son la última imagen de las fiestas populares y son el precedente, degradado de los Bergamaschi y Zanni de las comedias cómicas, de las Farsas o de los mismos intermedios en los que se aprovechaba la simpleza humana de las pobres gentes para divertir al público.

En cuanto a las mujeres, son vistas de dos maneras: la comadre, crítica, dura y satírica y, por contraste, la santa, en la que la virtud no depende de ella si

no que es una gracia que llega del Cielo y que la domina, la arrastra y aleja de ella todo lo que de humano pueda tener.

Conclusiones.

Aunque hayamos topado en nuestro recorrido con - aspectos contradictorios, de materia sacra y profana, de tipos humanos y divinos, de lenguaje serio y cómico, no podemos olvidar que la Sacra Representación es ante todo una recitación de tipo religioso, moral y didáctico.

En cuanto a la comicidad, ésta procede tanto de fuentes profanas externas, como de fuentes religiosas internas.

La espectacularidad, la sátira, la argumentali--dad de las representaciones, la presencia de tipos cómicos y situaciones graciosas no son simplemente para relajó del alma, sino que sirven esencialmente como vehículo de comunicación doctrinaria: lo risible es un - canal de comunicación más fácil para la predicación religiosa. Como afirma Hess:⁽⁴⁶⁾ "lo ridículo posee la función de subrayar plásticamente la impotencia del Mal frente a la fuerza todopoderosa del Bien".

Los dramas religiosos, normalmente, no gozaban - entre el público de fama de diversión extraordinaria, por lo que era necesario el elemento cómico para atraer la atención del espectador y a través de ello llegar a

él didáctica y doctrinalmente.

Muchos autores se anticipaban, al inicio de la representación, en aclarar la corta duración del espectáculo o la mezcla de elementos cómicos:

"Se con silentio ne darete orecchie
A quel, che qui rappresentar volemo,
Ch'util non men, che di piacer vi sia" (47)

En una pieza francesa sobre Job:

"C'est une histoire, moult plaisant
A toutes gens et confortable
Et à lame moult profitable" (48)

O Diego Sánchez de Badajoz en el Introito a su farsa de Navidad:

"Serán cosas
Devotas y provechosas
Y porque no vos durmáis,
Algunas cosas graciosas
Diremos con que riáis" (49)

Para concluir, atracción psicológica del espectador y relajo de su alma, asustada por religiosos terrores, son el medio de estas piezas religiosas para su finalidad didáctica y doctrinal.

La Sacra Representación no se alejó nunca, en última instancia, de los objetivos religiosos y litúrgicos y la base de sus argumentos es bíblica y teológica.

EL TEATRO HUMANISTICO

Cuando hablamos del teatro del Cuatrocientos debemos diferenciar el teatro sacro en vulgar del teatro humanístico en lengua latina o del teatro profano en lengua vulgar, porque tres eran los tipos de espectáculos y muy diferentes los espectadores.

Del sacro hemos tratado ya y en cuanto al profano, puede hacerse una segunda división entre el teatro humanístico serio, el goliardesco en latín macarrónico y el profano en vulgar. Esta tripartición nace de haber constatado que se trata de dos géneros diferentes vinculados a dos diferentes ambientes.

Dos son los centros en los que surge este nuevo teatro: las grandes Universidades del Norte, donde la lengua oficial es el latín y que son sede no sólo de representaciones serias de gusto humanístico, sino también de la farsa goliardesca y las cortes, donde se desarrollará, en los últimos decenios del Cuatrocientos, el teatro en lengua vulgar.

En el teatro universitario, la lengua empleada es diferente según las obras: latín goliardesco, es decir, gergal y macarrónico y latín humanístico.

Las farsas goliardescas nacen del otium y de la habilidad de algunos estudiantes que también llegarán a ser famosos humanistas, lo que les hará arrepentirse de estas obras juveniles.

Las representaciones se hacen cerca de las uni--

versidades, en ocasión de las fiestas de "laurea" (vesperiae) o sobre los carros de los cortejos de carnaval. Los actores y el público son, en este caso, intercambiables y forman un conjunto homogéneo al lanzar alusiones y sátiras a personas o hechos locales.

El teatro serio es organizado por los maestros - como muestra de la preparación de sus estudiantes.

Como primeras muestras del drama moderno de tipo clasicista se indican usualmente la Eceneris, tragedia del paduano Albertino Mussato (1261-1329), sobre la vida de Ezzelino da Romano, la Philologia, comedia perdida, de Francesco Petrarca, y el Paulus (comoedia ad iuvenum moves corrigendos) de Pier Paolo Vergerio, escrita hacia 1390 en Bolonia.

Volviendo al Cuatrocientos, la primera comedia - fue la Catinia de Sicco Polenton, de 1419, que se compone de un diálogo entre cinco personajes glotones en un mesón; esta obra, más bien grosera, es moral y satírica.

Leon Battista Alberti compuso en 1426 el Philodoxus; la comedia, de veinte escenas, versa sobre el amor de un ateniense hacia una romana, y trata de demostrar que el hombre trabajador puede alcanzar la gloria al igual que el rico.

Posteriores son las comedias de Mercurio Ronzio, el De falso ypocrita, de Luigi Morelli, o la Poliscena de Leonardo Bruni. Esta última, además de seguir los -

modelos clásicos se basa también en las novelas de la época, siendo de libre estructura y poco fiel a las unidades clásicas.

La Fraudiphila, basada en la novela séptima de la séptima jornada del Decamerón fue escrita por Antonio Tridentone da Parma.

Fueron estas comedias, ligadas a la juventud de las humanistas las que, a pesar de no haber alcanzado un gran valor literario, abrieron el camino a la comedia renacentista posterior.

Las últimas comedias humanísticas del XV, como las de Tommaso Medio, o las de Giovanni Armonio Marso siguen muy fielmente los modelos clásicos del teatro romano, especialmente plautino y terenciano.

Al lado de este teatro está el goliardesco. A principios del XV, en Pavia, los estudiantes universitarios, al acabar sus estudios, representaban textos cómicos y satíricos. Especialmente importantes eran los estudiantes de teología y a ellos se dedicaban estas farsas, mediante parodias por las calles de la ciudad con trajes sacerdotales.

Puede que pertenezcan a este grupo goliardesco la Cauteraria de Antonio Barzizza, y la Conquestio uxoris Cavichioli papiensis, sobre el adulterio de un cura y la homosexualidad del marido, temas respectivos de estas comedias.

Recordemos también la farsa Janus Sacerdos de 1427 y la Philogenia de Ugolino Pisani, muestra del

nuevo teatro cómico italiano.

Savucio y Ugo, probablemente discípulos del Pa--normita, maestro de Humanidades en Pavia, y autores am bos del Janus Sacerdos, son fuertemente realistas en su planteamiento de la burla de unos estudiantes a un cura sodomita.

La Philogenia es una comedia cuya protagonista es analizada psicológicamente. Seducida y abandonada por Epifebo, se ve obligada a casarse con un campesino, hecho que la hace lamentarse por la inferioridad de la mujer. Hay todo un esbozo de teatro social.

El mismo autor nos ofrece una parodia anticlerical y hedonística en lengua macarrónica con la Repetitio egregii Zanini coqui.

La tendencia a imitar los modelos latinos se encuentra en la Poliscena de Leonardo Aretino, la Epirota de Tommaso Medio, Stephanium de Giovanni Armenio o en las siete comedias de Tito Livio Fruvolisio, a saber: Corollaria, Claudi duo, Emporia, Symmachus, Oratoria, Peregrinatio, Eugenius; o en la Chrysis de Eneas Silvio Piccolomini.

Emilio Faccioli⁽⁵⁰⁾ nos cita una comedia griega del prófugo Demetrio Mosco, la Néaira, representada en la Corte de los Gonzaga de Mantua, en los tiempos del marqués Ludovico, que, aunque no importante desde el punto de vista literario, es representativa de la comedia "regolare", por la estructura canónica del teatro clásico que adopta.

Respecto a las tragedias, después del Eceneris, y a mucha distancia de ella, como valor literario, recordamos entre 1300 y 1500 De eccidio urbis Cesenae de Ludovico Romani, De captivitate ducio Jacobi de Ludovico de' Nobili, la Historia Baetica (1492) y Fernandus servatus (1493) de Carlo Verardi, Achilles (1390) de Antonio Loschi, Progne (1427) de Gregorio Correr y Hiempsal (1442) de Leonardo Dati.

Al lado de este teatro serio o goliardesco se desarrollaba una teatralidad cortesana que hasta hace poco había quedado marginada de nuestros estudios.

Giosué Carducci durante un curso universitario sobre el teatro italiano antiguo en 1892, proyectó una colección de trece volúmenes que hubiera analizado el teatro desde Mussato hasta Dolce; el IV y el V volumen tenían que haberse dedicado a este teatro marginado, pero el proyecto naufragó y solamente vio la luz la Eceneris en 1899.

Nos referimos especialmente a un teatro mitológico no necesariamente opuesto al religioso, es decir a la Favola d'Orfeo de Angelo Poliziano (1480), la Representatione di Phebc et di Phetonte de Giovan Pietro della Viola (1486), la Fabula di Cefalo de Niccoló da Correggio (1487), la Festa del Paradiso de Bernardo Bellincioni (1490), el Certamen inter Hannibalem et Alexandrum et Scipionem Aphricanum de Filippo Lapacino (1492), el Timone de Matteo Maria Boiardo (1493), la Virginia de Bernardo Accolti (1494), L'atto scenico del

Tempo de Serafino Aquilano (1495), Atteone y Danae de Baldassare Taccone (1496) la Comedia di Timon Greco de Galeotto del Carretto (1497) o Panfila de Antonio Cammelli (1499).

Estas obras, prácticamente todas en vulgar, son muy importantes por la utilización, como dice Emilio Faccioli⁽⁵¹⁾ de una "maquinaria" sostenida económicamente por las señorías de Ferrara, Mantua, o Milán, -- "maquinaria" que atraía a príncipes, cortesanos, artistas, poetas y a un público capaz de integrar el espectáculo con su participación activa y con una educación ritual clásica del Libro del Cortegiano.

Los textos son generalmente mediocres pero el aspecto coreográfico es de gran importancia para la ostentación del poder político y domina en todas las circunstancias de solemnidad.

Las ocasiones para tales espectáculos-celebraciones eran de lo más variado al igual que las coreografías que dependían del esplendor de los mismos señores.

Los cortejos de recibimiento de embajadores, de personajes importantes o nobles esposos eran el espectáculo más frecuente para el pueblo, que asistía por las calles o desde las casas.

Otras veces, con ocasión de fiestas del patrono de la ciudad, se organizaban en plazas adecuadamente preparadas con palcos y loggias, carreras, torneos, -- juegos de pelotas simbólicos. Otros espectáculos se desarrollaban en el interior de los palacios para un pú-

blico más restringido.

Crónicas del tiempo nos detallan minuciosamente los espectáculos, participantes y gastos relativos, como en el caso del Hymeneo de Sabatino degli Arienti, - que describe las bodas de Lucrezia D'Este con Annibale Bentivoglio en Bolonia, en la última semana de enero de 1487. Se trata de una fiesta de boda típica del período y del tipo de Corte, con la llegada de la novia, varios banquetes, cortejo hacia la Catedral, ceremonia religiosa, juego de pelota simbólico entre la Fortuna y la Prudencia, torneos y bailes.

El banquete, y en especial el banquete de bodas, tiene mucha importancia en la historia del espectáculo por su representación; los espacios de tiempo preestablecidos entre un manjar y otro eran motivo de breves recitaciones o intermedios.

Esto no sólo era característico de las Cortes señoriales, sino también de la de los Cardenales y se refleja en muchas descripciones detalladas en crónicas del tiempo.

Citamos el banquete del 16 de julio de 1472 en el palacio del Cardenal Gonzaga, durante el cual "tra le altre cose degne se gli è facto l'istoria de Jason, secondo l'andò a rapire "aureum vellum", et como l'amazò el serpente et seminò li denti e arrò con li bovi; et tucte queste cose eran cocte et se ne mangiava" (52), o aquel tan famoso del cardenal Pietro Riario de junio de 1473 en Roma, con motivo de las bodas de Eleonora de Aragón con Ercole d'Este, descrito por la misma Eleonora y por tres elegías de Porcellio,

E. Boccabella y Tito Strozzi, que habían participado en él.

El convite, excepcional por la variedad y número de platos se basaba en alimentos con forma alegórica y mitológica, con intermedios musicales a menudo cantados y cerrados con la lucha danzada entre Hércules y los Centauros.

"Il lunedì San Sisto [Pietro Riario] diede a desinare alla Duchessa nella sala grande di fuori, e da un capo ci era una credenza grandissima a dodici gradi tutta piena e carica di gran vasi d'oro e d'argento con pietre preziose in tanta quantità ch'era un miracolo da veder; ma fu ancora cosa più stupenda che in tante varie e diverse vivande, come saranno quivi in franotate, sempre vi furono diverse argenterie, e -- mai non si muové niente dalla predetta credenza apparsa... Furono poi assettati a tavola, sopra la quale erano quattro tovaglie, e furono portate le in frascritte vivande e cadauna con suoni di trombe e pifferi in diversi modi... Ancora furono portate in tavola, per vivande in confettione, le tre fatiche d'Ercole, cioè del Leone, del Cinghiale e del Tauro; e ciascheduna era in forma d'huomo commune. E prima Ercole nudo con la pelle d'una Molmela, con stelle dentro in spalla, in significatione di tenere il cielo; e così seguendo per tanto le fatiche d'Ercole, furono portati castelli grandi di confettione con torri e rocche dentro, et infinite confettioni di diverse maniere e questi castelli furono con dette confettioni saccomanate e gettate giuso dal tribunale in piazza per eccellenza, che pareva una grossa tempesta. Fugli portata una Serpe grande di confettione in un monte che pareva naturale. Ancora una vivanda d'huomini salvatichi. Doppo forse da diece navi grandi, con le velle e corde, tutte di confetto e piene di -

ghiande di zucchero. Gli fu ancora portato disnando un monte, fuori del quale saltò un huomo, mostrando esser molto ammirativo di tanto convito, e disse alcune parole, le quali non furono da tutti bene intese ...Gioncada in forma di fanciullini bellissimi. E -- marzapano... Doppo venne sopra il tribunale forse da otto huomini, con otto altre vestite da ninfe e sue inamorate. Tra i quali era Ercole con Deianira per mano, Giasone con Medea, Teseo con Fedra e così degli altri con le sue inamorate, tutti di convenienti abiti vestiti, e giunte lì cominciarono piferi e -- molt'altri stromenti a sonare, et ivi in mezo cominciarono a danzare e festeggiare con le loro ninfe; e stando in questo ballare, sopraggiunsero certi vestiti in forma di centauri, con le targhette da una mano e le mazze dall'altra, per torre queste ninfe ad Ercole e compagni; quivi si fece una bella scaramuza fra Ercole e i detti centauri. Finalmente Ercole gli superò e cacciòli dal tribunale..."(53)

Volveremos a una descripción de un banquete del XVI para darnos cuenta de la continuidad de semejantes espectáculos como símbolo festivo del poder.

El Papa Sisto IV, frente a tanta suntuosidad, trató de limitar los platos prescribiendo: "Recitatur in mensa aliqua lectio... non soni musici, non cantus saeculares, non histrionum fabulae." (54)

Durante el banquete por las bodas de Isotta Rangoni e Guido Pepoli en 1475, en Bolonia, se recitó la Fabula di Cefalo e Procris de Correggio, basada en la Metamorfosis de Ovidio, la cual fue recitada "sopra un palco edificato in la sala da la noce, sopra el qual è una selva e tutte le cose necessarie" (55), precisamente un escenario adecuado para el género satírico.

El mismo Orfeo de Angelo Poliziano, parece fruto de esta complicada fastuosidad cortesana.

Poliziano escribió La Fábula de Orfeo entre el 12 y el 15 de junio de 1480 en ocasión del noviazgo de Clara Gonzaga con Gilberto de Montpensier y sobre todo por el de Isabella d'Este con Francesco Gonzaga. La obra, probablemente representada en la corte de Mantua requirió dos días para la composición y cinco la escenografía.

Como afirma Vittore Branca, Poliziano había sustituido a la acción sacra de la "lauda" (dramática) una acción mitológica, como había visto repetidamente realizarse en Venecia; los mitos y los dioses en el lugar de figuras evangélicas y santos; prueba de esto es la anunciación que hace Mercurio en lugar de un Angel o el título de Fábula o Fiesta como pasaba en las momarie venecianas.

Los críticos como Branca, Pirrotta, o Tissoni Benvenuti han observado la gran influencia teatral veneta en la obra; Mantegna, que trabajaba por entonces en Mantua, había tratado ya el mito de Orfeo y parte de sus interpretaciones se reproducen en Poliziano.

Como ha dicho Pirrotta, una es "il senso di una teatralità nella quale la realtà supposta non è remota, distaccata, con finata al di là di uno schermo o della cornice di un boccascena, ma presente e immediata, svolta su un piano che a dispetto di distanza di luoghi e di tempi viene a collidere col piano in cui si svolge la vita degli spettatori; l'altra è la virtù dell'artista di superare con la felicità dell'invenzione condizioni di fatto improprie e persino sfavorevoli."⁽⁵⁶⁾

También se le puede aplicar la crítica que Fiocco

hace a Mantegna:

"Il visitatore collocato al centro di una scena che è al tempo stesso multiple e prospettica, diviene -- spettatore dell'animata vita di corte" (57)

Su mezcla de elementos paganos y de la Sacra Representación fue imitada por autores posteriores; respecto a Policiano existe la idea de que, si el teatro italiano no se hubiera cerrado en los modelos latinos de la comedia regular, habría podido seguir el camino empezado por este autor y haber desarrollado un teatro popular y nacional.

No podemos concluir este repaso de teatro del XV sin mencionar un teatro popular proveniente del teatro típico de los juglares. Nos referimos a las Farsas.

D'Ancona afirma que la Farsa posee una "forma esencialmente plebea e propria a' trivj, como la Rappresentazione al tempio e la Commedia alla curia" por las obras de Caracciolo y de Alione y sigue definiéndola como "un piacevole passatempo, qualche volta con esito morale". (58)

Benedetto Croce las define como un grupo de composiciones que seguían el estilo, los argumentos y los metros de entonación popular mezclando temas profanos, novelescos, históricos, moralistas con sucesos contemporáneos.

El gran crítico italiano recuerda cómo los románticos eruditos soñaron con estas obras libres de reglas fijas como el inicio de un teatro verdaderamente italiano, al igual que el español o el inglés.

Recordamos uno de estos dramas, la Farsa recitata agli Excelsi Signori di Firenze, nella quale si dimostra che in -- qualunque grado l'homo sia, non si può quietare et vivere senza -- pensieri, et prima in luogho di Prolagho, di Proemio et Argumento, uno in sulla lira dice.

La obra carece de fecha, pero, por sus caracteres parece ser de finales del siglo XV, según D'Ancona;⁽⁵⁹⁾ pero Croce dudó de esta fecha debido al prólogo, que -- trataba de justificar su escaso seguimiento del modelo clásico, lo que indica que éste era ya bien reconocido.

"Onde non per vedere una ordinata
comedia, magni sir, distinta a punto
in cinque atti, togata e palliata,
raccolto in un sol dì del tutto el sunto,
ma per modo di storia immaginata
partita in tempi, più di cinque un punto,
prestate attenta e benigna audienza..."⁽⁶⁰⁾

Croce encontró una edición, en la Biblioteca Landau Finaly de Florencia, impresa por Giovanni Stefano - de Parma en 1520; después se descubrió el ejemplar, estudiado por D'Ancona, de la Biblioteca Nazionale de Florencia. Comparadas las diversas ediciones se vio que esta última era la misma de 1520 pero sin la última página.

En 1947 Croce y De Marinis publicaron en la Editorial Hoepli la Farsa según la edición de 1520 de la - Biblioteca Landau Finaly, añadiendo los versos que faltaban a la edición de D'Ancona y corrigiendo algunos errores. Los doscientos ejemplares se agotaron en pocas semanas.

Esta Farsa posee el mismo espíritu de la "Sacra Rappresentazione", por lo didascálico, lo admonitorio y lo religioso; en ella hay una gran meditación sobre la caducidad de las cosas y sobre la inútil búsqueda de la felicidad. Todo ejemplo moral aparece no en alegoría sino a través de personajes humanos y de sus acciones.

La filosofía del Autor aparece ya en el Prólogo, cuando afirma la inutilidad de muchos de nuestros deseos terrenales.

"ed avendo in sè prima sperimentato
quando speri ogni dì, cerchi e disegni
l'uom, per venire ad un quieto stato,
dove, senza pensier, sicuro regni;
il che vien da quest'essere incrinato
da viver sempre, e mal fuggir gli sdegni
del mondo, s'appresenta a tal cervello
un viver sempre e più lieto e più bello."

Respecto al Autor, Croce está de acuerdo con la suposición de D'Ancona cuando piensa que se trata de Jacopo di Niccoló del Polta, llamado Bientina (1473-1539), de profesión cirujano y "araldo di palazzo" de la Señoría, frente a la cual fue recitada la Farsa. Compuso este autor muchos cantos "carnavalescos", las farsas -- L'inganno y La fortuna, de la cual se tiene una edición de 1573.

Tres pequeñas composiciones se destacan por su vitalidad y comicidad: la Comedia de più frati de origen incierto, que es una "frottola" de sátira anticlerical; la Farsa di Biagio de' fichi en octavas, de gran -

difusión popular en la ciudad, en la que la burla hecha al villano nos recuerda a Boccaccio y los demonios, actantes en la Farsa, a Dante; en fin, hay reminiscencias de La contenzione di Mona Costanza e di Biagio de Giambullari, también en octavas, llena de dobles sentidos - fantasiosos.

En Nápoles, entre finales del XV e inicios del XVI fueron famosas las Farsas de Pietro Antonio Caracciolo por la ligereza, variedad y alegría de sus personajes: mercaderes, médicos, magos, españoles, "cavaiolli", así llamados por ser habitantes de la "Cava" y de donde se originan las "farsas cavaiolas".

Citamos una de las más atractivas, la Farsa de lo Magico mezcla de elementos plebeyos y teocriteos, -- por la unión de personajes míticos, de la sabiduría clásica y de la superstición medieval. Este autor recibió su herencia del teatro popular napolitano.

La única farsa íntegra del XV es la Farsa del Baglivo, anónima, que trata de un altercado entre suegro y yerno por una malformación de la esposa, curada a posteriori por un cirujano.

En Piamonte hallamos a Giovan Giorgio Alione, -- contemporáneo de Caracciolo, quien posee muy poco de -- los caracteres de la farsa renacentista italiana por la influencia de la cercana Francia.

La lengua usada por este autor es una mezcla de dialecto milanés, francés y de Asti.

Basándonos en la edición de 1865,⁽⁶¹⁾ copia de la de 1601, en la que además del prefacio de P.A.Tosi y de la dedicatoria de 1601 del Impresor al Pueblo de Asti, encontramos la Comedia de l'homo e de soi cinque sentimenti, Farsa de Zovan zavatino, Farsa de Gina e de Reluca, Farsa de la dona che se credia avere una roba de veluto, Farsa de Nicolao Spranga, Farsa de Perone Cheirina, Farsa del Lanternero, Farsa de Nicora e de Sibrina, Farsa del bracho e del milaneiso, Farsa del franzoso alogiato a l'ostaria del Lombardo, Conseglo in favore de doe Sorelle spose, Frotula, Cantione de li disciplinati de Ast, Altra cantione de dicti disciplinati, Benedicite, Reficiat, Li ditti de la Simia.

Dirigida al Pueblo de Asti, el Impresor explica la historia de la publicación enmendada de las obras de Alio ne.

Alione, debido al rigor de la Inquisición fue encarcelado de por vida. El impresor recuerda "el pecado" de este autor, considerado un Plauto en las alegres reuniones, que tenían "sale od il zuccaro dell'Alione per condimento", aunque algunos se alegraran de su castigo por haber insultado al clero, hecho que produce los tumultos y las rebeliones de un pueblo.

El caso fue que, estando Alione en pésimas condiciones físicas y morales en la cárcel, un gentilhomme que había acabado los estudios de derecho en Turín, al volver a su patria, Asti, se ocupó del caso del escritor y con la ayuda de sus mismos discípulos, Secon-

dino Grometto, Ambrogio Stella, Giovan Bartolomeo Garrone, Giovannino Bussolero, Enrico Bellotto, Cesare Camerano, Bernardino Pagliaro y otros, consiguieron la -- gracia a condición de que fuera enmendada la obra original. Como fruto de esta intercesión salió la obra editada en 1601, actualmente en nuestras manos.

El Impresor invita al lector a saber sacar buenos frutos de estas obras aparentemente frívolas, citando - el refrán "Saepe sub sordido palliolo latet sapientia", y como ejemplo apunta la moral que se puede originar de la lectura de la Comedia dell'uomo e suoi cinque sentimenti.

En el prefacio a la edición de 1865 Tosi nos cita las múltiples ediciones de la obra íntegra y enmendada. Después de evidenciar el mérito de haber sido uno - de los primeros introductores de la poesía teatral en - Italia y de ofrecer una prueba fiel de las costumbres - italianas y francesas de la época nos cita la ignorada edición de Asti de 1521 y nos recuerda que sus farsas - habían sido compuestas con la llegada de Carlos VIII a Italia, es decir hacia 1494.

Las pocas noticias biográficas de Alione nos aparecen en el Catálogo degli scrittori piemontesi di Francesco Agostino della Chiesa, Torino, 1614, y en el Syllabus scriptorium Pedemontii, opera D. Andreae Rossotti Monterequali, 1607.

El primero afirma en la pag.63, "Giorgio Alione di Asti scrisse un'opera in versi parte della maccheronica, parte di altri diversi capricci in lingua astiggiana, dove vi sono molte -

ridevole farse ed altre sí fatte cose da recitarsi sopra i balli - nel tempo del carnevale, stampata in sua patria del 1601"; Rossetti en la pag.239: "Georgios Alionus Astensis, vir facetus et ad iocos natus, sed non semper modestus, scripsit carmine macarronico (ut vocant) lingua patria quosdam animi motus, appellant Capriccii, satis ridiculos et salibus conditos, sed nullius, utilitatis."

Un tercero, el conde Gianmaria Mazzucchelli, en sus Scrittori d'Italia dice: "Aglione Giorgio di Asti, mentovato dal Chiesa sotto l'anno 1490, scrisse un'opera faceta in versi maccaronici, intitolata Capricci, la quale fu stampata in Asti nel 1601, e poscia in Torino, 1628, in 8º."

Vemos como los tres biógrafos citan exclusivamente la edición enmendada y el título de "Capricci" que no aparece en ningún otro lugar de la obra. Tosi comparando con la edición de 1521 puede afirmar que las posteriores están mutiladas en todos los pasos que se refieren al clero e íntegras en cuanto a frases obscenas.

En 1560 se hizo una edición en Venecia con el título: Opera molto piacevole del No.M.Gio.Georgio Arione Astesano, novamente et con diligenza corretta et ristampata, con la sua tavola. Esta edición, en caracteres góticos, en 8º y sin datos de impresor comprende la Maccheronea, las farsas y todas las poesías en dialecto de Asti que se contienen en la ed. de 1521.

Las Farsas de Alione son un muy importante documento lingüístico e histórico de la época.

Tosi resalta que la Opera sirvió de base a Lafontaine y a Jean d'Abundance, que trató el mismo tema en una farsa cuyo título es La guerre et le debat entre la langue, les membres et le ventre. C'est assavoir: la -

langue, les yeux, les oreilles, les mains, les pieds --
quila ne vueillent plus rien bailler ne admiristrer au
ventre. Et cessent chascun de besogner, en tres edicio-
 nes: Lyon, Jacques Moderne, s.a. en 4º, y París, chez -
 Jean Trapperel, s.a. en 4º, y París en la rue neufve --
 Notre Dame a leinseigne de Saint Nicolas, s.a. en 4º.

Delapierre, en su Macaroneana, París, 1852 acer-
 ca la Farsa di Nicolao Spranga a los Palideurs, de Raci-
 ne.

Para Achille Mango, las obras de Alione están es-
 critas en función de la representación, con sus efectos
 cómicos teatrales y violentamente expresivos.

Su espíritu es el de la novela medieval y sus --
 fuentes francesas. Los detalles de sus personajes y de
 ambientes tienen una simple finalidad teatral, que se -
 diferencia de la búsqueda estilística de las obras ita-
 lianas. Hay que tener presente también que eran obras -
 para representarse en Carnaval y que, por lo tanto, pe-
 dían libertad de talante. La obra en su totalidad tuvo
 atractivo por su espíritu vitalista para la burguesía -
 de entonces.

Según Sanesi⁽⁶²⁾ las farsas del escritor de Asti
 fueron recitadas por "alcuni giovani astigiani facenti parte
 di una di quelle "societés jouyeuses" o "abbazie degli stolti" che
 ebbero tanto vigore in Francia e che si diffusero con tanto rigo--
 glio anche nelle varie terre del Piemonte."

Podemos concluir afirmando que es un teatro peri-
 férico respecto a la cultura teatral entre 1400 y 1500
 pero que representa una sensibilidad destinada a desa--

rrollarse en un período más oportuno. Nos referimos a -
nuestro Renacimiento.



LA COMEDIA EN EL QUINIENTOS Y LA IMITACION CLASICA.

Uno de los trabajos eruditos más importantes sobre la imitación clásica en la comedia renacentista es, sin lugar a dudas, el de Vincenzo De Amicis⁽⁶³⁾.

A través de esta obra y de estudios más recientes⁽⁶⁴⁾ hacemos un recorrido rápido del teatro italiano y de las causas que han provocado la falta de altura o de creación de un teatro nacional como el español o el inglés.

Existen diferentes puntos de vista sobre las causas de este deterioro teatral italiano, pero ninguno de ellos da luz definitiva sobre el motivo.

El teatro italiano fue el primero en ser exportado, imitado y admirado en las cortes europeas, desde Francia, a Inglaterra y a España, en donde se tradujeron obras, se representaron y se invitaron a compañías italianas con todos los honores por parte de una élite. Pero también fue el único que se fosilizó, sin alcanzar el prestigio perdurador de los otros.

Varios críticos apuntaron sus razones, desde Schlegel que, absurdamente negó talento artístico a los italianos para después afirmar, respecto a las comedias del arte que "l'estro comico, la vivacità dell'immaginazione ed un cotal garbo nella stessa buffoneria, sono doni quasi universali"⁽⁶⁵⁾ a Hillebrand que en sus Etudes historiques et littéraires, habla de la ausencia de vida nacional como causa.

En apariencia Italia daba esta impresión de desunión política, pero hay que tener presente la importancia de las Señorías, que individualmente tenían una vida nacional muy marcada y que habrían podido originar varios teatros nacional-regionales específicos.

De Amicis piensa, al contrario, que si lo que hemos visto pudo ser con causa, el origen del deterioro del teatro italiano está en la imitación servil de las obras latinas y en el desprecio de aquel teatro popular que a pesar de los obstáculos sobrevivió para resurgir en la Comedia del Arte posterior.

De Amicis compara a Italia con Roma. De la misma forma que los Romanos no supieron desarrollar un teatro original por atenerse demasiado a las obras griegas, que sí tenían base popular, y Plauto (que siguió al pueblo) fue siempre despreciado, igualmente Italia imitó demasiado las comedias clásicas, apartándose de sus orígenes populares, que son los mismos de las "Atelanae" y de los "Mimi" latinos, que dejaron su herencia, transformada, en las Sacras Representaciones y después en las Farsas, para resurgir, como hemos dicho antes, en la Comedia del Arte, que si observamos bien nunca nació sino que fue el resultado del teatro popular original italiano. Este fue nuestro verdadero teatro nacional, en el que aparecían todos los caracteres de personajes según su origen: Bolonia dio el Pedante, Venecia el Mercader, los españoles, el Capitán o Soldado Fanfarrón, etc.

Este teatro fue admirado y exportado a otros países, allí donde en Italia fue despreciado por los cultos. Afirma Niccolo Rossi en sus Discorsi sulla Commedia de 1583: "Né commedia io nomerò giammai quelle che da gente sordida et mercenaria vengono quà e là portate, introducendovi Gianni Bergamasco, Francotrippa, Pantalone et simili buffoni, se non volessimo assomigliarli ai mimi, alle atellane, et ai planipedi degli antichi."⁽⁶⁶⁾

La misma suerte tuvieron las Sacras Representaciones o las Farsas a pesar de abundar tanto en el XVI.

Cecchi, en el Prólogo a la farsa la Romanesca de 1585, no necesita comentarios, porque es todo un manifiesto-programa de teatro lo que hace:

"So che vi sarà alcun che dirà forse
 Che umor salso è entrato a costui
 Nel capo? ch'e'non fa più, se non Farse,
 Componimento non usato ancora
Da uom che nel comporre vaglia qualcosa
 Massime che egli ha già molti fogli
 imbrattati ai suci di nelle commedie,
 Né è in ciò stato tenuto goffo
 Affatto affatto. Ai quali egli risponde:
 La Farsa è una terza cosa nuova
 Fra la Tragedia e la Commedia; gode
 Della larghezza di tutte e due loro,
 E fugge la strettezza lor, perché
 Raccetta in se i gran signori e principi,
 Il che non fa la Commedia; raccetta
 Comella fosse o albergo o spedale,
 La gente come sia, vile o plebea,
 Il che non vuol mai far donna Tragedia.
Non è ristretta a casi; ché gli toglie
 E lieti e mesti, profani e di chiesa,
 Civili, rozzi, funesti e piacevoli.

Non tien conto di luogo; fa il proscenio
 Ed in Chiesa e in piazza e in ogni luogo;
Non di tempo; onde s'ella non entrasse
 In un di, lo terrebbe in due e in tre.
 Che importa! E in somma ell'è la più piacevole
 E più accomodata forosozze,
 E la più dolce che si trovi al mondo.
 E si potrebbe agguagliarla a quel monaco,
 Il qual volea promettere all'Abate,
 Fuor che l'obediencia, ogi altra cosa.
 E le basta osservare il suo decoro
 Delle persone, essere onesta, stare
 Nei termini modesti e della lingua,
 Parlando come parlano i cristiani,
 Che son nati e nutriti qua da voi,
 Del resto poi ell'ha, stitichi e larghi,
 Tutti, vedete, in luogodi fratelli."

De acuerdo con De Amicis, en el renacimiento hubo razones histórico-sociales y de erudición clásica -- que condujeron a una extremada imitación latina. Italia se parecía socialmente mucho a la del tiempo de las comedias latinas o de las griegas y por otra parte prevalecían las doctrinas aristotélicas.

Las comedias clásicas o se representaban o por lo menos se leían y se estudiaban.

Testimonio de ello lo dan los mismos Padres de la Iglesia, que se oponían constantemente a este teatro y, aunque durante cierto período fueron prohibidas las representaciones, todavía poseemos las copias monásticas de las antiguas comedias como prueba de su estudio y su lectura.

Sólo en la Biblioteca de Londres hay 30 copias monásticas de Terencio, amén de muchas más pruebas, (67) en la Biblioteca del Abad de S.Vittore en Paris (Catálogo del siglo XI), en la de S.Amad (catálogo del siglo - XII) en la de Corbia, de S.Bertin, de Saint Riquer, etc.

Es evidente que en la segunda mitad del siglo XV, gracias también a la expansión de la imprenta por toda Italia, las obras griegas y latinas se difundieron mucho más. Se crearon academias en las que no participaban sólo los eruditos, sino también los cortesanos o la gente de élite de la sociedad.

Como consecuencia de este fenómeno no se interpretaron solamente las comedias originales, sino que se tradujeron al italiano y aún se imitaron en italiano.

Pomponio Leto y Sulpicio da Veroli fueron los primeros en representar comedias latinas y fundaron una academia con este único objetivo. Los cardenales Pietro e Raffaele Riario hicieron posible que se vieran en Roma tales espectáculos montados con mucha suntuosidad.

Una de las comedias representadas fue la Asinaria de Plauto. En Venecia se presentó la comedia Stephanium, de Harmonius Marcus, quizás discípulo de Leto, sobre los modelos latinos, y que obtuvo un gran éxito.

En Florencia el 12 de mayo de 1488 se recitaron los Menaechmi de Plauto por los discípulos de Paolo Comparini.

Del Lungo (68) cita cómo los clérigos de S.Maria

del Fiore recitaron en 1476 en la "Chiesa d'Ognissanti" la Licina. Bartolomeo Zamberti, veneciano, en 1410 escribió Dolotechne, impresa en 1504, etc.

Pero la corte que más resaltó por la magnificencia de sus representaciones dramáticas fue Ferrara y nos puede servir de modelo de lo que sucedía, en mayor o menor medida, en las otras cortes.

Los duques de Ferrara fueron los más cultos y magníficos, teatralmente hablando, de su tiempo y su historia queda muy vinculada con la vida literaria y dramática italiana.

Probablemente el Duque Ercole I empezó a organizar tales espectáculos después de la guerra con Venecia, por lo tanto después de 1484. Al no existir un teatro fijo, se representaban las comedias en el patio y en las salas del Palacio.

El 25 de enero de 1486 se recitaron los Menaechmi de Plauto, en cuya traducción participó posiblemente el mismo duque.

Al año siguiente se representaron el Anfitrione traducido por Pandolfo Collenuccio, la Casina y la Mos--tellaría por Girolamo Berardo, la Aulularia por Paris Ceresara. En 1499 se recitaron el Irinummus, el Poenulus y el Eunucus.

El Duque Alfonso I siguió la tradición de su padre e hizo traducir el Miles gloriosus por Celio Calcagnini y la Andria y el Eunucus por Ludovico Ariosto; además creó en su palacio un teatro estable, con arquitectura ideada y dirigida por el mismo Ariosto.

A Ferrara se unieron Mantua, sede de Isabel d'Este, casada con el Marqués Gio. Francesco II, de Mantua, y Milán, por obra de Ludovico el Moro, que hizo construir un teatro y llamó a los actores de Ferrara. La costumbre de recitar y traducir obras latinas duró hasta bien entrada la mitad del siglo y Academias como "Rozzi" e "Intronati" de Siena, "Costanti" de Vicenza, "Infiammati" de Padua, "Infocati", "Immobili" o "Sorgenti" de Florencia, continuaron traduciendo y representando comedias clásicas, o imitándolas en italiano.

De todo lo antedicho surgieron las comedias "eruditas" o "sostenute", según se llamaban, que se dirigían evidentemente a un público docto y casi fanático con la "elegantia latina".

Este amor o fanatismo a todo lo latino se deduce de los mismos prólogos de comedias en vulgar, en los que los autores se excusan por no haber utilizado la lengua docta.

Cassaria de L. Ariosto:

"E' ver che né volgar prosa né rima
ha paragone con prose antique o versi
Né pari è l'eloquenza a quella prima."

Dote de Cecchi:

"Egli ha tolto da Plauto
L'argomento in gran parte della favola,
E vi protesta che farà il simile
Sempre in tutte le sue, perché il medesimo
Vede egli ch'hanno fatto li più nobili
Comici che vi sien; e chi ha in pratica
Terenzio e Plauto ne sia testimonio,
E dica se dai Greci le lor trassono.
E se poi li moderni hanno cavatele

Loro da quelli, e'potrebbe ancor essere
 Che altri verrà, il qual renderà il cambio
 Alle Toscare; e confessa Terenzio
 Non si poter dir cosa, la qual dettasi
 Non sia dell'altre diate. Or se un Terenzio
 Non si potette non servir del vecchio,
 Che meraviglia è se un uomo servesi
 Del vecchio?

Lena de Ariosto:

"Io che so quel che detto mi
 Ha il mio maestro, che fra le poetiche
 Invenzion non è la più difficile,
 E che i poeti antichi ne facevano
 Poche di nuove, ma le traducevano
 Da i Greci, e non ne fe'alcuna Terenzio
 Che trovasse egli, e nessuna o pochissime
 Plauto, di queste ch'oggi di si leggono;
 Non possono non maravigliarmi e ridere
 Di questi nostri, che quel che non fecero
 Gli antichi loro, che molto più seppono
 Di noi sí in questa e sí in ogn'altra scienza,
 Essi ardiscan di far. Tuttavia, essendoci
 Già ragunati qui, stiamo un po'taciti
 A riguardarli. Non ci può materia,
 Ogni modo, mancar oggi da ridere:
 Ché se non rideremo de l'arguzia
 Della Commedia, almen de l'arroganzia
 Del suo compositor potremo ridere."

Las Poéticas del siglo XVI siguen las normas aristotélicas de la comedia nueva griega. (69)

Afirma G. Battista Giraldi Cintio: "Non è però che aspettiate qui da me, tutto quello che Aristotile dice e comanda intorno alle cose sceniche, ma solo quello che ad una familiar lettera e ad una breve introduzione mi parrà convenire; che del rimanente parleremo appieno quando io v'essorò L'Edipo tiranno di --

Sofocle:...ove con la Poetica di Aristotile in mano cedremo di --
scoprirvi tutto l'artificio, che vi si ritrova. Ed il medesimo fa
 rò intorno alle commedie, quando a voi e agli discepoli dichiarerò
 l'Andria di Terenzio". Y los prólogos siguen explicando la
 teoría poética de Aristóteles, como en el caso de:

l'Ammalata de Cecchi:

"Ed avvertite, se per avventura
 La medicina che udirete a l'ultimo
 Vi paresse non cosa da commedia,
 Che quest'autore ha voluto aver più
 Rispetto questa volta al luogo, che
 Allo stile, ancorché, se con giudizio
 Discreto sarà il tutto esaminato,
 E'si vedrà que questo non lo cava
 Però del sesto sí delle commedie,
 Che Plauto o Terenzio, per non dire
 Null'ora di Aristofane o di Lucio
 Lavinio, possin farli ceffo, o dietro
 Sonarli le predelle; ancor che Plauto
 Fe'nell'Amfitrion certe cosette
 Che s'e'volesse biasimarci punto
 Come non osservanti del stil comico,
 E'se li potre'dire: Attendi ad altro"

o la Strega de Lazca:

Prólogo.: Non osserverà ella il decoro, l'arte, i
 precetti comici?

Argomento.: Che so io? ella sarà tutta festevole e -
 lieta.

Prol.: Non basta: non sai tu che le commedie --
 sono immagini di verità, esempio di cos-
 tumi e specchio di vita?

Arg.: Tu sei all'antica, e tieni del Fiesolano
 sconciamente oggidì non si va più a veder
 recitare commedie per imparare a vivere,
 ma per piacere, per spasso, per diletto

e per passar maninconia e per rallegrarsi.

Prol.: Si potrebbe anche mandare a chiamare i Zanni?

Arg.: Piacerebbono forse più le loro commedie gioiose e liete che non fanno queste nostre savie e se vere.

Prol.: Il poeta vuole introdurre buoni costumi e pigliare la gravità e lo insegnare per suo soggetto principale, ché così richiede l'arte.

Arg.: Che arte o non arte, ché ci avete stracco con quest'arte; l'arte vera è il piacere ed il diletto.

.....

....."

Ésta es una de las causas fundamentales de que este teatro nunca pudiera llegar a ser nacional, porque nunca fue popular. (70)

Du Méril dice: "La comédie est obligée de prendre son point d'appui dans les réalités du moment; pour trouver suffisamment créance et amuser son public, il lui faut peindre des caractères connus et des moeurs actuelles." (71)

Esta afirmación trasluce la filosofía de que el teatro debe dirigirse no sólo a un público de élite, como fue el del Renacimiento, sino a todas las capas sociales y a todas las edades como pasaba en otros países.

En España, como en Inglaterra, el pueblo, aunque separado físicamente de los señores y burgueses, hacía suyo aquel teatro, contribuyendo a elevar al dramaturgo a la fama.

Alarcón, en una edición de sus comedias escribía:

"Contigo hablo, bestia fiera, que con la nobleza no es menester, que ella dicta más que yo sabría. Allá van esas Comedias, trátalas como sueles, no como es

justo, sino como es gusto, que ellas te miran con -- desprecio y sin temor, como las que pasaron ya el peligro de tus silbos, y ahora pueden sólo pasar el de tus rincones. Si te desagradaren, me holgaré de saber que son buenas, y si no, me vengaré de saber que no lo son el dinero que te han de costar." (72)

confirmando la importancia del pueblo en el éxito o fra caso de un teatro.

En efecto, aunque fuera de Italia, (gracias a los italianos) se difundieron las ideas clásicas, la comedia erudita no consiguió desarrollarse y tuvo muy poco público y éxito.

La comedia renacentista

Es muy difícil e incluso desaconsejable tratar - de juzgar la comedia de 1500 desde un punto de vista moderno. El teatro actual tiene objetivos muy diferentes del antiguo. Como observa Nino Borsellino éste último - no es la proyección escénica de un contraste entre individuo e individuo, sociedad o familia, sino que es la - representación de una momentánea subversión del orden - natural de las cosas que, como exigencia de una común - moralidad, se trata de recomponer.

Su aspecto formal a base de intrigas, de travesismos, de juegos de identidad, tiene una finalidad hedonística.

No obstante este objetivo, la comedia renacentista fue un espejo de una sociedad burguesa que, a través de la comicidad teatral, se reía de sí misma.

Los humanistas habían definido la comedia como - "Imitatio vitae, speculum consuetudinis, imago veritatis".

Respecto a esta comicidad intrínseca a todas las comedias del XVI hay diferentes pareceres.

De Sanctis en su Storia della letteratura italiana, aunque no hace un estudio profundo del género, ve - como negativa la comicidad, y como positiva "la sensualità nobilitata dalla cultura e trasformata nel culto della forma come forma, il regno solitario dell'arte nell'anima tranquilla e -- idillica" negativa era "la sensualità licenziosa e allegra e beffarda, che in nome della terra metteva in caricatura il cielo, e rappresentava col piglio irononico di una cultura superiore le superstizioni, le malizie, le dabbenaggini, il costume e il linguaggio delle classi meno colte". De Sanctis vio en esta antítesis positivo-negativo una disolución de los ideales del siglo.

Por otra parte estamos de acuerdo con Nino Borsellino cuando resalta un aspecto poco analizado de la comicidad: "Nata del seno della cultura umanista, sanzionata dal plauso della società cortigiana e della borghesia cittadina, dal favore dei principi laici ed ecclesiastici e dei papi, la commedia cosiddetta erudita o regolare riabilitò... quella comicità laica e profana di fondo popolare che la Chiesa aveva per tutto il Medioevo respinto ai margini della società cristiana."⁽⁷³⁾

Las comedias renacentistas fueron, desde luego, una manifestación de una cultura refinada; nos referimos especialmente a la comedia "erudita" o "sostenuta"

basada en dos componentes: el primero clásico, derivado de Terencio y Plauto, con una determinada estructura -- formal y situacional y con sus típicos personajes; el -- segundo basado en la novella y que pretende ofrecer unos aspectos y una dinámica más actual y afín a los tiempos, aunque no por esto menos importante que el primero.

Los humanistas de nuestro Renacimiento aunaron -- la endiablada comicidad de Plauto y la sentimentalidad y delicadeza de Terencio adoptando sus fórmulas escénicas como el mejor medio de representación. El mismo Ludovico Ariosto, en el Prólogo a la Lena se ríe de quien cree inventar algo nuevo:

Io che so...
 che i poeti antichi ne facevano
 poche di nuove, ma le traducevano
 Da i Greci; e non ne fe' alcune Terenzio
 che trovasse egli, e nessuna o pochissime
 Plauto, di queste ch'oggi si leggono;
 Non posso meravigliarmi e ridere
 di questi nostri, che quel che non fecero
 Gli antichi loro, che molto più seppero
 Di noi, sì in questa e sì in ogn'altra Scienza,
 Essi ardiscan di far.

Mientras que el eje del drama cristiano de la -- Edad Media había sido la salud del alma, el del teatro renacentista, ya desde sus albores, fue el amor e incluso el sexo, normalmente conflictivo entre los jóvenes y los viejos.

No debemos, sin embargo, hablar de Amor con mayúscula sino de unos amores que, desde Menandro, a través

de Plauto y Terencio, van repitiéndose en las comedias - del XVI como amoríos y caprichos de jóvenes más o menos libertinos, que desean a muchachas o a cortesanas provocando conflictos con sus padres, a veces rivales, y que son ayudados en la intriga, por parásitos o alcahuetes.

A esto hay que añadir el acercamiento a la novelística que provee a la comedia de tipos y motivos actuales de la vida contemporánea, con sus personajes, sus costumbres, sus aspiraciones, en interés de los espectadores.

Esta es la diferencia más importante con la antigua comedia latina. Allí donde los romanos debían referirse a hechos de la vida griega, por la rigidísima censura gubernativa, los italianos fueron más libres y aprovecharon un aspecto de su idiosincrasia: la sátira.

En la comedia italiana las escenas y las costumbres son italianas; se habla abiertamente de príncipes y cortesanos, de los hechos históricos contemporáneos - como el "Sacco di Roma", la toma de Otranto a mano de los Turcos, la "liga di Cambrai", la expulsión de Ludovico el Moro, etc. y aunque la comedia no sea de tipo popular o nacional, sí es un espejo informativo de la vida de entonces.

Balbo define la comedia de 1500 como ⁽⁷⁴⁾ "un elegantissimo bacchanale di coltura, un rimescolio di scelleratezze, di patimenti, di sollazzi, per cui l'intiera Italia del 1500 si potrebbe paragonare alla lieta brigata novellante ed amoreggiante in mezzo alla peste, se non che qui, oltre alla peste, eran pure le ripetute invasioni straniere, le guerre, i saccheggi, gli omicidi, le -

perfidie, le pugnate, i veleni; ed oltre ai canti ed alle novelle ogni genere di scritture, di stampe, pitture, sculture ed architetture, ogni infamia, ogni eleganza, ogni contrasto."

De las comedias del XVI podremos deducir la situación de la familia, la religión, el honor de un pueblo vital, pero obligando a una vida dominada por la -- corrupción extendida en todas las capas de la sociedad. Los dramaturgos hacen suya esta situación y la satirizan hasta el límite, y un maestro de ello es ciertamente -- Pietro Aretino, que se llamaba a sí mismo "hombre libre por gracia divina y flagelo de los príncipes."

La sátira no perdona a la Iglesia que, corrompida también ella, acepta y goza de estas comedias siempre y cuando ataquen en superficie los aspectos exteriores, y no defiendan una filosofía de renovación social y religiosa; por lo tanto, si Aretino atacó inúsita pero libremente la curia en la Cortigiana, Galileo, Campanella o Bruno, fueron encarcelados o quemados por la Inquisición.

Estructura-Aspectos internos.

La división en cinco Actos, aunque existan excepciones de tres o un solo acto, era de tipo clásico según un precepto horaciano, pero no a imitación de la comedia latina, que no tenía interrupción alguna excepto algún entremés musical.

De las reglas clásicas, las únicas unidades respetadas eran las de lugar y de tiempo que permitían el desarrollo de la intriga y su feliz conclusión en el plazo de unas 12 horas. La unidad de acción era la menos -- respetada a la vista de las intrigas paralelas y de las transgresiones a las reglas en beneficio de captar la -- atención del espectador.

En cuanto a los prólogos, haremos en capítulos -- posteriores un análisis más detallado, pero podemos anticipar algunas generalidades de éstos.

Existen dos clases: un prólogo-monólogo que -- corresponde a un personaje-ajuglarado, malicioso y sin -- prejuicios y otro de tipo plautino o terenciano o mixto de estos dos últimos.

Giambattista Giraldi Cintio en su De' romanzi -- delle commedie e delle tragedie nos explica cómo el prólogo contaba el argumento como en Plauto, o explicaba el tipo de comedia y las pretensiones del autor, o intentaba atraer la atención del público, o hacía la defensa -- del autor frente a posibles calumnias.

Estas teorías de Cinzio son fácilmente visibles en las declaraciones de los mismos autores que eligen -- el tipo de prólogo y lo explican.

Hay comedias en las que el Prólogo y el Argumento son presentados por personajes diferentes, otras en -- que se recitan por un solo personaje: normalmente en todas se recomienda la comedia a la atención del público -- como en Plauto y Terencio.

Hacia la mitad del siglo se prescinde del Argumen-
to, como constatamos en el prólogo terenciano de la Do-
te, de Giovanni María Cecchi:

"non farò argomento, perché uffizio
Mio non è; e poi oggi e' non s'usano,
Come già si solea; perché gli uomini
Son di sì desto ingegno, ch'egli intendono
Senza tanti argomenti innanzi."
(vv.97-102)

Francesco D'Ambra hacia 1548, en el prólogo de -
los Bernardi, afirma que dejaba el argumento al mal gus-
to de los "stitichi", es decir de los pedantes; por otra
parte D'Ambra reduce en la Cofanaria a tres los tipos -
de prólogo: "commendativo", "relativo" y "argumentati--
vo" según "le cagioni".

"la prima era per rendere
Gli spettatori quieti e sol per farseli
con grata attenzione favorevoli
Il che facendo voi da voi medesimi,
Per mera cortesia vostra, superfluo
Gli par che sia di ciò pregarvi..."
(vv.14-19)

el segundo de tipo terenciano:

"la seconda era poscia per rispondere
alle repressioni e alle calumnie
Che da' lor detrattori e da' maledici
Eran lor date; e talor per riprendere
E discoprir gli errori de' medesimi
Che riprendevan loro: il che Terenzio
Fa quasi in tutti cinque li suoi prologhi"
(vv.22-28)

"La terza ed ultima
 Cagion che gl'induceva a fare il prologo
 Era per dichiarare, il che fa Plauto
 Più d'una volta, della loro commedia
 L'argomento."
 (vv.54-58)

De acuerdo con Alessandro Ronconi constatamos --
 que la palabra "nueva" respecto a una comedia es de ti-
 po terenciano y tiene significado más bien formal por--
 que, para ningún autor del XVI, este epíteto quería sig-
 nificar alejarse totalmente del modelo latino:

"Nova comedia v'appresento" (Cassaria de Ariosto)
 "Una comedia nova...vi apporto" (Tre Tiranni de Ricchi)
 "Una nuova, non rubata agli antichi o trovata dall'in-
 gegno dei moderni" (Ragazzo de Dolce) etc.

Estas opiniones no expresan más que definicio--
 nes vagas para indicar una comedia en lengua vulgar, --
 aunque sea sobre temas latinos; cuando hay "contamina--
 tio" encontramos una declaración como la de Benedetto --
 Varchi en la Suocera:

"non è del tutto antica, né moderna
 affatto, ma parte moderna e parte antica:
 è benché ella sia in lingua fiorentina è però cavata
 in buona parte dalla latina: cavata, dico, e non
 tradotta, se non in quel modo che traducevano i
 Latini dai Greci"

Por otra parte es lógica esta vaguedad si pensa--
 mos que, aunque con modelo antiguo, la comedia renacentis-
 ta llevaba en sí algo nuevo que era lo novelístico, un --
 escenario conocido por el público de élite y cortesano y
 por lo tanto capacitado para comprender el sentido de --
 los prólogos.

En cuanto al objetivo de la comedia, sobre la base del binomio horaciano "juvare-delectare" hay, en los diversos autores, a veces un respeto absoluto de la teoría, a veces una confusión de conceptos entre el "juvare" horaciano o el "placere" terenciano, o simplemente la aceptación de "delectare".

En la estructura lingüística de las comedias renacentistas podemos observar el predominio de la prosa aún en los casos de versificación. Ariosto, a pesar de sus endecasílabos esdrújulos (de poco éxito), o Lorenzo Strozzi con su versificación mixta, o Cecchi con sus versos libres, intentan, sin querer alejarse del tono elevado del verso para la obra literaria, expresarse en un lenguaje sencillo más popular o simplemente más contemporáneo y realista de acuerdo con el argumento de las comedias; por otra parte, si las preceptivas aristotélica y horaciana del 500 tardío defienden el verso, no faltan las polémicas y autores como Lasca que afirman:

"In fino ad oggi non s'è recitato
 ccmedia in versi mai, che sia piaciuta
 ...Però chi cerca agli uomini piacere
 ed a sé procacciare onore e pregio,
 le faccia in prosa alla gente vedere,
 ché questo è singular lor privilegio:
 e chi sarà contrario al mio parere,
 avrà del suo compor danno e dispregio:
 e da qui innanzi vedrem rimanersi
 solo ai pedanti il far commedie in versi" (75)

La lengua escénica del XVI está más cerca de la hablada, del diálogo real, en contra de las más puras -

reglas de la lengua ideal de Pietro Bembo, que la deseaba pura, refinada, lejana de la del pueblo, a ejemplo de Petrarca y Boccaccio.

En realidad la lengua de Boccaccio vive en las comedias de 1500 pero no con su sintaxis sino por el léxico popular del Decamerón, amén de otras comedias que son espejo de otras lenguas y dialectos, y que incorporan argot y mezclas de lenguas extranjeras, como el español italianizado, el alemán o el latín macarrónico de los pedantes.

Esta riqueza lingüística se refleja mayormente en los criados, que asumen una lengua según la situación social del interlocutor, enriqueciendo los diálogos, parodias y caricaturas.

Puede ser éste un aspecto que, según De Sanctis, revela la disolución de una cultura, o al contrario, podría ser un enriquecimiento de una lengua que hasta entonces había debido observar una dignidad sólo literaria.

En conclusión, no podemos definir la comedia renacentista como fenómeno teatral y cultural aislado; el teatro necesita un público y a él va dedicado, no podría nunca existir teatro sin público.

Aquella sociedad cortesana, amante del puro hedonismo, con poco decisivos escrúpulos morales o simplemente religiosos, goza de la comedia, de la sátira o de la burla pero a finales de siglo pierde su carga vital

ante el embate de la Contrarreforma.

El público, bloqueado por los escrúpulos, no con sigue disfrutar libremente y tiende a otras diversiones más idílicas o trágicas o melodramáticas. El drama pastoril o el melodrama son el nuevo fruto teatral para un espectador nuevo, y nuevo es también el actor que es un verdadero profesional, por lo que será él el eje (ya no el texto literario) del nuevo espectáculo. Queremos referirnos a Zanni, Pantalone, el Doctor Pedante, el Capi tán que ya encontrábamos en la comedia erudita, pero -- que ahora se acerca al antiguo juglar popular y elevado a nueva dignidad será el eje de lo que fue la Comedia - del Arte.

Personajes

En la comedia erudita el criado es uno de los -- personajes principales, perfectamente individualizado y a imitación del criado latino; pero, mientras que éste último tenía una disculpa en su actuación por su estado de esclavo y de oprimido frente al señor, el criado renacentista actúa según su libre albedrío, bajo un salario por parte de un señor.

De Amicis sospecha que los dramaturgos quisieron demostrar con la actitud de los criados que el pueblo - italiano, aún sometido al dominio extranjero era muy su perior intelectualmente a sus dominadores.

El parásito es una copia del personaje latino más que del griego; el parásito latino y el italiano, posee la característica además de su famosa hambre, de ser útil y de competir con el criado como permanente ayuda del señor o de los amores de los jóvenes. Solamente en algunas comedias, como Suppositi de Ariosto, los Simillimi de Trissino o en los Lucidi de Firenzuola es copia fiel del parásito original.

El "miles gloriosus" de la comedia antigua es un personaje más cómico y ridículo en las comedias del XVI - debido a la situación histórica real.

Los dramaturgos italianos debían de tener presente en el soldado fanfarrón a los presumidos soldados españoles que habían conquistado Italia, ocupada por bandas mercenarias sin oponer mucha resistencia. Fue este personaje uno de los que siguió subsistiendo en la comedia popular y en la comedia del Arte.

La mujer, a diferencia de la comedia latina, está prácticamente ausente de la escena hasta después de la segunda mitad del XVI, gracias a la influencia del teatro español.

Encontramos solamente alguna rufiana o niñera, y si la joven doncella actúa alguna vez lo hace en traje -- masculino; a veces durante toda la comedia se habla de un muchacha a la que jamás el público llega a conocer.

Pero como ya hemos dicho antes, el eje principal era el amor sensual. Entre el hombre y la mujer no hay ni la galantería ni el espíritu caballeresco de la Edad

Media, sino sólo deseo de goce sensual del hombre hacia la mujer, que es un ser bello y amable pero material y por lo tanto destinado a la satisfacción sensual del hombre. Este eje no existe exclusivamente en las comedias - para un público culto, sino también en las populares, y los dramaturgos cómicos no se excusan sino que afirman - que para que la comedia contemporánea sea verosímil se - debe de llegar a la indecencia. (76)

En el trato con la mujer, la comedia renacentista se aleja también mucho de la antigua. Los latinos y los griegos jamás trataron de una mujer libre y noble y menos aún de una casada. Los jóvenes amantes trataban normalmente con las cortesanas que, a diferencia de las recatadas nobles doncellas tenían un nivel de cultura superior. El único caso de adulterio de la comedia latina se debe a la actuación de un dios en el Amfitrione y era -- por lo tanto aceptable, en cambio en la comedia del XVI se representa la caza de la mujer sea esta doncella o casada. La educación dada a las muchachas en la realidad - favorecía las intrigas de seducción y conquista. Casada a menudo con viejos ricos e imbéciles por avaricia de los padres, en contra de su voluntad, la mujer se veía predestinada al adulterio.

Madonna Oretta, en el Assiuolo de Cecchi, describe así la situación de la mujer, en su monólogo:

"Quanto sia misero ed infelice lo stato di noialtre -
donne, facilmente in parte conoscerlo può chi conside-
ra a quanti incomodi noi siamo sottoposte, e di quan-

ti piaceri prive, e sotto crudele tirannide il più -- delle volte ci tocca a vivere. Gli uomini avendo a -- tör donna tolgono quasi sempre chi essi vogliono; ed a noi per contrario ci convien törre chi ci è dato: e ci tocca talvolta (misera a me! e io ne posso far fede) ad aver uno, il quale (lasciamo star che nell'età egli sia così da noi differente, che piuttosto nostro padre che nostro marito starebbe bene) è così rozzo ed inumano, che piuttosto una bestia di due gambe, che -- uomo chiamar si puote. Ma lasciamo stare il dolersi -- della sorte misera delle altre, e diciamo della mia, -- di tutte le misere miserissima. Io mi trovo maritata a messer Ambrogio, che potrebbe esser mio avolo. Oh! gli è ricco! già non mangio io per questo di più un boccon di pane. E al male dell'aver il marito vecchio, s'è accozzato l'averlo geloso, geloso a torto, e d'una gelosia che io non credo che la maggiore si possa; e così per la gelosia mi son tolti gli spassi di cuori, e per la vecchiezza quelli di casa. Né è bastato alla fortuna farmi tutti questi mali, che ell'ha voluto, con il farmi un altro scherno, maggiormente pigliarsi giuoco di me, facendo innamorare questo mio vecchio pazzo, a chi mi pare che manchino ad un tratto le forze dell'ingegno con quelle del corpo; e così (povera Oretta! non ti mancava altro) stare in una prigione a vita, avere il marito vecchio, geloso, innamorato, rimbambito; acciòché io m'avessi a condurrem per riguiderlo a casa, ad avere in abito d'uomo sulle quattro ore a scalare -- le mura dell'orto per uscire di casa, andar per Pisa -- travestita, entrare per le case altrui, e farmi forse tenere quella che io non fui mai né mai ebbi intenzione d'essere. E se non ch'io credo, che questa abbia ad essere una ottima medicina per cavare chetamente il -- pazzo del capo a questo vecchiccio, io la pigliavo a -- tramente."

(Acto IV, escena 3ª)

De la misma forma en la comedia antigua existía - una gran discreción en representar la vida familiar, mientras que en la comedia italiana, gracias a los personajes secundarios, se llega a conocer las costumbres íntimas de los personajes principales. Una descripción de vida familiar puede ser el 2º Acto de la Clizia de Machiavelli:

"Chi conobbe Nicomano un anno fa e lo pratica ora, ne debbe restare meravigliato, considerando la grande mutazione ch'egli ha fatta. Perché soleva essere un uomo grave, risoluto, rispettivo: dispensava il tempo suo - onorevolmente. E'si levava la mattina di buon ora, udiva la sua messa; provvedeva al vitto del giorno, dipoi se' egli avea faccenda in piazza, in mercato, ai magistrati, e'la faceva; quando che no, o e'si riduceva con qualche cittadino tra ragionamenti onorevoli, o e'si ritirava in casa nello scrittoio, dove egli ragguagliava sue scritture, riordinava suoi conti. Dipoi piacevolmente con la sua brigata desinava; e desinato, ragionava con il figliuolo, ammonivalo, davagli a conoscere gli uomini, e con qualche esempio antico e moderno gl'insegnava vivere. Andava dipoi fuori; consumava tutto il giorno o in faccende, o in diporti gravi ed onesti. Venuta la sera, sempre l'avemaria lo trovava in casa. Stavasi un poco con esso noi al fuoco, s' egli era di verno; dipoi se n'entrava nello scrittoio a rivedere le faccende sue; alle tre ore si cenava allegramente."

El final de las comedias era igual para las latinas que para las italianas, pues no podía ser diferente según la norma poética de la época. Afirma Giraldo Cintio⁽⁷⁷⁾:

"L'agnizione non è altro che un venire in cognizione - di quello, che prima non si sapeva; onde ne divengono gli uomini di amici inimici, o di felici infelici... Quest'agnizione, la qual è congiunta colla peripezia,

è reputata da Aristotile più di tutte le altre lodevole, perché più di tutte le altre commove gli animi degli spettatori... Non è però l'agnizione e la peripezia (pigliandolo un poco più largamente) così della tragedia, che ambedue non siano anche della commedia. Ma ciò avviene diversamente, poiché l'agnizione e la peripezia nella commedia non è mai all'orrore ed alla compassione, ma sempre menano elle le persone turbate alla letizia ed alla tranquillità... Ché il proprio è della commedia condurre l'azione sua al fine, talmente che non vi rimanga persona turbata; il che fa con la peripezia e con la cognizione a le convenevole."

A principios de 1700, Quadrio seguía con las doctrinas aristotélicas cuando escribía que si la agnición era loable en la Tragedia, era indispensable en la comedia.

Con estas normas es evidente que no había otra forma de concluir la comedia que, por otra parte, era bastante creíble dadas las aventuras históricas reales que ocurrían entonces, por mucho que a nosotros, ahora, nos parezcan novelescas. Nos referimos claro, a pérdida de personas por guerra, saqueos, incendios, etc. y a su hallazgo casual posterior.

Gracias a la agnición, las intrigas eran muchas y variadas y ofrecían la posibilidad a los cómicos de atraer la atención del público.

Podemos concluir afirmando que fueron diversos los modos de imitación latina por parte de los renacentistas. Hubo imitación total, parcial, "contaminatio" entre varias comedias, pero hubo también una imitación externa,

formal, con una historia contemporánea, como veremos en -
el estudio particularizado de los Autores a tratar, como
Ariosto o Machiavelli.

NOTAS

- (1) Ferrer, Teresa: Aproximación al estudio del teatro religioso: Códice de autos viejos. Memoria de Licenciatura, (inédita), 1982.
- (2) D'Ancona, A.: Le origini del Teatro italiano, Torino, Loescher, 1891, p.33.
- (3) D'Ancona, A.: op.cit., p.40.
- (4) D'Ancona, A.: op.cit., p.49-50.
- (5) D'Ancona, A.: op.cit., p.87.
- (6) D'Ancona, A.: Origini del teatro italiano, Torino. - Ermanno Loescher, 1891, vol.I, p.106-107
- (7) D'Ancona, A.: op.cit., p.112.
- (8) Le origini e il Duecento, Milano, Garzanti, vol.I. - p.656.
- (9) Pasquini, Emilio: La letteratura italiana, Bari, Laterza, vol.I. p.479.
- (10) "La Lauda e i Disciplinati", in La Rassegna, LXIV, - 1960.
- (11) véase a favor del origen directo a Emilio Pasquini y Giorgio Petrocchi y D'Ancona e indirecto a Monaci.
- (12) Letteratura Italiana, Bari, Laterza, vol.I., p.481.
- (13) D'Ancona, A.: op.cit., p.162.

- (14) D'Ancona, A.: op.cit., p.164.
- (15) Estas obras conocidas gracias a Francesco Palermo -- y estudiadas por Ebert y por Klein están publicadas en la Rivista di Filología Romanza vol.II, p.1-24.
- (16) D'Ancona, A.: op.cit., p.191.
- (17) D'Ancona, A.: op.cit., p.202.
- (18) D'Ancona, A.: op.cit., p.205.
- (19) D'Ancona, A.: op.cit., p.206.
- (20) Lombardo, A.: Storia del teatro, Torino, RAI, 1962, p.121-122.
- (21) Cambiagi: Memorie istoriche riguardanti le feste solite farsi in Firenze per la Natività - di San Giovanni Battista, Stampa Granducale, 766, p.65.
- (22) D'Ancona, A.: op.cit., p.222.
- (23) D'Ancona, A.: op.cit., p.227.
- (24) D'Ancona, A.: op.cit., p.229.
- (25) D'Ancona, A.: op.cit., p.231-232.
- (26) Lombardo, A.: Storia del teatro, Torino, RAI, 1962, p.131-132.
- (27) D'Ancona, A.: op.cit., p.246-250, 251-253.
- (28) Crónica manoscritta di Giovanni Saminati, citada da S.Bongi, como nota a la Lettera di B.Martini su la venuta in Lucca di Sigismondo, Lucca, Canovetti, 187 p.20.

- (29) Domenichi: Detti e fatti degni di memoria, Venezia, Giolitto, 1543, confr. Torraca: op.cit. p.12.
- (30) Diario, ediz. Tommasini, Roma, 1890, p.77.
- (31) Biblioteca Estense de Módena, VII, D, 20, p.79.
- (32) D'Ancona, A.: op.cit., Doglio F. Teatro in Europa, Milano, Garzanti, 1982.
- (33) D'Ancona, A.: op.cit., p.333.
- (34) Archivio Storico, Appendice, vol.II, p.310.
- (35) Ticknor, Historia de la Literatura Española, Madrid, 1854, vol.II, p.372; vol.III, p.119.
- (36) Palermo, op.cit., vol.II, p.485.
- (37) D'Ancona, A.: op.cit., p.396.
- (38) Cecchini: Brevi discorsi intorno alle Comedie, Venezia, Pinelli, 1621, p.9.
- (39) D'Ancona, A.: op.cit. p.477-483.
- (40) Doglio Federico: Teatro in Europa, Milano, Garzanti, 1984, p.343 y 353.
- (41) Se trata seguramente de dípticos, cuyas tablas se subdividen en representaciones de varios temas.
- (42) D'Ancona, A.: op.cit., p.506-507.
- (43) D'Ancona, A.: op.cit., p.541-545.
- (44) véase la Bataille de Karesme et de Charnage del siglo XIII o la batalla entre Don Carnal

y Cuaresma en el Libro de Buen Amor - del arcipreste de Hita. Técnicamente - son diferentes sea por la forma narrativa, como por el final.

- (45) D'Ancona, A.: op.cit., p.547.
- (46) Hess Rainer: El drama religioso románico como comedia religiosa profana, Madrid, Gredos, 1976, p.290.
- (47) Piero Fontana: "Susanna" en : Hess R.: op.cit. -- p.259.
- (48) Hess R.: op.cit., p.259.
- (49) Hess R.: op.cit., p.261.
- (50) Faccioli, E.: Il teatro Italiano, Vol.Iº, Torino, Einaudi, 1975, p.XXXIV-XXXV.
- (51) Faccioli, E.: op.cit., p.XXXV-XXXVI.
- (52) E.Motta: "Un pranzo dato in Roma dal Cardinale di Mantova agli ambasciatori di Francia" en Bollettino storico della Svizzera italiana, VI, 1884, p.21.
- (53) Cruciani Fabrizio: Il teatro del Campidoglio e le feste romane del 1513, Milano, Il Polifilo, 1968, p.LXXXVIII.
- (54) Teatro del quattrocento, a cura di Antonia Tisconi Benvenuti e Maria Pia Mussini Sacchi, Torino, Unione Tipografico-Editrice, - 1983, p.15.

- (55) Teatro dei Quattrocento, op.cit., p.36.
- (56) Branca Vittore: Poliziano e l'umanesimo della parola, Torino, Einaudi, 1983, p.62.
- (57) Branca, V.: op.cit., p.63.
- (58) D'Ancona, A.: op.cit., vol. II, p.36.
- (59) D'Ancona, A.: op.cit., p.37, vol.II.
- (60) Ejemplar de la Biblioteca Nazionale de Florencia,
ed. 1520.
- (61) Alione Giovan Giorgio: Commedie e Farse Carnavalesche nei dialetti Astigiano, Milanese e francese misti con latino barbaro, composto sul fine del secolo XV, Milano, G.Daelli e Comp.Editors, 1865.
- (62) Sanesi, I.: La Commedia, Vallardi, Milano, 1911, -
p.394.
- (63) De Amicis, Vincenzo: L'imitazione latina nella commedia italiana del XVI secolo, Firenze, Sansoni, 1897.
- (64) Nos remitimos a la bibliografía: Federico Doglio,
Nino Borsellino, Fernando Ghilardi, --
B.Croce, Silvio D'Amico, Guido Davico,
Mario Bacetto y otros.
- (65) De Amicis, Vincenzo: op.cit., p.8
- (66) De Amicis, V.: op.cit., p.37.
- (67) De Amicis, V.: op.cit. p.55

(68) Archivio Storico italiano, serie III, vol. XXIII, -
p.170.

(69) Los comentarios a la Retórica y Poética aristotélicas los hicieron:

Bernardino Daniello: Della poetica, 1536.

Anton Maria de' Conti, llamado Marcantonio Maioragio: De Arte poetica y Dialogues de eloquentia, 1550.

Alessandro Lionardi: Dialogi dell'invenzione poetica et insieme di quanti alla istoria s'appartiene, et del modo di fingere le favole. 1554.

Bartolomeo Ricci: De imitatione, 1541.

Giulio Camillo Delminio: De imitatione, 1530.

Gerolamo Fracastoro: Naugerius sive de poetica.

Gerolamo Vida: Ars poetica, 1527.

Girolamo Muzio: Dell'arte poetica. 1551.

Sperone Speroni: Dialogo della rettorica.

Giraldi Cinzio G.B.: De' Romanzi delle commedie e delle tragedie.

Respecto a la Poética poseemos la primera traducción en latín de Giorgio Valla, 1498, la edición aldina del texto griego de 1508, la segunda traducción en latín de Alessandro de' Pazzi, de -- 1536, la primera traducción en vulgar, de Bernardo Segni, de 1549.

Los diversos comentarios son:

Francesco Robortello: In librum Aristotelis de arte poetica explicationes. 1548.

Bartolomeo Lombardi y Vincenzo Maggi: Comunes explanationes in Aristotelis librum de Poetica, - 1550.

Pietro Vettori: Commentarii in primum librum -- Aristotelis de poetica. 1560.

Antonio Sebastiano Minturno: Arte poetica, 1559.

Viperano: De poetica libri tres, 1579.

Giovanni Pietro Capriano: Della vera poetica libro uno, 1555.

Ludovico Castelvetro: Sposizione, 1570.

Benedetto Varchi: Lezioni, 1530.

Alessandro Piccolomini: Annotazioni, 1575.

Leonardo Salviati: Della poetica lezioni, 1564.

(70) Cuando hablamos de literatura nacional y popular - nos referimos al concepto de Gramsci y, al respecto, reproducimos sus palabras dirigidas a los intelectuales italianos:

"A Itàlia, el terme "nacional" té un significat ideològicament molt limitat i no coincideix, en tot cas, amb el de "popular" perquè a Itàlia els intel·lectuals romanen allunyats del poble, és a dir de la "nació" i en canvi, viuen lligats a una tradició de casta, - mai no destruïda per un fort moviment polític popular o nacional des de baix..."

"...Els intel·lectuals no sorgeixen del poble, bé -- que accidentalment algun d'ells sigui d'origen popular, no s-hi senten lligats (a part la retòrica)..."

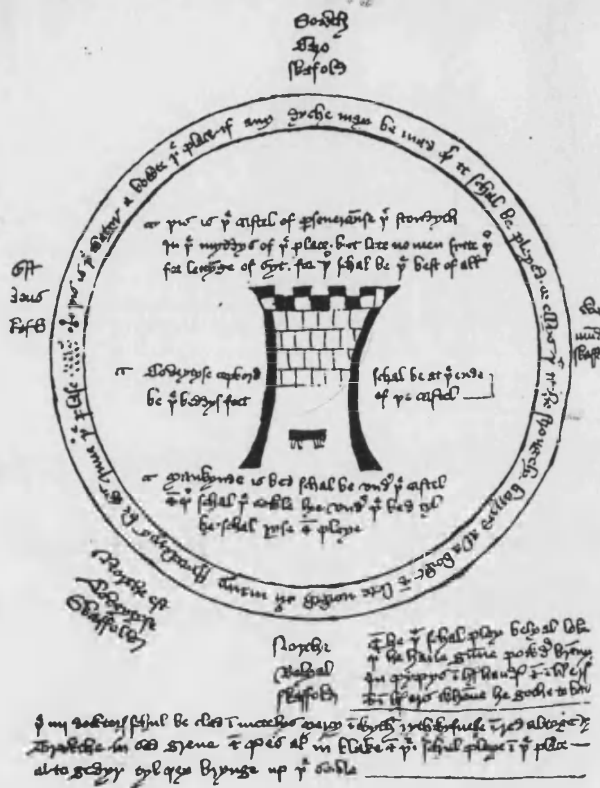
"Aixó significa que tota la "classe culta" amb la seva activitat intel·lectual, viu separada del poble--nació..."

"Els laics han fracassat en llur comesa històrica -- d'educadors i formadors de la intel.lectualitat i de la consciència moral del poble-nació, no han sabut - donar satisfacció a les exigències intel.lectuals -- del poble..."

(Gramsci A.: Cultura i literatura, Barcelona, edicions 62, 1966, p.141-143)

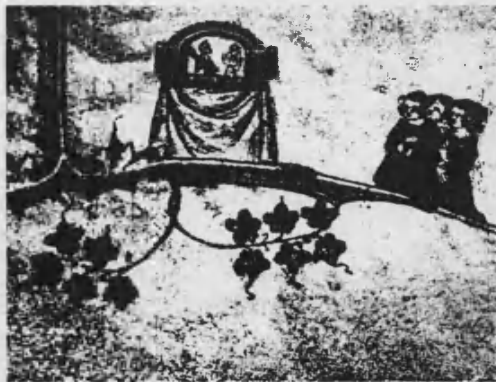
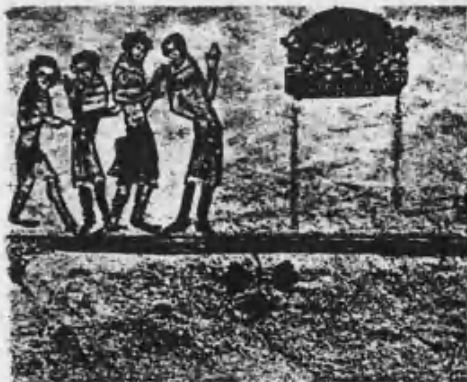
Todas estas palabras que Gramsci dedica a los intelectuales de una época más contemporánea pueden aplicarse a la historia del intelectual italiano de siempre.

- (71) De Amicis, V.: op.cit., p.82.
- (72) Juan Ruiz de Alarcón: Obras completas, I, Ed. Millares Carlo, p.4, Méjico, 1957.
- (73) Borsellino: "La commedia del Cinquecento" en: Rozzi e Intronati, Roma, Bulzoni, 1976, p.59.
- (74) De Amicis, V.: op.cit. p.93.
- (75) Rime, ed. a cura di C.Verzone, Firenze 1882, XCV, p.426, vv.73-80.
- (76) De Amicis, V.: op.cit., p.148.
- (77) Gibaldi Cintio, G.R.: Discorso sulle commedie e -- tragedie de 1544, vol.II, p.65, Milano, Daeli, 1864.



63. Pianta per Il Castello della Perseveranza (1425 c.). Il cerchio rappresenta un fossato. Al centro c'è un castello e sotto il castello il « letto dell'Umanità ».

64-65. Due pageants medievali.



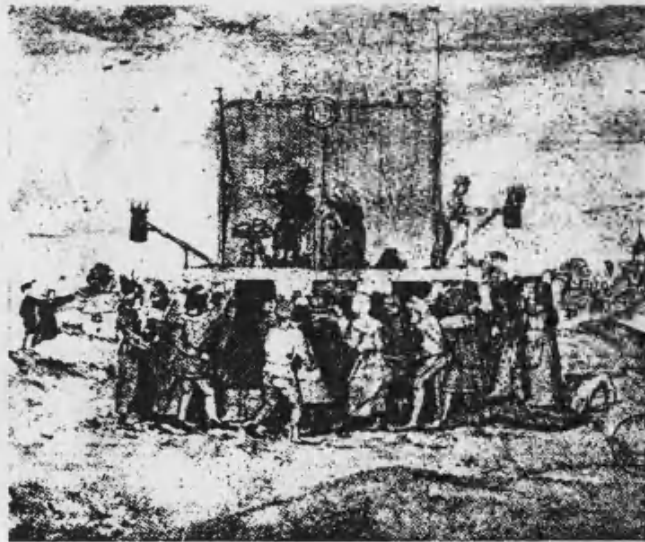


66.

67.



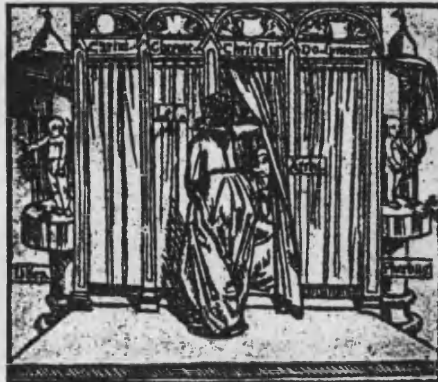
66-67-68. Scene su palchi nel XVI sec.



68.



72.



73.



74.



75.

72-73-74. Scena per
l'*Andria* di Terenzio
(1493).

75. Scena per
l'*Heautontimoroumenos*
di Terenzio
(1493).



6. Disegno di Baldassare Peruzzi,
prospettive per la rappresentazione della *Calandria*
Roma nel 1514.



94. Disegno per le nuvole.



95. Disegno per una scena di deserto.



97. Mostri marini.

b 10526523

i 2369757X

CB 0002315175

~~Q. 130782~~
~~X. 130787~~

R. 125.610

Cap. VI

ANÁLISIS DEL "CORPUS"



Cap. VI.- ANALISIS DEL "CORPUS"

La crítica especializada en teatro castellano y valenciano ha manifestado repetidas veces la existencia de vínculos entre el teatro español y el teatro italiano.

En el teatro valenciano, Merimée ya evidenció una corriente italianística y en el teatro castellano, es Arróniz quien, más recientemente, ha insistido en el tema.

Afirma Arróniz: "No se ha concedido suficiente importancia a la influencia que tuvo en el despertar del teatro español, ni cuánto éste es deudor a los escenógrafos, a los arquitectos y a los comediantes italianos, pues sólo a partir de ellos el teatro se convirtió en obra colectiva, en cuya mise en scène participaban con igual mérito...La deuda con Italia es más extensa de lo que su mediocre producción dramática del siglo XVI permite suponer. El influjo de su teatro va más allá del texto escrito, y es difícil comprenderlo sin tomar en cuenta a los "novellieri" proveedores de elementos temáticos...y con las compañías de la "commedia dell'arte" de visita en España...La influencia de la cultura italiana en el teatro va a manifestarse progresivamente en el curso del siglo XVI con mucha lentitud, a tal grado que no tiene verdadera importancia sino al iniciarse la segunda mitad de la centuria"⁽¹⁾

Pero Arróniz se limita, por la extensión del tema, al período 1548-1587, muy importante por la influencia de la "commedia dell'arte" sobre el gran teatro español, mientras que otros estudiosos como Merimée, Gillet, Falconieri, Oleza, etc., han apuntado la influencia, aunque parcial, que se encuentra ya en los primeros dramaturgos españoles, a partir de Juan del Encina o Bartolomé Torres Naharro. Añade Oleza: "La influencia italiana se -



manifiesta no sólo por la adopción de determinados esquemas temáticos (la "cuestión de amor", por ejemplo), sino también por la adopción de mecanismos de "clave" (Egloga de Torino) por las ocasionales utilizaciones de versos italianos (La Metamorfosea incluye un soneto en sus quintillas) y, sobre todo, por la adopción del enredo (parece un fenómeno tardío), que multiplica parejas, organiza - su falta de correspondencia amorosa y, finalmente, resuelve con un golpe de efecto que deja satisfechos a todos con una boda múltiple".⁽²⁾

Basándonos en estos críticos nos hemos propuesto investigar la relación del dramaturgo español Bartolomé de Torres Naharro con Italia, a través de sus comedias.

Deseamos estudiar el origen de algunas de sus obras que no tienen antecedentes en la comedia en España y que, a primera vista, son comparables con el teatro italiano.

¿Se unió el escritor al movimiento italiano de recuperación de la comedia latina?

¿Recibió influencia directa de los dramaturgos italianos o, sin recibirla, trabajando en paralelo, en el mismo ambiente, para el mismo tipo de público y con las mismas ideas y lecturas, llegó a resultados si no equivalentes al menos comparables?

Afirma Juan Oleza⁽³⁾ que Torres había elaborado, desde dentro del teatro cortesano, una propuesta teatral alternativa al teatro cortesano español que convergería "con el tiempo, con las propuestas de las compañías italianas a la hora de cristalizar la práctica de los actores-autores populistas" ... "Con la comedia "a fantasía" Torres estructura la comedia (la articula orgánicamente), concede el predominio a la intriga ingeniosa, amplía enormemente el censo de personajes, establece el doble

plano de amos y criados, enfrenta deseo y honra, tragedia y comedia, acumula circunstancias de capa y espada... formula una propuesta en definitiva, que vendrá a converger con la propuesta teatral de la comedia erudita"... "Si enmarcamos a Torres Naharro en la tradición cortesana española su propuesta teatral es inexplicable y - completamente excéntrica."

Este es el objeto del análisis de algunas comedias italianas representadas en el período, en el que Torres vivió en Italia, y sus comedias.

Hemos elegido una serie de comedias italianas correspondientes a los años que van desde 1506-8 a 1518. Toda fecha relativa al dramaturgo español es simplemente hipotética, porque no se posee casi ningún dato biográfico seguro, pero, siguiendo a Marcelino Menéndez Pelayo⁽⁴⁾ y especialmente el completísimo trabajo de Gillet⁽⁵⁾ podemos pensar que vivió en Italia entre 1508 y 1517, año de su vuelta a España.

En capítulo aparte, ofreceremos su biografía.

Las comedias objeto de estudio son las siguientes:⁽⁶⁾

- Commedia in versi di Lorenzo di Filippo Strozzi (1506)
- La Pisana " " " " " (1518)
- La Cassaria de Ludovico Ariosto (1508)
- I Suppositi de " " (1509)
- Il Nigromante de " " (1509-20)
- I due felici rivali de Jacopo Nardi (1513)
- Eutychia de Nicola Grassi Mantovani (1513)
- La Calandria de Bernardo Dovizi, de Bibbiena (1513)
- La Mandrágora de Niccoló Machiavelli (1518)

- <u>Seraphina</u>	de	Bartolomeo	Torres	Naharro	(1508-9)
- <u>Himenea</u>	de	"	"	"	(1516)
- <u>Aquilana</u>	de	"	"	"	(1520)
- <u>Calamita</u>	de	"	"	"	(1519)
- <u>Soldadesca</u>	de	"	"	"	(1510)
- <u>Trophea</u>	de	"	"	"	(1514)
- <u>Jacinta</u>	de	"	"	"	(1514-15)
- <u>Tinellaria</u>	de	"	"	"	(1516)

Analizaremos en dos grupos diferenciados las comedias de Torres Naharro, por tener, las últimas cuatro de la lista precedente, una estructura-tipo que no es comparable a las comedias italianas. Por otra parte hemos descartado por razones semejantes otras comedias italianas como la Commedia della Pietà d'amore de Mariano Maniscalco da Siena, L'ingratitude de Giovan Battista dell'Ottonaio, la Comedia di Amicitia de Jacopo Nardi, la Comedia di amore contro avaritia e pudicitia de Mariano Trinci Sanese, la Comedia Nuova intitolata i cinque disperati, las Farse de Gio. Giorgio Alione y la Farsa di Qualunque grado che l'homo sia non si può quietare et vivere senza pensieri.

Estas obras italianas van cronológicamente desde los últimos años del siglo XV a comienzos del siglo XVI; su estructura está lejos de aquella de la comedia erudita y también su finalidad. Son obras que pertenecen más al género de las Sacras Representaciones y su finalidad es exclusivamente didáctica; todo esto nos lleva a excluirlas de nuestro actual estudio.

Para analizar el "corpus" de nuestro trabajo, estudiaremos las estructuras básicas de las trece comedias citadas; partiremos de la metodología de análisis de -- Brémond y Greimas, ⁽⁷⁾ para los aspectos narrativos de -- las obras.

Dentro del análisis narrativo, presentaremos una sinopsis y estudiaremos las secuencias y la lógica de -- acción.

En cuanto a la técnica teatral, este estudio entra en la dinámica de análisis e investigación del Departamento de Literatura de la Facultad de Filología de Valencia. Nos referimos a la metodología empleada por el -- Dr. Juan Oleza, el Dr. José Luis Sirera y el Dr. Antonio Tordera, aunque éste último en menor grado. ⁽⁸⁾

Gracias a sus análisis, estableceremos una serie -- de tipologías de personajes, de escenas, de actores, de referencias del lenguaje, en resumen, de rasgos peculiares que se repiten en cada obra.

Al final del estudio individual de cada comedia, sacaremos las pertinentes conclusiones comparativas entre las obras italianas y las españolas, objeto de nuestro estudio.

Este análisis ha sido escogido para mostrar una crítica global del conjunto de los análisis, pero especialmente de los de Torres Naharro, que son el elemento a comparar.

NOTAS

- (1) Arróniz, Othón: La influencia italiana en el nacimiento de la comedia española. Madrid, Gredos,
- (2) Oleza, Juan: "Génesis de la comedia barroca" en: Cuadernos de Filología, III, 1-2, 1981, p.20.
- (3) Oleza, Juan: "Hipótesis sobre la génesis de la comedia barroca" en: Cuadernos de Filología, III, 1-2, Valencia, 1981, p.28-30;
- (4) Menéndez Pelayo, M.: Estudios de crítica literaria. Madrid, Rivadeneira, 1900.
- (5) Propalladia and other works of Bartolomé De Torres Naharro. Edited by Joseph E. Gillet. Philadelphia, Pennsylvania, Press, 1961.
- (6) Las fechas indicadas son aproximadas; en el estudio -- pormenorizado de cada una se discutirá sobre las mismas.
- (7) Brémond, C.: "La lógica de los posibles narrativos" en: Análisis estructural del relato, Buenos Aires, Comunicaciones, 1974.
- Greimas, A.J.: En torno al sentido, Madrid, Fragua, -
- (8) Oleza, Juan: "Hipótesis sobre la génesis de la comedia barroca", en : Cuadernos de Filología, III 1-2, Valencia, 1981.

Oleza, Juan: "Adonis y Venus .Una comedia cortesana del primer Lope de Vega", en : Cuadernos de Filología, III-3. Valencia, 1983.

Sirera, José Luis: El teatro en Valencia, durante los siglos XVI y XVII: la producción dramática valenciana en los orígenes de la comedia barroca. Tesis de doctorado, Valencia, 1980.

Tordera, Antonio: "Teoría y técnica del análisis teatral" en: Elementos para una semiótica del texto artístico. Madrid, Cátedra, 1978.

PANORAMICA DE LA SOLDADESCA, TROPHEA, JACINTA Y
TINELLARIA de Torres Naharro.

La Soldadesca es una comedia costumbrista sobre la vida de los soldados. No tiene estructura de comedia aunque esté dividida en cinco jornadas, como todas, y por esto la tratamos aparte en este otro grupo. De 1510, la influencia italiana sólo es observable en el hecho de que la acción se desarrolla en Roma y se habla italiano por medio del personaje Cola; todo lo demás es español. Hay una leve crítica contra el clero de la época y unas quejas sobre el período poco propicio para un soldado.

Como bien dice Gillet⁽¹⁾ las descripciones de la Soldadesca podrían remontar al pyrgopolinices de Plauto o a Irasón de Terencio, pero es mucho más fácil que esta comedia sea el espejo de la vida misma en aquellos años en Roma y otras tierras de Italia.

Su descripción detallada de los personajes como el fraile Guzmán, Cola, etc. son muestra de una literatura nacional y popular del Siglo de Oro español.

La Trophea fue escrita con ocasión de la solemne embajada que, de parte del Rey de Portugal, Don Manuel, llevaron en Roma, el 12 de marzo de 1514, el embajador Tristán de Acuña y los legistas Juan de Faria y Diego Pacheco para ofrecer al Papa los primeros presentes de la India. La comedia se desarrolla en Roma, bajo el Papa León X.

Torres Naharro pudo haber escrito esta obra sobre modelos italianos o españoles; desde luego muy de la época eran en Italia representaciones de Triunfos. Sobre el modelo romano y su adaptación petrarquesca se estiló celebrar fiestas, procesiones o acontecimientos políticos por medio de carros triunfales que daban lugar a verdaderas representaciones escénicas. Torres Naharro tuvo que conocer, de Jacobo Sannazaro, la farsa L'Ambasceria del Soldano esplicata per lo interprete (1490), en clave elegíaco-jocosa, y las obras escritas para celebrar la victoria de España sobre los últimos moros, como La pressa di Granata, representada el 4 de marzo de 1492 - en Castel Capuano y el Trionfo della Fama, recitado dos días después en casa de don Federico de Aragón, que hizo seguir la fiesta por un baile de disfraces para celebrar a Fernando el Católico, que lo destronaría en 1503.

Otra influencia pudo ser el contacto con las -- obras de Serafino Aquilano, el más conocido autor cortesano de la época, cuyos escritos, tuvieron unas cuarenta ediciones de 1502 hasta 1516.

En su Rappresentazione allegorica presentada el 25 de enero de 1495 en Mantua, la Fama aparece en un carro triunfal "essendo tirata da due gioveni armati tutti, cum spade in mano." (2)

Para nosotros es muy probable la influencia italiana al estar Torres Naharro viviendo en Italia justo en las Cortes donde circulaban estas obras y se representaban dichos espectáculos; a pesar de esto, Gillet -

recuerda también la posibilidad de la influencia española y portuguesa. (3)

Aparte la representación de la obra latina Historia Betica sobre la toma de Granada, de Carlo Verardi el 21 de abril de 1492 en Piazza Navona en Roma, Gillet recuerda la Egloga hecha por Francisco de Madrid de 1494 sobre la invasión de Italia por Carlos VIII de Francia; la Egloga de unos pastores de Martín de Herrera presentada entre 1510 y 1511 en Alcalá "con ciertos villancetes", o la Egloga interlocutoria de Diego de Avila sobre el mismo tema precedente, es decir la presa por el Gran Capitán, de Orán.

En cuanto a las obras portuguesas pudo Torres Naharro haberse dejado influir por el Auto da Fama de Gil Vicente.

Respecto a la Fama, ésta también puede reunir el recuerdo de Il Trionfo della Fama de Petrarca. Si Italia puede predominar es por el ambiente, bastante poco vicentino, en el que estaba viviendo Torres Naharro.

La crítica a la Trophea ha sido bastante severa; Moratín la juzgó un diálogo insípido "con episodios impertinentes, inconsecuencias y chocarrerías" (4); Menéndez y Pelayo afirma que todo elemento serio en la obra es "fastidioso y ridículo." (5)

Figueredo en A épica portuguesa dice que la Trophea es la más pobre de las obras del español un "specimen estranho", una "farsa de bruto ambiente pasto

ril" basada sobre "una trama futilíssima entre personagens da história e de símbolos."

Nosotros compartimos con Gillet la idea de que esta comedia no quiso ser nada más que una obra festiva - como tantas otras que se representaban en Italia.

Aparte observamos que, a lo mejor, Serafino Aquilano pudo ser también un precedente en la crítica social a la curia, como demostraremos más adelante en la Tinellaria.

Pero ahora nos baste recordar que en la Trophea - ya están presentes aquellos versos de crítica social -- que volveremos a encontrar en la Tinellaria y en Pietro Aretino:

"Juan Tomillo: No te quiere perdonar
Dios del cielo,
y a Roma por esse suelo
te manden por la indulgencia,
y dente por penetencia
que comes siempre en tinelo."
(J.IIª, vv.107-112)

"Caxcoluzio: ¿Por qué soi venido aquí,
dond'ay tan poca justicia?
¡Doi a rrvavia la codicia
d'un negro maravedí!"
(J.IIª, vv.181-184)

"Mingo Oveja: Tú que mos das en tinelo
las fritadas;
Tú que mos hartas, aosadas,
de las hezes de las botas;
Tú que mos das las panotas
por coser o bien quemadas,

escucha mis palabradas;
 sin tardar
 haz que torne a mi lugar
 y no dexé el cuero en Roma;"
 (J.Vª, vv.203-212)

La Jacinta es "una breve comedieta" como anuncia el Introito dedicado a Isabella d'Este, de visita a la ciudad de Roma en el invierno de 1514-15.

Dividida en cinco jornadas, pero sin estructura de comedia, la Jacinta es una reflexión sobre la vida, sobre la mujer y sobre la ciudad de Roma.

Aquí como en la Trophea, Torres Naharro aprovecha la ocasión para criticar a Roma y a su Corte.

"Precioso: De Roma no sé qué diga,
 sino que por mar y Tierra
 cada día ay nueva guerra,
 nueva paz y nueva liga.
 La corte tiene fatiga
 y el Papa s'está a sus vicios,
 y el que tiene linda amiga
 le hace lindos servicios.
 Los ricos con sus officios
 triunfan hasta que meran,
 y los pobres desesperan
 esperando beneficios.....
"
 (J.Vª, vv.61 y ss.)

En cuanto a la mujer, es la comedia más feliz y cortés. Gillet recuerda como Divina es una mujer de las que aparecían ya en obras clásicas, y medievales; la Divina castellana que retiene a los viajeros para saber nuevas y que al final los premia.

Cita, en especial, De bello Gallico de César, La Serrana de la Vera, Arabian Nights o Palmerín de Oliva. (6)

Respecto al "canto a la mujer" de esta comedia, - Gillet analiza esta celebración de Isabella d'Este y la atribuye a tres causas: 1ª) homenaje por su visita a Roma, 2ª) crítica social y religiosa, 3ª) la esperanza de conseguir un empleo o una pensión de esta mujer.

La comedia acaba con un villancico que, a pesar - de la crítica social, vuelve a alabar a Roma y a la dama:

"Una tiene sola, Roma,
y un Señor, un solo Dios,
y una dama sola, vos
.....

ni otra Roma, ni otra vos."

(J.Vª, vv.301-317)

En cuanto a la Tinellaria, nos permitimos referirnos a un artículo que presentamos para el Congreso de italianistas españoles en Murcia, en 1984, bajo el título "Análisis de la Cortigiana de Piero Aretino", en el cual se puso en evidencia la influencia indiscutible de Torres Naharro sobre Piero Aretino; por lo tanto reproduciremos parte de los datos comparativos.

La Tinellaria, compuesta en 1516, es una comedia costumbrista, de tema único, que va desarrollándose a lo largo de cinco jornadas. Es la primera obra que describe la vida de un Palacio de la Corte Romana del Renacimiento, como la Soldadesca describe la vida militar. Posteriormente aparecen la Cortigiana de Aretino, el --



Diálogo y Discurso de la vida de la Corte de Castillejo, el Guzmán de Alfarache de Mateo Alemán, etc.

La obra fue representada en presencia del Papa -- León X y fue dedicada al Cardenal Bernardino de Carvajal, en cuyo Palacio, posiblemente el Palazzo Sisto Melini, se recitó.

Ya vimos que en la Trophea y la Jacinta el dramaturgo español se refiere a la situación política caótica y al "tinello", con plena capacidad de juicio por haber estado él mismo al servicio de grandes Señores de la Corte Romana. Savj-López, en su obra Trovatori e poeti; studi di lirica antica, afirma que pocas páginas de la Italia de 1500 "dan una impresión mayor de realismo mediocre y vil."

A través del diálogo de los criados, credenciero, maestro y escuderos, que dura a lo largo de toda la obra, hay una denuncia realista y amarga de la vida de la Corte, una denuncia de la falta de trabajo, de las diferencias de clase entre el cortesano, el hombre del campo y el criado, de las miserias que debían ser el -- fruto social del siglo precedente, si ya Enea Silvio -- Piccolomini, pudo anotarlas en su Miseriae curialium de 1473.

También antecedentes de Torres Naharro son los -- versos de Serafino Aquilano de los sonetos C y XC de la pag. 127 y 128 o de las Eglogas a pag. 233 y 269. (7)

"Invida corte, d'ogni ben nimica,
 Nuda de fede e colma d'impietate,
 Scuola de tradimenti e falsitate
 E d'ogni altra virtú priva e mendica.

Terrestre inferno e fonte di fatica,
 Radice de miseria, adversitate,
 Rivo abondante de malignitate
 Et a lieta fortuna sempre ostica.

.....
"

(p.127)

"La corte è come el gioco del quadrelo,
 L'un caccia l'altro da segio e partito,
 Non per ragion, ma sol per appetito
 Chi à dinari assai piú che cervelo.

La sera vederai senza mantelo
 Un regazon come un gufo smarito,
 Ela matin di seta e d'or vestito,
 Tanto che tu dirai: Non è piú quello.

.....
"

(p.128)

".....

Depravasi ogne vivere magnanimo,
 e domina la spurcida avarizia,
 Onde ad aspero piancre me inanimò.

Sclevasi ricorrere a justizia
 Quando omini le pecore robbavano,
 Punendosi disordine e nequizia.
 Ricchi omini li poveri aiutavano,
 De zuccaro li flumini correvano,
 E balsami questi arbori sudavano.

.....

Or gli arbori rimbombano e le grottole
 De lacer stranissimi et orribili
 E gli aspidi ce albergano e le nottole.

Gran vipere....."

(Egloga, p.260)

Volviendo a la influencia de Torres Naharro sobre Aretino recordamos que la Cortigiana aparece manuscrita en 1525 y que su editio princeps es de 1534.

La Cortigiana empieza con una dedicatoria al Gran Cardenal de Trento, Bernardo de Cles, en la cual evidencia que, al descubrir los defectos de la Corte Romana, puede comprender cómo él no está incluido en ellos y -- sus Caballeros podrán conocer lo que no deberán hacer nunca.

Le sigue un Prólogo-Argumento entre dos personajes, el Forastero y el Gentil-hombre, en cuyo diálogo, antes de la preparación de una comedia, aparecen nombres de personas famosas de la época. Al final del diálogo -- el gentilhomme anticipa el argumento de la comedia, -- que trata esencialmente de dos engaños en contra del -- sienés Maco que llega a Roma para hacerse Cortesano y -- de Parabolano que, enamorado de una noble dama, acaba -- gozando de la mujer de un hornero.

En el IIº Acto encontramos algunas de las similitudes con la Tinellaria, sobre el ambiente del "tinello" y de la Corte:

Cortigiana: "Flamminio: Ascoltate ora le mie ragioni, cortigiano di Papa Ianni. Al mio tempo viene a Roma uno pieno di tutte le qualità che si può desiderare in uomo che abbia a servir la Corte, e innanzi che sia accettato in un tinello rivolge sotto sopra il Paradiso.

Al mio tempo fra dui si dà un famiglio, or
 come è possibile che un mezzo uomo serva uno
 intero? Al mio tempo cinque o sei persone stano
 in una camera di dieci piedi lunga, e otto
 larga; e chi non si diletta di dormire in
 terra, si compra e toglie il letto a vettura,
 e staremo meglio che Il Papa, se quel ducato
 non si avesse a litigar dieci anni"
 (p.120)

Tinellaria: "Mastro: Sé deziros que procuro de serviros
 pero dudo, lo primero, que no querráis
 reduziros a estar con un compañero...El
 Cardenal me ha mandado que os ponga de
 dos en dos.

Osorio: Muy bien es. Y aun estar de tres en
 tres algunas vezes se hace; pero vos de
 descortés ponéis solo a quien os plazae"
 (p.243, vv.110-124)

"Moñiz: A mi ver, no pueden juntos comer
 dos cavallos rifadores; y aun diz que
 no puede ser servir uno a dos señores"
 (p.246, vv.210-214)

Cortigiana: "Flamminio: Stiasi con voi, se già no
 'l volete mandare in Corte a diventar
 ladro...Il ladro è cosa vecchia; perché
 il minor furto che faccia la Corte è il
 rubar XXIIII anni de la vita a un ottimo
 gentil uomo...che de lo essere già invec-
 chiato in essa, in premio di sì lunga
 servitù ne ha ritratto due gramaglie."
 (p.120)

Tinellaria: "Mastro: Sí, por Dios. Don ladrón, ¿no sabéis
 vos que ordenamos juntamente que, hurtando
 todos dos, se partiesse hermanamente?
 (p.241, vv.40-44)

Cortigiana: Flamminio: ...Ma cianciamó de la splendidezza del mangiar d'essi. Il cuoco del Ponzetta, facendò di tre uova una frittata fra due persone, acciò che le paressero maggiori, le poneva ne le strettoie, dove mantengono le pieghe le berrette pretesche, e distese per i tondi più sudici che non era la cappa di Giulian Leo su da collo, venne il vento, e spargendole per aria cadevano poi in capo a le genti a guisa di diademe."
(p.122)

Tinellaria: "Godoy: ...Pues contino vuestros huevos perosinos sábado y viernes os dan, y a las vezes mallorquinos, mirad quàn frescos verrán; y adobados, a vezes encoraçados con sus pollos y otras cosas, a vezes desesperados en fritadas maliciosas."
(p.247, vv.255-260)

...Tal jornada se tienen su cierta entrada de los huevos que sabéis, porque en qualquiera fritada tres buenos pasan por seis."
(p.248, vv.280-284)

Cortigiana: "Flamminio...perché non si ingrandiscano se non ignorantì, plebei, parasiti e roffiani."
(p.121)

Tinellaria: Godoy: Y es, al menos, do no henchimos los senos ni tampoco vamos flacos, un enemigo de buenos y un triunpho de vellacos."
(p.249, vv.305-309)

Cortigiana: "Flamminio: Ho inteso...che il rivisore... misurava le minestre a la sua famiglia e contavagli i bocconi; e tanti ne dava i dî bianchi e tanti i dî neri."
(p.122)

Tinellaria: "Godoy: Día alguno que sea de ayuno, como suele ser mandado, no darán un pece a uno si Dios lloviese pescado. Y essas vezes los officiales jüezes cuydados del alma agena, dan por hombre quatro nuezes en escambio de la cena."
(p.248, vv.270-279)

Cortigiana: "Sempronio: Vatti con Dio, che son chiaro; egli è dunque meglio a stare ne lo inferno, che ne la Corte d'oggi di."
(p.123)

Tinellaria: "Godoy: Yo os discierno qu'es tinely suegra y yerno donde nunca falta engaño, y es semejança de infierno queresma de todo el año."
(p.248, vv.295-299)

En la escena VII del tercer Acto hay otras remi-
niscencias respecto de la Corte:

Cortigiana: "Flamminio: Come può la mia speranza maturare i frutti, non avendo ancora i fiori? e vistomi dianzi ne lo specchio la barbabianca, mi son venute le lagrime in su gli occhi per la gran compassione che io ho pressa di me stesso, che non ho nulla da vivere; ohimè, sfortunato me! quanti gaglioffi, quanti famigli, quanti ignoranti e quanti ghottoni conosco io ricchi, e io son mendico? orsù io delibero di andare a morire altrove; e mi duole sino a l'anima che ci venni giovane, e me ne vado nudo; ci venni contento e me ne parto disperato."
(p.151)

Tinellaria: "Dispensero: Yo me muero. ¡Pobre de mí! dispensero diez años o más passados, que no me hallo en dinero un centenar de duca-

dos! ¿Qué he ganado?"

(p.240, vv.10-15)

pero, mientras que el dispensero de la Tinellaria sigue con un diálogo con el Mastro de casa, de tipo interesado, lleno de picaresca y engaños, en la Cortigiana nos encontramos frente a una exaltación de Venecia y de su sociedad libre y lejana de la corrupción de la Corte de Roma.

El Acto Vº empieza con un monólogo de Valerio lleno de amargura contra la Corte, cuya madre e hija es la envidia:

Cortigiana: "Valerio: Perversa, ingrata e invida natura

de la Corte! E'al mondo malignità, è al mondo inganno, è al mondo crudeltà che non regni in te? ...Onde la invidia, madre e figliuola de la Corte, ha cominciato con mortale odio a fargli cozzare insieme..."

(p.194-195)

Tinellaria: "Godoy: Y os discierno qu'es tinelo suegra

y yerno donde nunca falta engaño, y es semejança de infierno..."

(p.248)

La escena XVª contiene un bellísimo y realista parlamento sobre el "tinello" que nos lleva a otra comparación.

Cortigiana: "Rosso: Come la mala ventura ti sforza

di andare in tinello, subito che tu ci entri, ti si rappresenta a gli occhi una tomba sí umida, sí buia e sí orribile, che le sepolture hanno cento volte più allegra cera. E se tu hai visto la prigion

di corte Savella, quando ella è piena di prigionieri, vedi il tinello, pieno di servitori su l'ora del mangiare, perché simigliano prigionieri coloro che mangiano in tinello, sí come il tinello simiglia una prigione; ma son più grate le prigioni, che i tinelli assai, perché di verno le prigioni son calde come di state, e i tinelli di state bollono, e di verno son sí freddi, che ci fanno agghiacciar le parole in bocca; e il tanfo de la prigione è manco dispiacevole che la puzza del tinello, perché il tanfo nasce da gli uomini che vivono in prigione, e la puzza nasce da gli uomini che muoiono in tinello... Si mangia sopra una tovaglia di più colori che non è il grembiale de i dipintori, e se non che non è onesto, direi che fosse di più colori che le pezze che dipingono le done, quando elle hanno il mal che Dio gli dia a' tinelli.

...Vomita quanto sai, ch'egli è ciò che tu odi. Sai tu dove si lava detta tovaglia in capo al mese? ...Nel sego di porco de le candele che ci avanzano la sera, benché spesso spesso mangiamo senza lume, ed è nostra ventura, perché al buio non ci si fa stomaco a vedere il manigoldo pasto che ci si porta innanzi, il quale affamando ci sazia, e sazii ci dispera.

Tinellaria: "Godoy: Y os discierno qu'es tinelo suegra y yerno donde nunca falta engaño y es semejança de infierno, quaresma de todo el año....."
(p.248)

"Moñiz: Quando yo para gastar no toviesse sólo un pelo, antes lo yría a hurtar que venir en el tinelo....."
(p.217)

"Godoy: Más contino dan pan que sepa al molino, la carne hiede un poquito, y el agito dan por vino, y el vino dan por agito....."

(p.217)

"Moñiz: ¡Qué dudar! Haréis mejor de callar, qu'el antepasto nos traen...Osorio: he provado. Paresce qu'está salado, y aun de humo siente un poco. ¡Voto a Dios qu'está ahumado!"

(p.226)

"Godoy: Apostar qu'este caldo singular es agua con yervezillas que era puesta a es- calentar para lavar escudillas....."

(p.228)

"Moñiz: ¿Puede ser qu'el hombre pueda comer tan dura carne de vaca? Dexássenla bien cozer al menos, pues es vellaca."

(p.232)

"Mathía: Sús, señores, que anochece.

Escalco: Corre, enciende una candela...

Canavario: Ma...tu...tá, si es de día, e quando....."

(p.264)

Es evidente para quien haya leído la Tinellaria y la Cortigiana el planteamiento ideológico denunciador de la Corte Romana de ambas comedias, sin embargo, nos permitimos subrayar un sentimiento o una visión de vida diferente entre los dos dramaturgos.

Ya en el introito y Prólogo el espíritu es diferente. Aretino pone en guardia a su dedicatoria frente a sus cortesanos; Torres Naharro muestra al suyo la picaresca de sus servidores, que se aprovechan de su bondad. Por lo tanto, vemos más directo el ataque a la Cor

te en la comedia italiana y más ambigua la denuncia en la obra española.

En Torres Naharro es más evidente la diferencia social entre rico-pobre y su consecuencia humana; en Aretino la vacuidad y corrupción de los cortesanos se refleja en los criados al imitar a aquéllos.

El pueblo en la Incellaria sufre, denuncia pero se resigna, en la Cortigiana sufre, denuncia, pero reacciona corrompiéndose también él.

NOTAS

- (1) Gillet: op.cit.: vol. IVº, p.507.
- (2) Serafino, Aquilano: Le rime, a cura di M.Menghini,
Bologna, 1894, p.272.
- (3) Gillet: op.cit., p.498-499, vol.IVº.
- (4) BAE, II, 185ª.
- (5) Menéndez y Pelayo: Op.cit. II, p.XXII.
- (6) Gillet: op.cit., p.524-525.
- (7) Serafino, Aquilano: Le rime, ed. de M.Menghini, Bo-
logna, 1894.

LA SERAPHINA de Bartolome Torres Naharro

La Seraphina, según la cronología de Joseph Gillet⁽¹⁾, cuyo estudio nos servirá de base, se puede situar cronológicamente entre 1508 y 1509, siendo, pues, la primera de las comedias del dramaturgo español.

Introyto

Un personaje anónimo, con la apariencia de un villano saluda deseando felices pascuas y futuros años buenos, enumera, en sayagués, sus virtudes personales, que le permiten presentar al público la comedia que "sperays" y, muy detalladamente, su argumento, jornada a jornada, ponderando el fin y la significación, y justificando el uso de las cuatro lenguas que se hablan y que "a ninguno desconcierta" y acaba con un "Yo me voy ... a llamar la compañía" y exigiendo sosiego al público.

Argumento

Floristán, casado secretamente con Seraphina, se casa posteriormente, por orden paterna, con Orphea. Desesperado por esta bigamia, decide matar a Orphea con el apoyo espiritual del ermitaño Teodoro. La comedia termina felizmente al llegar el hermano de Floristán, Policiano, que había estado siempre enamorado de Orphe

no habiéndose consumado el matrimonio, Orphea puede casarse con Policiano y quedar Seraphina con Floristán.

Sinopsis

Jornada I^a: La jornada se inicia con un monólogo en valenciano de Dorosía, criada de Seraphina, que va en busca de Floristán en el que hace una invectiva contra los "omens dolents" que engañan a las -- "dones".

Lenicio, criado de Floristán, trata de tranquilizar a Dorosía, y discuten sobre la bigamia de Floristán. Lenicio, que trata de besarla, le habla de un escolar enamorado de ella. Siguen -- dos escenas catalíticas y cómicas entre Gomecio, Teodoro y Dorosía con intervenciones en latín y valenciano y entre Gomecio y Teodoro en latín, -- con apartes burlones de Lenicio.

Lenicio, solo en la escena, recita un monólogo de tipo anticlerical y posteriormente en un diálogo con Floristán enseña toda su astucia y superioridad frente al joven por medio de burlas y doble juego de palabras. El diálogo bajo el aspecto de comicidad recuerda las relaciones criado-amor ya presentes en las comedias italianas.

La jornada termina con un monólogo de Lenicio sobre la pobreza de espíritu del amo, contra las

mujeres, y contra los clérigos, y en el que proclama su independencia.

Jornada IIª: Seraphina furiosa desahoga su ira en un diálogo con Dorosía, sobre el castellano traidor, a quien maldice. La dolorida amante expresa su dolor al ermitaño Teodoro y sigue, en la escena - tercera, llorando de desesperación con Dorosía y deseando la muerte de la rival.

Floristán declara su amor, una vez más, a Seraphina por la que sufre, viéndola sufrir; la mujer endurecida por el dolor le desea males:

"Placia a la Verge Maria
que yo us veja en tant de mal"
(J.IIª,E.4ª, vv.253-254)

Sigue el diálogo de los enamorados, con la -- presencia del ermitaño Teodoro que con frases -- en latín, hace de árbitro entre los dos. Los amantes sufridores no ven otro remedio que muera alguno de los tres: Seraphina, Floristán o Orphea.

La cólera de Seraphina sigue desahogándose en un diálogo con Lenicio y Dorosía.

Lenicio que al principio habla bien de Orphea, acaba, para tranquilizar a Seraphina, describiéndola de manera negativa.

Jornada IIIª: Floristán se confiesa con el ermitaño Teodoro y le narra la historia de sus amores, y de la necesidad de matar a Orphea para convencer a

Seraphina de su amor.

Sigue un monólogo de Floristán sobre el egoísmo y los engaños de los hombres.

En la escena cuarta monologada, Bruneta habla del matrimonio de su ama y del hombre español, - de su galantería, cortesía, gentileza, dulzura para acabar nombrando, como indicio de la obra, al hermano de Floristán, describiéndolo como más joven y más bello y mejor marido para Orphea.

Después de unas escenas de transición Floristán habla en presencia de Teodoro y Bruneta, con Orphea a la que comunica su intención de matarla. El estremecedor papel de Orphea, que recuerda a Phebea a punto de ser muerta por su hermano el Marqués, resignada a morir inocente por amor, ocupa toda la escena octava.

La jornada termina con un monólogo de desesperación de Floristán con acentos de arrepentimiento y reflexión ascética.

Jornada IVª: Un monólogo de tipo cómico-informativo de Lenicio y escenas catalíticas de conjuro grotesco y engaño de Lenicio a Gomecio, dejándolo atado en medio de la calle, inician la cuarta jornada. En la quinta escena, Seraphina, desahoga su dolor con Dorosía al saber por Lenicio que Floristán ha matado a Orphea; se queja de su suerte y de la maldad del amante.

Llega Floristán y Seraphina lo recibe con desprecio, causándole desesperación. La jornada concluye con la llegada de Bruneta que comunica a Floristán la muerte de Orphea.

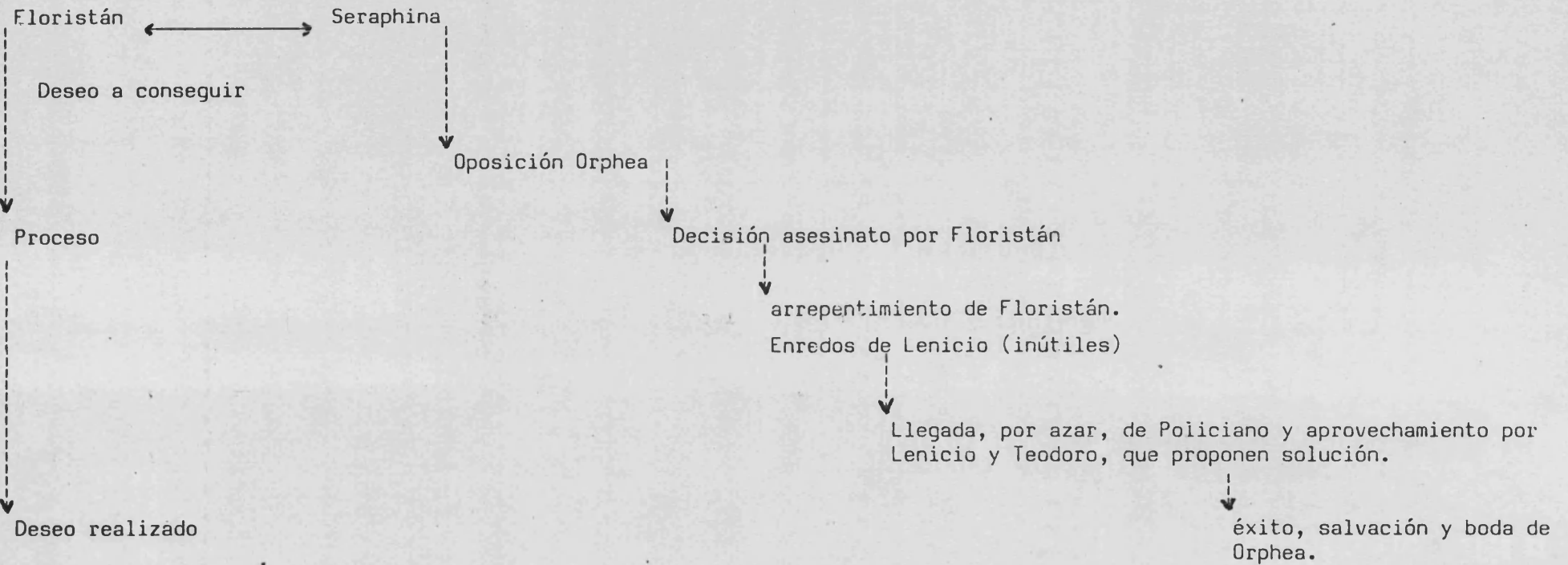
Jornada Vª: Lenicio, a través de un monólogo, anuncia al público la llegada de Policiano, hermano de Floristán. Sucesivamente informa a Teodoro con el que recuerda el antiguo amor de Policiano hacia Orphea; juntos hablan con Floristán por el que saben que Orphea sigue virgen y empiezan a proyectar la posibilidad de una boda de Orphea con Policiano.

Floristán busca a Seraphina para consolarla y prometerle encontrar una solución a sus problemas, mientras le jura, delante de Teodoro y Lenicio, que no ha matado a nadie.

Llega Policiano que habla de sus sufrimientos por amor de Orphea, por lo que se le dice que su amada sigue virgen y en condición de ser mujer.

La comedia termina con la despedida de Teodoro del público.

Lógica de acción



217

Exito por azar.
Actividad relativa del joven amante.
Planificación del criado.
Ambigüedad del ermitaño Teodoro.
Azar=Policiano.

Personajes y actores

Cuadro de importancia cuantitativa y mínimo de actores necesarios.

Personajes	Actores	Mujeres	Niños	Otros	Principales	Secundarios	Comparsas
9	Máximo.8 Mínimo.6 Media.7	4	0	0	Seraphina 12 Lenicio 16 Teodoro 18 Floristán 15	Gomecio 5 Dorosía 9 Bruneta 5 Policiano 1 Orphea 1	0

LA SERAPHINA de Torres Naharro

Personajes	Jornada I ^a	Total	Jornada II ^a	Total	Jornada III ^a	Total	Jornada IV ^a	Total	Jornada V ^a	Total	Total
Escenas	1 2 3 4 5 6 7		1 2 3 4 5 6		1 2 3 4 5 6 7 8 9		1 2 3 4 5 6 7 8 9 10		1 2 3 4 5 6		Absoluto
Floristán	X	1	X X	2	X X X X X X	6	X X X	3	X X X	3	15
Policiano									X	1	1
Orphea					X	1					1
Seraphina			X X X X X X	6			X X X X	4	X X	2	12
Teodoro	X	1	X X	2	X X X X X	5	X X X X X	5	X X X X X	5	18
Lenicio	X X X X X	5	X	1			X X X X X	5	X X X X X	5	16
Gomecio	X X	2					X X X	3			5
Dorosía	X X X	3	X X X	3			X X X	3			9
Bruneta					X X X X	4	X	1			5
Total	1 2 2 3 1 2 1	12	2 2 2 2 3 3	14	2 1 2 1 2 1 2 4 1	16	1 2 3 1 3 3 3 2 3	24	1 2 3 4 5 1	16	82

Máximo: 8

Mínimo: 6

Media: 7

4 mujeres

Análisis secuencial

La comedia comprende dos esferas de acción y dos macrosecuencias: el deseo de Floristán de quedarse con Seraphina y solucionar el problema de Orphea.

Las dos esferas se cruzan, oponiéndose entre sí.

En la obra no existe un claro ayudante desde el inicio, antes bien Teodoro aparece como cómplice de una estrategia delictiva a cumplir. La verdadera ayuda aparece al final de la comedia con la llegada inesperada de Policiano, hermano de Floristán y antiguo enamorado de Orphea. Sólo en este momento Lenicio y Teodoro encuentran la solución y el éxito del proceso.

Actantes

Floristán \longleftrightarrow Seraphina
 Floristán \longleftarrow Orphea.

Las dos relaciones actanciales se oponen entre ellas. El "factotum" de la comedia es el azar.

Personajes

Floristán: caballero.

Policiano: hermano de Floristán.

Orphea: mujer de Floristán.

Seraphina: cortesana.

Teodoro: ermitaño.

Lenicio: criado de Floristán.

Gomecio: escolar y criado de Teodoro.

Dorosía: criada de Seraphina.

Bruneta: criada de Orphea.

a) Los personajes son: 9

Media: 7

Personajes masculinos: 5

Personajes femeninos: 4

b) Distribución sociológica

Burguesía: 5

Criados: 4

Marginados: 0

lo que nos da los siguientes datos:

Burguesía: 55'55%

Criados: 44'44%

Aunque observemos un ligero predominio de la --
burguesía sobre el otro estamento, no hay lucha de cla-
se entre ellos, sino sólo cuestionamiento de relaciones
amo-criado; no obstante es una comedia burguesa.

Galanes

Floristán: el joven galán difiere mucho de los -
galanes de las comedias italianas analizadas.

Aunque vaya acompañado y pida consejos a su criaa

do, la relación entre ambos dista de la relación de -- las comedias clásicas.

Lenicio lo llama "gran asno" pero no por sentirse superior a él, sino porque la pasión amorosa lo hace ciego frente a la realidad.

Seraphina habla de "traidor castellá", lo insulta, lo maldice, pero aquí también, quien habla es el amor y los celos; Dorosía, más fríamente, lo recuerda como "hombre galante" .

Policiano: A este personaje, que entra en escena al final de la comedia, lo describe Bruneta como "piú -- gioven, piú bello" que el otro hermano. Afligido por amor, recibe felizmente la mano de Orphea.

Damas

Seraphina y Orphea son muy diferentes entre ellas. La mujer italiana recuerda al tipo clásico de la comedia italiana, mientras que Seraphina representa un tipo más popular, bien español, bien italiano, en un momento de aflicción.

Aunque el personaje sea muy valenciano, nos recuerda, a ratos, por su actitud, a Cecchetta, mujer de Ramondo en la Pisana de Lorenzo Strozzi; es evidente - que la ira puede a veces más que la "nobleza".

Orphea: Personaje secundario en la obra aparece, según la descripción de Lenicio, como "donzella romana, hermosa, moça y galana" y, según su actuación en escena, contrapuesta a Seraphina por su debilidad de carácter y su misión al marido.

Los auxiliares

Como ya hemos afirmado no existe en esta comedia un verdadero auxiliar. Lenicio no tiene planteada ninguna estrategia, al igual que los otros criados, que se limitan a ser leales con sus amos. El auxilio llega por azar al llegar Policiano y si se quiere considerar a Lenicio como ayudante, se le ve como correa de transmisión de Teodoro, y ambos lo son de Floristán.

Si aparentemente Lenicio es el "servus currens" clásico, en realidad da cuerpo a un personaje muy importante de la dramaturgia española; él es el gracioso. Su protección hacia el joven amo no le prohíbe ridiculizarlo con gracia, evidenciar sus debilidades y su falta de realismo. Como afirma Gillet⁽²⁾ "he is older than his master and speaks with the authority of experience" o con palabras de Menéndez y Pelayo⁽³⁾ "el criado Lenicio, maligno, y sentencioso, valentón de fingidas pependencias y astuto confidente en las empresas amatorias de su señor Floristán".

"¡Pobre del pobr'escolar
oy reziente enamorado,
cornudo y apaleado!
¿Qué más andava a buscar?"

Pues el otro irrregular,
 enemigo de las psalmos;
 un leño de quatro palmes
 me lo haría asentar.
 ¡Pese al diablo comigo
 con estos putos de padres!"
 (VV.129-138 - J.Iª)

"Lenicio: Señor, servirte cobdicio;

pero ya sabes mejor
 que para hazerse honor,
 a un hombre basta un offo.

.....
 Aun me darás tu muger
 a que le rasque los pies.

.....
 Mas respóndeme, señor,
 ¿consumiste el matrimonio?

.....
 Pues alégrame esse gesto;
 harás mejor de advertir
 si ay algo por consumir,
 y consumámoslo presto.

.....
 Da la buelta a tu deseo,
 porque Orphea, según creo,
 te conviene más ayna.

.....
 Callaré, pues que te ensañas;
 más sigue tus fantasías,
 que enantes de muchos días
 te pelarás las pestañas."

(J.Iª p.16-17-18)

La correspondiente femenina de Lenicio es Doro--
 sía, criada de Seraphina, protectora de su ama, pero --
 cargada de una vena de realismo práctico de la vida des
 de el principio de la comedia.

"Dones, dones, ara ¡jau!
 fiau-vos d'omens dolents;
 fer-vos han mí sacraments,
 despuxés a Déu fiau.
 Tot ho ensajen quant los plau,
 y una dona cada nit;
 que li faça mal profit
 tot alló que en grat li cau."
 (VV.9-16, J.Iª)

A Gomecio, criado de Teodoro que representa el bo de la comedia, lo analizaremos más adelante con referencia a lo cómico.

Bruneta, al igual que Dorosía, fiel a su ama, es realista y objetiva.

Técnica Teatral: Actos-cuadros-escenas

<u>Nº de escenas</u>	<u>----- La Seraphina</u>
Jornada Iª	E-7
Jornada IIª	E-6
Jornada IIIª	E-9
Jornada IVª	E-10
Jornada Vª	E-6
<hr/>	
Total escenas	E-38

Cuadros-Agrupación de escenas

Jornada Iª: E-1-2. Escenas de introducción e información al público marcadas por dos lenguas, acotaciones gestuales, picaresca y humor.

E-3-4-5. Escenas catalíticas marcadas por juegos de palabras, pedantería a través del latín, gestualidad, comicidad y anticlericalismo.

E-6. Escenas de intriga llena de sátira del criado hacia el amo, refranes y juicios sobre las mujeres.

E-7. Monólogo satírico sobre los amos, mujeres y clérigos.

Jornada IIª: E-1-2-3-4-5. Agrupación de escenas de desarrollo de la comedia marcada por maldiciones, poesía, desprecio hacia lo castellano, sátira y tres lenguas. Estilo y ambiente de tragedia.

E-6. En oposición al espíritu trágico precedente, esta escena es satírica y tragicómica.

Jornada IIIª: E-1. Escena de la confesión de Floristán a Teodoro de su proyecto de asesinato. Pasividad -- del ermitaño.

E-2-3-4-5-6-7. Escenas de entradas y salidas marcadas por monólogos sobre los hombres y las mujeres.

E-8-9. Encuentro de Orphea y Floristán marcado -- por la poesía.

Jornada IVª: E-1-2-3-4. Escenas de transición y catalíticas marcadas por burlas, gestualidad, apartes, comimicidad.

E-5-6-7-8-9-10. Clímax de la comedia, marcado por ideología, refranes y gestualidad.

Jornada Vª: E-1-2-3-4. Desenlace de la comedia.

E-5-6. Conclusión feliz de los acontecimientos y despido del público.

La Seraphina comprende 2.536 versos con el Introyto y el Argumento, 480 réplicas y una relación de V/r de 5'28; la lentitud de ritmo se acerca a la de I due felici rivali de Nardi y si la comedia no resulta excesivamente pesada, no obstante el ritmo, se debe a la feliz labor - del gracioso y en general al contraste entre el aparente espíritu trágico y el real espíritu cómico de la obra.

Respecto a las funciones dramáticas de la palabra, encontramos 13 monólogos que son básicamente de tres tipos: descripción de sentimientos, informativos o parlamentos.

I) a) Descripción de sentimientos:

"Floristán: ¿Porqué es tal mi corazón
que agora no se quebranta?
¿Porqué's mi pacientia tanta
donde ay tan poca razón?
Y pues sobre la ocasión,
¿porqué mis ojos no lloran?
¿Porqué en mi alma no moran
mil especies de pasión?
¡O qué escaso sofrimiento,
o qué larga esquividad,

o qué triste voluntad,
 o qué mal conocimiento!
"
 (VV. 73-84)

b) Monólogos informativos:

"Lenicio: ¡Pese al diablo comigo
 con estos putos de padres!
 Siempre tienen mil comadres,
 doquiera hallana abrigo
 y al monesterio, si digo,
 siempre van por los cabellos,
 que no tienen todos ellos
 otro mayor enemigo.
 Vérdense por ignocentes,
 son después que no lo niegar,
"
 (VV.137-152)

c) Parlamentos:

"Policiano: No sé mal tan lastimero
 como lo podréis oyr;
 que bivo por más morir,
 y muero porque no muero.
 Muchos dizén el absentia
 ser de amor gran enemiga;
 yo no sé cómo se diga
 sin gran cargo de conciencia;
 porque, según experientia,
 quan lexos la medicina,
 tanto cresce más aýna
 qualquier secreta dolentia.
 Tanto siente más afán
"
 (VV. 341-ss)

II) Diálogos informativos para relacionar sucesos
acaecidos anteriormente o entre acto y acto:

"Lenicio:

Por ventura, si la llamo,
me dirá su fantasía.

¿A quién digo, mañá mía?

¿Dónde te llevan los pies?

Dorosía: Axí mal ayn li vingués
com ton am nos da mal dia.

Lenicio: Yo sé que mientes, traidora.

Dorosía: Massa dich la veritat,
que Floristán se és casat
dos vegades, en mal ora.

Lenicio: No se casó sino agora,
todo el resto es gran mentira.

....."

(VV.27-38)

III) Diálogos de doble versión:

"Lenicio: ¿Conocerías, señora,
una donzella romana,
hermosa, moça, galana,
qu'es rezién venida agora?

Seraphina: Calla, si vols, en mal ora,
qu'es mé lleija quels aquells,
y té més ayns que cabells.
y és més negra que una mora.

Lenicio: Bien: me puedes perdonar,
que no lo digo por tanto;

....."

(VV.345 y ss)

IV) Apuntes y juegos de palabras:

"Teodoro: ¿Quid hoc est quod sonat male?

Lenicio: Voto a Dios, su amo sale:

la fiesta se adobará.

Gomecio: ¡Miserere!

Lenicio: Bien está;

mándole agora que hile.

Teodoro: ¿Forte sis asinus ille?

Lenicio: Una y buena tiene ya.

Gomecio: Pater meuso benedicte, Da.

¡miserere!....."

(VV.170 y ss)

Acotaciones

Las múltiples acotaciones que son implícitas en todas -- las comedias analizadas, se refieren a las entradas y salidas de personajes:

"¿A quién digo, maña mía?

¿Dónde te llevan los pies?"

(p.12)

"Helo allá, par Dios, do viene.

Vete con Dios, maña mía!"

(p.13)

"¡Voto a Dios que hela aquí!"

(p.45)

"Lenicio: Voto a Dios, su amo sale"

(p.59)

Mímica-Gesto

A lo largo de la obra están ausentes las gestualidades excesivas, pero, en cambio, una implícita mímica - la recorre del principio hasta el final:

"Lenicio: Primero me besarás
que te partas.

Dorosía: Tira, foll,
trençar te pugues lo coll"
(J.Iª, E.2ª)

"Orphea: ...Oimè ¿t'increixe il parlare?
¿Forse sei in qualche afano?
Tocami un poco la mano.
Dunca ¿no voi? Che ti ti toco....."
(J.IIIª, E.3ª)

"Lenicio: Yo entraré mui de corrida,
la cara toda sudando;
porné la capa arrastrando,
haré la vaina perdida,
y daré qualque herida
a algún perro, de passada"
(J.IVª, E.1ª)

"Lenicio: Muestra acá, que t'he de atar
estos dos dedos pulgares
.....
daca presto, sin bollicio,
y atemos dedo con deco"
(J.IVª, E.2ª)

Tono

El tono de la Seraphina es el resultado del contraste tragedia-comedia, Seraphina-Floristán-Orphea y de

la presencia de Lenicio.

La acotación de tono varía desde el de desesperación populachera de Seraphina al lírico de Orphea y del tono apático-pasivo de Floristán hasta el burlesco, sentencioso y filosófico de Lenicio.

"Seraphina: ¡Quins traidors y com van nets

de bondat los castellans,
que teneu lengua y no mans,
y paraules y no fets!
Presumixen de discrets
fanfaregen de soldats,
enfengeixen d'esforçats,
y un gich los da de bufets.

.....

¡Placiâ tu, Verge María,
que 'l mateu a puynalades""
(J.IIª, E.1ª)

"Orphea: ¡Oymè, Dio! e ti rengracio

che mi fai tanta mercede;
che moro, come ognun vede,
dove senza culpa jacio,
Prestami in poco di spacio,
perchè l' alma che ay creata
se piglie la bona andata
per a lo eterno solacio."

(J.IIIª, E.9ª)

"Floristán: Señora, Dios os contente

como yo vida desseo,
pues tan turbada vos veo
qu'el morir tenéis presente.
Pero si continuamente
tal dolor doleros suele,
qu'el cuerpo no la consiente.
Que de veros con pasión
en tan gran fuego metida,

cabe tal parte a mi vida
como le da la razón."

(J.IIª,E.4ª)

"Lenicio: Nunca tuve hasta aquí,
desde que Lenicio me llamo,
un tan gran azno por amo,
ni jamás mayor lo vi.

¿Luego se toman así
las mugeres, dos a dos?
Que piensa engañar a Dios,
y el necio engáñase a sí.

.....
Hazen a sus paladares,
pues ya se vería un ciego
que una muger es un fuego,
sin más buscarlas a pares.

.....
Mas, de tres fiar non oso:
que son, de médico indocto,
de alquimista pobre y roto,
ni del gordo religioso.

....."
(J.Iª,E.7ª)

Vestuario-Maquillaje

No hay referencia alguna al vestuario y maquillaje de los actores; sólo al final de la segunda jornada - Lenicio se refiere a una "gonella" y a un "jubón" prometidos por Gomecio a Dorosía.

Espacio-Tiempo

El espacio interior está bien delimitado desde la primera escena de la comedia:

"Dorosía: A sa casa vull anar,
apès a Sant Agustí;"
(pag.11)

refiriéndose a la Iglesia de San Agustín de Valencia. No hay espacio unitario, a la italiana, sino un espacio polivalente indeterminado.

La acción se desarrolla en un día.

Efectos escenográficos

No hay efectos escenográficos; del texto no se deducen ruidos especiales sino que, al oír voces en la escena, entra un nuevo actor.

Comicidad

El espíritu cómico está a cargo esencialmente de los criados; Lenicio se burla y satiriza a todos, pero - en especial, su ironía va dirigida al amo y a los clérigos pedantescos por su latín. Gomecio representa al bobo de la comedia.

Juegos cómicos de palabras surgen de la ambigüedad de comprensión del latín:

"Gomecio: Bona dies, Dorosía,
cordis nostris grandis bene.

Dorosía: A la vostra, mon cosí,

Gomecio: Toquetis manibus nostra.

Dorosía: ¡Jau!

Gomecio: Besetis boca vostra.

Dorosía: No façau, trista de mi.

Gomecio: Passim, passim.

Dorosía: Ven d'aci,
que no vull passes tantos.

Gomecio: Parcatis.

Dorosía: Més porch, sou vos
ab vostre negre llatí.

Gomecio: Oro tibi, folia rosa.

Dorosía: Més orat y foll ets tu
....."
(J.1ª,E.3ª)

Estudio Ideológico

El Amor

Gillet apunta como posible fuente de esta historia de amor el romance de El Conde Alarcos o respecto al matrimonio no consumado la Hecyra o la Andria de Terencio.

También encontramos referencias a matrimonios nulos en la Commedia in Versi de Strozzi con los matrimonios de Virginia-Catillo y Pamphila-Camillo o en el Nigromante de Ariosto con Cintio bigamo entre Lavinia y Emilia.

La relación Seraphina-Floristán-Orphea va desde el amor pasional de la mujer valenciana al amor triste,

lirico y pasivo de Orphea. El hombre tiene un carácter poco activo o maduro.

La Mujer

La Seraphina es la primera de las comedias tratada en que hay una crítica bastante negativa sobre el hombre, que viene a ser la otra cara de los panfletos misóginos del XV, y ello no sólo en las palabras desesperadas y pasionales de Seraphina, sino en labios del mismo Floristán:

"Floristán: De mugeres blasfemamos

los que malas las hazemos;

Un error suyo diremos,

y dos mil nuestros callaremos.

Nosotros las engañamos

con palabras y argumentos,

y nunca estamos contentos

sino quando las burlamos.

Pues, vengamos a sentir

quáles nos ponían ellas

si caso fuesse que a ellas

fuesse dado el eservir.

.....

¿Quién se burló de Medea?

¿Quién rompió a Phillis la fe?

¿Quién dexó a Penelopé?

¿Quién faltó a Dido Penea?

¿Porqué Clicie se rodea

contra 'l aspecto Thebeo?

¿Porqué fué traidor Theseo

con Ariadna Cretea?

Muchas otras dexo estar

que en este número caben,

que merecen que se alaben
por su verdadero amar"
(J.IIIª,E.2ª)

Este monólogo interior del amante reconoce, cosa rarísima, el ser el hombre el "productor" de la mujer en la sociedad.

Como contrapunto a la debilidad de Floristán, Lenicio juzga menos personalmente a las mujeres.

"Lenicio: ...Mas ve con tal discreción,
y acuérdate siempre d'esto,
que no te vea en el gesto
lo que va en el corazón,
que mugeres, quantas son,
son vivas como centellas,
que en ver que penan por ellas,
luego toman presunción."
(J.Iª,E.6ª)

.....

"Hazen a sus paladares
pues ya se vería un ciego
que una muger es un fuego,
sin más buscarlas a pares"
(J.Iª,E.6ª)

.....

"No halló muger, en fin,
que se contente en su vida.
Y es verdad mui conocida
que en usar aquella cosa,
qualquiera queda quexosa,
mas ninguna arrepentida."
(J.IIª,E.6ª)

El Hombre

Alejándose del puro esquema clásico Floristán es un hombre aparentemente libre de vínculos familiares, -- aunque se declare una boda obligada con Orphea por mandato paterno.

Esta libertad la corrobora Policiano que, independiente, se va y vuelve a su ciudad más rico y poderoso.

Inactivo y apático es esclavo de su criado que, -- según el modelo clásico, lo protege y ridiculiza al mismo tiempo.

En general hay un desahogo negativo por parte de la mujer:

"Dorosía: Dones, dones, ara ¡jau!
 fiau-vos d'omens dolents;
 fer-vos han mí sacraments,
 despuxés a Déu fiau.
 Tot ho ensajen quant los plau
 y una dona cada nit;
"
 (J.Iª,E.1ª)

"Seraphina: Axí Deu me do salut,
 mai a home volgui bé;
 perque tots, sobre una fe,
 son dolents y sens vertut."
 (J.IIª,E.3ª)

"Bruneta: Vi venga a tuti la pesta,
 huomini senza ragione,
 che inganar le pover done
 tengon' loro per gran festa."
 (J.IIIª,E.4ª)

Sociedad

Esta obra teatral es muy rica en elementos ideológicos. Dorosía y Seraphina evidencian a menudo el anti--castellanismo.

"Dorosía: ¿On poria yo trobar'
aquest traïdor castellá?"
(J.Iº,E.1ª)

"Seraphina: ¡Quins traïdors y com van nets
de bondat los castellans,
que tenen lengua y no mans,
y paraules y no fets!
Presumixen de discrets,
farfaregen de soldats,
enfengeixen d'esforçats,
y un gich los da de bufets."
(J.IIª,E.1ª)

"Seraphina: ¿Para qué torneu a dir
un altra castellania?"
(J.IIª,E.5ª)

"Seraphina: ¿Qui'm metia en ser casada,
més que més ab castellá?"
(J.IVª,E.5ª)

Contra el español por parte de Bruneta:

"L'he ben ver, e si ragiona,
che 'l spagnolo hè gentile
e non ha paro fra mille
per inganar una dona.
Valente de la persona,
cortese, sagio, previsto;
ma ti so dir, si 'l hè tristo,
che ha di tristi la corona.
.....
....."
(J.IIIª,E.4ª)

La sátira social sigue siempre a cargo de Lenicio como anticlerical y contra los médicos o alquimistas:

"Pese al diablo comigo
con estos putos de padres!
....."
(J.Iª,E.5ª)

"Mas de tres fiar non oso:
que son, de médico inducto,
de alquimista pobre y roto,
ni del gordo religioso"
(J.Iª,E.7ª)

La sátira contra la pedantería latiniparla, tan característica del teatro religioso y populista (D.Sánchez de Badajoz), se refleja en los diálogos con Gomecio y Teodoro que ofrecen al lector-espectador la comicidad a través de la cual se le atrae y se le puede transmitir un mensaje moral.

Hay que tener presente que, bajo un juego cómico, se revela la figura ambigua del clérigo Teodoro, tan parecido a Fra' Timoteo de la Mandrágora de Machiavelli. - que demuestra la fuerte crítica de Torres Naharro a la clase religiosa aún con la eximente de que se trata de un pobre clérigo, simplón. Teodoro navega en la vida como Timoteo, sin grandes responsabilidades ni gana de tenerlas; la posible muerte de Orphea la deja en las manos de Dios y su función se limita a quererla confesar.

Conclusiones

La Seraphina, que Gillet sitúa por los años 1508-9 puede deber su título, en homenaje al famoso Serafino -- Aquilano de' Ciminelli dall'Aquila (1466-1500) poeta de la Corte de Roma y favorito de Cesare Borgia, como la -- posterior comedia Aquilana; también los personajes Orphea y Policiano pueden ser para nosotros un recuerdo de Ange lo Poliziano y de su Orphea.

La comedia es de tipo urbano. Más alejada que las otras obras del espíritu italiano clásico, representa un gran progreso técnico para el teatro español.

Fue escrita probablemente en Roma, por sus referencias al río Tiber y por su dominio del habla italiana.

Esta comedia, tan criticada por Signorelli, Moratín y Martínez de la Rosa, que la juzgaron una bufonada y un pésimo drama, que vieron a Floristán como un ser abominable, cruel, disoluto, inconstante, pedante...consigue el juicio positivo de Menéndez y Pelayo que afirma -- que es la obra que indica la mayor fuerza cómica y una -- fantasía más libre, que llega a burlarse de sus propias creaciones ⁽⁴⁾, o de Gillet que por "the controlled rise of tension toward the end of Act III, and the judicious distribution of comic relief, the long maintenance of suspense, would incline us to wonder, et technical excellence of this, Torres Naharro' first full-fledged play." ⁽⁶⁾

Nosotros pensamos que la Seraphina jamás pudo escandalizar al público al que iba dirigida, tan acostumbrado a comedias todavía menos inocentes. Si Torres Naharro

rro pudo ser un revolucionario en su técnica de la comedia española, supo con talento de dramaturgo hacer amena una narración aparentemente ingenua y de puro entretenimiento a través de una tensión tragicómica en la que se analizan psicológicamente a sus personajes como en la vida real.

NOTAS

- (1) Gillet, Joseph E.: Propalladia and other works of Bartolomé de Torres Naharro, Bryn Mawr: Pennsylvania, 1946, vol.4.
- (2) Gillet, Joseph E.: op.cit., p.464.
- (3) Menéndez y Pelayo, M.: Estudios de Crítica literaria, Madrid, Est. Tipográfico Sucesores de Rivadeneira, 1900, p.155.
- (4) Menéndez y Pelayo, M.: op.cit., p.155.
- (5) Gillet, Joseph E.: op.cit., p.409.

COMEDIA HIMENEA de Torres Naharro

Esta comedia que Gillet sitúa por el año 1516 es completamente distinta a las otras. Su estilo hace suponer que fuera dedicada, como la Iinellaria, a un determinado público.

En el Introyto, el pastor Herrando, después de -- una popular y atractiva descripción de su "Juana la xabonera" pide perdón frente a un público de "fama y de -- grandeza"; Gillet supone la presencia del Cardenal de -- Carvajal entre los presentes.

Introyto

El pastor Herrando narra una de sus experiencias eróticas con sagacidad y detallado arte pictórico; después pide perdón al público presente y anuncia que la comedia no es "de risadas" y anticipa el argumento.

Sincopsis

Jornada Iª: Es noche profunda y en una calle desierta -- frente a la casa de la doncella Phebea, Ymeneo -- le declara su amor. Le acompañan sus criados, el hablador Boreas y el fiel Eliso que lo invitan a alejarse del lugar para evitar peligros. Boreas habla de su amor y esperanza de conquistar a Do--

resta, criada de Phebea, a Eliso y ambos debaten sobre el Amor.

Llegan el Marqués y el criado Turpedio que al ver movimiento alrededor de la casa de Phebea -- quieren descubrir al posible galán; finalmente -- renuncian porque es muy tarde y se van con la intención de volver a vigilar la casa.

Jornada IIª: A la noche siguiente Ymeneo llama a unos cantores para que hagan una serenata a la amada.

Phebea al oír la canción y el villancico se -- asoma a la "gelosía"; Ymeneo con clase aristocrática y modales de amor cortés consigue de la amada que le abra la puerta de su casa a la noche siguiente.

Ymeneo, feliz, ofrece regalos a sus criados, -- pero el fiel Eliso los rechaza. Vuelven a aparecer el Marqués y Turpedio que nuevamente convence a su amo para que vuelvan a la noche siguiente.

Jornada IIIª: Boreas aconseja a Eliso sobre las relaciones amo-criado y le reprocha el no querer aceptar regalos. A continuación, Boreas, imitando a Ymeneo se declara a la criada Doresta que se hace desear. Eliso expresa su admiración por la habilidad y experiencia del compañero.

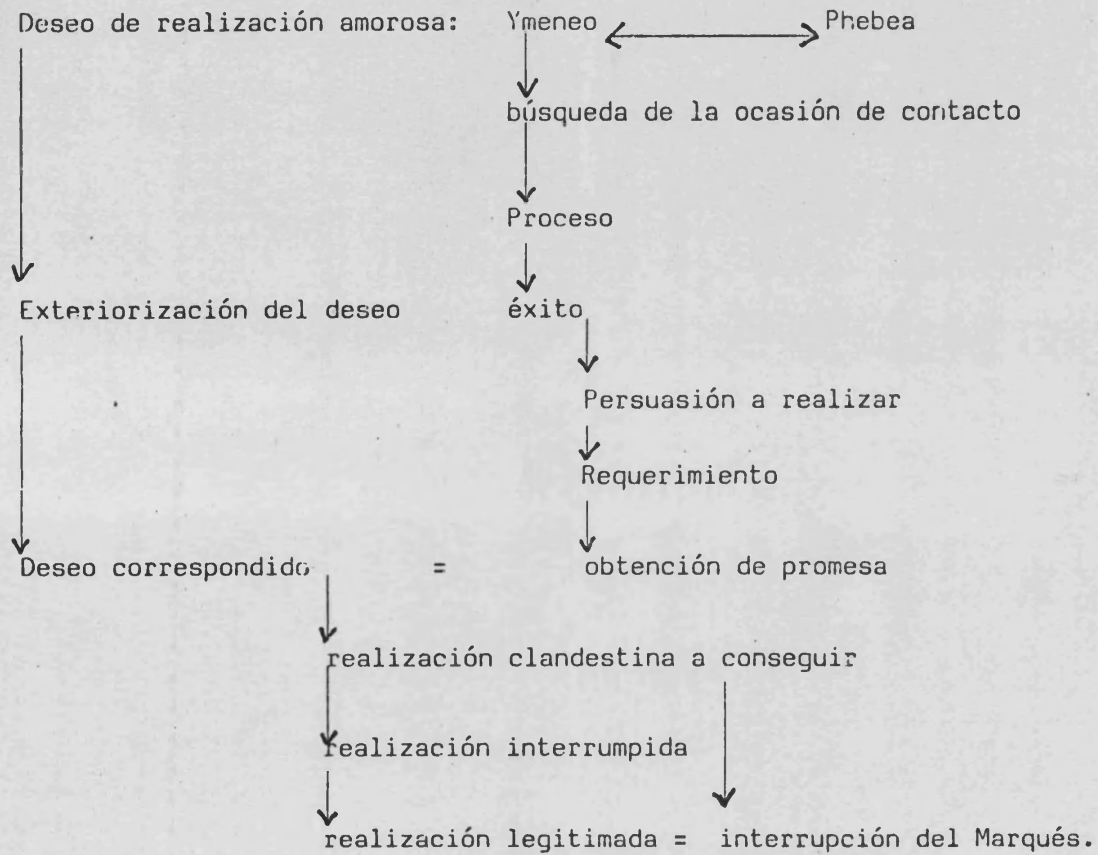
El acto termina con una declaración de Turpedio a Doresta que acaba en insultos y maldiciones por ambas partes.

Jornada IVª: Es nuevamente noche. Ymeneo se prepara para entrar en casa de Phebea tranquilo pensando -- que sus criados vigilan la casa, pero, éstos, son cobardes y huyen, mientras que el Marqués descubre en la huida la capa de Boreas y deduce que -- Ymeneo está en casa de su hermana.

Jornada Vª: El Marqués entra de improviso en la casa de Phebea mientras que Ymeneo logra escaparse. Amenazándola de muerte, le pide que se confiese -- con Turpedio antes de morir. En una escena patética, Phebea pide la salvación de Ymeneo y se queja por no poder haber gozado del amor de su esposo -- secreto.

Ymeneo llega oportunamente en el momento de peligro y recordando al Marqués su condición social par a la de él, ofrece casarse con Phebea. El Marqués acepta y la comedia termina con un villancico.

Lógica de acción



PERSONAJES Y ACTORES

Cuadro de importancia cuantitativa y mínimo de actores necesarios.

Personajes	Actores	Mujeres	Niños	Otros	Principales	Secundarios	Comparsas
7	Máx. 7+2 Mín. 7 Media 8	2	0	2	Ymeneo 7 Marqués 5 Boreas 11 Eliso 10	Turpedio 6 Doresta 4 Phebea 3	Cantores

LAS COMPARSAS HABLAN

COMEDIA HIMENEA de Torres Naharro.

Total	Jornada Iª	Total	Jornada IIª	Total	Jornada IIIª	Total	Jornada IVª	Total	Jornada Vª	Total	Absolutos
7	1 2 3		1 2 3 4		1 2 3 4		1 2 3		1 2		
Ymeneo	X X	2	X X X	3			X	1	X	1	7
Marqués	X	1	X	1			X	1	X X	2	5
Phebea			X	1					X X	2	3
Doresta					X X	2			X X	2	4
Boreas	X X	2	X X X	3	X X X	3	X X	2	X	1	11
Eliso	X X	2	X X	2	X X X	3	X X	2	X	1	10
Turpedio	X	1	X	1	X	1	X	1	X X	2	6
Cantores			X	1							1
Total	3 3 2	8	4 3 3 2	12	2 3 2 2	9	3 2 2	7	4 7	11	47

Máximo- 7 + 2

Mínimo- 7

Media- 8

Análisis secuencial

La comedia se compone de una esfera de acción y dos macrosecuencias: 1ª) Ymeneo desea a Phebea, que al saberlo le corresponde y 2ª) Intentan realizar su amor, primero clandestinamente y, forzados por el hermano, legalmente después.

Teóricos ayudantes son los criados Boreas y Eliso y se opone a la acción el Marqués, hermano de la doncella.

Ymeneo reacciona frente al peligro y la comedia tiene éxito final.

Como podemos apreciar la lógica de acción de la Ymenea es muy diferente a todas las comedias analizadas. Si no fuera por el feliz desenlace, sería una tragedia del honor.

Actantes

Ymeneo ←-----→ Phebea

En lugar de por azar, el éxito llega por la actividad del galán y del hermano.

Personajes

Ymeneo: Caballero.

Marqués: Hermano de Phebea.

Phebea: Noble doncella.

Doresta: Criada de Phebea.

Boreas: Criado de Ymeneo.

Eliso: Criado de Ymeneo.

Turpedio: Criado del Marqués.

Cantores (posiblemente dos).

a) Los personajes son al menos: 9

Media: 8

Personajes masculinos: 7

Personajes femeninos: 2

b) Distribución sociológica

Aristocracia: 2

Caballería urbana: 1

Criados: 4

Músicos: 2

lo que nos da los siguientes datos:

Aristocracia: 22'22%

Caballería urbana: 11'11%

Criados: 44'44%

Músicos: 22'22%

No obstante el ligero predominio de la clase social de los criados, no existe en la obra un enfrentamiento ideológico de clase. El único enfrentamiento está en la traición de los criados, frente al peligro, presente también en obras italianas.

La comedia sigue siendo una obra aristocrática, - cuyo único fin, además del puro entretenimiento, es el sentimiento de honor tan español desde la Celestina hasta todo el teatro del siglo XVII.

Galanes

En toda la obra no podemos jamás alejarnos de la comparación con su principal fuente: la Celestina. Ymeneo como Calisto, a pesar de la colaboración de los -- criados, no son personajes pasivos, sino que actúan para alcanzar a la amada, hasta poner en peligro su vida.

Espejo de amor cortés, caballeros de clase aristocrática, deben sus dificultades al poder autoritario de los parientes.

En la Himenea la autoridad se expresa en la figura del Marqués que sustituye al acostumbrado padre; el honor que se quiere salvaguardar no es el de la doncella, sino el del nombre de la familia.

Ymeneo ama realmente a la muchacha y la respeta y la salva de la muerte, también porque en esta obra el amor no está contaminado por el pecado.

Damas

Phebea sería el recuerdo de Melibea. Como ella, -- frente a la muerte, se queja de no haber gozado; si ella

accede a abrir la puerta al amado es por honesto fin y esta honestidad la salva frente al obligado suicidio de Melibea, lo que favorece la fábula de la comedia renacentista, frente al espíritu medieval de la Celestina.

Los auxiliares

Boreas y Eliso son Pármeno y Sempronio; un criado listo y aprovechado frente al leal, fiel y simplón compañero.

Su actuación teatral es mínima, no contribuyen a la acción, son simple relleno de la intriga o de escenas catalíticas.

Desde un punto de vista social, en cambio recuerdan en sus diálogos la relación amo-criado tan reiterada en todas las comedias clásicas y renacentistas.

La escena primera de la jornada tercera representa la realidad social del criado; Boreas, con su pesimismo, explica al fiel y leal Eliso, las ventajas y desventajas de su situación.

La Técnica Teatral: Actos-cuadros-escenas.

<u>Nº de escenas</u> -----	<u>Himenea</u>
Jornada Iª	E-3
Jornada IIª	E-4
Jornada IIIª	E-4
Jornada IVª	E-3
Jornada Vª	E-2
<hr/>	
Total escenas	E-16

Cuadros-Agrupación de escenas.

Las jornadas compuestas por pocas escenas forman normalmente agrupaciones de escenas.

Jornada Iª: Agrupación de escenas marcadas por el espacio, el tiempo y refranes.

Jornada IIª: Las escenas se completan en esta segunda jornada con el cuadro de los cantores que dedican una canción y un villancico a Phebea.

Jornada IIIª: Agrupación de escenas catalíticas marcadas ideológicamente por las declaraciones de los criados.

Jornada IVª: Agrupación de escenas marcadas como las otras, por el lenguaje y acotaciones gestuales.

Jornada Vª: Agrupación de escenas que pueden formar un cuadro por la acción de capa y espada del Marqués en salvaguardia del honor, el todo marcado

por el Amor de los dos jóvenes amantes, antítesis dolor-muerte-vida feliz, resignación de la heroína y villancico final.

La Himenea comprende 1.698 versos con el Introi-
to y al Argumento, 363 réplicas y una relación de V/r
de 4'67. El ritmo es muy lento en toda la obra y se agi-
liza sólo con los diálogos de los criados.

Respecto a las funciones dramáticas de la pala-
bra, encontramos un monólogo introductivo e informativo
de su amor, de Ymeneo bajo las ventanas de Phebea y, a
través del diálogo entre Phebea y el Marqués un parla-
mento de la doncella sobre el Amor y su dolor frente a
la muerte.

Toda la comedia se basa en diálogos.

Diálogos informativos

"Phebea: Hablemos como mi suerte
me ha traído en este punto
do yo y mi bien todo junto
moriremos d'una muerte.
Mas primero
quiero contar como muero.
Yo muero por un amor
....."
(J.Vª, E.1ª)

Apartes y juegos de palabras

"Eliso: Dile d'esso e medraremos.
Ymeneo: ¿Qué hablas allá entre dientes,
almazén de negligencia?
Eliso: Que presto lo llevaremos

con los otros ynocentes
a la Casa de Valencia.

....."

(J.Iª,E.1ª)

Acotaciones

Las acotaciones implícitas, inferiores en número a otras comedias, se refieren a las entradas y salidas de personajes:

"Marqués: Pues yo te diré qué sea:
vámosnos ora a dormir
lo que queda hasta el día"
(J.Iª,E.3ª)

"Eliso: Aquí vienen..."
(J.IIª,E.1ª)

"Cantor:vamos
Cantor:Vamos
Ymeneo: Yd con Dios"
(J.IIª,E.1ª)

"Phebea: Yd con Dios:
Ymeneo: Señora, quede con vos"
(J.IIª,E.2ª)

Mímica-Gesto

La mayor parte de acotaciones de la Himenea son de tipo gestual, de la futura comedia de capa y espada, de manera que la lentitud del ritmo en la palabra se --

compensa con el mayor movimiento de los personajes en -
escena.

"Marqués: Dame un poco ese laúd.
yré tañendo quequiera"
(J.Iª,E.3ª)

"Boreas: ¿No ay nadie?
Ymeneo: Habla callando.

.....

Llámalos, que se detienen.
Eliso: Caminad. ¿Qué estáis parados?
Ymeneo: Callando, ¡cuerpo de Dios!
¿Qué bozes son ora aquéstas?"
(J.IIª,E.3ª)

"Turpedio: ¿Quién anda ahí?
Marqués: ¡Mueran, mueran!
¿por dó van?
Turpedio: Allá an traspuesto.
Mas la capa irá conmigo"
(J.IVª,E.3ª)

Tono

El tono más bien trágico-lírico en toda la come-
dia, asume un atractivo cómico teatral sólo en los diá-
logos o réplicas de los criados.

"Ymeneo: Soy el que, en veros, me veo
devoto, para adoraros,
contrito, para querereros.
Soy aquel triste Ymeneo
que, si no espero gozaros,
no quisiera conoceros.

Porque en ser desconocida
me matáis con pena fuerte
sabiendo que de mi muerte
no podéis ser bien servida.

....."

(J.IIª,E.2ª)

"Eliso: ¿Y no has leýdo aquel testo,
que maldito deve ser
hombre que en hombre se fía?

Pues si verdad es aquesto,
quien se fiase en muger
muy más maldito sería.

A la fe, para gozallas
y no perderse tras ellas,
oýllas y no creellas,
sacudillas y dexallas.

....."

(J.Iª,E.2ª)

"Boreas: Pluguiera, señora, a Dios,
en aquel punto que os vi,
que quisiera tanto a mí
como luego quise a vos.

Doresta: ¡Bueno es esso!

A otro can con ese huesso."

(J.IIIª,E.2ª)

"Marqués: Pues ¿qué os parece señora?

¿Para tan gran desonor
avéis sido tan guardada?

Confesaos con este paje,
que conviene que muráis,
pues con la vida ensuziáis
un tan antiguo linaje,

....."

(J.Vª,E.1ª)

Vestuario-Maquillaje

Las únicas referencias al vestuario se encuentran en la escena 3ª de la IIª Jornada, al ofrecer Ymeneo "el sayón de raso y el jubón de brocado" o en la escena 3ª de la IVª jornada al reconocer la "capa" de Boreas.

Espacio-Tiempo

Son bastantes las indicaciones temporales y espaciales que marcan la Himenea. Todo sucede de noche y el espacio es el que se repetirá en el teatro posterior español.

Las escenas nocturnas, bajo una ventana, con música, canciones que flotan en el aire rodeado de misterio, peligro y muerte son los aspectos más importantes de la obra, y no tienen referencia alguna con el teatro italiano.

No se pueden distinguir estas marcas tempo-espaciales de los efectos escenográficos que forman un conjunto único, a los fines teatrales de la obra. Sólo se pueden añadir las amenazas de muerte del Marqués con la espada desnuda para dar el cuadro completo.

Debido a la unidad escénica de la comedia no nos extenderemos en transcribir ejemplos de lo afirmado.

Comicidad

El espíritu cómico brilla por su ausencia; como en los I due felici rivali de Nardi, no hablaríamos de comedia si no existiese un desenlace feliz.

La suave ironía está a cargo de los criados cobardes y en su filosofía de la vida.

También en esta obra teatral parece confirmada la inconveniencia de la comicidad en los nobles personajes.

Efectos escenográficos

La Himenea es una comedia llena de efectos escenográficos; la obscuridad de la noche, las sombras, el misterio, el duelo, las canciones, villancicos, uso de laúd y vihuela y ventana con "gelosía" crean un ambiente que se repite en parte en la Aquilana, pero que no tiene parangón con la comedia italiana.

Estudio IdeológicoEl Amor

Lejos del amor de las comedias clásicas italianas se desarrolla el sentimiento de Ymeneo hacia Phebea.

Ya volvemos a afirmar que Torres Naharro se ha embebido del espíritu de Calisto y Melibea al escribir su obra.

Como en la obra nardiana aquí el Amor es puro -- sentimiento y no pasión; el Amor empuja a Ymeneo a luchar contra el peligro y la muerte y no la picaresca -- conquistadora; también aquí el asalto o mejor el acceso a la casa de la amada no olvida nunca la moralidad que se respeta hasta el final de la comedia.

La Mujer

Excepto en un refrán citado por el criado Eliso "Pues si verdad es aquesto, quien se fiase en muger muy más maldito sería", no hay referencia negativa a la mujer.

Phebea está sujeta a la deliberación y al poder, en este caso, de su hermano el Marqués, pero como heroína se rebela y sin caer en el pecado como Melibea, sabe elegir a su esposo y está dispuesta a morir para salvarlo.

El Hombre

Fuera del esquema clásico, a pesar de la colaboración nimia de los criados el héroe es activo y actúa por su cuenta y riesgo para conseguir a su amada.

No hay en esta obra el contraste "puer-senex" de la comedia clásica sino la oposición social del decoro y del honor.

Sociedad

El Introito con su pastor Herrando contrasta más todavía con el estilo elevado de la obra que presenta. En él se invita a los nobles espectadores a gozar de -- las alegrías y a olvidar los pesares y se anuncia que -- no se va a tratar de una comedia realmente cómica.

Aparte esta invitación al deleite, la obra tiene una finalidad moral que no llega por intervención del "senex" sino por la moralidad innata de la protagonis-- ta.

Al hablar de cortejo de la amada, Turpedio, criado del Marqués, recuerda "que es usança del palacio" y es un modo de solacio festejar y dar plazer, y un depor-- te sin el qual no hay buena corte."

El elemento social más importante es el respeto al honor de la doncella y de la casa.

Las múltiples referencias a Dios no revelan un -- espíritu religioso, sino un simple juego lingüístico.

Conclusiones

No podemos sino aceptar los juicios críticos literarios de varios autores.

Afirma Moratín: "Fabula muy sencilla, bien conducida, - animada con situaciones y efectos naturales y oportunos..." (1)

O Menéndez y Pelayo que la juzga como "la más delicada, la más regular, la más caballeresca y afectuosa de Torres Naharro y la que da más simpática y ventajosa idea de su talento - como pintor de costumbres urbanas"... "La cortesana gentileza, la - expresión dulce y poética de los afectos, el suave y enamorado discreto" (2)

A propósito de Phebea Crawford admira "the same -- charming simplicity of character that is capable of heroism when the occasion demands it" (3)

Si reconocemos como fuente principal de la Himene a la Celestina por la fábula, el ambiente, el honor, el misterio, etc. podemos bien ver, como observó Savj--López, que en esta comedia está "todo el drama de Calderón, el glorioso teatro de capa y espada" y deducir que con esta - comedia hay un avance en el progreso dramático del teatro español muy lejano de las fuentes italianas.

Si la nota predominante en la obra es el ambiente español, algo italiano muy superficial está también presente.

En la jornada tercera Boreas y Eliso hacen una - crítica a la sociedad del tipo hallado ya en obras ita-

lianas:

"Boreas: Y a quien le roba y le sisa
quanto le viene en soslayo
le da la capa y el sayo
hasta quedarse en camisa."
(vv.55-58)

O, en la misma jornada el "contraste" entre Boreas y Doresta nos recuerdan los debates de "Contrasto di Cielo D'Alcamo" de la escuela siciliana.

Es evidente que estos detalles son muy poco representativos de la influencia italiana.

AQUILANA de Torres Naharro

El Introito es del mismo tipo de las otras comedias; un villano, cuyo nombre no se cita, habla de una boda. Alabando a los novios, al padrino y a la madrina, aprovecha la ocasión para hablar de un amor suyo, Lucía, que ya falleció. Después de una muy escueta descripción de sus relaciones con la moza serrana y de su emoción frente a los recuerdos, pasa a presentar el Argumento.

Argumento

Empieza con la presentación del amo Aquilano y de su "servus currens" y "hermano" Faceto.

El galán ama a Felicina, hija de Bermudo, rey de León, y para estar al lado de la amada entra al servicio del rey.

Accidentalmente Aquilano se cae de la casa de Felicina y está mal a pesar de la llegada de tres médicos. El viejo Esculepio descubre su verdadero mal, es decir, la pena de amor por Felicina e invita al rey Bermudo a concederle a su hija. Bermudo, en un primer momento muy enojado, cede felizmente al enterarse que el escudero es hijo del Rey de Hungría.

La intriga se completa con escenas catalíticas a cargo de dos hortelanos, Dandario y Galterio.

Sinopsis

Jornada Iª: La jornada empieza con un diálogo lleno de comicidad y juegos de palabras a cargo del criado Faceto que está leyendo, a propuesta de su amo Aquilano, la carta de Felicina, que invita al galán a una cita.

Faceto, en una escena monologada, decide conquistar, a la par de su amo, a una mujer y precisamente a Dileta, criada de Felicina.

Después de un monólogo de amor de Aquilano en los alrededores de la casa de la amada, sigue un diálogo entre los jóvenes y Felicina cita a Aquilano para la noche siguiente, invitándole a traer consigo una escalera y a no dejarse ver por los hortelanos.

La Jornada termina con un diálogo amo-criado.

Jornada IIª: La segunda jornada es, más bien, de transición. Empieza con un diálogo catalítico entre -- los hortelanos Dandario y Galterio, interrumpido por una breve intervención de Dileta.

Al llegar Faceto, los hortelanos le comunican que Dileta quiere hablar con él; los dos villanos se van a almorzar.

Sigue un monólogo de Faceto sobre las relaciones hombre-mujer y una declaración de amor de éste a Dileta. Dileta cita a Aquilano, en nombre

de Felicina.

Jornada IIIª: En un diálogo entre Dileta y Felicina, ésta última trata de esconder su pasión por honor.

Aquilano ha subido a la casa de Felicina con la escalera y le declara su amor. La amada disimula su agrado y al oír rumores, le ruega que se vaya.

Aquilano se cae al huir.

Los rumores de la escena precedente eran de los dos hortelanos que, ahora, oyen los gemidos de Aquilano. Después de un diálogo entre los tres, Dandario preocupado por la gravedad de Aquilano corre a buscar al rey mientras Galterio se queda consolando al joven y se desespera por el cariño que todo el mundo siente hacia el joven escudero.

Jornada IVª: Al llegar, Bermudo llora la desgracia de Aquilano y preocupado envía a llamar a tres médicos.

De entre los médicos, Esculapio aconseja que llamen a la presencia de Aquilano a las más hermosas muchachas del reino para consolar al muchacho.

Felicina pasa delante de Aquilano y le provoca un vuelco al corazón. Esculapio ordena que se vayan todas las mujeres y, a solas, con el rey Bermudo, con mucha psicología y táctica le da a

entender la causa del mal de Aquilano, es decir el amor hacia Felicina.

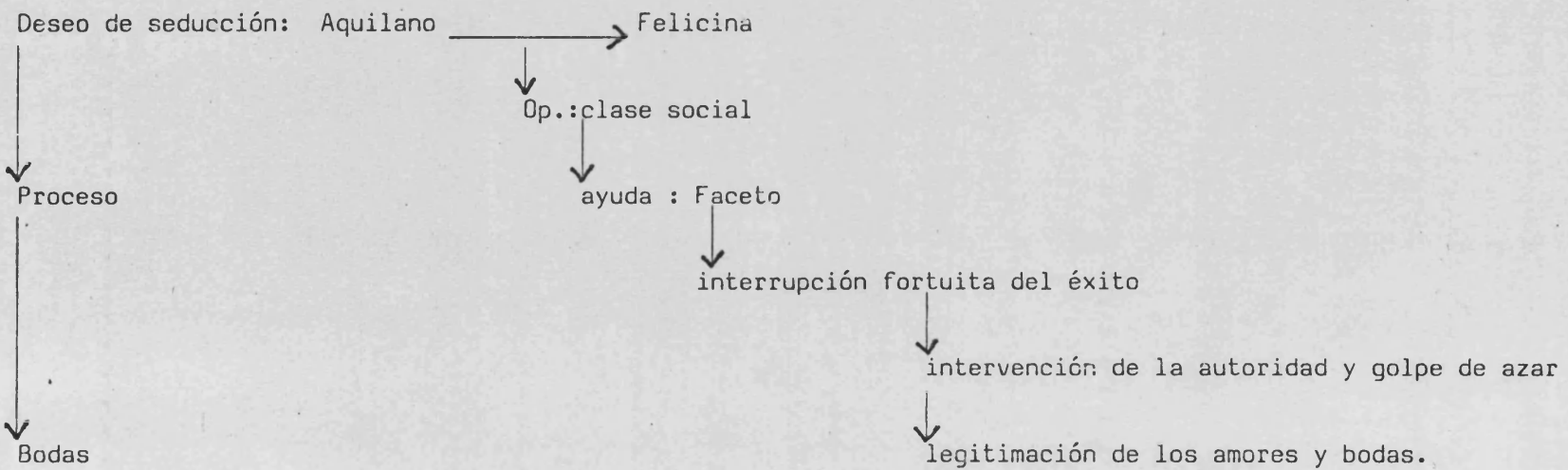
El rey se desespera por la diferencia de clase de los enamorados, pero Faceto, desobedeciendo a las órdenes de su amo, declara, para salvarlo, que Aquilano es hijo del rey de Hungría y -- por lo tanto digno de Felicina.

Jornada Vª: Sigue un diálogo entre Felicina y Dileta;

la criada a cambio de las buenas noticias, chantajea a Felicina, haciéndola suspirar durante -- una larga escena en la que se cambian momentaneamente los papeles: Felicina accede a las órdenes de su criada que, al final, le confiesa que Aquilano es hijo de un rey.

La comedia termina con las bodas y con la despedida del público por parte de Faceto.

Lógica de acción



Análisis secuencial

La comedia se compone de una esfera de acción y dos macrosecuencias: Aquilano desea conquistar a Felicina; boda de Aquilano y Felicina.

Ayudante es el "servus currens" Faceto con intervención también de Dileta.

No existiría oposición alguna si el actante Aquilano quisiera, pero él desea conquistar a la muchacha - por él mismo y no por su condición de príncipe. Debido a esto la acción se complica, dando lugar a la comedia, por la oposición del decoro-clase social.

El éxito se debe al ayudante Faceto que actúa en beneficio del amo.

Actantes

Aquilano <-----> Felicina

Personajes

Aquilano: príncipe desconocido.

Felicina: Infanta.

Bermudo: rey de España.

Faceto: criado de Aquilano.

Dileta: criada de Felicina.

Esculapio: médico.

Personajes y actores

Cuadro de importancia cuantitativa y mínimo de actores necesarios.

Personajes	Actores	Mujeres	Niños	Otros	Principales	Secundarios	Comparsas
10	Mín.8 Máx.10 Media 9	2	0	0	Faceto 9 Aquilano 9 Felicina 6 Dileta 6	Bermudo 5 Dandario 6 Galterio 5	Esculapio 3 Galieno 2 Polidario 2

TODAS LAS COMPARSAS HABLAN

LA AQUILANA de Torres Naharro

Personajes	Jornada Iª					Total	Jornada IIª				Total	Jornada IIIª				Total	Jornada IVª					Total	Jornada Vª					Total	Total							
	1	2	3	4	5		1	2	3	4		1	2	3	4		1	2	3	4	1		2	3	4	5										
Escenas	X	X	X	X	X	4									X	X	X	X	3	X	X			2												Absoluto
Aquilano																																		9		
Felicina				X		1									X	X			2								X	X	X			3	6			
Bermudo																				X	X	X	X	4				X			1	5				
Faceto	X	X			X	3	X	X	X		3											X		1				X	X		2	9				
Dileta							X		X		2	X							1							X	X	X			3	6				
Esculapio																						X	X	2				X			1	3				
Galieno																						X	X	2								2				
Polidario																						X	X	2								2				
Dandario							X	X			2		X						1	X	X			2		X				1	6					
Galterio							X	X			2		X	X					2	X				1							5					
Total	2	1	1	2	2	8	3	3	1	2	9	2	2	3	2	9	1	3	5	6	16	2	2	2	4	1	11	53								

Máximo: 10

Mínimo: 8

Media: 9

2 Mujeres

Galieno: médico.

Polidario: médico.

Dandario: hortelano.

Galterio: hortelano.

a) Los personajes son: 10

Media: 9

Personajes masculinos: 8

Personajes femeninos: 2

b) Distribución sociológica

Aristocracia: 3

Burguesía: 3

Criados: 4

lo que nos da los siguientes datos:

Aristocracia: 30%

Burguesía: 30%

Criados: 40%

Es evidente la predominancia de una clase social superior a la de los criados.

El alma de la comedia es el decoro y esto se respeta.

Galanes

Aquilano nos recuerda a Erostrato de los Suppositi de Ariosto, a Don Duardos de Gil Vicente o a Virbio

de la Pietà d'Amore de Mariano Maniscalco da Siena, como nobles al servicio del padre de la amada.

Erostrato, de todas formas, no tiene otra finalidad que estar cerca de la amada, mientras que Aquilano o Don Duardos quieren sentirse capaces de conquistar a la dama por sí mismos y no por su noble condición. Dice Aquilano:

"Ya yo sé
que es gran bien el que heredé,
pero querría probar
a ver si por mí podré
merecer mejor lugar"
(J.Iª, vv.95-99)

Como descripción física del galán, leemos sólo - una amorosa de Felicina:

"¡Cuán hermoso
quán gentil y cuán gracioso,
quán cortés, cuán bien hablado,
quán honesto y virtuoso,
qué bien acondicionado;
quán varón
quán de cuánta perfición
qu'el Señor dotarlo quiso!
No me digan de Absalón,
ni me cuenten de Narciso."
(J.IIIª, vv. 100-109)

La actividad del galán es como la de Calixto, la de Ymeneo, la de Erostrato o de otros galanes analizados hasta ahora; al acudir a la cita con su amada, queda frustrado su encuentro por un obstáculo.

Damas

Felicina tampoco se diferencia de otras damas estudiadas hasta ahora.

Durante la acción cede menos que Filogénia de la Pietà d'Amore de Mariano Maniscalco da Siena que llega a abrazarlo y besarlo y más que Flérída de Don Duardos de Gil Vicente en la que la protagonista está demasiado preocupada en saber el verdadero nombre de su caballero.

Rey Bermudo

El Rey ama a su escudero como en Don Duardos o, en la 1ª novela de la IVª Jornada del Decamerón Tancredi, respecto de Guiscardo o como Damone, en los Suppositi de Ariosto, pero el decoro los obliga a no poder aceptar a los galanes de sus hijos hasta la anagnórisis final de la comedia.

Son éstos personajes secundarios, pero representan la autoridad conservadora del decoro social.

Auxiliares

Ya hemos dicho que el "servus currens" de la Aquilana es Faceto.

Su actuación es típica de la futura comedia española con la figura del gracioso y de la comedia clásica italiana en la que la astucia y realismo práctico en la vida del criado son superiores a la blandicie amorosa - del amo.

Faceto, como sus colegas, es la base de la comi-
cidad de la obra.

Técnica Teatral: Actos-cuadros-escenas.

Nº de escenas por acto ----- La Aquilana

Jornada Iª	E-5
Jornada IIª	E-4
Jornada IIIª	E-4
Jornada IVª	E-4
Jornada Vª	E-5
<hr/>	
Total escenas	E-22
<hr/>	

Cuadros-Agrupación de escenas

Jornada Iª: E-1-2. Escenas de introducción a la intriga marcadas por la ironía, juegos de palabras y acotaciones gestuales y en la 2ª por monólogos de transición.

E-3. Escena con monólogo interior y contraste a moroso marcada por la mitología y amor cortés y por las indicaciones de escenario. Cierre de la Iª Jornada.

Jornada IIª: E-1-4. Agrupación única de escenas marcada por el habla rústica, al estilo de las églogas pastoriles, de los hortelanos y criados y acotaciones gestuales.

Jornada IIIª: E-1-2. Escenas de amor marcadas espacial y estilísticamente por la literatura cortés y acotaciones gestuales.

E-3-4. Escenas sobre Aquilano herido, marcadas por el habla rústica, conjuros, superstición, acotaciones gestuales.

Jornada IVª: E-1-4. Agrupación única de escenas de la curación de Aquilano, marcada por el lenguaje tragicómico, parlamentos, decoro, anagnórisis final, acotaciones gestuales, clímax.

Jornada Vª: E-1-5. Agrupación de escenas de final de la comedia, marcada por monólogos, suspense y acotaciones gestuales.

La Aquilana comprende 3.114 versos con el Introito y el Argumento, 503 réplicas y una relación de v/r - de 6'19; encontramos en esta obra el ritmo más lento de todas las comedias analizadas y más si tenemos presente que la comedia comprende, en todas las obras, las escenas de ritmos más ágiles de los criados o de los señores con los criados, lo que sube la media general. Es, sin duda alguna, la comedia más basada en la palabra.

Respecto a las funciones dramáticas de la palabra no encontramos innumerables monólogos pero, sí, muy largos y que son de tres tipos: monólogos interiores, informativos, parlamentos; hay predominio absoluto de los primeros.

I)

a) Monólogos interiores

"Aquilano: ¿Qué más quiero?

¿Qué más ay? ¿A cuánto spero?

Quiero andarme, que ya es hora;

mas non cale, que me muero

por mano de mi señora.

Felicina.

ven, señora, pues, ayna

haz tus manos carniçeras,

y d'esta carne mezquina

cortarás por donde quieras.

....."

(J.Iª, vv. 270 y ss.)

b) Monólogos informativos

"Faceto: En Buen hora.

.....

Todavía

sé que su ama la embía,
 como no asienta el pie llano,
 con qualquier mensagería
 para mi amo, Aquilano.

Más, si puedo,
 quiero contalle sin miedo
 lo que de mí determino,
 y aun mostralle con el dedo

....."

(J.IIª, vv. 350 y ss.)

c) Parlamentos

"Bermudo: O Fortuna descortés,
 traydora, gasta plazerés,
 ¡por quán poco interés
 tan mucho dañarme quieres!

Baratera,
 después que por tu manera
 todo el mundo te deprava,

.....

Son tus dones
 pagar en tribulaciones
 a los que das esperanças,
 ¡terrero de maldiciones!
 saco roto de alabança!

....."

(J.IVª, vv. 1 y ss.)

II) Diálogos informativos para relacionar sucesos acaecidos anteriormente o entre escena y escena.

"Faceto: Con ésta voy glorioso
 sin que más nada me den;

.....

Sin tardar
 ora te quiero contar,
 pues me alegraron tus paños:
 ¿Con quién quesiste casar
 a tu hija, oy ha seys años?

Bermudo: Yo querrís,
 por nuevas que d'él tenía,
 darle entonces por marido
 un hijo del rey de Ungría;
 mas diz que es muerto o perdido.

....."

(J.IV^a, vv.681 y ss.)

III) Diálogos de doble conversación

"Faceto:" Aquilano,
 porque no es más que en mi mano
 yo t'escurro burramente..."

Aquilano: Mira que dize, villano,
 "yo te scrivo brevemente".

Faceto: Assí está;
 "Si esta noche ser podrá
 ten perro por do sorrates"

Aquilano: Mira, bestia, que dirá
 "te espero por donde sabes"

....."

(J.I^a, vv.120 y ss.)

Acotaciones

La mayoría de las acotaciones implícitas se refie-
 ren a las entradas y salidas de personajes:

"Dileta: ¡A, ortelano!

Galterio: ¿Quién llama?"

(J.IIª, vv.260-61)

"Galterio:

y por tu fe que la esperes,

que nos ymos almorzar"

(J.IIª, vv.348-49)

"Faceto: pero hela a la ventana"

(J.IIª, v.398)

"Bermudo: Ven acá, dime villano,

¿dónde está, que no lo veo?

Dandario: Helo allí"

(J.IVª, vv.38-39)

Apartes

"Faceto: ¡Voto a Dios!

De acuerdo quedan los dos,

los amores van calientes;

que me maten, veréys vos,

si no remojan los dientes.

Aquilano: O Faceto

si me tuviesses secreto

¡qué nuevas te contaré!"

(J.Iª, vv.495-502)

"Dileta: (Dentro estás

Dios sabe cómo saldrás)

Felicina: ¿Qué dizes?"

(J.IIIª, vv.110-112)

"Esculapio: (Dentro estás)

No se gaste tiempo más,

qu'es periculum in mora"

(J.IVª, vv.445-447)

Mímica-Gesto

En la Aquilana, a pesar de tener mucho peso la -
palabra, hay mucha gestualidad a parte del movimiento -
derivado de las acotaciones.

"Faceto: ¿Qué haze de pasear
aquel loco de mi amo?
(J.Iª, vv.228-229)

"Galterio: mas digo, daca, miremos:
¿de quién son estas pisadas?"
(J.IIª, vv.98-99)

"Aquilano: ¡Ay, ay, ay, que muerto soy!"
(J.IIIª, v.268)

"Dandario: yo te doy la mano a ti,"
(J.IIIª, v.318)

"Bermudo: Ven acá
quedad vosotros allá"
(J.IVª, vv.625-626)

"Bermudo: No sé, par Dios, qué me diga;
toma, si quieres, la capa"
(J.IVª, vv.676-677)

Todo esto sin transcribir la escena entre Dileta
y Felicina de la Vª Jornada, riquísima en gestualidad.

Tono

La acotación del tono es muy variable en esta o-
bra.

La Aquilana pasa de unos largos monólogos interiores, de amor, ilusión o desesperación, del estilo del amor cortés en las declaraciones de Aquilano al argot y habla rústica de los hortelanos que tanto recuerdan las églogas pastoriles precedentes.

"Aquilano: Señora, si tú quisieras,
 muy bien sé que me has oydo;
 mas soy cierto
 que llamarte con concierto
 y amarte con fe tan buena,
 son dar bozes en desierto
 y edificar sobre arena,

Felicina: Pues no llores,
 pusillánimo en amores;
 que aunque no me lo agradescas,
 el menor de mis favores
 te paga más que mereçes.
 Piensa agora
 que siendo yo tu señora,
 por amar un tal qual eres
 me hallo meresçedora
 de todo quanto dixeres.
"
 (J.Iª, vv. 358 y ss.)

"Galterio: ¡Hao! collaço, dormilón,
 apaña tus arrapieços,
 que su padre de Fetón
 va ya por esos cabeços.
 Abre el ojo.

Dandario: Carillo, no ayas enojo,
 que, mía fe, ya me levanto;
 mas mira tu martilojo,
 qu'entiendo qu'es oy disanto.

Galterio: Mas ¿de veras?
 Pues si no me lo dixeras
 do al dianlo el que guardara,

Dandario: Busca, pues, la dissantera,
 que cuydo qu'es Santa Clara.
"
 (J.IIª, vv.1 y ss.)

Vestuario-Maquillaje

Ausencia total de marcas de vestuario y maquilla
je.

Espacio-Tiempo

El espacio está determinado por el jardín del Pa
lacio del rey Bermudo al que da seguramente el aposento
 de Felicina; es pues, éste, de tipo general, indetermi-
 nado y polivalente.

Varias marcas espaciales detallan el escenario:

"Aquilano: Hable passo, por mi amcr,
 que el lugar es sospechoso"
 (J.Iª, vv.8-9)

"Felicina: Pero va,
 tornarás mañana acá,
 por tus secretas escalas"
 (J.Iª, vv.481-482)

"Faceto: Salgamos de casa agena"
 (J.Iª, v.511)

"Galterio: Dame a Dios, qu'estó espantado
pensando como subieron.

Dandario: ¡Y escalaron!

Galerio: Pues veamos a qué entraron,
no tengamos que pagar
....."
(J.IIª, vv.108 y ss.)

"Felicina: Di, traydor,
¿y cómo tan sin temor
osavas entrar aquí
y offender a tu señor
y dañar a tí y a mí?"
(J.IIIª, vv.190-194)

Las marcas temporales indican que la acción em--
pieza de noche y termina antes del día.

"Aquilano: aunque no sé si verás
a leer aquesta carta"
(J.Iª, vv.28-29)

"Faceto: Vámosnos, que es hora ya,
y estar aquí no es honesto,"
(J.Iª, vv.541-542)

"Dileta: ¿dónde vas de noche a oscuras?"
(J.IIIª, v.47)

"Galterio: Bozineró;
madrugada de herrero
me parece esta mañana"
(J.IIIª, vv.290-292)

"Dileta: La ciudad
con tanta solemnidad
luminarias sin reproche,
que su mucha claridad
ha desterrado la noche"
(J.Vª, vv.260-64)

Efectos escenográficos

Los efectos escenográficos de la Aquilana podrían depender del escenógrafo de turno al desarrollarse toda la obra en el jardín del palacio y al poder jugar con luces y ángulos diferentes de visión. Al final de la obra se cita, a través de Dileta, la fiesta que se está desarrollando en la ciudad con torneos y juegos de cañas, y con tantas luces que "su mucha claridad ha desterrado la noche."

Es posible que en un escenario múltiple o giratorio se puedan apreciar los citados efectos escenográficos que no se declaran abiertamente. Es la Aquilana la primera obra en la que se citan juegos y torneos al estilo más puro del teatro español del siglo de oro.

Comicidad

La Aquilana guarda todo el decoro debido a los nobles personajes y como la comicidad no es digna de ellos, está a cargo completo de Faceto, criado de Aquilano y de los hortelanos Galterio y Dandario.

Faceto se ocupa de la lectura de la carta de Felicina creando una gran ambigüedad y juegos de palabras; Dandario y Galterio tienen un estilo propio con su argot y lenguaje peculiar a su condición social.

Faceto es el gracioso clásico; los hortelanos se encargan de escenas catalíticas íntegras.

"Faceto: Aquilano,
 porque no es más en mi mano
 yo t'escurro burramente..."

Aquilano: Mira que dize, villano,
 "Yo te scrivo brevemente"

Faceto: Assí está;
 "Si esta noche ser podrá
 ten perro por do sorrabes"

Aquilano: Mira, bestia, que dirá
 "te espero por donde sabes"
 (J.Iª, vv.120 y ss.)

"Galterio: Compañero,
 ¿de mañana está puntero?
 Pues: çahundiste las migas

Dandario: Mas tápote el agujero
 y arrójote un par de higas
"
 (J.IIª, vv.30-34)

Estudio Ideológico

El Amor

La Aquilana es la comedia de Amor y de Honor por excelencia entre las de Torres Naharro.

Al estilo de Don Duardos, en la obra de Gil Vicente, Aquilano es hijo de un rey que "querría provar a ver si por mí podré mereçer mejor lugar" y no entra al servicio de la amada como Erostrato de los Suppositi de Ariosto para estar cerca y poder poseer a su amada, sino

sólo para poderla enamorar como hombre de clase social inferior a la real.

La filosofía de la comedia no es optimista respecto al deseo de Aquilano, porque la obra no tendría un desenlace feliz sin la confesión de Faceto sobre la identidad del galán; gana entonces en la intriga el poder del decoro no sobre el amor individual, sino sobre el éxito total, es decir la boda como meta de amor.

Honor

Hay honor en el deseo de enamorar a Felicina por sí mismo, lo hay en Felicina en cuanto al trato con su amante y lo hay en Bermudo, aunque en este último caso, un poco ambiguo. Bermudo ama y estima a su escudero, pero siempre en cuanto tal. En el momento de salvarle la vida, le parece honroso y aceptable que Esculapio sacrifique a su mujer y a su dignidad personal para salvar a Aquilano, concepto de honor variable al enterarse que no es la mujer de Esculapio la salvadora del escudero, sino su hija Felicina.

Una vez más se demuestra que todo es relativo en la vida.

"Bermudo: Soy pasmado

de pensar cómo has usado
de primor tan primo y tal,
y alegre porque me has dado
buenas nuevas de su mal.

Y a mi ver,

tú lo puedes guarescer,
 que otro no creo que pueda;
 o sánelo tu muger
 y páguelo mi moneda.
 (J.IVª, vv.405 y ss.)

La Mujer

Felicina está a caballo entre la Phebea de Hime-
nea, la Philogenia de Mariano Maniscalco da Siena que -
 cede pronto al ver sufrir a su amante y la Flérída de -
 Gil Vicente que resiste a la tentación de amor sólo por
 que obsesionada por saber el verdadero origen de don --
 Duardos.

Felicina afirma:

"¿O pensavas
 que si la villa tomavas,
 la fortaleza tenías?

Y es verdad
 que en ganar la voluntad
 la villa tienes estable,
 pero no la honestidad
 qu'es castillo inexpunable"

En la última jornada Felicina recuerda, de todos
 modos, más a Philogenia que a Flérída y de sus palabras
 sale una crítica negativa a la mujer:

"...mas, o sexo femenino,
 para nada fueste bueno.
 Si hombre fuera,
 mil muertes dado me oviera

sin persona me sentir;"

(J.Vª. vv;58 y ss)

.....

"si en la vida fui muger,

seré en la muerte varón"

(J.Vª, vv.158-59)

El Hombre

No hay ideología alguna sobre el hombre que sale, no obstante, muy bien parado en la obra.

La única referencia es la de los labios de Felicina que afirma que el hombre hace caso de la mujer conquistada a la par del Papa con el labrador, aprovechando la comparación para una suave crítica a la Curia papal.

La Sociedad

Es ésta una obra ideológica en cuanto al concepto de honor y decoro, pero no censura la Sociedad como pasa con las otras. Además de la referencia de Felicina al Papa, encontramos otra en el verso 369 de la IIIª Jornada que comenta la quema en Toledo de una "alcahueta y hechicera".

Conclusiones

Menéndez y Pelayo llama a la Aquilana "comedia -- heroica, de ruido y de teatro" (1) y recuerda de paso como Moratín condenase la trivialidad e indecorosidad de los personajes más elevados; a su vez es posible que -- Juan de Valdés influyera negativamente sobre Moratín.

Hemos comprobado con Gillet que hay mucho del tono y estilo de las Eglogas pastoriles como por ejemplo -- la Eloga de Breno, (2) la Egloga ynterlocutoria, graciosa y por jentil estilo de Diego de Avila y la Egloga pastoril. (3)

El tema se repite en obras precedentes; empezando por el Libro segundo de Palmerín de Oliva, como libro de caballería, pasando por la Pietà d'Amore de Mariano Maniscalco da Siena de 1518 o por Don Duardos de Gil Vicente. El príncipe de Hungría aparece en efecto ya desde la literatura popular medieval.

Lo que considera Gillet es que, tratándose de una comedia para una boda, se mezclan estilos y tonos diferentes a lo largo de la obra, como puede ser un espíritu plautino, otro romántico que desembocaría en el juicio -- de Menéndez y Pelayo de una comedia al estilo de Lope de Vega.

Nosotros personalmente consideramos que la Aquilana que es la última en componerse, es la más alejada junto con la Himenea, de aquel ambiente italiano, vivo en --

las otras comedias; ausente también en críticas a la sociedad del tiempo es, para nosotros, una pura obra de entretenimiento, con una historia de amor popular, aunque entre nobles personajes y con una comicidad que reúne lo clásico y lo pastoril de las églogas. En conjunto vemos a la Aquilana como la obra más pre-lopesca de todas las de Torres Naharro.

NOTAS

- (1) Menéndez y Pelayo, M.: op.cit., p. 167.
- (2) R.H.LXXII, 1928.
- (3) Kohler Lieben Spanische Dramatische Eklogen, Bresden, Gesellschaft für Romanische Literatur, 1911, p.236--266 y 266-298.

LA CALAMITA de Torres Naharro

La Calamita fue publicada en la edición de la -- Propalladia de Sevilla en 1520, aunque probablemente se compuso entre 1517 y 1520, visto que la edición de 1517 no la comprende.

Es importante observar también el juicio de Gillet, deducido de la Prefación a la "suelta" de la Linellaria⁽¹⁾ publicada antes de la Propalladia, en la que Torres Naharro declara: "aunque no a todas, a algunas de mis comedias licenciaré". Esto le hace suponer que, quizás, existiese ya una versión o borrador de la Calamita.

La colocación cronológica, aunque sea de un borrador, sería importante para poder examinar pasajes aparentemente italianizantes.

Introyto y Argumento

Remojos Pascual, el labrador de turno, presume de sus cualidades personales en cualquier campo para justificar su presentación de la comedia.

El joven Floribundo, con la ayuda de su criado -- Jusquino y de Libina como rufiana, trata de conquistar a la virtuosa Calamita, hermana de Torcazo, el ingenuo de la comedia.

Después de algunas vicisitudes negativas, la comedia llega a un feliz desenlace; se reconoce en Calamita, a la hija adoptiva de Trapaneo y legítima de don Romulio y doña Preciada y por lo tanto adecuada nuera, para el padre de Floribundo.

Sinopsis

Jornada Iª: Empieza con un monólogo de Jusquino que, deseoso de servir a su amo Floribundo, prepara la estrategia para que Libina, cuñada de la doncella Calamita, lo ayude como mediadora-Celestina.

Para esto juega una burla a Torcazo, el bobo de la comedia y marido de Libina, convenciéndole que son parientes y, gracias a esto, poder tener acceso a su casa.

Una vez en casa de Libina, Jusquino, en ausencia de Torcazo, le habla del amor de Floribundo hacia Calamita, pero Libina le contesta, hablándole de la honradez y seriedad de la muchacha.

Floribundo desesperado confía una carta para su amada al criado Jusquino y, como Sempronio en la Celestina, se ríe de la carta y de su amo, pero, a pesar de todo, se dispone a ayudarlo.

Jornada IIª: Jusquino prepara el plan con Libina para vencer a Calamita.

En una escena catalítica entra el Escolar, amante de Libina, del que Jusquino se muestra celoso. El Escolar se cita con su amante a la que visitará bajo un disfraz femenino, pasando por prima de la mujer.

Un nuevo personaje Phileo, entra en acción, habiendo de la preocupación que Empticio, padre de Floribundo, tiene por la educación y los amores de su hijo.

Al ver a Torcazo, Phileo le pone sobre aviso, comentándole como Floribundo desea burlarse de su hermana Calamita.

La jornada termina con un monólogo de Phileo que preanuncia la boda de los jóvenes a pesar de la oposición paterna.

Jornada IIIª: Libina habla con Calamita tratando de hacer mella, pero demasiado discretamente, para los oídos de Jusquino, que está escuchando.

El criado enfadado se venga de Libina diciendo a Torcazo que su mujer tiene un amante.

Torcazo amenaza con una paliza a su mujer, cuando llega Jusquino que, aprovechándose del enfado de la mujer, insiste sobre la conquista de Calamita.

La jornada termina con un sermón de Phileo a Jusquino por el mal y desleal servicio que está haciendo al viejo amo Empticio.

Jornada IVª: Emticio sermonea a Floribundo al que reprocha no encontrar "a una noble amiga" en lugar de una "hija de un mal abad". Paralelamente, Torcazo, trata de tocar a la "prima" de su mujer descubriendo que "tiene bragueta". El Escolar grita diciendo que Dios le ha cambiado de sexo y Libina aprovecha la ocasión para convencer a Calamita a que se case secretamente con Floribundo.

Después del "sí, quiero" de los dos jóvenes amantes, Jusquino que ha visto todo, preocupado -- por la gravedad de la situación, recurre a Phileo.

Jornada Vª: La jornada empieza con un monólogo de Floribundo que exalta a su mujer, con indicios sobre su origen.

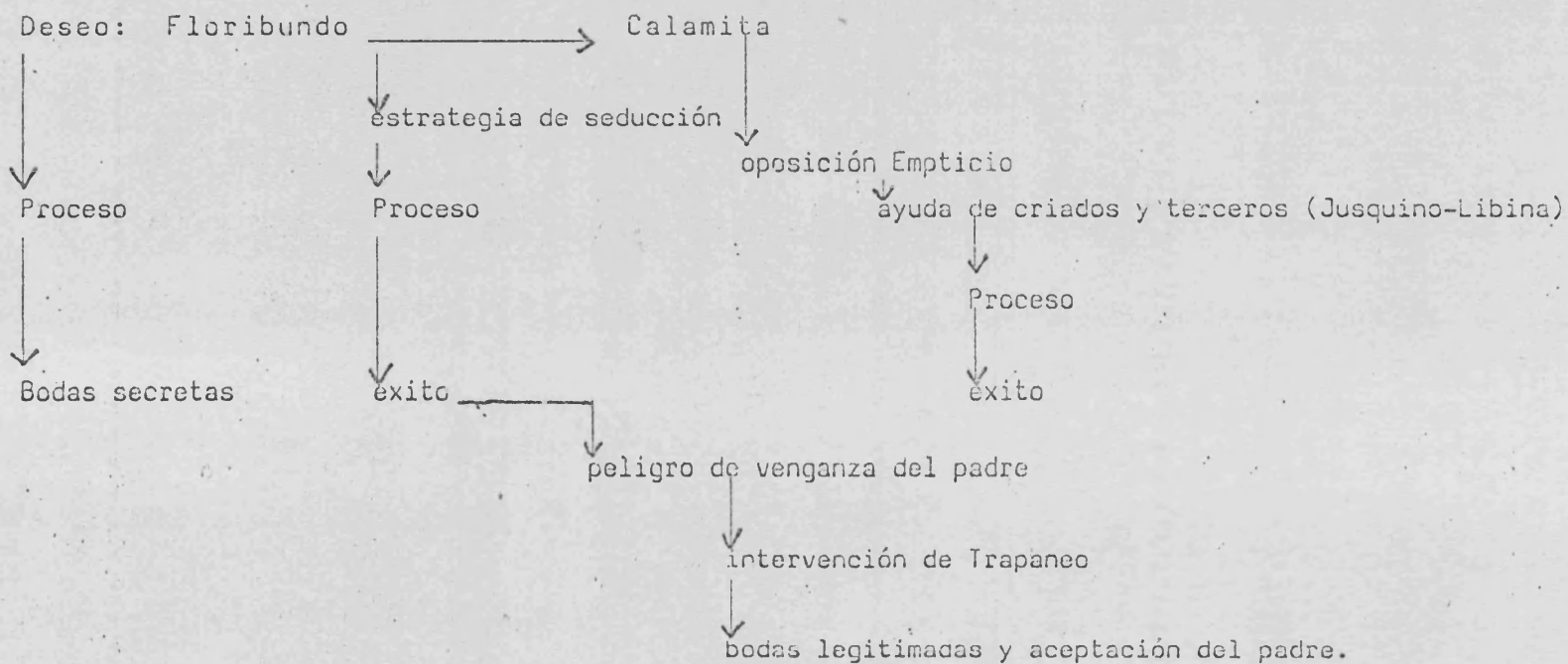
Emticio airado por la boda de su hijo comunica a sus criados su intención de matarlo.

Como nueva venganza Jusquino propone a Torcazo que se finja muerto para comprobar la fidelidad y amor de Libina. Enfado de ésta y gozo de los -- criados por la burla. La escena de la fingida -- muerte nos lleva a la Calandria de Bibbiena.

Paralelamente Emticio sigue en su proyecto de matar a Floribundo pero, llega oportunamente Trapano que, al enterarse de la boda, salta de alegría y aclara el noble origen de la muchacha.

La comedia termina con la despedida de Jusquino del público.

Lógica de acción



865

Análisis secuencial

La comedia se compone de una esfera de acción y - dos macrosecuencias: una principal: Floribundo desea conquistar a Calamita que al final le corresponde, y otra - secundaria: relaciones de Libina con el Escolar.

Ayudantes son el criado Jusquino y Libina en calidad de rufiana.

La oposición la representa Empticio en función -- del decoro social: Calamita aparentemente no pertenece a su clase y por lo tanto no es digna de casarse con su hijo.

El éxito se alcanza por azar y anagnórisis fina-- les, según el modelo clásico latino e italiano.

Actantes

Floribundo <-----> Calamita

Personajes

Jusquino: criado.

Floribundo: amo.

Torcazo: marido de Libina.

Libina: mujer de Torcazo.

Calamita: hermana de Torcazo.

Phileo: criado de Empticio.

Empticio: padre de Floribundo.

Trapano: padre de Torcazo.

Escolar: amante de Libina.

a) Los personajes son: 9

Media: 5

Personajes masculinos: 7

Personajes femeninos: 2

b) Distribución sociológica

Burguesía: 3

Criados: 2

Clase intelectual: 1

Pueblo: 3

lo que nos da los siguientes datos:

Burguesía: 33'33%

Criados: 22'22%

Clase intelectual: 11'11%

Pueblo: 33'33%

No hay predominio de una clase social sobre otra.

Si la comedia tiene un feliz desenlace es porque, al principio, Calamita, que aparentemente pertenecía al pueblo podía llevar a un predominio de esta clase social sobre la burguesía. Con la anagnórisis final hay un perfecto equilibrio, 33'33% y por lo tanto el decoro social de la obra está a salvo.

Galanes

Floribundo sigue el modelo clásico latino-italiano. Su pasividad le empuja a pedir la ayuda del criado - que, a su vez, se apoya en la rufiana. No obstante esta comparación, también Floribundo puede actuar según el modelo de la Celestina; pensamos que Torres Naharro no dejó de pensar nunca en esta gran obra de la literatura española.

Según las palabras de Phileo, Floribundo está in tranquilo, "s'es tornado palaciego" va "siempre quán ataviado, - puesto en tanta cortesía" no en la cama a medio día "según era costumbrado" (J.IIª, vv.269 y ss.).

No hay otras referencias que califiquen mejor a la figura del galán. En la quinta jornada el joven amante alaba todas las virtudes de su esposa, pero, también hace hincapié en el posible origen burgués de Calamita.

Damas

Calamita aparece dubitante como Melibea y Libina la define como "terrible muger", refiriéndose a su fuerza y dureza de carácter, y añade también "sí, mas es casta", palabras que se oponen a la contestación machista de Jusquino: "¿No es muger?" .

Como heroína de la comedia no interesa su personaje, por mucho que Floribundo la alabe, sino sólo su ori-



gen. Una vez aclarado éste, Empticio no se preocupa ya - de la boda y de la desobediencia de su hijo.

Libina: ante todo no se considera a Libina como - una dama, sino, aún siendo una mujer normal del pueblo - se la representa como una alcahueta o con función de ésta.

Pero el personaje de esta mujer es para nosotros importante por la comparación con la famosa Lena de Ariosto.

La Lena es una obra aparentemente posterior a la Calamita; se representó por primera vez en Ferrara en - 1528. Ella también no es una alcahueta pero las circunstancias la obligan y le hacen desear actuar como rufiana respecto a Licinia.

Es muy difícil afirmar cuál de las dos mujeres, - Libina o Lena, nació antes, debido a posibles borradores o versiones preliminares, pero para nosotros es más bien fácil observar que hay un vínculo entre las dos comedias y sus personajes.

Ambas no son rufianas profesionales, actúan por - venganza, son adúlteras, mujeres de bobalicones, etc.

Los Auxiliares

El "factotum" de la acción es Jusquino, sin el - cual no habría comedia.

Este personaje recuerda a Córbolo de la Lena ariostesca o a Fessenio, el criado tipo, de la Calandria de Bibbiena.

Jusquino sabe conquistar para el amo y para sí mismo, sabe burlarse, sabe interceder en los momentos más delicados y todo en beneficio del joven amo, que está en contraposición con el "senex" de la comedia clásica.

Técnica Teatral: Actos-cuadros-escenas

<u>Nº escenas por acto -----</u>	<u>Calamita</u>
Jornada Iª	E-6
Jornada IIª	E-6
Jornada IIIª	E-4
Jornada IVª	E-7
Jornada Vª	E-8
<hr/>	
Total escenas	E-31

Personajes y actores

Cuadro de importancia cuantitativa y mínimo de actores necesarios.

Comedia	Personajes	Actores	Mujeres	Niños	Otros	Principales	Secundarios	Comparsas
Calamita	9	Mín.4 Máx.9 Media 5	2	-	-	Jusquino 23 Libina 14 Phileo 10	Empticio 4 Floribundo 5 Torcazo 9 Calamita 5 Escolar 4 Trapeo 1	-

LA CALAMITA de Torres Naharro

Total	Jornada Iª	Total	Jornada IIª	Total	Jornada IIIª	Total	Jornada IVª	Total	Jornada Vª	Total	Total
9	1 2 3 4 5 6		1 2 3 4 5 6		1 2 3 4 5		1 2 3 4 5 6 7		1 2 3 4 5 6 7 8		Absoluto
Jusquino	X X X X X X	6	X X	2	X X X X X	5	X X X	3	X X X X X X X	7	23
Floribundo	X	1					X X	2	X X	2	5
Torcazo	X X	2	X	1	X X	2	X X	2	X X	2	9
Libina	X X	2	X X X X	4	X X X	3	X X X	3	X X	2	14
Calamita					X X	2	X X	2	X	1	5
Phileo			X X X	3	X	1	X	1	X X X X X	5	10
Empticic							X	1	X X X	3	4
Trapaneo									X	1	1
Escolar			X X	2			X	1	X	1	4
Total	1 2 3 2 2 1	11	2 3 2 1 3 1	12	3 2 4 3 1	13	2 1 3 2 4 1 2	15	1 3 5 3 2 3 6 1	24	75

Máx.9

9 personajes.

Mín.4

2 mujeres.

Nedia.5

Cuadros - Agrupación de escenas

Jornada Iª: E-1-4. Agrupación de escenas de presentación de la intriga y estrategia a aplicar, muy marcada por la comicidad y por la burla boccacchesca al ingenuo marido.

E-5-6. Escenas de transición, marcadas por la comicidad y realismo del criado frente al joven enamorado idealista.

Jornada IIª: E-1. Escenas de estrategia criado-rufiana, ideología sobre la mujer.

E-2-3. Escenas catalíticas marcadas por la comicidad.

E-4-5-6. Escenas de transición e intervención de la oposición.

Jornada IIIª: E-1. Escena de táctica de la rufiana, marcada por la doble conversación.

E-2-3-4. Agrupación de escenas de las presiones de Jusquino sobre la rufiana, marcada por acotaciones gestuales.

E-5. Escenas de transición entre el criado-ayudante y el criado-opositor.

Jornada IVª: E-1. Parlamento sobre la educación padre-hijos.

E-2-3-4. Escenas catalíticas muy marcadas por la comicidad.

E-5-6. Escenas de la promesa de matrimonio. Clímax de la comedia.

E-7. Escena de transición.

Jornada Vª: E-1. Escena monologada de exaltación de la mujer.

E-2. Escena suelta de la venganza del padre.

E-3-4-5. Escenas catalíticas marcadas por la comicidad y burla al ingenuo.

E-6-7. Anagnórisis final.

E-8. Escena suelta de despido del público.

La Calamita comprende 2.796 versos con el Introyto y el Argumento, y una relación de v/r de 4'00; el ritmo sigue siendo más lento que en las comedias italianas y se agiliza más en los diálogos cómicos de los criados.

Respecto a las funciones dramáticas de la palabra, encontramos once monólogos que son básicamente de tres tipos: informativos, narraciones o parlamentos. Nos faltan unos verdaderos monólogos de sentimientos que van entrelazados a la información.

I)

a) Monólogos informativos:

"Floribundo:

¡O qué preciosa muger

toda entera!

¡O de qué dulce manera,

qué linda conversación!

¡O qué en toda perfección

es como hecha de cera!
 ¡O quien antes conociera
 tanto bien!

¡O que no veo con quien
 comuniqué mi alegría,
 que contándosela yría
 de aquí a Jerusalén!

....."

(J.Vª, E.1ª)

b) Narraciones:

"Trapaneo:

Tiene ricas posesiones
 y es del Rey muy favorito,
 y es d'una dueña marido,
 tan honrada
 que no le falta puntada
 de la gran doña Isabel.
 Rumulio se llama él,
 y ella madona Preciada,
 la qual estando preñada
 ya de días,
 fuera, en unas caserías
 que tiene para plazer

....."

(J.Vª, E.7ª)

c) Parlamentos:

"Empticio:

Dize el philósopho nuestro
 que a Dios y a padre y maestro
 no se halla equivalencia.
 ¿También dize otra sentencia
 aquel varón
 que anda en su corazón:
 si a Dios y al padre honrrar tiene,

que por respuesta conviene
darle pena y no razón?

No alcança tu discreción
quanto siento,

que pensé morir contento
dexando a tí por memoria;
y en lugar de serme gloria
avrá de ser mi tormento.

Si tienes el pensamiento
....."

(J.IV^a, E.1^a)

II) Diálogos informativos para relacionar sucesos acaecidos anteriormente o entre escena y escena:

"Torcazo: L'otra noche, amaneciendo
cara el día,
no pensando que dormía,
meava tras la retama,
'n esto halléme en la cama
meado quanto tenía.

Phileo: Y tu muger, ¿qué diría?

Torcazo: ¿Quién? ¿Libina?
Levantóse tan aýna,
su parte medio mojada,
y assentóme una nalgada
como una perra malina.
....."

(J.II^a, E.5^a)

III) Diálogos de doble conversación:

"Calamita: Libina, mi buena hermana,
no sé qué s'es desde ayer,

que no podrías creer
 cuánto estoy de mala gana.

Jusquino: (Bien urde quien bien devana)

Calamita: Vamos hora

a missa a Nuestra Señora
 Madre de Consolación,
 que me alivie el corazón
 aunque le soy pecadora.

Libina: No te congoxes agora,
 cree a mí.

Jusquino: (La carta va por allí)

....."

(J.IIIª,E.1ª)

Acotaciones

La mayoría de las acotaciones se refieren a la -
 entrada y salida de personajes:

"Calamita: Vamos presto,
 que el tardar no m'es honesto.
"
 (J.IIIª, vv.66-67)

"Jusquino: Ya es entrado."
 (J.IIIª, v.222)

"Jusquino: métete en casa callando,
 que aquél me viene buscando,
 por los indicios que veo."
 (J.IIIª, vv.290-293)

"Phileo: ¿Quién es aquella muger,
 si te recuerdás el nombre?

Jusquino: ¿Cuál?

Phileo: Aquella passos de hombre

que entra allá"

(J.IIIª, vv.445-449)

Apartes

"Jusquino: (¡Qué ciervo está el animal!)

(J.Iª,v.137)

"Jusquino: (Helo aquí loco de atar)

(J.Iª,v.473)

"Phileo: (Majadero sois, amigo)

(J.IIª,v.305)

"Jusquino: (Mas azogue qu'es amor)

(J.IIIª,v.20)

"Jusquino: (Y aquello que no m'agrade)

(J.IIIª,v.23)

"Jusquino: (Para las señoras, ¡dos!)

(J.IIIª,v.143)

Mímica-Gesto

La Calamita es rica en gestualidad' aparte del movimiento intrínseco a las acotaciones:

"Jusquino: Llama, sús, vee si está allá.

Torcazo: ¡Ha, muger!

¡Ha, Libina!"

(J.Iª, vv.143-145)

"Escolar: Tente, tente allá, bestia!;

ten, pues, vergüença en mal hora.

Torcazo: Assí, perraza traydora,

cáchiprista...

¡Ay, ay, que tiene bragueta!"

(J.IV^a, vv.183-187)

"Phileo: Pero tócame essa mano.

Jusquino: Hela aquí"

(J.V^a, vv.137-138)

"Jusquino: Tiéndete ay en tierra, firme,
que esté yerto como un muro.

Torcazo: De aquesso yo te lo juro.

Jusquino: Quiero ver

si te llora tu muger
y conocer sus antojos.

Sús, primo, cierra esos ojos,
que no veas un puger.

....."

(J.V^a, vv.249-256)

Tono

La acotación del tono varía a según de los diálogos. En esta comedia de final moralista, el tono va desde la declaración de amor cortés de Floribundo, al sermonear de Empticio, al argot y humor de los criados o a la ingenuidad del bobo de la obra.

"Floribundo: Quantos males puede aver,

passados y por venir,
todos son de bendezir,
por un tan alto plazer.

¡O qué preciosa muger
toda entera!

¡O de quán dulce manera,
qué linda conversación!

....."

(J.I^a, E.1^a)

"Jusquino: Trátays al hombre de cesto,
 ¡mala espina!...
 Y aun la puerca de Libina
 quán floxamente se ha avido;
 pues si veo a su marido,
 amargarle ha la cozina.
 Mentad al ruyn, más aúna
 vedlo aquí"
 (J.IIIª,E.2ª)

"Torcazo: Ha ¡juri al cuerpo de nos!
 Calamita: Tent'allá, sí Dios te vala.
 Torcazo: Tomá, mucho noramala
 y entraos en casa vos.
 Jusquino: (Para las señoras, ¡dos!)"
 (J.IIIª,E.3ª)

"Empticio: Tu venida
 me hará ser omicida,
 di la verdad, no aya más,
 si no, no te partirás
 que aquí no dexes la vida.
 Trapaneo: ¡O vejez siempre afligida,
 viejo triste,
 que en fuerte punto naciste,
 anegárate en la mar!"
 (J.Vª,E.8ª)

Vestuario-Maquillaje

No hay referencia alguna en este aspecto en la -
 comedia excepto las del pastor Remojos Pascual en el In-
 troyto

Espacio-Tiempo

El espacio interior lo indica el mismo Autor; se trata de una calle de Sevilla y un escenario general en el que se imagina la presencia de la casa de Calamita, - la de Floribundo y no lejos la Iglesia Mayor.

El tiempo no supera las 24 horas.

Efectos escenográficos

En toda la obra predomina la palabra: no hay efectos escenográficos excepto en las burlas a Torcazo. El - Escolar vestido de mujer, el citar el arcaz donde va a - dormir el "cornudo y contento", la escena de celos de -- Torcazo a Libina que se deja caer al suelo y la falsa -- muerte de Torcazo de reminiscencia boccacciana ^{etc.} en la -- quinta Jornada.

Comicidad

Torcazo, personaje heredado de la Calandria de -- Bibbiena si no queremos entresacarlo directamente de Boc caccio es el ingenuo, el bobo de la comedia y la base de la comicidad e ironía. Jusquino es el astuto, el burlador a cargo del cual está la provocación de la risa.

Este binomio Jusquino-Torcazo (Torcazo-Calandro) se refleja a través de toda la obra, sin cuya presencia

faltaría el atractivo teatral de la comedia:

"Torcazo; Es de tal casta y compás

y manera,

tan debota y limosnera,

tan corrida y amorosa,

tan risueña y bolliciosa

que haz prazer a quienquiera;

y es del cura toda entera

tan querida,

y al sacristán no t'olvida

quando los bollos amassa,

por la puerta no le passa

que lugo no la combida.

.....

Sé que es tal

que no le hará más mal

que si fuesse muger suya,

y abézale el alleluya,

muéstrale el ciri pascual..."

(J.Iª,E.2ª)

"Torcazo:

y a la grulla, se no abonda,

que cuydo que va cachonda

la prima de mi muger.

Dolá luego, desde ayer

que ha venido,

si no ha hecho más roýdo

que una mortal rogidera

toda aquesta noche entera

que con Libina ha dormido.

Sobre el arca he sentido

desd'acá

los ressopridos que da;

y engarrafa de su prima,

hela abaxo y hela encima,

hela acá y hela acullá."

(J.IVª,E.2ª)

Estudio IdeológicoEl Amor

No hay ningún parlamento sobre el Amor en esta -- obra, excepto la simple relación de los jóvenes amantes.

Aunque la fábula es lo que parece el fin de la comedia, observamos sin embargo una finalidad puramente moralista.

El amor de los jóvenes no salta las convenciones sociales; entre ellos hay un "contrasto" que nos recuerda a Cielo D'Alcorno, en la IVª Jornada en el que Calamita se hace desear frente a las declaraciones de amor cortés de Floribundo.

"Calamita: Pescarás con esse anzuelo,

mas no a mí;

pues soy libre hasta aquí

no esperes que biva lengua

turbe mis días con mengua,

pues que sin ella nascí.

Haz nuevo acuerdo de ti,

pecador;

que no obstante tu valor,

no daría, Floribundo,

por todo el aver del mundo

un cabello de mi honor...

....."

(J. IVª, E. 5ª)

En este caso no hay violencia por parte del caballero sino sumisión a los deseos de su dama.

La Mujer

Sobre la mujer observamos una doble ideología: la del criado Jusquino, muy negativa, y la de Floribundo más cortés, pero ambas muy misóginas.

"Jusquino:

y pronuncias por sentencia
que nosotros os forçamos
quando delante os passamos
y os hazemos reverenciã.
Sin duda, más diligencia
sé que usáys,
y mucho más nos forçáys
vosotras, quando vos plaze.
Si no, ved el mal que haze
una ojeada que days;

....."

(J.Iª, vv,277 y ss.)

"Jusquino: ¿No es muger?

Libina: Sí, mas es casta.

Jusquino: ¿No es muger?

Libina: Sí, mas no basta.

Jusquino: Si es muger, no es la primera"

(J.IIª, vv.92-94)

"Floribundo: Quien ha de tomar muger

por su vida,
tome la más escondida
para su seguridad,
la que en virtud y en bondad
fuere criada y nascida.
La mucho en mucho tenida
por hermosa,
ésta diz qu'es peligrosa,
la muy sabida mudable,
la muy rica intolerable,

sobervia la generosa;
 la complida en cualquier cosa
 y acabada,
 menos que todas me agrada;
 porque, según mi pensar,
 mala cosa es de guardar
 la de todos deseada.

....."

(J.Vª, E.1ª)

El ideal del galán es, desde luego, una mujer pasiva y neutra para su paz espiritual y vital.

El Hombre

Nuevamente hallamos el binomio "puer-senex" y la victoria del representante de la autoridad sobre la inexperiencia juvenil, lo que confirma la finalidad ética de la obra.

Sociedad

La crítica a la sociedad se declara al principio de la segunda jornada en las palabras de Jusquino, como en muchas otras comedias italianas hasta llegar a la -- máxima sátira de las obras de Pietro Aretino.

"Jusquino: Ya sabes en cuánta afrenta
 y agonía
 biven los hombres oy día
 en mundo tan sin bondad

que no ay en él caridad,
 ni aun amor, ni cortesía.
 La malicia que los guía
 han por fuero,
 tanto que un pobre escudero,
 como le sienten ruyn capa,
 aunque merezca ser papa
 no le harán cocinero.

....."

(J.IIª, E.1ª)

Y respecto a las costumbres morales es lo que atañe la educación de los jóvenes en la que se insiste sobre la necesidad de autoridad.

"Phileo: La juventud, si he notado
 es metal
 como el hierro por yqual,
 que cumple para polillo
 rezio fuego y gran martillo
 y una fatiga bestial,
 la niñez qu'es de panal
 blanda cera,
 que se la amasa quienquiera
 con los dedos de las manos.

....."

(J.IIª, E.4ª)

"Empticio: Es proverbio señalado
 do Salomón : nos corrige,
 que quien los padres aflige
 será malaventurado.

.....

No platiques, te decía,
 con hombres de mala casta;
 Miara, hijo, cuánto gasta
 una mala compañía."

(J.IVª, E.1ª)

Conclusiones

A pesar de que la Calamita se haya escrito en España, es una de las comedias más clásicas y más italianas de las de Torres Naharro.

Como hemos visto es una comedia de intriga del género menandrino y clásica hasta en los nombres (Empticio, Trapaneo, Libina) e italiana en la parte cómica y social.

Torcazo, el bobo, nos lleva al dominio de la inteligencia sobre la ingenuidad y hasta de la astucia sobre la inocencia.

Boccaccio está presente, a lo mejor a través de Bibbiena o quizás directamente o por otras obras italianas.

El estilo de la Calamita es más atrevido y procaz respecto a los momentos líricos de las comedias precedentes y representa un avance de su técnica teatral.

Esta obra lleva más fácilmente hacia la comedia de capa y espada, por riqueza de escenas o de intriga en trelazando varias acciones.

Esta comedia que utiliza a la rufiana al estilo de la Celestina y de las comedias italianas contemporáneas es más audaz y erótica pero, en comparación con el teatro italiano, sigue siendo una "niña" frente a una "mujer de la vida".

Torres Naharro es moderado y moralista en su tratamiento de las relaciones eróticas.

NOTAS

- (1) Gillet : op.cit., p.476, vol.4^o.

COMMEDIA IN VERSI de Lorenzo di Filippo Strozzi (1506)

Esta comedia se encuentra en tres manuscritos; el primero de mano de Machiavelli (Códice Magliabechiano, Banco Rari, 29) al cual había sido atribuido incorrectamente (perteneía a la Biblioteca Stroziana n. 336 de los en 4º y después pasó a la Biblioteca Nazionale de Florencia como VIIIº 1451 bis); el segundo, el ashburnhamiano 579 de la Biblioteca Medicea-Laurenziana de Florencia, de mano de un copista, en el que el Prólogo y el Argumento están escritos por el mismo Strozzi y en que hay una nota, con otra grafía, en la que consta que fue representada en casa de los Medici en 1506.

Esta afirmación contrasta con la información del biógrafo Francesco Zeffi que afirma que la primera comedia representada en casa de los Medici lo fue en 1518 y se refiere probablemente a la segunda comedia la Pisana.

Esta duda filológica seguramente tiene por causa el adverbio "mai" de la afirmación de Strozzi, al decir "La prima commedia ch'io facessi/ mai recitata in casa e Medici."

El tercero, 578 ashburnhamiano está incompleto en un 1º Acto y en casi la mitad del 2º. Nuestro análisis se basa en la edición Longo de Ravenna, 1980, con dirección de Andrea Gareffi.

Prólogo

El Prólogo, aparentemente no ofrecido por el Autor, empieza con la presentación tímida de la obra, -- que no ha salido a la luz antes por miedo a las críticas.

Se deduce de la palabra "ripresa" del 6º verso el hecho que tuvo sugerencias críticas, seguramente de parte de Machiavelli o de Giannotti, a los que Strozzi solía pedirles un comentario antes de dejar acabado el trabajo.

Cuando el verso 22 dice: "perché, se a luce non venissi mai, dir no potriesi che vissuta fossi", seguramente afirma la real presentación recitada de la comedia.

"Perché io so chi afirmare per certo posso ch'un tal poeta è nuovo" confirma la tesis de que la Comedia in Versi es su primera obra en contradicción con las dudas que surgen de la biografía de Zeffi.

Los últimos versos del Prólogo revelan las intenciones de Strozzi respecto a la comedia, pues "non è comedia d'uno specchio di vita, in cui tutti e defetti umani si scorgono...perché non solo per diletto fu fatta, ma per giovare a' nostre menti ancora."

La tesis horaciana se completa con su idea moralística de la comedia.

Argumento y Sinopsis

Acto 1º: Este acto se inicia con un monólogo de la tercera Apollonia, preocupada por haber aceptado ayudar a Camillo en sus amores por Virginia, mujer muy rica y protegida.

Del diálogo con la ex-tercera Misis, Apollonia sabe del matrimonio insatisfecho de Virginia; contenta con la información, Apollonia se prepara a atacar a la víctima.

En un diálogo tragicómico, Camillo se queja, con el criado Dromo, de la ligereza de su mujer y de su amor no correspondido. El acto termina con un monólogo del criado Dromo sobre los celos y, en particular, sobre los de su amo.

Acto 2º: Camillo y el parásito Saturio dialogan irónicamente sobre las mujeres y las rufianas. Dulippo, -- criado de Camillo, avisa a su amo de que Virginia se dirige a la Iglesia y lo ilusiona sobre su amor hacia él.

En un diálogo cómico, con apartes del parásito, Apollonia cuenta a Camillo la conversación sostenida con Virginia y su reacción al revelarle el amor del joven. La tercera le pide unos versos, como prueba de amor, que él le entrega.

Saturio y Dulippo hacen observar a Camillo

que los versos sin dinero no bastan a las mujeres, -- preocupando así al enamorado. El acto acaba con un monólogo del parásito Saturio sobre los enamorados.

Acto 3º: Monólogo de Saturio en estado de embriaguez.

Monólogo de Doria, criada de Virginia, que comenta la diferencia de relaciones entre las amas y las criadas y sus cortejadores. Catillo, con un diálogo cómico trata de saber de Doria el comportamiento de su mujer en la iglesia; después la invita a tentar la fidelidad de su ama.

Virginia se queja de la falta de confianza de su marido, pero su madre Sostrata la invita a respetar a su marido.

El parásito Saturio insiste con Doria para que tiende a Virginia en sus momentos de crisis, nombrándole a Camillo. Al ver a Apollonia, Saturio le pide una muchacha virgen para él.

El acto termina con un breve monólogo de Apollonia que busca a Camillo y al ver a Dulippo se une a él para buscarlo.

Acto 4º: El acto IVº empieza con un largo parlamento de Panfila, que se queja de su matrimonio, del poco amor de su marido, con el que no ha tenido nunca una relación sexual. Como último intento de salvar su matrimonio lo cita por la noche, fingiéndose Virginia. Apollonia avisa a Camillo de la cita y éste muy alegre

se dispone a acudir. Llega Saturio que cuenta a Camillo los acuerdos tomados con Virginia, pero al ver salir a Apollonia de la casa de Panfila sospecha de un equívoco o engaño. La tercera admite haber hablado con la mujer de Camillo y no con la de Catillo.

Llega Doria con buenas noticias por parte de Virginia que acepta el amor de Camillo y el matrimonio con él, no habiendo sido consumado el suyo.

Acto 5º: Panfila muestra su desesperación al haberse descubierto su estratagema para conseguir a su marido, mientras que la criada la consuela y la invita a buscarse a otro hombre.

Con un monólogo Catillo informa al público que es impotente sólo con su mujer; al oír estas palabras, Cremete, tío de Panfila, invita a Catillo a casarse con su sobrina y que deje a Virginia a Camillo del que es ya su amante. Catillo acepta.

Al mismo tiempo Cremete habla con Camillo y le convence a casarse con Virginia, aconsejando después a los nuevos maridos sobre cómo portarse con las mujeres. Tras el público perdón, la comedia acaba en una doble boda.

Análisis secuencial.

En la comedia nos encontramos con dos esferas de acción y dos macrosecuencias: la primera la del deseo de conquista -

de Camillo hacia Virginia, la segunda, el deseo de mejora en el matrimonio por parte de Panfila.

Las dos acciones van paralelas con una oposición en cada una de las secuencias y con una misma ayuda en la figura de Apollonia.

Los dos procesos fracasan por error y por intervención de Saturio. La llegada de un personaje por -- azar resuelve los dos procesos que alcanzan el éxito.

También en esta obra se trata de amores fuera - de la ley, tratándose de dos parejas casadas, aunque - legitimables al no haberse consumado el matrimonio en ninguno de los dos casos.

La gran actividad de la tercera y del parásito contrasta con la relativa pasividad de los dos hom- - bres, incapaces de acciones individuales. Cremete su- pone el azar.

Actantes

Camillo ----- Virginia

Catillo ----- Virginia

Camillo ----- Panfila

A la primera relación actancial se oponen Catillo y Panfila; a la segunda Virginia y a la terce-

ra Camillo.

Virginia es más decidida que Panfila, que se casa con Catillo, como única solución.

Apollonia, la tercera, falla en sus intervenciones, que habrían abocado al fracaso sin la llegada casual de Cremete.

Personajes

Apollonia: tercera.

Misis: ex-tercera.

Doria: criada de Virginia.

Virginia: mujer de Catillo.

Sostrata: madre de Virginia.

Panfila: mujer de Camillo.

Criada de Panfila.

Catillo: marido de Virginia.

Dromo: criado de Catillo.

Saturio: parásito.

Camillo: marido de Pánfila.

Dulippo: criado de Camillo.

Cremete: tío de Panfila.

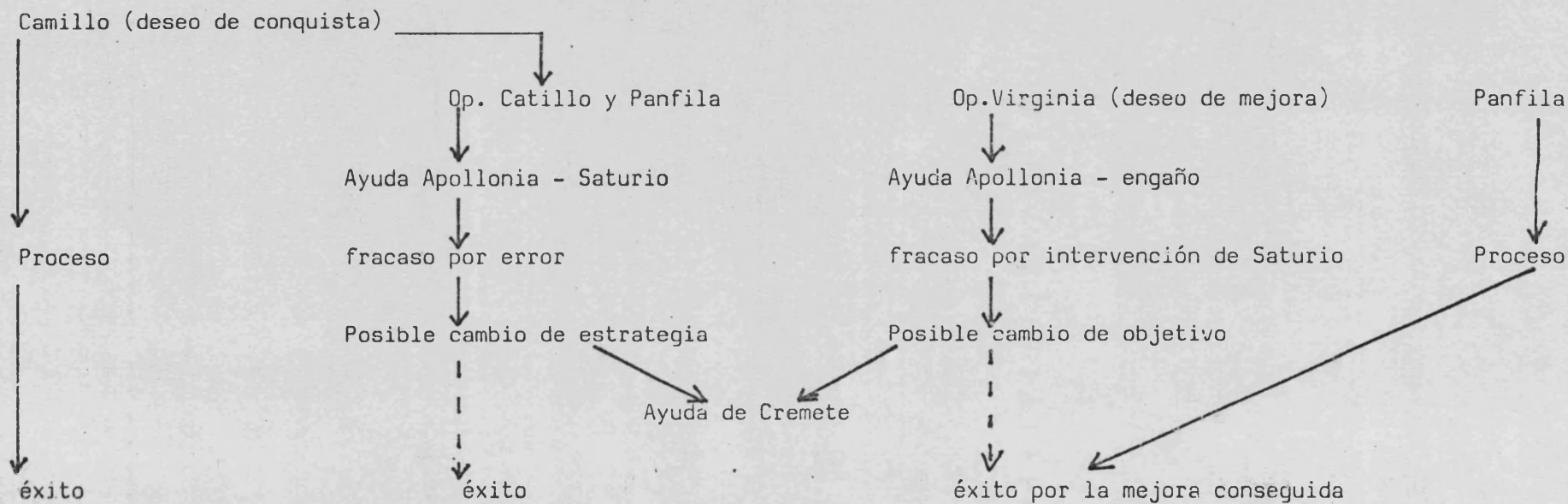
a) Los personajes son: 13

Media de actores: 10

Personajes masculinos: 6

Personajes femeninos: 7

Lógica de acción



ACTIVIDAD DE LA TERCERA Y DEL PARASITO
PASIVIDAD RELATIVA DE LOS DOS HOMBRES
CREMETE-AZAR

COMEDIA IN VERSI de Lorenzo di Filippo Strozzi

Total	Acto Iº	Total	Acto IIº	Total	Acto IIIº	Total	Acto IVº	Total	Acto Vº	Total	Total
13	1 2 3 4 5		1 2 3 4 5		1 2 3 4 5 6 7 8 9		1 2 3 4 5 6 7		1 2 3 4 5 6 7		Absoluto
Apollonia	X X X	3	X	1	XX	2	X X	2			8
Misis	X	1									1
Catillo	X	1			XX	2			XX XX	4	7
Dromo	XX	2			X	1					3
Saturio			XXXXX	5	X XXX	4	XX X	3	X XX	3	15
Camillo			XXXX	4			XXXXXX	6	XXX	3	13
Dulippo			XXX	3	X	1	XX	2	X	1	7
Doria					XXXXX	5	X	1			6
Virginia					XX	2					2
Sostrata					XX	2					2
Panfila							X	1	X		2
Criada de Panf.							X	1	X	1	2
Cremete									XXX	3	3
	1 2 1 2 1	7	2 3 4 3 1	13	1 1 2 5 3 2 1 2 2	19	2 2 1 3 4 1 3	16	2 1 2 3 3 4 1	16	71

Máximo: 13
Mínimo: 6
Media: 10

7 Mujeres

PERSONAJES Y ACTORES

Cuadro de importancia cuantitativa y número mínimo de actores necesarios.

COMEDIA	Personajes	Actores	Mujeres	Niños	Otros	Principales	Secundarios	Comparsas
Commedia in Versi di Lorenzo Strozzi	13	Mín.6 Máx.13 Media 10	7	0	0	Camillo 13 Apollonia 8 Saturio 15 Cremete 3	Catillo 7 Dulippo 7 Doria 6 Dromo 3 Virginia 2 Panfila 2	Misis 1 Sostrata 2 Criada 2

TODAS LAS COMPARSAS HABLAN

b) Distribución sociológica

Burguesía	6
Criados	4
Rufianas	2
Parásito	1

Lo que nos da los siguientes datos:

46'15%	burguesía
30'7%	criados
23'07%	marginados

es decir, predominio de la burguesía sobre las demás clases sociales.

Galanes

Camillo y Catillo son los burgueses galanes; ambos son pasivos aunque Camillo actúe más que Catillo. Se imagina a Camillo, de mejor presencia física; él actúa con la ayuda de la tercera y del parásito; sin los cuales sería incapaz de conquistar a Virginia.

Catillo, celoso e impotente con su mujer, necesita la intervención de Cremete para alcanzar su felicidad; sobre él hay más descripciones físicas como se hace evidente en el diálogo con el criado

Dromo: "Non ti doler di lui, duolti di te;
perché una bella un simile a sé cerca.

Catillo: Io non son pero vechio, cieco o zoppo,
anzi ho, qual gli altri, sano ogni mio membro.

Dromo: Tu non sei brutto, pure io ne ho visti
de piú begli....

Un po'piú grossa é questa spalla manca
de l'altra..." (A.1º, vv.182-189)

Ambos galanes están casados, cortejando Camillo a la mujer del otro; los dos no dan gran muestra de inteligencia. Camillo no parece saber mucho sobre las mujeres y es incapaz de actuar solo, Catillo parece un hombre acomplejado con una mujer bella y casqui vana.

Damas

Puestas en comparación las mujeres Panfila y Virginia, dan muestra de dos tipos diferentes.

Físicamente en la escena II del 1º Acto Panfila es descrita así por la ex-tercera Misis:

Apollonia: "E'bella donna?

Misis: Al mio parere, non molto

Ap.: Piacevol?

Mi.: Potesse ella! perché forse
mostrerebbe al marito l'error suo

.....

Ap.: Dilettasi ella dar fuori a filare,
o texere o cucire, come é costume?

Mi.: No, ché far lassa tal cose a sua madre"

Es, pues, una mujer insatisfecha, aburrida y

desesperada por la traición de su marido que está enamorado de la otra. En un intento de reconquistar a su marido, le da una cita bajo el nombre de la rival, pero su plan falla al descubrirse el engaño.

Virginia, al contrario, es bella, la más bella y gusta a todo hombre que la vea; coqueta, amante de cremas, perfumes, trajes y joyas; sale de casa cuando quiere. También ella, insatisfecha de su marido, es activa como Panfila para entrar en contacto con su amante; sin embargo, no obstante esta actividad femenina, sus destinos cambian por decisión del poder del hombre; Cremete por una parte y la aceptación del cambio de pareja por parte de los maridos.

Los auxiliares

Los auxiliares son personajes de mucha importancia en las comedias eruditas. Pueden ser criados, parásitos, rufianas o nigromantes. Sin la ayuda de éstos no habría desarrollo del proceso inicial, debido a la pasividad de los protagonistas.

Apollonia y Misis

El encuentro de las dos rufianas evidencia la finalidad moralística de la comedia.

Misis, ex-rufiana sermonea a Apollonia que --

sigue su profesión:

Misis: "...quando io ne potea mangiare, io mi stavo:
Ben ti confesso che in quel tempo errai:
ma tristo a quel che non si emenda mai"
(A.I, E.II, vv.53-56)

Apollonia también justifica el haber aceptado el encargo de Camillo para poder vivir:

Ap.: "Ancora io già lassato aveo l'arte,
e ne detti fede al mio figliuolo,
qual volevo observargli insino a morte.
Ma la necessitá, che non ha leggie,
m'ha indotto acció, ch'altrimenti non posso
reggier né me né le care figliuole."
(A.I, E.II, vv.56-62)

Misis insiste en la posibilidad de ganarse el pan por otros caminos, pero Apollonia tiene contestación:

Apollonia: "Oh lassa a me, che non si truova
da texer né filar piú in alcun loco!
Misis: Le genti pur ci son caritative.
Ap.: Sí, tu di'l vero, non già delle par nostre,
usa di quelle che son oi fresca etate"
(A.I, E.II, vv.68-72)

Apollonia cumple su misión en toda la comedia, aunque acabe en fracaso por equivocación; de todas formas no es la clásica rufiana malvada, sino que parece empujada a una acción, si bien pagada, de tipo más caritativo.

Saturio, el parásito

Saturio, durante media comedia, se limita a -
 intervenir en apartes sólo para comentar y criticar -
 las acciones de la rufiana y del criado de Camilló, -
 Dulippo; lo único que le preocupa es que su amo, dema-
 siado enamorado, no piense en la comida; y sólo por -
 la comida entra en acción en beneficio del joven, con-
 siguiendo llegar a Virginia por medio de la criada Do-
 ria y descubriendo el equívoco de Apollonia:

Saturio: Lo scotto ho guadagnato,
 tanto bene ho ciurmato!
 Se costei il fermo tiene
 ogni cosa andrà bene
 Camil contento fia,
 ed io la voglia mia
 ancor contenteró:
 perché il corpo empieró
 d'altro che sogni o vento
 che lo faró contento
 di starne e di fagiani,
 tordi, quaglie, ortolani,
 pernice e beccafichi,
 non di cibi mendichi
 ma tortole e pavoni;
 e tutti buon bocconi
 (A.III, E.VII, vv. 398-413)

Los criados: Dulippo, Doria, Dromo, criada de Panfila.

La actitud de los criados es de lealtad hacia

sus amos. Dulippo sufre las intervenciones del parásito y Doria es la única que, ayudando a su ama, hace una crítica cómica sobre la manera de amar de las señoras respecto a las criadas que, con menos palabras, consiguen lo que quieren.

Sostrata: la breve aparición de la madre de Virginia nos recuerda la diferencia entre ella y la Sostrata, madre de la Lucrezia de la Mandragola de Machiavelli. La Sostrata de Strozzi es moralista y según la más -- pura tradición femenina, recuerda a su hija su deber de sumisión a su marido, por encima de todo.

Cremete: como último auxiliar tiene la importancia de la intervención mayor a los efectos del desarrollo feliz de la comedia. Su característica más importante es el sentido práctico de la vida, gracias al cual deshace y vuelve a componer dos nuevos matrimonios -- con la felicidad de todos. Su aparición es puramente casual y de azar.

Cremete: "Panfila, adunque, voglio che sia moglie di te, Catillo; e Virginia sia sposa qui di Camillo; e però vi conforto a far le noze, or che siete contenti, perché instabile é il tempo, e son volubili gli umani ingegni, e lo 'ndugiar che giova? Non sol Iunon propizié, e Imeneo, a queste noze, ma ogni Deo. Perché ciascuno di voi piú non si penta di sue donne, né loro di voi mariti, bisogna governarsi con prudenzia ne'principi, perché gl'importon troppo avezatele a cose che possiate migliorar sempre, e non tornare indietro.

Fate che in ozio non si truovin mai,
 né sole, né con altre donne assai.
 Perché una trista donna guasterebbe mille altre...
 (A.V, E.V, vv. 210-227)

Técnica Teatral: Actos - Cuadros - Escenas.

Nº de Escenas por acto - Commedia in versi

Acto I	E-5
Acto II	E-5
Acto III	E-9
Acto IV	E-7
Acto V	E-7

Total Escenas	E-33
---------------	------

Acto Iº: E-1-2-3: Agrupación de escenas de introducción a la intriga, marcada por los personajes de las terceras.

E-4-5: Escenas marcadas por la ironía y comicidad sobre la mujer y los celos de amor.

Acto IIº: E-1-2-3-4-5: Agrupación única de escenas de la intriga, marcada por diálogos y monólogos irónicos sobre los amantes y sobre la mujer.

Acto IIIº: E-1-2: Escenas monologadas catalíticas y

cómicas.

E-3: Escena suelta marcada por la comici
dad de los celos.

E-4-5: Escenas de la relación matrimonial
de Catillo-Virginia.

E-6-7-8-9: Escenas sueltas y catalíticas
de transición al desarrollo de la intriga.

Acto IV^o: E-1: Escena marcada por el parlamento de
Panfila sobre su matrimonio.

E-2-3-4-5-6-7: Agrupación de escenas que
forman el clímax de la comedia, marcado
por un juego de palabras.

Acto V^o: E-1-2: Escenas sueltas de desesperación
de los cónyuges engañados.

E-3-4-5-6: Agrupación de escenas de desen
lace feliz de la comedia por intervención
de Cremete.

E-7: Escena suelta de despido del público.

En esta comedia no encontramos cuadros específi
cos, sino agrupaciones de escenas.

La commedia in versi comprende 1503 versos con
el Prólogo y el Argumento, con 656 réplicas y una re-
lación de v/r de 2,3, que demuestra un ritmo muy ágil
y una gran dinamicidad de los actantes.

Respecto a las funciones dramáticas de la pala
bra, encontramos doce monólogos que son básicamente -

de tres tipos: descripción de sentimientos, informativos o como parlamentos sobre un tema.

I.- Descripción de sentimientos

Apollonia: "Donna non credo sia sotto la luna
tanto dura, obstinata e sí crudele,
che a'dolci prieghi, a'doni e larghe offerte
non si piegassi come oggi ho fatto io,
che cedere a Camillo son constretta,
in quel che mai piú fare avea disposto.
Ma, come dir si suole, il savio spesso
si muta, non che il nostro fragil sesso.
Umana cosa e aver compassione
di quei che afflitti sono, e costui muore;
ah misero e dolente...."
(A.I.E.I, vv. 1-11)

Monólogo informativo

Apollonia: "El buon dí si comincia da mattino
e, se el principio e buono,
suole spesso anco el fin poi buon seguire.
Colei piú a tempo non potea venire,
da cui informata or sono,
piú chiaro assai che Dulippo non disse,
che il cervel quasi a partito mi misse..."
(A.I.E.III, vv.129-135)

Parlamento

Cremete: "...Perché una trista donna guasterebbe mille altre buone donne in picciol tempo. Non denegate loro le cose oneste; né concedete quel che non conviensi: fate che assai voi le onorate in publico, ma in casa a voi poi le tenete sobto: né a'risi, pianti, o parole credete di donne mai, ché ingannati sarete..."
(A.V.E.V. vv. 226-233)

II.- Diálogos informativos para relacionar sucesos acaecidos anteriormente o entre escena y escena.

Ap.: Perché non l'ama?
 Mi.: No.
 Ap.: E da che nasce?
 Mi.: Che d'altro amor, come ogi e'piú, si pasce.
 Ap.: Dunque, ella é mai contenta!
 Mi.: Tu il puó dire.
 Ap.: Dilettasi ella dar fuori a filare..."
 (A.I.E.II, vv. 92-98)

Ap.: ...Ella avea seco un picciol cagnolino, qual, come io giunsi, mi fece careze, il che ripresi per un buon augurio: era vestita di candida vesta, con un vezo gentil d'oro e di perle.
 Dulippo: Altro voglian che l'abito sapere'..."
 (A.II.E.III. vv.110-115)

III.- Diálogo de doble versión como en el caso de las informaciones dadas por Apollonia y por Saturio a Camillo, en este caso involuntarias por equivocación de la rufiana.

Ap.: "Come io t'ho detto, in casa sua non puó,
perché il marito mai da lei non parte,
ma in casa quel parente ch'io ti dissi,
ché buoni parenti accomodon l'uno e l'altro:
.....
Non dubitar, ché l'ordine ho ben dato.

Camillo: Tutto mi piace.
.....

(A.IV.E.II.vv.65-75)

Saturio: Salute, patron mio.

Camillo: Che ci é di nuovo?

Saturio: Buone novelle.

Camillo: E'si farà per te.

Saturio: Parlato ho alla fantesca di Virginia
qual, dopo molti prieghi e gran promesse,
l'ho disposta a far tutto quel ti piace;
e qui l'aspetto con l'ordine di tutto.

Camillo: Tu non arai le calze'

Saturio: Averle stimo....

(A.IV.E.IV. vv.112-120)

Otros signos lingüísticos son dados por los a-
partes de Saturio, Dulippo, Catillo y Doria.

Camillo: "Salve mie speme, unica mia salute.

Ap.: E te salvi, patron, quel che piú brami.

Saturio: Guarda se atorno vanno ben le rose.

Camillo: Con desio grande, aspetto che tu dica.

Ap.: Ed io piú che altro parlarti desio...

Saturio: Costei comincia a prola in su liuto..."

(A.II^o, E.III^a, vv.100-109)

Doria: Queste ragion non so già dirti:

perché di sputar forse avea bisogno.

Catillo: Tutto quel che dice costei, dice a forza..."

(A.III^o,E.III^a, vv. 143-145)

Acotaciones

Las múltiples acotaciones implícitas, características de todas las comedias eruditas, son las que se refieren a la entrada y salida de personajes:

"Misis: ...Io voglio andar al presente in mercato, ché mi bisogna al vitto provvedere.

Ap.: Lassati qualche volta rivedere."

(A.I^o,E.II^a, vv.126-128)

"Ap.: Chi é quel sí saturnino?

Sia qual si vuol, seguir voglio il camino."

(A.I^o, E.III^a, vv. 162-163)

"Camillo: Or ecco il servo ch'al venir par lieto"

(A.II^o,E.I^a, vv.69-70)

"Doria: Ma chi é quel che vien fuori? Catillo Parmi..."

(A.III^o,E.II^a, vv.110)

Mimica-Gesto

Las marcas gestuales son inferiores a las de otras comedias que podrían llamarse de pura gestualidad, pero están presentes, aunque de forma no muy evidente.

Saturio: "Non ti partire, ascolta due parole
 Doria: Con chi parla costui?
 Saturio: Nol vedi? Teco
 Doria: Lasciami andar, tu m'ha presa in iscambio.
 Saturio: Sarei pazo o cieco, o pien di vino?
 Doria: A'gesti, al volto, tu ne mostri segno"
 (A.III,E.VI, 326-330)

Catillo: "Non partire:
 ascolta un poco, ascolta.
 Camillo: chi mi vuole
 Catillo: un tuo amico vuol dirti due parole
 Camillo: Oh, Catillo mio caro, io me ne andavo
 soletto, alquanto un po'sopra di me..."
 (A.V,E.V, vv.198-203)

Dulippo: Caro patron, lo dio Giove ti salvi.

 Camillo: Ma chi é questa ch'or esce nella via?
 E'l'Apollonia? No. Anzi, é pur epsa.
 Dulippo: Fattegli incontro, e con allegro volto
 dagli saluto, e te la poni appresso,
 pigliala per la mano, e stringi un poco.

 (A.II,E.II,vv.71-93)

Tono

La acotación del tono se presenta en la obra a través de los diálogos; es un aspecto importante en una

obra, que, según los modelos quería ser cómica pero -
con una finalidad ética.

Desde el tono de los sermones de Misis, o de -
Sostrata o de Cremete, a través del tono irónico de -
Saturio o de Dromo con Catillo, hasta los monólogos -
de los criados y del parásito hay toda una gama de ma -
tices que tienen el objeto de atraer la atención del
lector o espectador.

Dromo: "Oh, che disgrazia, oh che infelicitá
é quella di chi vive in gelosia!
Oh quanti savi tener pazi fa,
ma de'pazi giá mai savi non fe' !
.....
Oh che moine, oh che berte talora
usa la donna verso il suo marito!
(A.I,E.V.vv.241 y sig.)

Ap.: E'bella donna?
Mi.: Al mio parer, non molto
Ap.: . Piacevol?
Mi.: Potessi ella! perché forse...
(A.I.E.II,vv.92-95)

Panfila: Misa a me! Or veggio onde proceda
che non mi ama, anzi fugge e che non vuole
il matrimonio meco
consumar!
(A.IV.E.I.vv.17-20)

Vestuario-Maquillaje

Aunque teatralmente este aspecto pueda ser im -
portante no es muy fácil distinguirlo. En el Acto I,-

escena segunda, Misis, a propósito de Virginia dice:

"e studia in lisci, e dorme, e cucie in guanti"

o Catillo, su marido, en la escena cuarta:

"Ha piú scatole, apolle ed alberegli
piú peze rosse, biacche e silimati
che non han gli speziali, e piú odori
che non é in tuttu Cypri, o intra Sabei"

.....

Ogni giorno una veste
con due balzane
almen vuole, e con coda
piú lunga che si puó, e il capo ornato
chiede di gemme e d'oro....."

O Apollonia hablando, equívocamente de Panfila, en el
Acto IIº escena IIIª.

"Era vestita di candida veste,
con un vezo gentil d'oro e di perle."

Espacio y tiempo

El espacio, según las acotaciones, es un lugar no específico, sin marcas excepto las de las salidas y entradas de los personajes; un poco más determinado aparece la acotación implícita de la escena novena del Acto IV, en la que Apollonia indica una casa y dos vías, por donde no se ve salir o entrar a nadie y no sabe cuál de los dos caminos elegir. Otra marca espacial no determinada es la indicación de las ventanas, donde se -

pasa el día Virginia o espacios interiores indeterminados como el Templo.

De cualquier manera es evidente que hablamos de indeterminación de un espacio Unitario según la unidad de lugar de la preceptiva clásica.

La unidad de tiempo también es respetada, aunque de forma indeterminada; las únicas marcas temporales se encuentran en la escena cuarta del segundo Acto, en la acotación de Saturio que recuerda la hora de la comida:

"...Ma dimmi, quanto vuoi tu che io aspetti?

Camillo: Tanto che l'ora del desinar sia.

Saturio: L'ora é quasi passata, al mic aviso

Camillo: Certo non giá, se tu riguardi al sole..."

o en la escena primera del tercer Acto cuando Saturio, ebrio, recuerda la estación invernal y el año bisiesto, en este caso el invierno de 1506.

"...la stagione é contraria,
perché, s'io ben discerno,
noi sian in mezo al verno, e par di luglio,
Forse di tal garbuglio
é cagione el bisesto"

Sobre la base de las marcas temporales intuitivas del movimiento de los actores entre escena y escena, la duración de la obra no pasa de las 24 horas.

Efectos escenográficos

En toda la comedia predomina la palabra; no hay efectos escenográficos y en cuanto al "atrezzo" o acce

sorios, ellos son nulos.

En la escena primera del acto III, Saturio, en estado de embriaguez, dice: "Odi che scoppi? E'piove...Chi ha quest' uscio chiuso?...Diciano un canzoncino: oh quello era - il buon vino!... Oh che suave tuono! Oh che dolce concento!".

Pero en todo el monólogo pueden imaginarse sonidos o ruidos verdaderos o imaginarios, por la situación en la que se encuentra.

La comedia es de las más clásicas que hemos analizado y a través de los diálogos se intuye una ambientación de decorado clásico como el Capitolio o el Foro Romano, amén de todas las citas mitológicas:

Acto I,E.V: Dromo: "...se tu ene avessi d'Argo gli occhi"

Acto II,E.II: Dulippo: "Caro Patron, lo dio Giove, ti salvi"

Acto II,E.III: Camillo: "Venere de gli amanti é ' ..."

Acto III,E.IV: Virginia: "Dalla Dea Vesta"

Acto III,E.VII:Saturio: "Perchẽ Venere adjaccia

Se Cerer alle braccia

Con Bacco non fa spesso"

Acto V,E.V: Cremete: "Non sol Iunon propizie, e Imeneo
a queste noze, ma ogni Deo"

ESTUDIO IDEOLOGICOEl Amor

Aunque el amor sea el eje principal de todas - las comedias renacentistas, en la comedia de Strozzi este sentimiento aparece como negativo.

Camillo ama a Virginia y Catillo está celoso - de Virginia, su mujer, como Panfila lo está de su marido Camillo; pero lo que se celebra en la obra no es el triunfo del amor sino de la moral, de lo bueno ética-- mente. El final de doble boda, intercambiándose de pareja, soluciona un problema moral y no el triunfo de la pasión. Es el triunfo del amor institucionalizado - por el matrimonio lo que contrasta con la mayoría de - las comedias de 1500.

La Mujer

Si tratamos antes del individuo-mujer es porque es muy importante la visión que el dramaturgo tiene de ella. Desde un racionalismo católico, la mujer es juzgada muy negativamente, como una bruja, un demonio ten tador del hombre; coqueta, irresponsable, mantenida por el hombre en todos sus deseos y caprichos, infiel, son las características de este ser que coincide demasiado con la visión religiosa de Eva como perdición del hombre.

Catillo: "Sappi che ella civetta
or questo or quello amico, ora il parente"
.....

Dromo: Questo é usanza"
(Acto I, E.IV)

Dromo: "la donna tanto puó quanto vuole
Guardala pure, e sotto chiavi serra:
che, se tu bene avessi d'Argo gli occhi
tanto perversa, indiavola e fa guerra,
che alfin convien per favor te l'acocchi.
Oh che moine, oh che berte talora
usa la donna verso il suo marito!
Ridegli intorno, e par si strugga e mora
quando nol vede, e se va fuori l'aspetta
per mettergli la veste, e il fa pultito
la camicia e la zazare gli assetta;
piglialo per la mano, e dice: Presto
che torni, e lui sel crede!
(Acto I, E.V)

Dulippo: "Che le donne sono,
qual dice, avare, benché sia tra loro
di quelle pur che ballon senza suono.

Saturio: Tu di'il ver, ma dove oggi se ne trova?
Io non pote'mai far ballarne alcuna
Senza danari, né l'esser bel mi giova."
(Acto II, E.IV)

Cremete: Fate che in ozio non si truovin mai,
né sole, né con altre donne assai.
Perché una trista donna guasterebbe
mille altre buone donne in picciol tempo.
.....
né a'risi, pianti, o parole credete
di donne mai, ché ingannati sarete"
(Acto V, E.V)

Este antifeminismo sigue en el afirmar el poder del hombre sobre la mujer.

Cremete: "Quel che manca alle donne. Dio l'ha dato all'uom, perché e' supplisca a'lor defetti in qualunque opra, in quel che le son sanno, come buon capo, e non come tiranno."
(Acto V, E.V)

Panfila: "Il nostro offizio é piú l'ago e la rocca che lo scriver"
(Acto IV, E.1)

El Hombre

En contraste con la mujer, Strozzi concede al hombre la atribución feudal de amo y señor de su mujer, que irónicamente, por un lado, debe dominar, mandar, custodiar o castigar, y por otro es un ser aturdido -- por los celos y por el deseo de conquista, a la merced de una hembra demoníaca capaz de burlarse de él.

Rufiana

El moralismo brilla hasta en las dos terceras - Misis y Apollonia que distan mucho de la española Celestina o de las otras compañeras italianas.

Ambas están arrepentidas de su vida: son infelices mujeres y si Apollonia cede todavía una vez es para dar de comer a sus hijas.

Sociedad

El sentimiento religioso y moralista de Lorenzo Strozzi es visible en la única cita a la sociedad:

Doria: Perché si va ne'templi?

Catillo: Oggi per altro.

Parmi che in quei si faccino e mercati
di tutte l'arti e tutte le sporcizie.

Ivi...ma no vo'dir per onestá
quel che dir non si può senza vergogna.

O Giove, il vituperio é tuo ch'al secol nostro
un postribol sie fatto el divin chiostro"

(Acto III, E. III)

Conclusiones

Un gran error filológico atribuyó esta Commedia in versi hasta finales de 1800 a Machiavelli, por una copia autógrafa del mismo, seguramente un guión para el famoso actor Domenico Barlacchi.

A primera vista se ve el contraste, la oposición de ideología entre el Strozzi moralista y el Machiavelli crítico y cínico en su personal concepción de la historia y de la vida.

La falta de realización cómica en Lorenzo Strozzi se debe, como bien apunta Andrea Gareffi⁽¹⁾ a las tensiones de la crisis ideal del primer quinientos florentino. La moral ahoga el espíritu cómico característico de las comedias más tardías.

Su moralismo es el del hombre pío que asume todavía las enseñanzas de Girolamo Savonarola: su misticismo neoplatónico y savonaroliano no le permite dividir claramente lo verdadero de lo falso o de lo verosímil. El sigue los principios antiguos y ve al hombre como un ser que no cambia, coherente, resignado.

Respecto a la escenografía, no podemos asegurar que esta comedia haya sido representada, pero de documentos que reproducimos en la otra comedia, la Pisana, y de otras de diferentes autores, debemos tener presente que la escenografía interna de una obra teatral se compaginaba con la verdadera escenografía de la fiesta:

banquete de bodas, un recibimiento de grandes personajes históricos, un Carnaval, etc., que se estructuraba como una fiesta dentro de una fiesta. Si nos limitamos a no -- presumir una escenografía externa, es, repetimos, porque no poseemos datos ciertos de su real representación; sin embargo podemos recordar al canónigo Zeffi, preceptor de los hijos del hermano menor de Lorenzo, único biógrafo -- del dramaturgo que escribe sobre las fiestas florentinas del carnaval de 1506, hablando de un desfile:

"con Filippo suo fratello furono undici tutti a cavallo, con circa -- 300 a piedi, tutti vestiti a uso che le morti si dipingono, talmente paurose, che molti nel vestirsi spaventati, volentieri si sariano ri tirati dall'impresa; massime, che essendo appunto la sera di carneva le, pareva loro dalla solita letizia, ridursi ad un estremo dolore. Il che molto più agli altri della città penetrò ne' cuori, oltre a -- vedere la trionfante morte, udendo trombe e corni sordi ed ululati, ed all'ultimo la música, con le parole secondo la materia: le quali di poi per laude si usarono cantare."

o en la Vita di Pietro di Cosimo de Vasari:

"Questo fu il carro della Morte, da lui segretissimamente lavorato -- alla sala del Papa, che mai se ne potette spiare cosa alcuna, ma fu -- veduto e saputo in un medesimo punto. Era il trionfo un carro gran -- dissimo tirato da bufoli, tutto nero e dipinto d'ossa di morti e di croce bianche; e sopra il carro era una Morte grandissima -- in cima, con la falcie in mano; ed aveva in giro al carro molti se polcri col coperchio: ed in tutti que' luoghi che il trionfo si -- fermava a cantare, s'aprivano e uscivano alcuni vestiti di tela -- nera, sopra la quale erano dipinte tutte le ossature di morto nelle braccia, petto, rene e gambe, che il bianco sopra quel nero, ed -- aparendo di lontano alcune di quelle torcie che pigliavano col -- teschio di morto il dinanzi e 'l dirieto e parimente la gola, --

oltra al parere cosa naturalissima, era orribile e spaventosa a vedere; e questi morti, al suono di certe trombe sorde e con suono roco e morto, uscivano mezzi di que' sepolcri, e sedendovi sopra, cantavano in musica piena di malenconia quella oggi nobilissima canzone: Dolor, pianto e penitenzia. Era innanzi e afrieto al -- carro gran numero di morti a cavallo sopra certi cavagli con somma diligenza scelti de' più secchi e più strutti...che si potessin trovare, con covertine nere piene di croci bianche; e ciascuno - aveva quattro staffieri vestiti da morti con torcie nere, ed uno stendardo grande nero, con croci ed ossa e teste di morto. Appresso al trionfo si strassinava dieci stendardi neri; e mentre camminavano, con voce tremanti ed unite diceva quella compagnia il Miserere, salmo di Davit. Questo duro spettacolo, per la novità, come ho detto, e terribilità sua, misse terrore e meraviglia insieme in tutta quella città; e sebbene non parve nella prima giunta cosa - da carnevale, nondimeno per una certa novità, e per essere accomo dato tutto benissimo, soddisfece agli animi di tutti; e Piero, autore ed inventore di tal cosa, ne fu sommamente lodato e commenda to, e fu cagione che poi di mano in mano si seguitassi di fare - cose spiritose e d'ingegnosa invenzione (...) Senti' dire io a An drea di Cosimo, che fu con lui a fare questa opera, ed Andrea del Sarto, che fu suo discepolo e vi si trovò anche egli, che e' fu - opinione in quel tempo, che questa invenzione fussi fatta per sig nificare la tornata della Casa de' Medici, del dodici in Firenze; perchè allora che questo trionfo si fece erano esuli, e come di re morti, che dovessino in breve resuscitare; ed a questo fine in terpretavano quelle parole che sono nella canzone:

Morti siam, come vedete;
 così morti vedren voi:
 fummo già come voi siete;
 vo' sarete come noi,

volendo accennare la ritornata loro in casa, e quasi come una re surrezione da morte a vita, e la cacciata ed abassamento de' con trarj loro: oppure che fusse, che molti dallo effetto che seguì - della tornata in Firenze di quella illustrissima Casa, come son - vaghi gli ingegni umani di applicare le parole e ogni atto che --

nascie prima, agli effetti che seguon poi, che gli fu dato questa interpretazione. Certo è che questo fu allora opinione di molti, e se ne parlò assai". Questa sfilata venne poi, il mattino successivo, molto lodata sui pulpiti delle chiese fiorentine: ciò lascia intendere che l'ispirazione di far trionfare la morte nella stagione del saturnale doveva tingersi di più profondi ed oscuri motivi di quelli quasi ironicamente avanzati (per poi ritrattarli) dal -- Vasari, quando questi accenna, sul finire del passo riportato, alla interessata proposizione (criptica) filomedicea, millantata una volta estintasi la repubblica. La riprova che qualche cosa di più complesso si andava definendo la si ha nel '19 a Roma, allorchè, sempre per carnevale, lo Strozzi vuole stavolta ammonire nientedimeno che i cardinali della Curia, finalmente aprendo il suo animus savonaroliano all'aspirazione ad una renovatio non si sa se ancora medioevaleggiante, o se già anticipatrice dei nodi controriformistici. Il Sanudo, nei suoi Diarii, riporta questa lettera datata 13 marzo 1519: "Non voglio restar de avisarvi de uno convito fece Lorenzo Strozi, dal Bancho, fratello dil cugnato dil ducha Lorenzo di Urbino, a quatro reverendissimi cardinali, zoè Rossi, Cibo, Salviati, et Redolfi tutti nepoti et zermani dil Papa, et certi altri fiorentini bufoni et tre putane; qual fu de li belli conviti sia sta' fati in Roma; ma cosa spaurosa et che non piacete a li cardinali. Quando introrono in casa del dito Strozi, fu accesa una candelata da uno quatrino, et forno menati per certe scalete che andavano suso et in zoso et per traverso a modo in bisca, e tanto andono che i zonzono a una porta nera, dove alzata dita porta, introrono in una sala tuta coperta di negro, scura, et atorno de li ori pieno di teste di morto, et ne li quatro cantoni di dita salota erano dipente quatro morte molto brufe et spaurose, con una candelata piccola da drieto che faceva grandissima paura. In mezo di la salota era una tavola coperta pur di negro, con un piato di legno in mezo, et era dentro do teste de morto con quatro ossi da morto et quatro taze di legno piene di vino. El patrone disse: -Signori fate colazione, che poi anderemo a cena. -Niun non volse mangiare, perchè era una cosa spaurosa; et rote quelle teste, insi fora fasani coti, e de li ossi salsizoni; et uno chiamato fra Mariano, che è buffone dil Papa, disse a Brandino, che quello è stato molto a Venecia con

Marietta Tressa et vien chiamato di qui da tutti Cordiale, fra Mariano li disse: -Cordial mio, dove siamo conduti? non voglio per diamo in tutto- et scomenzono a manzar uno boccone et beber una taza del vino. Da poi i se partino di quello loco, et introrono in una sala grande che pareva uno mondo stellato molto bello, con assaissime luce, et in questo locho era se non una tavola con li mantili fitti, et sentorno a tavola. Erano in tutto 14.

Subito sentati intorno la salla, saltò suso 14 taze de insalata, et fu messa una per cadauno; poi fu dimandato da bere, altri 14 bichieri di vino fu portati, che non si sapeva dove i venivano se non de sota la salla; poi venne fasani et starne in copia, et in quello che erano sul bello di manzare, se snetí uno schippo grandissimo, et el mondo comenzò andar atorno, et cussì come i haveano i fasani dinanti, veniva altre cosse che non valevano nulla, et si smorzò le luze. E in questo veneno do, vestiti uno da fra Mariano e l'altro da Brandino, et disseno: -Io sono fra Mariano che voglio ancor io mangiare-, el simile disse il Brandino. Et fra Mariano vero, che era lì a tavola, vedendo costoro, disse: -Cordial mio, nuí siamo pur qui,; non so che cosa costoro sia. Hor tandem il mondo si aquietò; et quelli due da fra Mariano et Brandino vestiti andorno via, et li cardinali comenzorono a vomitar, et cussì li altri, da tre in quatro in fora, et una di quelle puttane de le prime di Roma chiamata Madre-mia-non-volè. Et subito vene altre vivande di diverse cose; ma li cardinali non volseno star più a tavola et se levorno suso et andorno via, che la cena non era finita nè fata il terzo"⁽²⁾.

Toda esta ambientación externa influye sobre el contenido conceptual de la comedia, como veremos, no sólo de Strozzi, sino de otros autores del primer Quinientos.

La ambientación clásica presente en toda la obra es sólo aparente, "non è che una figurazione retorica -- che trova la sua origine nel modello antropologico della vita per citazioni, che pur talvolta si alinea in un uso talmente difforme da quello che unicamente vale come contesto, e che si deposita soltanto nella storia" ⁽³⁾.

NOTAS de la COMMEDIA IN VERSI DE LORENZO DI
FILIPPO STROZZI (1506).

- (1) Lorenzo di Filippo Strozzi: Commedie, a cura di Andrea Gareffi, Ravenna, Longo Editore, 1980.
- (2) Lorenzo di Filippo Strozzi, op.cit. p.25-28.
- (3) Lorenzo di Filippo Strozzi, op.cit., p.7.

LA PISANA de Lorenzo di Filippo Strozzi.

La Pisana, inédita hasta la publicación de las comedias de Lorenzo Strozzi, de la editorial Longo de Ravenna - en 1980, está comprendida en el código ashburnhamiano 606 de la Biblioteca Medicea-Laurenziana de Florencia, con correcciones autógrafas del mismo autor. Este código que comprende también la tercera comedia, la Violante, contiene muchas otras composiciones del Autor y, - como todas estas obras están bien divididas entre ellas, se ve poco verosímil que se juzgue la fecha de la comedia por lo que el copista escribió frente a todas las obras: "In questo libro saranno descritti parte de' versi che -- Lorenzo di Filippo Strozzi compose nella sua gioventù".

Serías dudas rodean la fecha de composición, -- cuando el Autor, en el Prólogo escribe: "Come detto ho, - vecchia è d'anni, ma nuova d'invenzione..."; cuando más adelante indica, como en la Commedia in versi un "año bisiesto", que podía ser 1506, 1510, 1514 o 1518; cuando Parronchi cree que se ha representado al mismo tiempo que su primera comedia.

Según su biógrafo Zeffi, como ya vimos a propósito de la Commedia in versi, la fecha más probable, dados los documentos históricos de la fiesta, sería la de 1518.

Prólogo

Se presenta la obra como una comedia escrita mucho antes y que no se representó, porque el autor sentía vergüenza de "palesar le gioveneze sue" por la censura religiosa. A su muerte, el autor del prólogo, con la ayuda de los hijos del dramaturgo, ha recopilado todas las hojas de la comedia escrita, antes en prosa y después en verso. La comedia es nueva y no ha robado nada ni a los antiguos ni a los modernos y tiene por nombre "La Nutrice", por ser Betta, la nodriza, una de los personajes más importantes.

Sinopsis

La comedia carece de argumento introductorio. Una estancia abre el Acto I^o requiriendo la atención del público y anticipando el razonamiento de un preceptor con su discípulo y el enfrentamiento razón-amor.

Acto I: este acto empieza con un largo diálogo moralístico del preceptor Messer Giansalvo que le reprocha a su discípulo Antonello su amor hacia una mujer de inferior clase social que, además, le aleja del estudio. Este diálogo se interrumpe sólo por los apartes del criado Coletta y por el parlamento sobre el Amor.

Coletta, a solas, con su joven amo, le empuja a

seguir con su amor hacia Cassandra, una joven de Pisa; el acto acaba con la introducción cómica e irónica del rival de Antonello, el viejo Ramondo y el parásito Pachierotto que acaba riñendo con Coletta.

Acto II: La segunda estancia anticipa el contenido de este acto, es decir la escena de amor de un viejo y -- los celos de una mujer.

El acto se inicia con un larguísimo monólogo -- de la nodriza Betta que habla de sí misma y de su joven Cassandra, de su deseo de casarla y sacar provecho al mismo tiempo, por lo que decide jugar a dos barajas -- entre los galanes.

Un monólogo informativo de Pachierotto descubre que éste ha provocado el hallazgo de una carta de Ramondo para Cassandra, por parte de su mujer, Cecchetta.

Betta asegura a Pachierotto el interés de la joven hacia el viejo.

Provocada la riña entre el matrimonio, llena de comicidad, insultos y gestos, Pachierotto convence al viejo de que tiene la solución de apaciguarlo con su mujer; también aquí juega la astucia del parásito frente al bobo doctor.

El acto termina con Betta que informa a Coletta del amor honesto de Cassandra hacia el joven Antonello.

Acto IIIº: La tercera estancia trata de la pobreza y nobleza de ánimo.

El acto se abre con un largo monólogo del padre de la joven, Vincenzo Lanfranchi, que se queja de su honrada pobreza, porque no puede ofrecer una dote a su hija.

Sigue al monólogo una escena catalítica del parásito que está tratando de sacar provecho económico del matrimonio Ramondo-Cecchetta y que, a posteriori, se dirige con Betta a la iglesia para dar a Ramondo - noticias de Cassandra. Al conocer, el viejo, la dificultad de ver a su amada, le da a Betta un brebaje para que Vincenzo Lanfranchi se quede dormido y no pueda vigilar a la hija; Betta acepta, pensando utilizar la poción para otros fines.

Se prepara el clímax del acto siguiente al comunicar Betta al criado de Antonello que su amo estará fuera por la noche, para huir de los acreedores y que el joven galán podrá encontrarse con Cassandra.

Un indicio de los futuros acontecimientos aparece en el encuentro inmediato de Betta con el parásito al cual tendrá que dar otra cita para Ramondo.

Acto IVº: La cuarta estancia habla del Amor y de la dulzura y amargura inherentes a él.

Clímax de la comedia. Antonello entra en la casa de Cassandra mientras Coletta vigila el umbral.

Llegan el parásito, Ramondo, en compañía de un soldado fanfarrón y, al no tener la orden de entrada,

tratan de entrar con la fuerza.

Llegan los esbirros que cogen "in flagranti" a Ramondo y sacan a un hombre desmayado del interior de la casa. Coletta, al ver tal confusión, habla con Betta que le informa como, por equivocación, Antonello ha bebido el agua soporífera y como los esbirros se lo han llevado, creyéndolo Vincenzo.

Acto Vº: La última estancia anticipa que la Fortuna cambia y, como de costumbre, después de la tristeza -- llega la alegría.

Antonio dell'Ante, vecino de Vincenzo, se duele de la suerte de este último, pero al encontrarle -- repentinamente, le pide explicaciones del caos de la noche precedente. Mientras Smarriuola descubre a Antonio la verdadera personalidad del hombre desmayado, es decir, Antonello, Perillo, criado del padre del joven lo escucha casualmente.

Perillo informa a su amo, Messer Diego, recién llegado a la ciudad por una carta de Giansalvo, de la detención de su hijo, por ladrón; Giansalvo cuenta la verdad sobre Antonello, por lo que deciden ayudarlo -- para que se case.

Antonio dell'Ante, por su parte, aconseja a -- Vincenzo que pida justicia y castigo contra Antonello, para salvaguardar su honor, pero, al descubrirse toda la verdad y al saber que Messer Diego está dispuesto

a la boda convence a Vincenzo para que acepte la solución con alegría. Felices todos, van a hablar con el capitán para pedir la libertad del joven.

La comedia acaba felizmente en bodas con la moraleja de que los jóvenes deben obedecer a los viejos y -- con la esperanza de que Ramondo se haya asustado lo bastante como para sentar la cabeza.

Análisis secuencial

La Pisana comprende dos esferas de acción y dos -- macrosecuencias: la primera, el deseo de conquista de Antonello hacia Cassandra, la segunda el deseo de conquista de Ramondo hacia la misma muchacha.

Las dos acciones son paralelas con la oposición -- en cada una del rival opuesto; ambas acciones cuentan -- con la ayuda de un criado, Coletta y de un parásito, Pachierotto. La nodriza Betta juega a dos barajas, aunque es propensa hacia Antonello desde el inicio de la comedia.

Las dos ayudas fracasan por azar y por azar, propiamente con la llegada de Diego, y con la intervención de Antonio dell'Ante; se resuelve felizmente con la única alternativa posible, es decir, la boda con el joven -- Antonello que es soltero en contraposición con el viejo y casado Ramondo, que supondría un amor fuera de la ley.

Las actividades del criado, parásito y nodriza contrastan con la pasividad de los galanes incapaces de actuar solos. Diego y Antonio suponen el azar.

Actantes

Antonello -----> Cassandra

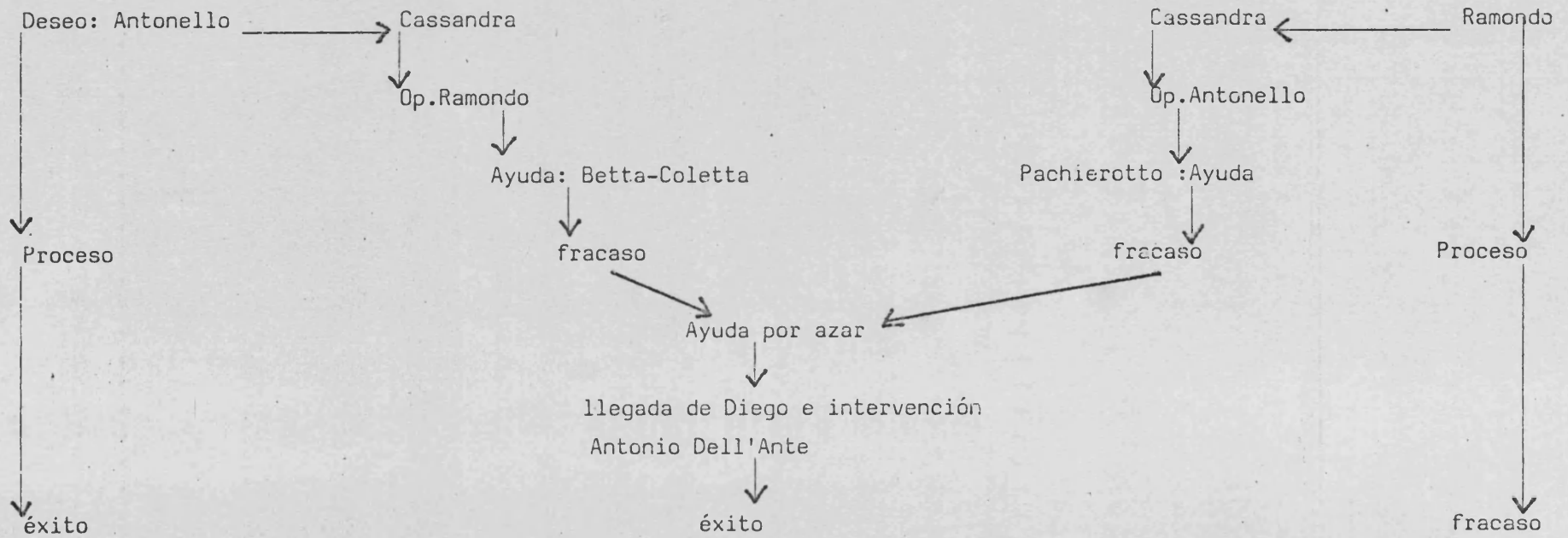
Ramondo -----> Cassandra

Ceccheta -----> Ramondo

A la primera relación actancial se opone Ramondo y la pobreza de Cassandra; a la segunda se oponen Antonello y Cecchetta.

La tercera relación actancial es secundaria y catalítica; se le opone sólo la vanidad e insensatez de Ramondo enamorado de una joven.

Lógica de acción



Acciones paralelas .

Actividad de los criados

Actividad relativa del joven

Desenlace por azar-llegada de Diego e interven

ción Antonio dell'Ante

Personajes

Giansalvo: preceptor de Antonello.

Antonello: joven galán.

Coletta: criado de Antonello.

Pachierotto: parásito.

Ramondo: viejo pedante.

Betta: nodriza.

Cecchetta: mujer de Ramondo.

Criado de Ramondo.

Vincenzio: padre de la doncella.

Niño.

Castiglia: soldado fanfarrón.

Dos ciudadanos.

Varios Esbirros.

Caballero.

Antonio dell'Ante: vecino de Vincenzio Lanfranchi.

Perillo: criado de Diego.

Smarriuola.

Diego: padre de Antonello.

Personajes y Actores

Cuadro de importancia cuantitativa y número mínimo de actores necesarios.

La Pisana	Personajes	Actores	Mujeres	Niños	Otros	Principales	Secundarios	Comparsas
	más de 20	Máx.10				Antonello 4	Giansalvo 6	Criado 1
		Mín. 8				Coletta 7	Cecchetta 1	Niño 1
		Media 9	2	1	2	Pachierotto 10	Vincenzio 7	Castiglia 1
						Ramondo 7	Antonio 7	Dos ciudadanos 1
						Betta 9	Perillo 3	Esbirros 3
						Diego 4		Caballero 1
								Smarriuola 1

TODAS LAS COMPARSAS HABLAN EXCEPTO LOS DOS CIUDADANOS QUE APARECEN CITADOS SOLO EN LA ESCENA Y EL NIÑO QUE CANTA.

LA PISANA de Lorenzo di Filippo Strozzi.

Total	Acto I			Acto II					Acto III						Acto IV					Acto V											Total	Total Absoluto				
	1	2	3	Total	1	2	3	4	5	Total	1	2	3	4	5	6	Total	1	2	3	4	5	Total	1	2	3	4	5	6	7			8	9	10	11
Giansalvo	X			1																							X	X	X	X	X	5	6			
Antonello	X	X		2													X						1								X	1	4			
Coletta	X	X	X	3				X					X			1	X				X		2											7		
Pachierotto		X		1	X	X	X			3	X				X	2	X						1						X	X	X	3	10			
Ramondo		X		1		X	X			2		X				1	X	X	X				3											7		
Betta					X	X		X		3	X	X	X	X	X	5					X		1											9		
Cecchetta						X				1																								1		
Servo						X				1																								1		
Vincenzio											X		X			2								X			X	X	X	X	5	7				
Fanciullo																	X						1											1		
Castiglia																	X						1											1		
Dos ciudadanos																	X						1											1		
Esbirros																	X	X	X				3											3		
Cavaliere																				X			1											1		
Antonio																								X	X		X	X	X	X	X	7	7			
Perillo																								X	X	X							3	3		
Smarriuola																								X									1	1		
Diego																										X	X		X	X	4	4				
Total	3	2	3	8	1	2	4	2	2	11	1	2	2	2	2	2	11	3	5	2	3	2	15	2	3	1	2	2	2	2	3	5	6	1	29	74

69

Máx. 10

Mín. 8

Media. 9

Dos mujeres.

a) Los personajes son más de 20

Media	9
Personajes masculinos	19
Personajes femeninos	2

b) Distribución sociológica

Burguesía	10
Criados	5
Parásito	1
Representantes de la ley:	3 como mínimo
Niño	1

lo que nos da los siguientes datos:

50%	burguesía
25%	criados
5%	marginados
15%	representantes de la ley, es decir, del poder de la burguesía.
5%	varios.

es decir, predominio de la burguesía sobre las demás clases sociales.

Galanes

Antonello se describe a sí mismo en el primer Acto con las siguientes palabras:

"...io son di carne come gli altri,

e son giovane, ricco e 'nnamorato..."

(vv.74-75)

pero, a pesar de esta descripción de sí como joven -- pasional y rico, él no consigue aparecer como un ser maduro y responsable de sus acciones; necesita la ayuda de su criado para alcanzar a su amada, por lo que sigue siendo el clásico galán pasivo.

Ramondo como rival entra en escena más veces que el joven galán pero no por activo, sino para el aspecto cómico de la comedia.

Hombre de cincuenta y cinco años, aunque se quite al menos diez en su descripción se define:

"Io son ben mantenuto, e non ho ancora
né catarro, né doglie, né cisposi
gli occhi, né manco un dente solo; guarda,
forse ch'io vo'chirato, o come bene le
gambe mi stanno ancor sulla persona?
Io ho un viso che pare una rosa,
e son dottor in medicina, che è
pur bella cosa il poter con amore
ed utile sanare e ammazare
gli uomini senza pena e senza carico".

o, según la descripción de Cecchetta:

".....
bella cosa, uom venerabile e degno,
medico egregio, filosofo asciutto,
dottor in carta bambagina, padre,
padre di sette figliuoli.

.....

E rispond'anche
il vagheggione; basta, ch'è 'nnamorato
e scrive ogni dì qualche pistolotto

o lunga Bibbia al suo sdilinquimento
 il vecchio rimbambito, che se pure
 stesse seco una notte ammorberela;
Son più
 di duo mesi che tocco non m'ha solo
 la mano,

E'si riserba
 alla dama per giungner poi più fresco,
 e far con lei qualche pruova gagliarda.
Ad ogn'ora allo specchio
 si pettina, e le man co'saponetti
 lava e profuma, il vecchio ricardato..."
 (A.2º, E3)

Rámondo, como podemos apreçiar, es el prototipo
 del pedante, viejo ridículo que encontraremos también
 en la Comedia del Arte.

Damas

Cassandra, la mujer deseada por los dos galanes,
 no sale nunca a escena y la conocemos sólo indirecta
 mente por boca de Antonello:

"Io amo una gentil, onesta e bella
 fanciulla, ch'è cagion ch'io studio or più
 un dì ch'allor...
 perché, così come ella ogni pisana
 avanza di bellezza, io gli scolari
 tutti vorrei superare di scienza..."
 (A.1º, vv.143-148)

o a través de los reproches de Giansalvo a Antonello:

"Gi.: Almeno amassi tu chi per ricchezza,
o ver per nobiltà, ti fussi eguale;

.....

An.: ...e che le manca?

Gi.: Ricchezza e nobiltà, che più si cerca..."

(A.1º, vv.77-80)

o por medio de la nodriza Betta:

"...Ch'ha così bella figliuola
che, non che gl'uomini, ne 'mpazan le donne;"

(A.2º, vv.69-70)

La descripción "stilnovesca" que Antonello hace de Cassandra contrasta con la dura realidad social por parte de Giansalvo.

La honestidad de la persona se encuentra en su espíritu, pero la sociedad exige una riqueza y una nobleza de familia, más ponderable.

Cecchetta

La mujer de Ramondo actúa sólo en la escena tercera del 2º Acto. Se comprende que es una dama por ser mujer del médico y por echar a la cara del esposo su posición social de soltera.

Fuera de sí por los celos, aparece como una mujer de carácter que se queja, insultándolo, de su marido; a pesar de lo dicho, su aparente rebeldía y fuerte genio no engaña sobre la situación social en la que -- siempre se ha encontrado la mujer.

Los auxiliares

En esta comedia ellos son Coletta, el parásito Pachierotto, la nodriza Betta y Perillo.

Del título originario de la comedia "La Nodriza" Betta debería ser el auxiliar principal, pero no estamos de acuerdo en esto, visto que ella juega la baza - con Coletta y Pachierotto, pero sin realizar una acción tan importante como para alcanzar el éxito; este último llega por azar por medio de Antonio dell'Ante y de -- Messer Diego al que informa el criado Perillo.

Consideramos, por lo tanto, similar la importancia de estos cuatro auxiliares.

Betta

El monólogo de la escena primera del 2º Acto es una descripción perfecta de este personaje.

Aunque aflore un deseo de sacar beneficios económicos de su intervención, es más bien evidente que -- Betta actúa como una sustituta de la difunta madre de Cassandra.

Ella desea casar a la joven, bellísima, huérfana y muy pobre:

"...e m'affatico in far servigi loro,
parendomi, oltra all'obbligo ch'io ho
d'esser sua balia, che sia carità

il pensare a' bisogni d'una povera
fanciulla ch'è rimasa senza madre,
e fia per invecchiarsi e per morirsi
di stento in casa, se Dio non l'aiuta,
per che suo padre è un non fatto a caso,
e poco pensa a lei; ma che farebbe?
quando assai ci pensasse, non potria
far cosa buona, che più pover è..."

El monólogo es el espejo de toda la intervención de Betta, que, si juega a dos barajas en toda la comedia, lo hace a sabiendas para sacar algún dinero, pero con un objetivo ético hacia la muchacha que, por otra parte, está enamorada y es amada, de y por el joven Antonello.

Su deseo, como vemos es insuficiente para que se haga realidad, pero el hado le será de ayuda.

Coletta

Este auxiliar es el símbolo del criado fiel y poco interesado; deseoso sólo de favorecer los amores de su amo llega a amenazar físicamente al parásito Pachierotto en defensa de su amo.

Pachierotto

El parásito, según cuyo nombre, es un joven físicamente llenito, sigue el modelo clásico ya desde el

Acto primero, escena tercera, lisonjea al viejo galán Ramondo hablando irónicamente y provocando las suaves situaciones cómicas de la comedia:

"Pa: ...Ove studiaste voi?

Ra: A Parigi.

Pa: Oh, poco più là è il mondo!
Ben potete voi esser dotto.

.....

Ra: E poi mi dottorai in venticinque
anni, e dottorami in utriusque.

Pa: Meritadamente, per che saper tanto
voi dovevi dell'un quanto dell'altro.

.....

Ra: Io ho letto
in publico trenta anni, s'io ho bene
a mente.

Pa: E venticinque fa cinquanta
cinque. Io resto admirado che studioso
voi siate, avendo così buona cera,
e sì fresca, ch'uno giovane mi parete.

Ra: Che diavol dirai tu, ch'ancora io me ne
maraviglio, e mi par quasi impossibile!
Di quanti anni mi stimi?

.....

Pa: A quaranta, mi par..."

(A. I^o, E. 3^a)

No contento con engañar al viejo, respecto a -- los amores de Cassandra, provoca una riña entre Ramondo y su mujer Cecchetta para divertirse y para que el viejo lo necesite todavía más.

Perillo

El criado Perillo aparece en el último Acto, es cena segunda; pertenece al azar de la comedia. Su peque

ña intervención frente al amo Messer Diego, es de cria
do leal como Coletta; gracias a él Diego puede salvar
a su hijo.

Otros personajes:

El preceptor Giansalvo

Giansalvo, que entra en acción en la primera -
escena del 1º Acto, discurre, con su discípulo Antonel
llo, sobre el Amor a través de un parlamento neoplató
nico-cristiano.

"Gi:... Lo studio ha di bisogno d'un che sia
libero da pensieri, ed amor vuo^llo
suggetto sempre, e che sol serva a lui,
... e non
è sol amor negl'uomini, m'ancora
negl'animali irrazionali, che è
maravigliosa cosa, e molto più
nelle piante, negl'arbori e nell'erbe,
pianeti e stelle, e non è corpo alcuno
sotto il ciel che non abbi in sè amore,
per che esso cielo ama tutte le cose
che dalla terra e da lui son create.
Amor dell'essere del mondo e di ciò che
è in quello, e la cagion; né potrien mai
l'intelligenzie separate o gli agnoli
divini unirsi co' corpi celesti,
se non fosser d'amor constretti, né
s'unirebbe questa anima del mondo
con questo globo di generazione
e corruzion, se non fosse l'amore,
e per dir breve, un spirito e che penetra
per tutto 'l mondo, ed un legame tale

che unisce e lega tutto l'universo.

.....

Non è quel che tu di'; amor è proprio
affetto volontario di godere
con union le cose che stimate
son buone; e di tre spezie se ne trova.

.....

Io dico della mente, per che gl'uomini
innamorati son come animali
senza discorso e senza freno alcuno."

Pero, en su deseo de alejar al joven de sus amores físicos, entra en una disquisición sociológica al criticar a la muchacha:

"Gi: Almeno amassi tu chi per ricchezza,
o ver per nobiltà, ti fuss 'eguale;
credo che appena sappi chi ella sia.

An: Di quanto vi 'ngannate; e che le manca?

Gi: Ricchezza e nobiltà, che più si cerca.
Non sai che sempre Vincenzio, suo padre,
va fuor col bullettino? Or vuoi aguagliar
tua nobiltate a quella de' Lanfranchi;
che possedorno già i vostri in Sicilia
sì lungo tempo villaggi e castella?
Che se fosse tuo par, direi, "Caviamti
questa tua voglia", ma non ci è alcuna
proporzione."

(A.1^o, E.1^a)

Es evidente que, además de los estudios de su discí-
pulo, le preocupa el decoro tan imperioso en la socie-
dad del tiempo, aún sólo se trate de una pasión pasaje-
ra y fuera de la ley moral.

Vincenzio Lanfranchi

Este personaje se describe a sí mismo en la escena primera del 3º Acto.

Noble, pero arruinado, se siente el ser más infeliz precisamente por sus orígenes no humildes. La sociedad no le permite rebajarse a trabajos manuales, por lo que sus posesiones le comen por los intereses; además - de estas preocupaciones, le congoja el tener a una hija sabia y bella pero sin marido por falta de dote.

De este monólogo aflora toda una sociedad cerrada y represiva, basada sólo sobre el honor y el decoro de la persona.

"A ciascuna persona, e di che grado
 si voglia, è grave la povertà sempre,
 ma grandemente infelice è colui
 ch'è povero e nobile, la ragione
 è che, pel stato suo, sempre si trova
 da spese ed altre miserie oppressato,
 ed ha più vie e modi al guadagnare,
 perché non gli son tutti gli esercizi
 leciti, e, mentre che l'opere fugge
 meccaniche, per che la nobiltà
 vuol conservar, né disonorar mai
 il sangue suo, vive in mille affanni.
 ... e, 'nfra le mie
 disgrazie, una figliuola ho da marito,
 ... ".

Diego

El padre de Antonello que, junto con Antonio -- dell'Ante, simboliza el azar, es prácticamente una com-

para dentro del juego escénico, pero marca ideológicamente la comedia por la moraleja final a su hijo al que recuerda, como el final feliz se debe a la bondad de su padre y de su suegro, evidenciando la importancia de la autoridad del "senex".

Técnica Teatral: Actos-Cuadros-Escenas.

<u>Nº de Escenas por Acto</u>	<u>---- La Pisana</u>
Acto 1º	E-3
Acto 2º	E-5
Acto 3º	E-6
Acto 4º	E-5
Acto 5º	E-11
<hr/>	
TOTAL ESCENAS	E-30
<hr/>	

Acto 1º: E-1-2-3. Agrupación de escenas de introducción al tema de la comedia, marcada por el parlamento del preceptor Giansalvo a su discípulo Antonello sobre el Amor y por la visión juvenil de éste último.

El Acto se cierra con la representación del segundo galán, con una gran carga de ironía y comicidad.

Acto II^o: E-1-2. Escenas sueltas con intervención de la nodriza Betta que habla de si misma, de su jo ven Cassandra y del deseo de casarla con Anton nello. En la 2^a escena Betta finge con Pa--chierotto para tratar de sacar beneficios económicos del otro galán.

E-3-4. Escenas sueltas marcadas por la comicidad y gestualidad.

E-5. Betta trata con el criado Coletta en beneficio de Cassandra y Antonello.

Acto III^o: E-1. Escena monologada de Vincenzo Lanfran--chi. Ideología sobre la sociedad.

E-2-3. Escenas sueltas en las que se va preparando la estrategia.

E-4-5-6. Agrupación de escenas que preparan - el clímax de la comedia, marcada por la ironía sólo por la acción de la nodriza entre los -- dos galanes.

Acto IV^o: E-1-2-3-4. Clímax de la obra. Agrupación de - escenas que bien podría representar un cuadro por las múltiples acotaciones gestuales debidas al fracaso de la estrategia.

E-5. Escena suelta marcada por la narración, de Betta a Coletta, de los acontecimientos.

Acto V^o: E-1-2-3. Escenas marcadas ideológicamente por el concepto de la honra.

E-4-5-6-7-8-9-10. Agrupación única de escenas de desarrollo lento de la intriga a través de entradas graduales de varios personajes, comprendidos Perillo y Diego, símbolos del azar.

E-11. Escena suelta de despedida del público.

La Pisana comprende 2.653 versos con el Prólogo y las estancias, 830 réplicas y una relación de v/r de 3,20 que da un ritmo muy ágil y gran dinamicidad a la obra.

En cuanto a las funciones dramáticas de la palabra, encontramos 20 monólogos y 1 parlamento que son básicamente de tres tipos: descripción de sentimientos, informativos o parlamento sobre un tema.

I) Descripción de sentimientos:

"Pa: ...io resterommi qui,
 ma non in vano: per dir mal di lui.
 O che raza di medico, io non credo
 ch' al mondo mai nascesse 'l più ignorante,
 né il più millantatore, e, s'egli ha letto,
 come dice, in studio, dovea leggere
 alle panche, alle mura, il pecorone
"
 (A.1ª, E.3ª)

II) Monólogo informativo:

"Pa: Oh; ah, ah, ah. Le cose andranno bene
 egli è acceso or un fuoco in tra il mio
 gentile maestro Ramond'e la moglie,

che senza me non si spegnerà in fretta;
 ed in ciò la fortuna m'è propizia
 stata, ed io dato ho vero testimonio
 di quel ch'alla Cecchetta sua già detto
 avea, quest'è ch'ella nella scarsella
 gli ha trovata una lettera, la quale
 volea mandar all'amata Cassandra,
"
 (A.2^o,E.2^a)

III) Parlamento:

"Gi: Tu di'il vero, e non
 è sol amor negl'uomini, m'ancora
 negli animali irrazionali; che è
 maravigliosa cosa, e molto più
 nelle piante, negl'arbori e nell'erbe
"
 (A.1^o,E.1^a)

II) Diálogos informativos para relacionar

sucesos acaecidos anteriormente o entre escena y escena:

"Co: Che ci è?
 Be: Male. Male.
 Co: Che male?
 Be: Tu l'intenderai: il padrone...
 Co: Qual?
 Be: Chi tu chiami miser Antonello.
 Co: Il mio.
 Be: Il tuo.
 Co: Che ha?
 Be: Meschina a me,
 è stato...
 Co: Che, è stato preso?

Be: Preso,
bensai che sí.

Co: O Dio, da chi? da birri?

Be: Cosí credo io.

....."

(A.4^o,E.5^a)

III) Apartes:

"Gi: Misero a te, che trasportare ti lassi
al fraudolento amore; alle speranze
lusinghevoli e va e apri ormai gl'occhi.

Co: Ivi pur tocca, e v'è ingrossato sù.

Gi: Dà luogo alla ragione e l'appetito
raffrena ed i tuoi non sani desideri
tempera, e driza ad altro e pensier tuoi.

Co: E'mi par di maestro diventato
predicator, ma ei predica fra porri."
(A.1^o,E.1^a)

o:

"Ra: Or ecco fatto.

Pa: E'mi bisogna
trovar modo che meco non si sdegni:
prima che per me faccia, e poi per lui,
e quanto più difficoltà ei trova,
tanto gli parrà miglior.

Ra: Esch'io ancora?

Pa: Sí, l'ho trovato, e ben la cosa andrà.

Ra: Piacemi, or dimmi quel ch'io ho da fare.

Pa: L'aver pensato, ma nel rivedervi
m'è uscito... a un tratto del cervello.

Ra: Oh, sventurato a me, come son concio!
truovomi quasi intra 'l fuoco ed intra l'acqua,
come m'uccella bene!"
(A.2^o,E.4^a)

Acotaciones

Las múltiples acotaciones siguen la característica de las otras comedias, es decir referencia a la entrada y salida de personajes:

"Gi: E'mi fia caro.

An: Prima ch'io mangi vo'dare una volta.

.....

Gi: Io sento bisbigliare non so chi qua;
Oh, gl'è Antonel che già ritorna, guarda
che cerullo facegli; io vo' partirmi:"
(A.1^o,E.3^a)

"Se: Come volete voi che sia?

Ra: Comune.

Se: Maestro, a Dio.

Ra: Va' sano..."

(A.11^o,E.3^a)

Mímica-Gesto

"Ra: Io son ben mantenuto, e non ho ancora
né catarro, né doglie, né cisposi
gli occhi, né manco un dente solo; guarda,
forse ch'io vo' chinato, o come bene le
gambe mi stanno ancor sulla persona?"
(A.1^a,E.3^a)

"Pa: Oh; ah, ah, ah. Le cose..."

(A.11^o,E.3^a)

"Pa: Io rimarrò per intender che cosa
sia, ben che parmi maestro Ramondo
che di casa fuor esce, e, com'un paço

gridando, fugge la tempesta; egli ha
dietro la moglie, e pare spiritato..."

(A.11^o E.2^a)

Tono

La acotación del tono presente en los diálogos sigue siendo importante como en la Commedia in versi.

El tono especialmente en Cecchetta, mujer de Ra mondo, tiene una finalidad tanto cómica, como ética.

"Ce: E' si fugge, e' si fugge il traditore;
bella cosa, uom venerabile e degno,
medico egregio, filosofo asciutto,
dottor in carta bambagina, padre,
padre di sette figliuoli.

Ra: Questa bestia
vuol far bella la piazza.

Ce: E rispond' anche
il vagheggione; basta, ch'è 'nnamorato
e scrive ogni dì qualche pistolotto
o lunga Bibbia al suo sdilinquimento
il vecchio rimbambito, che se pure
stesse seco una notte emmorberella;
ma che gli darie 'l cuor di fare? Sen più
di duo mesi che tocco non m'ha solo
la mano, e pur mi guardass'egli in viso,
....."

(A.11^o,E.3^a)

o el tono evocativo de Antonello en el desenlace feliz de la comedia con objetivo ético.

"An: O lieto, o dolce, o sventuroso giorno,
 tanto più grato e più suave a me
 quant'io men lo speravo! Or come per
 il soverchio piacer mi vegno meno.
 O padre mio benigno, o precettore,
 prudente, o caro mio suocero, s'io
 v'ho in alcuna parte offes', abbiate
 compassion all'età ed all'ardente
 mia fiamma, e non sperate or più da me
 altro che bene e diletto".
 (A.5º, E.10º)

Vestuario-Maquillaje

Casi inexistente son las marcas sobre el vestua-
rio-maquillaje. Aparece sólo en la escena tercera del
 2º Acto cuando Cecchetta airada recuerda que el boba-
 licón de su marido:

"...Ad ogn'ora allo specchio
 si pettina, e le man co'saponetti
 lava e profuma, il vecchio ricardato..!"

o en la escena segunda del 4º Acto con las palabras --
 de Castiglia:

"...Egli è mal, mal lo spasimo; io credetti
 che più tosto a gittare un argomento
 andassi per che voi avete un paio
 di calettoni con certe pianelle
 fratesche, come fosse di gennaio..."

Espacio y Tiempo

El espacio, según las acotaciones, puede ser un lugar indeterminado aunque, si nos referimos a Cassandra pisana o la ciudad de Lucca citada por Betta, podemos imaginar que la comedia se desarrolla en Pisa o cuanto menos en Toscana. Respecto a marcas específicas del escenario, en la p.173 encontraremos una referencia a una Iglesia:

"Io enterrò
in chiesa per che noi non siam veduti
tutti e tre insieme, e voi vi rimarrete
seco fuori a parlar"

o en la pag.178 donde se hace referencia a la iglesia y a la casa de Ramondo que tiene que estar al lado de la misma:

"Vo'in chiesa ritornar per Pachierotto,
ed uscirem per la porta del fianco,
entrando in casa mia di poi per l'uscio
di dietro, per non essere così visti"

o en la pag.184 donde se representa la casa de Cassandra que hace esquina:

"Co: State cheto,
e'parte, anzi sta saldo, e'volta il canto.
Accostatevi ben, padron, all'uscio."

o como última marca un foso indicado en la pag.190.

A pesar de estas marcas es evidente un espacio unitario según la preceptiva clásica.

La unidad de tiempo se respeta y las únicas marcas temporales las hallamos en la pag.144 cuando se -- nos dice que estamos cerca de Todos los Santos, en la pag. 189 se habla de año bisiesto o en la pag.190 se cita la Fiesta del perdón (6 de agosto).

En la pag.170 Betta promete a Coletta que le -- dará alguna buena noticia antes de que llegue la noche; el encuentro de Antonello y Ramondo frente a la casa -- de Cassandra se desarrolla por la madrugada;

"Pa: Maestro, e'son presso a cinque ore.

Ra: Ella disse alle sei".

(A.4º,E.2ª)

"Co: Di Vincenzo mi par l'uscio socchiuso,
o potess'io veder la Betta innanzi
che fosse dî, ché già l'alba apparisce."

(A.4º,E.5ª)

"Co: Egli è già
dî, ond'iome ne vo..."

(A.4º, E.5ª)

La última marca temporal del Acto Vº, E.7ª, que nos coloca en la mañana siguiente:

"Gi: ...Sappi che gli è questa mattina giunto..."

nos sugiere que la acción se desarrolla en el espacio de 24 horas.

Efectos escenográficos

En toda la comedia predomina la palabra; no hay efectos escenográficos y en cuanto al "attrezzo" o ac-

cesorios, son nulos.

En la escena primera del 4º Acto imaginamos ruidos, señales y silbidos de las acotaciones gestuales:

"Co: Deh, sta saido, ch'io
sento in qua venir gente; discongianci.

Fa: Io son venuto qui, come tu vedi,
ay; ay; ay; ay; ay. Fio; fio; fio;

An: Costui non viene a caso; io non intendo
questi cenni, né fischi."

o en la escena 2ª del mismo Acto:

"Ra: che romor sent'io qua?

Ca: All'ordine presto
all'ordin, con un passo innanzi e duoi
a dietro. Che cosa è?"

"Ra: Fo io il cenno.

Pa: Fate

Ra: Chi; chi. Chio; chio. Chiu; chiu; chiu.

Pa: Che cenno starno di fave è cotesto?

Nol conoscerà mai, ed è sì piano
che non lo sentirà dalle finestre.

Ra: Come ho a fare?

Pa: Un'altra cosa, e forte.

Ra: Ra, ra, ra..."

Estudio Ideológico

El Amor

Como en la Commedia in Versi el sentimiento de Amor presente en la obra es secundario, siendo el objetivo la ética, la moral dominante.

El amor de Antonello es objeto de crítica por impulsivo, pasional y alcanza un final feliz por obra de los padres.

El amor de Ramondo es solamente motivo de comicidad e ironía como lo es en muchas comedias renacentistas.

Fuera del simple desarrollo de la comedia hay dos descripciones del amor por parte del preceptor Gian salvo y de Antonello:

"Gi: ... m'ancora
 negl'animali irrazionali, che è
 meravigliosa cosa, e molto più
 nelle piante, negl'arbori e nell'erbe
 pianeti e stelle, e non è corpo alcuno
 sotto il ciel che non abbia in sè amore,
 per che esso cielo ama tutte le cose
 che dalla terra e da lui son create.
"

(A.1^o,E.1^a)

"An: ... amor è una dolce passione,
 che così dolcemente ne consuma
 l'animo ed il corpo che non sa, né può
 né vuol, quando potesse, liberarsi"

(A.1^o,E.1^a)

La mujer

Un aspecto misógino y contradictorio aflora de las definiciones de Pachierotto sobre la mujer en el 2^o Acto, escena 4^a:

332

"Pà: Io pensato l'arei, per che più ghiotte
son le donne di metterci le mani
dentro alle borse, che non è la gatta
del lardo, quando credonvi trovare
qualche cosa a lor gusto; non sapete
l'astuzia lor, noi non abbiam ferrami,
né casse o usci, scannegli o scrittori
che non sappino aprire"

y en la segunda escena del 3º Acto:

"Credule son tutte le donne, al mio
parer, ma più quelle che sono d'amore
ferventemente accese, o le golose,
che gl'asini volassin, senza dubio
darò ad..."

No se discute mucho sobre la mujer, pero es evi-
dente que la credulidad no es fruto de ingenuidad sino
de ignorancia e inferioridad frente al hombre y que su
astucia es una característica instintiva y nunca racio-
nal.

El Hombre

El hombre sigue siendo amo y señor de la mujer
sea ésta esposa o hija. Vincenzio Lanfranchi así lo --
demuestra en sus medidas de seguridad para salvaguar--
dar el honor de su hija Cassandra o ¿el suyo?.

La "gravitas" de este hombre o de don Diego o -
de Antonio dell'Ante jamás se encuentra en una mujer -
que, o casi no aparece en escena como las jóvenes don-
cellas o son como "furia infernale" como Ramondo defi-

ne a Cecchetta.

Sociedad

Múltiples citas a lo largo de la obra nos dan una idea de la sociedad del tiempo y del fin moralístico de la obra.

Necesidad del decoro:

"An: Di quanto vi 'ngannate; e che le manca?

Gi: Ricchezza e nobiltà, che più si cerca"

(A.1^o,E.1^a)

Sobre la injusticia:

"Gi: Con le leggi si reggon le cittadi.

An: Elle son rette bene, e saria meglio
che non fosser per noi tanti dottori,
poi che il nostro ogni dì metton in dubio;
volete voi veder la lor malizia?
Ciascuna lite, o sia giusta o ingiusta,
ha dottori e consigli d'ogni parte,
onde che si defenda è necessario
l'ingiusto ed il giusto; ed il più delle volte anche
sopra un sol punto fanno duo consigli
diversi, ed infra l'altre buone parti,
pigliano più tosto a difendere il torto
che la region, per che v'è più guadagno,
ben che dichino di farlo per potere
meglio mostrar la dottrina e l'ingegno.
(A.1^o,E.1^a)

"Pa: Eccì, ma come puossi mai tenere
un uom ch'è 'n magistrato, quando vuole
servir l'amico, o amica, o il parente,
e' si sdegna e's'adira?

Ra: O può ei fare

l'ò fizio un solo?

Pa: Non può, ma quasi sempre

l'un all'altro acconsente volentieri:

Ra: La iustizia ove resta?

Pa: In simìl caso

si pon da parte..."

(A.1^o,E.3^a)

Sobre la vida de las muchachas y de los jóvenes:

"Betta: ...ben che la

Cassandra sia disposta, per che in casa
molto è guardata, e per il vicinato,
o fra parenti, non va mai, ch'appena
ode la messa i giorni della Pasqua.

.....

Questi giovani, quando e'vien lor bene
far una cosa, son tutti di fuoco,
e non vi metton mai né sal né olio;
e poi a Lucca ti viddi! ed è ben vero
in lor ch'auto la grazia, gabbato
lo santo..."

(A.11^o,E.1^a)

Sobre la nobleza y pobreza, como sobre la corrup-
ción social del tiempo es muy significativo el monólogo
interior de Vincenzio Lanfranchi:

"Vi: A ciascuna persona, e di che grado
si voglia, è grave la povertà sempre,
ma grandemente infelice è colui
ch'è povero e nobile..."

.....

...poi che i premi
non si dan più alle virtù, ma a'vizi,
dove inclina Fortuna, la quale de'
pazi più che de' savi si diletta,
de'tristi che de'buoni"

(A.3^o,E.1^a)

Acerca de los prejuicios populares, sobre los pisanos, en Dante, o en refranes del tipo: "meglio un morto in casa che un pisan dietro la porta",

"Pa: ...non son per restare
di ricordarvi che voi entrate in casa
pisani, e di persone molto ardite,
e volete andar solo, e però parmi
una pazia;..."
(A.4^o, E.2^a)

Sobre la dote de las hijas casaderas:

"Vi: Veramente non è maggior dolore
che trovarsele grandi e senza dota.
e non aver che dar lor, e, se mai
fu briga, oggi è, per ch'ogni arteficiuzo,
fatappio o granchio chiede le migliaia;
né basta questo, che voglion che dopo
la vita nostra facciam donazione
lor di case o botteghe e possessioni,
come pensassin di viver mill'anni."
(A.5^o, E.1^a)

Referencias literarias

Dejando de lado la primera escena del primer Acto a la que nos hemos referido repetidas veces por la filosofía neoplatónica y pedantería escolástica que rezuma en ella, entrevemos en sus versos otras referencias de tipo literario.

Pachierotto hablando de Ramondo en la tercera es cena del 1º Acto, cita a Galieno y Avicenna que nos recuerda a la Aquilana de Torres Naharro, sin ánimo de hablar, por ahora, de influencia.

En la escena primera del 2º Acto, no podemos evitar, leyendo el verso 70, de memorizar el Contrasto de de Cielo d'Alcamo:

"Betta: ...ch'há così bella figliuola
che, non che gl'uomini, ne 'mpazan le donne"

Contrasto: "Rosa fresca aulentissima c'apar inver la state
Li donne ti disiano pulzell'e maritate;"

La escena tercera del segundo Acto es de las más ruidosas de las comedias renacentistas y Cecchetta no puede no compararse con el mundo boccaciano, como Ramondo con Don Nicia de la Mandrágola de Machiavelli; de ésta hasta encontramos un análisis de orina y una poción mágica.

Como personajes están presentes el Pedante, en la figura de Ramondo y el soldado fanfarrón, en Castilla.

CONCLUSIONES

Como hemos afirmado al inicio, hay serias contradicciones sobre el año de composición y damos por buena la fecha de 1518 con Andrea Gareffi. Aceptada la probable confusión del biógrafo Francesco Zeffi, respecto a la descripción que hace de la "primera" comedia en el Palacio de los Médicis, (imposible por haber recitado en ella, como actor, Giovan Battista Strozzi, nacido en 1504 y por lo tanto niño en 1506) deducimos que la representación se refiere a la Pisana.

La descripción que sigue es muy importante por el espacio teatral exterior a la comedia, por la escenografía que rodea el simple escenario y que vuelve a confirmar la teoría de una fiesta dentro de una fiesta.

"La prima si recitò nel Palazzo de' Medici ad istanza del Magnifico Lorenzo duca di Urbino: dove voi (il dedicatario Palla - Strozzi figlio di Lorenzo) ed il maggior vostro fratello (Giovan - Battista) vi portaste nel recitare la parte vostra in tal maniera, che tra li istrioni che per tutto il Dominio si erano procacciati, si conobbe evidente la prontezza della pronunzia vostra",... "(Lorenzo) prese sopra le sue spalle tutto quello che a condurre onorevolmente la Commedia si richiedeva. E prima nella sala grande di sopra in detto Palazzo fece nelle scene apparire una prospettiva per le mani di Ridolfo del Grillandaio, (che) a tutti nuova e maravigliosa riuscì. Di poi avendo di varii luoghi fatta la provvisione di diversi strumenti, gli divise in questo modo: che avanti la commedia incominciassero i suoni grossi, come trombe, cornamuse, pifferi, che destassero gli animi degli auditori: il secondo Atto fece introdurre tre Mori riccamente abbigliati con tre liuti, che nel silenzio dilettarono soavemente ciascuno: nel terzo cantarono su quattro violoni, voci soprane, alzandosi secondo la commedia. Al tumulto che nel quarto romoreggiava, accomodò li più acuti stru

menti di penna: la ultima musica, furono quattro tromboni, modulando artificialmente e con dolcezza le lor voci"

(Lorenzo di Filippo Strozzi, op.cit. p.37)

La segunda comedia de Strozzi no hace más que -- confirmar el mundo cerrado de la primera.

Es esta pieza una completa dicotomía; pasamos en el primer Acto, por el binomio razón-amor, virtud-amor, estudio-amor, después encontramos rico-pobre, viejo-jo_ven, sabio-loco, sabiduría-juventud, noble-vil.

Podemos apreciar una condena progresiva de la ju ventud y del amor frente a la importancia del "senex" - como polo positivo y conservador.

Esta visión es tremendamente reaccionaria y de--fensora de un universo cerrado con una filosofía basada sobre la Fortuna que, en este caso, sería representada por Antonio dell'Ante, mezclada con una providencia divina.

LAS COMEDIAS de Ludovico Ariosto

El texto que hemos utilizado para el análisis de las comedias de Ludovico Ariosto se basa en la edición de Giulio Einaudi (Turín, 1976): Ludovico Ariosto, Comedie, e introducción de Lanfranco Caretti, y ed. de Cesare Segre.

A parte hemos consultado: Ludovico Ariosto, Opere minori, notas de Cesare Segre, Riccardo Ricciardi, Milano-Napoli, 1954 y la edición de Roma de 1524.

Como afirma Segre, los primeros editores de las comedias de Ariosto utilizaron los guiones hechos para las representaciones o para los actores, o, por los autógrafos que el hijo de Ariosto, Virginio, les dió después de la muerte del padre.

Las primeras ediciones de la Cassaria y de los Suppositi derivan de guiones y fueron probablemente publicadas en 1509 por Mazzocco; a su vez, de la de Mazzocco derivan las otras reediciones de la Cassaria a través de la edición de Zoppino de Venecia, 1525.

Los Suppositi tuvieron otra edición en 1524 en Roma; la principal edición de la Lena es la de 1551 de Gabriel Giolito de Ferrari, de Venecia en base a un ejemplar autógrafo, con notas de Dolce, que también se ocupó de una de las dos ediciones de 1535.

Respecto al Negromante hubo una edición en marzo de 1535 con notas de Dolce, otra clandestina más com--

pleta en abril del mismo año, por lo que Dolce volvió a editar, con fecha de marzo, una tercera aprovechándose de la clandestina; otras cinco ediciones no aparecieron hasta 1542.

A parte de numerosísimas ediciones aisladas en 1500, la primera edición completa de las obras fue de 1562 en Venecia, por obra de Gabriel Giolito de Ferrari, con notas de Porcacchi.

Las posteriores investigaciones filológicas de Barotti y de Catalano han resuelto el problema del texto: Respecto a las fuentes de las comedias han trabajado I.Giannone, V.De Amicis, G.Marpillero, I.Sanesi, etc.



LA CASSARIA

La Cassaria se representó por primera vez en el Teatro Ducal de Ferrara el 5 de marzo de 1508; la segunda, en Ferrara, el 24 de enero de 1529. Redactada nuevamente en versos endecasílabos esdrújulos, con añadidas y modificaciones se representó, siempre en Ferrara, el 19 de febrero de 1531, el 29 de febrero de 1531 y el 11 de febrero de 1532.

Aunque el título sea de imitación plautina, al estilo de la Aulularia, Mostellaria, etc. la Cassaria contiene un tema original, si bien no se aleja de los métodos y situaciones latinos, especialmente de la Andria, Heautontimorumenos y Phormion de Terencio o la Mostellaria plautina.

Prólogo

En éste se informa que la obra a representar es una comedia nueva que nunca fue recitada ni por griegos, ni por latinos, reconoce que la lengua vulgar no tiene parangón con las antiguas prosas y versos, pero que los ingenios son los mismos de siempre. Finalmente anticipa el espacio físico del escenario que simboliza la ciudad de Metellino.

Sinopsis

Acto Iº: el acto empieza con Erófilo que, airado, busca al criado Nebbia. El criado Gianda reprocha a Nebbia su actitud negativa hacia el joven amo; Nebbia le explica que ha jurado, al viejo amo -- Crisóbolo, vigilar, en su ausencia, al joven Erófilo que, al igual que su amigo Caridoro, están enamorados de dos jóvenes esclavas del rufián Lucrano; para rescatar a las dos muchachas los enamorados están dispuestos hasta a robar. Las esclavas Eulalia y Corisca, por su parte, están -- cansadas de las repetidas promesas de libertad -- de los enamorados mientras Lucrano, para acelerar la compra de las muchachas, decide fingir -- una próxima salida de la ciudad y en voz alta ordena a su criado Furba que vaya haciendo los preparativos para el viaje.

Acto IIº: Los jóvenes amantes esperan a sus respectivos criados Volpino y Fulcio para que les den -- las buenas noticias. Volpino explica a su amo -- Erófilo la estrategia que va a aplicar: un amigo suyo, Trappola, vestido con un traje de Crisóbolo, irá a casa de Lucrano para comprar a Eulalia y a cambio dejará como fianza, la caja de hilos áureos de Aristarco, sustraída de las habitaciones de Crisóbolo; después Erófilo irá a casa del verdadero dueño de la caja y denunciaría el robo, yendo todos a casa de Lucrano, que aca-

baría en la cárcel por ladrón. De esta forma se recuperaría la caja y la otra muchacha enamorada de Caridoro. La llegada de Trappola y de su criado Brusco cierra el Acto.

Acto IIIº: Volpino recuerda a Trappola los pasos a seguir para la aplicación de la estrategia. Trappola consigue con éxito la compra de Eulalia, pero al salir, los criados de Crisóbolo, ignorantes de la estrategia, le roban a la muchacha para favorecer a Erófilo. Al llegar Trappola sin caja y sin mujer, el joven se desespera, mientras que Lucrano, ahora rico, decide salir de verdad.

Acto IVº: Volpino, en una escena monologada, expresa su preocupación por los sucesos pasados y futuros. Crisóbolo no ha llegado a salir de viaje y vuelve a casa; en un intento de salvación, Volpino empieza a gritar quejándose del robo habido en la casa por negligencia de Nebbia responsable de las llaves y acusa a Lucrano de ladrón; convence, por fin, al viejo Crisóbolo para que vaya con testigos, a recuperar la caja de oro a casa del rufián. Crisóbolo, Critone y algunos testigos recuperan la caja con la fuerza, mientras que Volpino habla con Fulcio, criado de Caridoro a la espera de buenas noticias.

Fulcio y Volpino que están acompañando a casa a los testigos se acuerdan de improvviso de que

en casa está todavía Trappola con el traje de -
Crisóbolo.

Es demasiado tarde; Crisóbolo al ver a Trappo
la le obliga a confesar toda la verdad.

Fulcio, criado de Caridoro, entra en acción -
para conseguir solucionar el caso de la muchacha
y convence a Lucrano para que se refugie en casa
de Caridoro y que le pida perdón a cambio de la
libertad de Corisca y se salve de una muerte se-
gura.

Acto Vº: Fulcio cuenta a Erófilo su estrategia y le --
convence para que intervenga en defensa de Volpi
no; el criado convence además a Crisóbolo para -
que dé dinero, destinado a Erófilo, para que Lu-
crano se calle y no denuncie los hechos a las au-
toridades con gran deshonra de la casa.

La comedia acaba con un sermón padre-hijo y -
con el agradecimiento de Volpino y Erófilo a Ful-
cio.

Análisis secuencial

En la comedia encontramos dos esferas de acción
y una macrosecuencia que comprende el deseo paralelo y
unitario de los dos jóvenes Caridoro y Erófilo hacia -
las esclavas.

La oposición está personificada por el padre de Erófilo, pero en la práctica, no tratándose de amor -- dentro de la ley, sino de compra de dos esclavas, el padre representa el poder económico sobre el hijo, que no es libre al igual que su amigo.

El proceso de la primera estrategia preparada por Volpino fracasa por azar y la segunda por Fulcio consigue el éxito final. Ambas estrategias se basan en el engaño a Lucrano y a Crisóbolo.

Sobre el modelo latino la pasividad e inutilidad de los jóvenes contrasta con la actividad y seguridad de los criados, sin cuya intervención no habría acción.

Actantes

Erofilo <-----> Eulalia

Caridoro <-----> Corisca

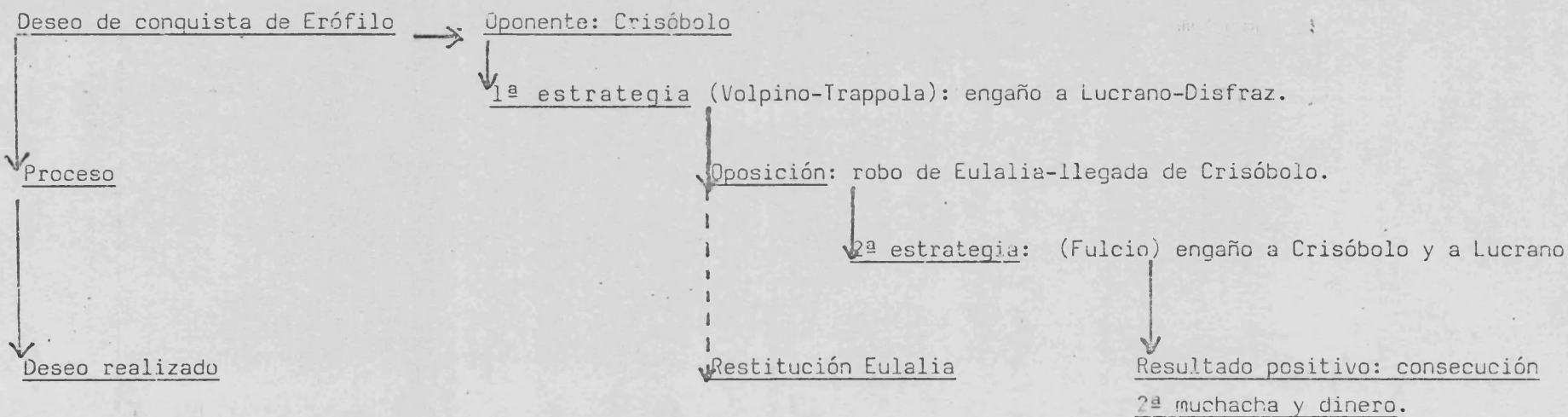
A la primera relación actancial se opone Crisóbolo y la segunda depende de la primera.

Actantes de la estrategia

Volpino engaño V/ Lucrano

Fulcio engaño V/ Crisóbolo y Lucrano

Lógica de acción



Amor fuera de la ley.
Pasividad de los jóvenes.
Actividad de los criados.
Oposición viejo y engaño hacia él y el rufián.
Lógica de acción interrumpida y repetición del engaño.

PERSONAJES Y ACTORES

Cuadro de importancia cuantitativa y mínimo de actores necesarios.

Comedia	Personajes	Actores	Mujeres	Niños	Otros	Principales	Secundarios	Comparsas
La Cassaria	20	Mín. 8 Max.20 Media 14	2	0	0	Volpino 12 Fulcio 9 Trappola 7	Erófilo 9 Caridoro 3 Lucrano 6 Crisóbolo 6 Nebbia 4	Critone 3 Aristippo 3 Eulalia 2 Corisca 2 Furba 3 Gianda 3 Corbacchio 2 Negro 2 Morione 2 Gallo 1 Marso 1 Brusco 2

TODAS LAS COMPARSAS HABLAN

LA CASSARIA de Ludovico Ariosto

Total	Acto Iº							Total	Acto IIº		Total	Acto IIIº							Total	Acto IVº									Total	Acto Vº					Total	Total
20	1	2	3	4	5	6	7	1	2	1	1	2	3	4	5	6	7	1	2	3	4	5	6	7	8	9	1	2	3	4	5	Absoluto				
Erofilo	X		X	X				X		1	X			X			2										X	X		X	3	9				
Caridoro			X	X				X		1																						3				
Eulalia			X	X						2																						2				
Corisca			X	X						2																						2				
Lucrano					X	X				2		X		X			2		X		X											6				
Crisobolo																		X	X	X	X				4	X	X			2	6					
Critone																		X	X	X					3						3					
Aristippo																				X					1						1					
Fulcio								X		1									X	X	X	X			4	X	X	X	X	4	9					
Furba					X					1				X			1									X				1	3					
Nebbia	X	X								2		X	X				2														4					
Gianda	X									1		X	X				2														3					
Volpino								X	X	2	X		X				2	X	X	X	X	X	X	X	7		X			1	12					
Corbacchio												X	X				2														2					
Negro												X	X				2														2					
Morione												X	X				2														2					
Gallo																		X							1						1					
Marso																										X				1	1					
Trappola								X		1	X	X	X	X	X		5				X				1						7					
Brusco								X		1	X						1														2					
	2	2	2	4	2	1	2	15	4	3	7	3	2	2	5	6	3	2	23	1	3	3	2	4	4	3	1	2	23	3	2	2	2	3	12	80

Máximo: 20

Mínimo: 8

Media: 14

2 mujeres

Personajes

Erófilo: galán.

Caridoro: galán.

Eulalia: esclava.

Corisca: esclava.

Lucrano: rufián.

Crisóbolo: viejo.

Critone: mercader.

Aristippo: hermano de Critone.

Fulcio: criado de Caridoro.

Furba: criado del rufián.

Nebbia, Gianda, Volpino, Corbacchio, Negro,

Morione, Gallo, Marso: criados de Crisóbolo.

Trappola: tahúr.

Brusco: criado de Trappola.

a) Los personajes son: 20.

Media : 14

Personajes masculinos: 18

Personajes femeninos: 2

b) Distribución sociológica

Burguesía 5

Criados 12

Esclavas 2

Rufián 1

lo que nos da los siguientes datos:

60% de criados
 25% de burguesía
 15% de marginados

es decir, predominio de los criados y marginados sobre la burguesía.

Galanes

Erófilo y Caridoro son los galanes burgueses; ambos son pasivos y sumisos a la dependencia económica del "senex".

Físicamente no conocemos a los dos jóvenes, pero psicológicamente representan el tipo de la comedia latina; pasivos, inútiles, impulsivos y pasionales; su única suerte está en la autoridad sobre sus astutos -- criados.

"Erofilo: Non ti credere, benché vada oncratamente vestito, e - sia di Crisobolo unico figliuolo, estimato el più ricco - mercatante di Metellino, che de le sue facultade io possa a mio appetito disponere. E quel be io dico di me, dico - di questo altro ancora, che li nostri vecchi non son meno ricchi che avari; né più è il desiderio nostro di spendere, che la lor cura di vietarci il modo."

(A. I^o, E. 4^a)

Esclavas

A diferencia de otras comedias, están ausentes - las damas o jóvenes doncellas; encontramos sólo a dos muchachas esclavas de un rufián, deseosas de volverse libres por la compra de parte de los enamorados.

Su única posesión es la hermosura y su única esperanza de libertad.

"Eulalia: Che spasso, misere noi, che ricompense la millesima parte de la disgrazia nostra? Noi siamo schiave, la qual condizione pur tollerare si potrebbe, quando fussimo de alcuno che avesse umanitate e ragione in sé. Ma fra tutti li ruffiani del mondo, non si potrebbe scegliere el più avaro, - el più crudele, el più furioso, el più bestiale di questo, a cui la pessima sorte ce ha dato in subiezione."

(A. I^o, E. 3^a)

Los auxiliares

Los auxiliares de esta comedia son exclusivamente los criados y propiamente Volpino y Fulcio; son -- ellos los protagonistas principales sobre la motivación del deseo de amor de sus amos.

"Volpino: (Studiamo il passo: non vedi tu che da' nostri patroni attesi siamo?)

Carid.: Andiamogli incontra, che pur in questa allegrezza che -- dimostrano sperar mi giova.

Erof.: Nulla debbono de la partita di Lucrano sapere, che non -- veriano sì lieti.

Volpino: Dio vi conservi longamente.

Erof.: Sì, ma di miglior voglia che or non siamo.

Volpino: Spera fin che vivi, e lassa disperare a'morti.

Erof.: Tu non sai, Volpino, che domane, o questa notte forse Lu--
crano si parte?

Volpino: Partasi con tempesta; ma non gli credo: son arti che --
egli usa per ispaventarti.

Erof.: Taci. Se udito avessi quel che al Furba.....
.....

Volpino: Se 'l cor tuo s'ha da partir questa notte, fa che io lo
sappia così a tempo, che t'ô possa la sua bulletta, prima,
che si serri l'uffizio.

Fulcio: E che se gli faccia una veste o altra cosa de coprirlo.

Volpino: Perché veste?

Fulcio: Che li uccelli di rapina, che usano dietro al mare, non
lo becchino, ritrovandolo così nudo.

Erof.: Ve', Caridoro, come ci beffano li manigoldi! Ah misero chi
è servo d'amore!

Volpino: E' più misero che è servo de' servi d'amore. Non ti giu-
dicavo, Erofilo, di sì poco animo che, sentendoti Volpino
appresso, in sì piccola cosa te avessi a sbigottire."
(A.II^o,E.1^a)

"Fulcio: ...Che farò dunque? Io darò bene...Come farò?

Io farò...non è buono, verria scoperto...Che s'io vo' per
un'altra via?...e per quale? per questa...serà il medesi-
mo. Tentian quest'altra, è meglio forse; non è; è pur man-
co male; tanto è. Ma chi gli giungessi questo uncino?...
Saria forse buona: sarà buona per certo, sarà ottima, sarà
perfetta. Io l'ho trovata, io l'ho conclusa; così vo' fa-
re e reuscirà netta; e mostrerò che non sono il discipulo,
ma il maestro de' maestri."

(A.IV^o,E.8^a)

Técnica teatral: Actos-Cuadros-EscenasNº de Escenas por Acto ----- La Cassaria

Acto Iº E-7

Acto IIº E-2

Acto IIIº E-7

Acto IVº E-9

Acto Vº E-5

 Total Escenas E-30

Acto Iº: E-1. Escena suelta de introducción dominada - por el tono.

E-2. Escena ideológica de los criados e información de los sucesos.

E-3-4-5. Agrupación de escenas de los jóvenes y de las muchachas marcada por acotaciones gestuales y juegos de palabras.

E-6-7. Escenas de crítica social.

Acto IIº: E-1-2. Escenas de información sobre la 1ª estrategia. Juego de palabras e ironía.

Acto IIIº: E-1-2-3-4-5-6. Agrupación de escenas sobre la realización de la estrategia y fracaso final por azar, marcada por las dobles conversaciones, descripción escenario y comicidad.

E-7. Escena suelta sobre la astucia y mala fe - del parásito.

Acto IVº: E-1-2-3-4-5-6-7. Agrupación de escenas sobre la astucia e intento de salvación personal y sobre el objeto alrededor del cual gira la trama.

E-8-9. Escenas en las que se prepara la 2ª estrategia con engaño a Lucrano.

Acto Vº: E-1. Escena de información de la 2ª estrategia.

E-2-3-4. Agrupación de escenas sobre el engaño a Crisóbolo.

E-5. Escena de desenlace feliz.

En esta comedia no encontramos cuadros específicos, sino agrupaciones de escenas.

La Cassaria comprende 34 versos del prólogo, -- 1.747 líneas de los 5 Actos, con 754 réplicas y una relación de l/r de 2'31 que demuestra un ritmo muy ágil y una gran dinamicidad de los actantes.

Respecto a las funciones dramáticas de la palabra, encontramos siete monólogos que son básicamente de tres tipos: descripción de sentimientos, informativos o parlamentos.

I)

a) Descripción de sentimientos:

El único de este tipo es el de Fulcio en la escena octava del cuarto Acto:

"Parrà che io non sappia ordire astuzia, se non ho sempre Volpino a lato che m'insegni; e de quante n'ho per adietro a'nuovo porto condotte, s'io manco in questa or che -

son solo, n'averà tutta la gloria Volpino. Guardimi Dio che io sia tenuto suo discepolo, e ch'io mi lassì imprime re sì brutta macchia in viso!..."

(A.IV^o, E.8^a)

b) Monólogo informativo:

"Lucrano: Non fu mai uccellatore più di me fortunato, che avendo oggi tese le panie a dui magri uccelletti, che tutto el dì cantavano intorno, a caso una buona e grassa perdice ci è venuta ad invescarsi. Perdice chiamo un certo mercatante, perché mi par che sia più di perdita che di -- guadagno amico. E' costui venuto a comperare - una mia femina, e ha fatto meco in dua parole il mercato: cento saraffi li ho domandati, e - cento saraffi ha detto darmi; e perché non s'ha ritrovato avere alla mano il denaio, m'ha lassata una sua cassa pegno, che tutta d'ori filati è piena, che più di quindici volte tanto ben credo che vaglia:"

(A.III^o, E.7^a)

c) Parlamento:

En esta comedia hay parte de parlamento en algunos monólogos:

"Fulcio: Debb'io qui tutta notte aspettare, come io non abbia se non questa faccenda? Sollecitala tu - fin ch'io ritorni, che vo qui appresso. Spendono queste femine pur assai tempo in adornarse; mai non ne vengono al fine: mutano ogni capello in dieci guise, inanzi che si contentino che così resti. E che fan? Prima col liscio (oh che longa pazienza!), or col bianco, or col rosso, met

teno, levano, . acconciano, guastano....."

(A.Vº,E.3ª)

II) Diálogos informativos para relacionar sucesos acaecidos anteriormente o entre escena y escena.

"Erof.: Ma non ha la giovane seco.

Volpino: Né la cassa, che è molto peggio.

Trap.: (Ah misero! non so che mi faccia)

Erof.: Trappola, come? non hai avuto la mia Eulalia ancora?

Volp.: Dove hai tu messa la cassa?

Trap.: Avevo avuta Eulalia.

Erof.: Eulalia?

Trap.: E 'nsin qui l'avevo condotta.

Erof.: Ahimè!

Trap.: E qui son stato da più di venti persone assalito, in modo che me l'hanno tolta.

Erof.: Te l'hanno tolta?

Trap.: M'hanno tutto pesto e lassato qui interra per -- morto.

....."

(A.IIIº,E.6ª)

III) Diálogos de doble conversación.

"Trap.: El Brusco s'è partito. Oh che asino indiscreto a lassarmi di notte qui solo con questo carriaggio a mano!

Giand.: Costui, per quel ch'io vedo, se ne mena Eulalia.

Corb.: O sventurato Erofilo!

Giand.: Oh che affanno, oh che maninconia se ne porrà, - come l'intende!

Trap.: Non pianger, bella giovane.

Giand.: Vogliàn ben fare?

Nebbia: Che?

Giand.: Levarla a costui e menarla ad Erofilo.

Trap.: T'incresce così forte lasciar Metellino?

Gianda: Come se sostì un poco, leviamogliela.

Mor.: In che modo faremo?

Gianda: Come si fa? con pugni e calci. Noi siamo cinque,
e lui è solo.

Trap.: Non pianger per questo....."

(A.III^o,E.5^a)

"Crisob.: Tanto mi sono, senza avermi, indugiato in ca
sa del Plutero, che è fatto notte; però non ho
perduto el tempo, ch'io ho

Volp.: (Ah vile e pusillanimo Volpino! Dove è ita l'au-
dacia, dove è l'usato tuo ingegno? Tu siedì al -
governo di questa barca, e serai el

Crisob.: E'per certo più tardi assai ch'io non pensai.

Volp.: (Anzi molto più per tempo che non era il mio bi-
sogno. Ma venga pur, venga a sua posta,...

Crisob.: O come è stata buona sorte la mia, che non ab-
bia bisognato partir di Metellino, al"

(A.IV^o,E.2^a)

Otros signos lingüísticos se dan con los apartes:

"Lucrano: Mi vedrete, siatene sicuri: non anderà, non, -
per Dio, come vi credete forse.

(Ma or son troppi, et io son solo: ben ci rive
dremo in loco dove non averanno sì gran vantag
gio).

(A.IV^o,E.5^a)

Acotaciones

La mayoría de las acotaciones se refieren a la entrada y salida de actores:

"Gianda: Ma andiamo; che se sboccasse Erofilo, mal per -
noi"

(A.Iº,E.2ª)

"Lucrano: ...Et eco il mio Furba a tempo, che mi serà bono
aiuto in questo"

(A.IIIº,E.6ª)

"Volpino: El se n'è ito, et io vo'seguitarlo in ogni mo-
do, perbé non lassì perdere la cassa. Aspettami
tu in casa...Bussa presto, ch'io veggio escire
el rufiano:...Non ti partire di qui sin che non
torni."

(A.IIIº,E.6ª)

Mímica-Gesto

En la Cassaria hay mucha gestualidad sin contar
las acotaciones que también indican movimiento:

"Eulalia: ...Dami la mano, Eulalia; dammi la mano, Coris-
ca..."

(A.Iº,E.4ª)

"Eulalia: Corisca, non te slungare da questa porta, che e
Lucrano ne..."

(A.Iº,E.3ª)

"Erof.: Che credi tu? Che sì, qualche buon nino trovato
hano, et come forse de la tanta dimora, così de-
ve di questo opportuno loro riso esser cagione"

(A.IIº,E.1ª)

"Lucrano: Va entro, e parla colà dove ti pare Olé, aiutalo a scaricarsi"

(A.III^o,E.3^a)

"Volp.: Tirati un poco più in qua; ancor più, che tel dirò. Vieni anco più in qua."

(A.IV^o,E.2^a)

Tono

La acotación del tono se presenta a través de los diálogos; en esta comedia, que quisera ser moralista, - el tono tiene un efecto cómico.

Desde la escena primera con Erofilo, a través de los criados esta acotación tiene el objeto de atraer al lector o espectador:

"Erof.: dove è rimasto il mio pedagogo, il mio maestro, il mio -- custode saggio? Che vol che v'indugiate a sua posta sino a sera? Ancor non viene? Per Dio, che s'io ritorno indietro!... Andate tutti e strascinatelo fora per li capelli. Non vaglion parole con questo asino, né voi, se non - per forza di bastone, obedir mai. Vedi che io t'ho fatto uscire."

(A.I^o,E.1^a)

"Erof.: O che felice incontro è questo, Caridoro! questo è il maggior ben che per noi ci possa desiderare al mondo.

Carid.: Queste son le serene e luminose stelle, che al lor bello apparire achetar ponno le tempeste de'nostri travagliati pensieri.

.....

Erof.: Deh! non fare, Eulalia, con queste lacrime, e querele più di quel che sia la mia passione acerba. Io serò il più ingrato, il più discortese vilan del mondo, se per tutto do

man..."

(A.I^o,E.4^a)

"Lucranc: Tu sei pur tornato quando non hai possuto indugiar più: non ti bisogna mai dar meno d'un giorno di tempo a fare -- uno servizio, asino da bastone. Corri al porto in tuo mal punto; corri te dico, e fa che tu sia tornato subito. Oh dove vai tu che non aspetti.....

.....
(Averò cantato in guisa che, se Erofilo è in casa, mi potrà aver sentito)."

(A.I^o,E.7^a)

"Volp.: Chi mi chiama? Oh è il patrone, è il patron, per Dio!

Crisob.: Vieni inqua.

Volp.: O patron mio, che Dio t'abbia...

Crisob.: Che ci è di male?

Volp.: Menato or qui?

Crisob.: Che hai tu? ..."

(A.IV^o,E.2^a)

Vestuario-Maquillaje

Casi inexistentes son las indicaciones sobre el vestuario o maquillaje; se nos habla de manera indirecta, cuando Lucrano dice por ejemplo de sus mercancías - "panni, sete, lane, drappi d'oro e d'argento" o nos refiere la dificultad económica de los jóvenes galanes, ricos sólo en los vestidos: "però che in ogni cosa, for che ncl vestire, li trovo miserrimi" (A.I^o,E.6^a) o cuando Fulcio en la escena tercera del último Acto afirma:

"Spendono queste femine pur assai tempo in adornarse; mai non ne vengono al fine: mutano ogni capello in dieci guise,

inanzi che si contentòno che così resti. E che fan? Prima col liscio...or col bianco, or col rosso, metteno, levano aconcciano, guastan...in pelarse poi le ciglia, in rasset-tarsi le poppe, in rilevarse ne' fianchi, in lavarse, in ungerse le mani, in tagliarse l'ugne, in fregarse, stru--sciarse li denti...quanti bossoli, ampolle, vasetti..."

Espacio

El espacio interior lo indica el mismo Autor -- cuando nos anuncia la ciudad de Metellino en el Prólogo, aunque se entienda que se trata de un escenario generalizado.

"sappiate ancor che l'autor vol che questa citta de Metellino oggi si nome"

Ariosto aclara normalmente el espacio del escenario de las diferentes comedias.

En la Cassaria el ambiente quiere ser clásico pero las referencias satíricas lo alejan del espacio griego para colocarse en cualquiera de las Cortes renacentistas.

Respecto al espacio real de la fiesta, reproducimos unos documentos antiguos:

- la descripción de la sala para comedias del palacio ducal de Ferrara, según la carta de Isabella d'Este a Francesco Gonzaga, del 29 de enero de 1502.

- la documentación de la primera representación de la Cassaria, con una escenografía de Pellegrino da -

Udine, según la carta de Bernardino Prosperi a Isabella d'Este del 8 de marzo de 1508.

- Documentación de la réplica de la Cassaria con entremeses de Ruzzante en 1529, según la obra Banchetti, Compositioni di vivande et apparecchio generale de Cristoforo Messisbugo, Ferrara, 1549.

- Primera representación de la Cassaria en versos, según una carta de Geronimo da Sestola, detto il Coglià a Isabella d'Este Gonzaga del 20 de febrero de 1531.

Dichos documentos nos encuadran en un espacio de la fiesta tan importante a los fines de un análisis como veremos más adelante con la Calandria.

SALA PER COMMEDIE NEL PALAZZO DUCALE DI FERRARA (1502)

Lettera d'Isabella d'Este a Francesco Gonzaga, del 29 gennaio 1502:

El signor mio padre me condusse veder la sala dove se farano le Comedie, la quale è longa pedi cento quarantasei, et larga quarantasei. Dal canto de la piazza sono facti li gradi, et cossí da li capi, che sono tredici, cum due trameze per dividere le done da li huomini: le done starano in mezo, et li huomini da ogni canto; el cielo et li gradi sono coperti de pani verdi, rossi et bianchi. Da l'altro canto, cioè all'incontro de' gradi, è facta una murata de legname, merlata a foggia de muro de cità, alta quanto è un homo; sopra gli sono le case de le Comedie, che sono sei, non avantagiate del consueto. Stimasi che vi starano circa cinque millia persone; ma prima li forestieri occuperano li gradi; se loco resterà, serà de li gentilhomeni ferraresi. Nel cielo de la sala sono cinque arme: la papale in mezo, a man dritta del re di Franza, a sinistra la ducale estense, a la dritta la Borgia et Estense insieme, a sinistra l'arma vecchia de la casa, cioè l'aquila meza negra e meza bianca: né altro glí ho visto degno di noticia. Li travi del sollaro sono anchora de ligname, cossí nudi: ne sció mò se li coprirano altramente. De quanto altro vederò a la giornata, né farò partecipa V.E.

D'Ancona, Origini del teatro italiano cit., p.383.

"LA CASSARIA" DELL'ARIOSTO E LA SCENA DI PELLEGRINO
DA UDINE (1508)

Lettera di Bernardino Prosperi a Isabella d'Este, dell'8 marzo 1508:

.Ill.^{ma} Madama. Hersira a quatro hore se dette fine al ballare, andando ognuno a modo usato a casa sua per potere cenare in consolatione cum li Mariti e brigate loro. Et cussí siamo for del Carnevale. Ma questi dí se è facto forte de mascare e Comedie. Antonio dal Organo fece la sua, che fo piú jocosa che de natura de Comedia per essergli inserte alcune cose non conveniente a tal representatione e facta col suggesto de uno sol Inamorato. Il Thebaldeo po' fece la representatione de Daffne conversa in lauro, la -

quale, fora de la gentileza del verso e de le sententie sue bone, non fo molto commendata e maxime per la piú parte che non intende. Un'altra ne fece uno Grecho povero che sta in casa de M.^r Hercule Stroza, secundo me è dicto, la quale non fo molto bona ni de grande delectatione, perché la manchòe de quella moralità et subtile astutie che soglieno essere inserte in le Comedie. Ma luni sira - il Car.^{le} ne fece fare una composta per M.^r Lud. Ariosto suo familiare e traducta in forma de barzeleta o sia frotola, la quale dal principio al fine fo de tanta elegantia e de tanto piacere quanto alcun'altra che mai ne vedesse fare, e da ogni canto fo molto commendata. Lo suggesto fu bellissimo de due innamorati in due meretrice conducte a Tarantho da uno ruffiano, dove ge andòe tante astutie e ingani e tanti novi accidenti e tante belle moralità e varie cose che in quelle de Terentio non ge ne è a mezo: poi fo ornata de honorevoli e boni recitatori tuti di suoi, de vestimento bellissimo et dolce melodie de intermeci e de una morescha de -- cochi scaldati de vino cum pignate cinthe inanci, che batevano a tempo cum cane de legno del sono de la musicha del Cardinale. Ma quello che è stato il meglio in tutte queste feste e representatione, è stato la sena dove se sono representate, quale ha facto uno M.^{io} Peregrino depinctore sta col S.^{re}, ch'è una contracta -- et prospectiva de una terra cum case, chiesie, torie, campanili e zardini, che la persona non se può satiare a guardarla per le diverse cose che ge sono, tute de ingegno e bene intese, quale non credo se quasti, ma che la salvarano per usarla del'altre fiате.

Il Cardinale ha facto spesa grandissima questo anno in -- vestimente da mascare per che quella ch'el porta lui e lo Compagno che sta il Bagno, non le hano portato piú: poi tuto il suo vestire in le feste è stato de veste de secta e brochato d'oro richissimo e hersira havevano turche ala Grecha e veste sotto de brochato e secta fratagliata e vili de secta supra quella de sotto che faceva uno vedere bellissimo...

REPLICA DELLA "CASSARIA" CON INTERMEZZI DEL RUZANTE (1529)

Da Banchetti. Compositione di vivande et apparecchio generale di Cristoforo Messisbugo, Ferrara 1549:

Cena di carne et pesce che fece lo Illustrissimo Signor Don Hercole da Esti, all'hora Duca di Sciatres, allo Illustrissimo et -- Eccellentissimo Signor Duca di Ferrara suo padre, et alla Illustrissima Madamma Marchesa di Mantova et alla Illustrissima Madamma Renea sua mogliera, et al Reverendissimo Archiepiscopo di Melano et allo -- Illustrissimo Signor Don Francesco, et ad uno Ambasciatori del Re -- Christianissimo e a due Ambasciatori del Serenissimo Senato Vinitiano, et altri Gentil'huomini, et Gentildonne, così Ferrarese, come -- d'altro luoco, i quali tutti furono al numero di 104 nella prima Tavola, Eccettuando lo Illustrissimo et Eccellentissimo Duca di Ferrara, l'illustrissima Duchessa di Sciatres et l'illustrissima Marchesa di Mantova, i quali tre mangiarono insieme da gli altri separati. Et fu questo di Domenica Alli XXIIII di Genajo 1529.

Primieramente era adornata la Sala grande di Corte colle -- coltrine grandi di Ricamo et d'altre sorti magnificamente, dove innanzi la Cena si rappresentò una Comedia di M.Lodovico Ariosto, chiamata La Cassaria, la quale finita, ogn'uno se ne andò fuori della Sala et i piú nobili si ridussero nella Camera del Cavallo et nella -- Stuffa, dove s'intertenero con musiche et diversi ragionamenti, tanto che si apparecchiò la tavola in sala... E a questa sesta vivanda cantarono Ruzante et cinque Compagni et due femine Canzoni et Madrigalli alla Pavana bellissimi et andavano intorno la Tavola contendendo insieme di cose contadinesche, in quella lingua molto piacevoli, vestiti alla lor moderna et seguitarono fino che venne la settima vivanda...la qual vivanda passò con intertenimenti di Buffoni alla Venetiana et alla Bergamascha et contadini alla Pavana, et andarono buffoneggiando intorno alla mensa sino che fu portata la ottava vivanda.

Catalano, Vita di Ludovico Ariosto cit., II, p.302.

LA PRIMA RAPPRESENTAZIONE DELLA "CASSARIA" IN VERSI (1531)

Lettera di Geronimo da Sestola, detto il Coglià, a Isabella d'Este Gonzaga, del 20 febbraio 1531:

Ill.^{ma} S.^{ra} mia. Dominicha fu la piú bela quintana che fuse fata parichij dí: fano (sic) asaisimi coredori che piú bele liveree che se posa fare e tante done e omeni ch'è stato un stupore. Al sira fu la comedia di m.Ludovigo La Chasaria fata: la sena vostra S.^{ria} - la sa, ma fu recitata tanto bene et è tanto bela che non è possibile adire meio et ala mia vita non senti mai rezitare comedia con el piú gran silencio di quela; maj fu sentí citire persona, imperò fu dato uno bando. Ma questa Chasaria non è la prima: la s'è longato e rifatto e jonto quasi tuta, di modo ch'è durata ore 4. Ve so dire che la tocha le done e li zoveni di corte e li vechi che vole piue esere zo veni e li s.^{re} che dano credito a uno solo e non fano conto de li al tri e li oficali. Io dicho che a mi pare non se li posi azonzere. Non se fe' veniri l'altra comedia per non esere in ordine. Stasira - se fa festa in corte e ozi se core ala quintana. Tuti stemo bene. La s.^{ra} duchesa e le soe done vano ala portogesa vestite e in testa uno schofioto, come se portava za, e suso una breta con uno penachio -- dentro che certamente stano benisimo. El mio compare e mi baserno la mane a vostra s.^{ria}. Ferrara, 20 febbraio 1531.

Catalano, Vita di Ludovico Ariosto cit., II, p.310.

Tiempo

La unidad de tiempo se respeta y la acción se extiende a menos de 24 horas.

Las únicas marcas temporales se encuentran en el diálogo de Trappola y de Crisóbolo que indican la noche:

"Trappola: Io sto tutto sospeso di andare a queste ore così solo"

(A.IIIº,E.5ª)

"Crisob.: Tanto mi sono, senza avermi, indugiato, in casa del Plutero, che è fatto notte"

(A.IVº,E.2ª)

Efectos escenográficos

En toda la comedia predomina la palabra: no hay efectos escenográficos y en cuanto al "atrezzo" o accesorios, ellos son casi nulos.

En la escena primera del Acto tercero se nos indica la puerta de la casa de Lucrano frente a la cual está un aparato de madera.

En la escena sexta del Acto cuarto se señala una calle y una casa y se utiliza una luz para ver.

Como efecto escenográfico se puede entender la "caja" de oros objeto de la comedia, que va de una casa a otra como los sonidos y ruidos verdaderos o imaginarios - en las diferentes situaciones:

"Trap.: Va poi a piacer tuo; ma taci, ch'io sento aprir --
quello uscio, che debbe..."

(A.111º,E.2ª)

"Trap.: Non pianger, bella giovane!"

(A.111º,E.5ª)

"Volp.: Stendetevi lungo el muro, e nascondasi el lume, e
lassate bussare a me; e come aprano,..."

(A.IVº,E.3ª)

Es evidente que los efectos escenográficos, como el espacio son a definir dentro de la fiesta de la Corte de Ferrara, el palacio Ducal, los entremeses, bailes y cantos.

Estudio ideológico

El Amor

Como en todas las comedias renacentistas el eje de la obra es el amor dentro o fuera de la ley.

En esta comedia se trata de uno de los clásicos amoríos caprichosos de dos jóvenes burgueses; su deseo hacia dos esclavas no es Amor, sino pasión juvenil que llevará a una moraleja final entre la autoridad del "senex" hacia el "puer".

La Mujer

Las únicas mujeres de la comedia son Eulalia y Corisca; pues ellas no simbolizan a la mujer, sino que, co

mo esclavas, son un objeto más adquirible por los jóvenes.

Las únicas palabras sobre la mujer son negativas:

"Lucrano: Meglio m'è uscire di casa, che queste cicale m'as
sordano, mi rompono el capo, m'occidono con cian-
cie"

(A.111º, E.3ª)

"Fulcio: Spendono queste femine pur assai tempo in adornar
se..."

(A.Vº, E.3ª)

El Hombre

En esta comedia no existe el binomio hombre-mujer, sino "senex-puer" como en la Pisana de Strozzi. El punto, por lo menos de partida de la comedia debía de ser moralista, aunque, según nosotros está muy poco lograda visto que consigue un efecto cómico y de simple diversión para el espectador.

Los jóvenes son necios y vagos, el "senex", a lo mejor astuto en sus negocios de mercader, resulta bastante simplón cara a los criados que son los únicos hombres de la comedia.

Sigue, por lo tanto, el estilo plautino y terren-
ciando de la comedia con su "delectare" al público.

Rufián

En esta comedia falta el parásito rufián que es -
sustituido por el rufián "lenone" cuya autodescripción -
en el diálogo con Trappola nos recuerda al "cortesano --
aretinesco".

"Trap.: Oh veggio a tempo costui, che mi saprà forse chia--
rire, perché non son qui molto pratico: Dimmi, omo
da bene.

Lucr.: Tu dimostri per certo di non esser molto pratico, -
che m'hai chiamato per un nome, che né a me né a --
mio padre né ad alcun del sangue mio fu mai più det
to.

Trap.: Pardonami, che non t'avevo ben mirato: io mi emende--
rò, Dimmi triste omo, d'origine pessima...; ma, per
Dio, tu sei quel forse proprio ch'io cerco o fratel
lo o cugin suo, o del suo parentado almeno.

Lucr.: Potrebbe essere; e chi cerchi tu?

Trap.: un baro, un pergiuro, uno omicidiale.

Lucr.: Va piano, che sei per la via di trovarlo. Come è il
proprio nome?

.....

Trap.: Ben tel saprò con tanti contrassegni dimostrare, che
non sarà bisogno che del proprio nome si cerchi: è
bestemmiatore e bugiardo.

.....

Ladro, falsamonete, tagliaborse.

.....

E'ruffiano.

.....

Reportatore, maldicente, seminatore di scandali e -
di zizanie.

Lucr.: Se noi fussimo in corte di Roma, si potria dubitare
di chi tu cercassi; ma in Metellinon puoi cercare -
se non di me, si che 'l mio proprio nome ti vo'ricor

dare anco: mi chiamo Lucrano."

(A.111^o,E.3^a)

Sociedad

El retrato de la sociedad que aflora de la comedia es el ambiente cortesano y no de Metellino. Ya hemos citado antes la descripción del rufián y Crisóbolo precisa:

"A chi danno più credito i gran maestri in questo tempo, e più favore, che alli ruffiani? e chi più beffano, che gli uomini costumati e da bene? a chi tendono più insidie, che alli miei pari, che hanno fama d'esser ricchi e denarosi?"
(A.IV^o,E.2^a)

La justicia, representada por el "Bassa" también cae bajo los azotes de la crítica:

"Crisob.: Se per parlare al Bassà andassimo ora, seria l'andata vana: o che trovassimo che cenar vorrebbe, o che giocarebbe o a carte o a dadi, o che stanco da le faccende del giorno si vorria stare in ozio. Non so sio l'usanza di questi che ci reggono, che quando più soli sono e stannosi a grattar la pancia, vogliono dimostrare aver più occupazione: fanno stare un servo alla porta, e che li giuocatori, li ruffiani, li cinedi introduca, e dia agli onesti cittadini e virtuosi uomini repulsa?"
(A.IV^o,E.2^a)

El antisemitismo o por lo menos prejuicios antijudíos aparece en esta obra, como en muchísimas otras comedias renacentistas:

"Fulcio: Tu seresti ben povero: fatti prestar denari.

Erof.: Da chi?

Fulcio: Da l'Ebreo, s'altri non hai che ti soccorra"

(A.V^o,E.1^a)

o antiespañolismo:

"Caridoro: ...metterei sì bene il granaro, e sì sgomberrei di ogni masserizia camere e sale, che parrebbe che uno anno vi avessero avuto li Spagnoli alloggiamento..."

(A.I^o,E.5^a)

El Decoro o el Honor se reflejan en las palabras de Fulcio hacia Crisóbolo:

"Io non ti so ben dire il tutto, che per la fretta d'avisarti...che ma intanto tu ti veggia di provvedere, acciò -- che oltre il dano, che saria molto, non ricevessi col tuo figliuolo alcuna pubblica vergogna."

(A.V^o,E.4^a)

Conclusiones

La carta de Bernardino Prosperi⁽¹⁾, habla así de la Cassaria representada en el Carnaval de 1508: "luni sira il Cardinale ne fece fare una composta per M. Ludovico Ariosto suo familiare e traducta in forma di barzeleta o sia frotola, la quale dal principio al fine fo de tanta elegantia, et de tanto piacere, quanto alcun'altra che mai ne vedessi fare, e da ogni canto fo multo commendata."

Como se puede deducir de esta famosa carta el público asistía a estas representaciones por pura diver--sión, con asombro pero sin distinguirlas en géneros; pa--ra ellos aquel espectáculo se puede bien definir "bar--zeleta" o "frotola" como cualquier espectáculo juglares--co. La comedia era cómica con su gran movimiento de --criados que, a diferencia de las comedias clásicas, no se reducen a uno o dos, sino que pululan en el escena--rio y tienen viva la atención del espectador.

La Cassaria que, entre 1529 y 1530, fue escrita nuevamente en endecasílabos esdrújulos, con cambio de --lugar y de diálogos no tuvo, por cierto, un resultado --superior al texto en prosa; comedia original en el suje--to, pero que respira el espíritu cómico de los autores latinos, no vive fuera del ambiente contemporáneo aun--que los hechos se desarrollen en una hipotética Metelli--no o Síbaris después.

Sus referencias satíricas a los españoles, a la Corte de Roma, a la justicia son contemporáneas, aunque se sitúen en un mundo griego.

El lenguaje literario de Ariosto no es rebuscado y el argot empleado por los marginados corresponde al - del tiempo, demostrando que el Autor vivía sus tiempos.

En el prólogo el comediógrafo alaba a los anti-- guos pero también afirma: "ma l'ingegni no son però diversi - da quel che fur..."; el hecho de que escribiera sus obras en lengua vulgar es la demostración de que pertenecía - a aquellos primeros años de 1500 tan importantes para - la historia de la lengua italiana.

Interiormente, la comedia que pudiera haber teni do un objetivo moralista, se queda sólo un espectáculo original, atractivo, cortesano que más sirve para "de-- lectare" que para "iuvare".

NOTAS

- (1) Il teatro italiano, notas de Guido Davico Bonino,
Tomo II, Torino, Einaudi, p.413.

I SUPPOSITI de Ludovico Ariosto

Esta comedia se representó en el Teatro Ducal de Ferrara el 6 de febrero de 1509; el 6 de marzo de 1519 se recitó en el Palacio Vaticano, en Roma, con escenarios pintados por Rafael. Se redactó nuevamente en versos alrededor de 1530.

Prólogo

En el prólogo se anticipan los casos de intercambio de personas y las fuentes del argumento. Se cita a Plauto y Terencio como inspiradores del argumento a través de los Captivi y del Eunuco y se precisa que la imitación latina es mínima, por lo menos como los latinos imitaron a los griegos.

No obstante esta declaración, se pueden señalar otras fuentes como las de Boccaccio de la primera novela de la cuarta jornada o la de la séptima de la séptima jornada, bien sacadas directamente o bien a través de la tragedia Panfila de Antonio Cammelli.

Sinopsis

Acto 1º: el acto se inicia con el reproche de la nodriza a la joven Polinesta por sus encuentros de amor con su criado Dulippo; Polinesta se defiende

recordándole que fue ella quien "lo conduje...al --
 letto" y que su amante no es un criado sino un hi
 dalgo siciliano que para estar cerca de ella se
 finge criado adoptando el nombre de su propio --
 siervo Dulippo, el cual, a su vez, actúa como si
 fuera el amo Erostrato, frecuentando los estu- -
 dios en Ferrara y pidiéndola en matrimonio.

La segunda escena nos presenta al doctor --
 Cleandro, rival de Dulippo y al parásito Pasifilo
 que adula al primero con el mismo estilo con el
 que Pachierotto adula al doctor Ramondo de la --
Pisana de Lorenzo Strozzi. Cleandro afirma haber
 perdido en Otranto a un hijito a mano de los Tur
 cos.

El acto acaba con un diálogo entre Dulippo y
 el parásito y después con el muchacho Caprino.

Acto IIº: Dulippo se encuentra con su criado que le na
 rra el desarrollo de sus estratagemas. Al ver --
 que Damone, padre de la doncella, estaba a punto
 de conceder la mano de su hija al doctor Clean--
 dro por dinero, ha tenido que ofrecer la misma -
 cantidad y como fiador a sus promesas ha anuncia
 do una próxima visita de su padre desde Sicilia.
 Dulippo está muy preocupado por la estrategia a
 realizar, pero Erostrato le cuenta como ha encon
 trado un falso padre en un sienés hallado por ca
 sualidad por el camino, al que con un engaño ha
 convencido a aceptar el rol de su padre.

El acto termina con un diálogo entre Dulippo y Cleandro en el que el primero, con comicidad y juegos de palabras engaña al doctor diciéndole - que Pasifilo está jugando en contra de él y a fa vor de Erostrato.

Acto IIIº: Después de una escena de transición, Damone, informado sobre las relaciones amorosas de su hi ja con el criado, manda a un sótano, mintiendo, a Dulippo y ordena a los otros criados que vayan a atarle con una cuerda y a Nebbia que vaya a por unos hierros de prisionero y que no hable del asunto de Dulippo con nadie.

Nebbia se encuentra con Pasifilo que le dice como ha oído a Psiteria contando a Damone las re laciones de su hija y al verla, le reprocha sus chismorreos de los que se defiende comentando -- que fueron involuntarios.

Acto IVº: Erostrato desesperado ve bajar de un barco a su viejo amo, Filogono que improvisadamente ha - decidido visitar a su hijo en Ferrara. Filogono y su criado Lico, acompañados por un Ferrarés se dirigen a casa de Erostrato. Aquí el cocinero Da lio y el falso Erostrato les da un mal recibi- - miento afirmando que no pueden entrar en casa -- por estar Filogono de Catania, padre de su amo. El verdadero siciliano habla con el falso que si gue afirmando su falsa identidad. Dalio defiende de los insultos a su huésped y echa a los visi-- tantes de casa. El ferrarés los lleva a casa del

doctor Cleandro que, como abogado, podrá ayudarles a solucionar el caso.

Acto Vº: El acto se abre con un monólogo de Erostrato dolorido por haber mentido a su viejo amo. Pasifilo comunica a Erostrato que Dulippo está encadenado por orden de Damone airado por las sabidas relaciones amorosas entre el criado y su hija. Erostrato desesperado decide contar todos los sucesos a Filogono para salvar al joven amo.

La escena quinta desarrolla el diálogo entre Cleandro y Filogono, que, al explicar la falsa identidad de Erostrato, descubre el origen del criado que resulta ser el hijo de Cleandro, secuestrado en Otranto a manos de los Turcos.

Mientras Damone reprocha a Psiteria el haber hablado de su hija a Pasifilo, manchando así el honor de la muchacha, llega el parásito que informa a Damone de la verdadera identidad de Dulippo.

El acto acaba con el encuentro de los padres con sus relativos hijos, paz entre todos, comprendido el sienés, boda entre los jóvenes y con un brevísimo diálogo cómico en el que Pasifilo pronuncia una frase obscena.

Análisis secuencial

En la comedia aparece una esfera de acción y dos macrosecuencias que comprenden el deseo de Erostrato -

por Polinesta y del oponente, el viejo-rico doctor Cleandro. El desarrollo de la intriga se complica al haber - el verdadero Erostrato cambiado su identidad con su -- criado Dulippo que hace de amo y pretendiente de la muchacha mientras que él, bajo el nombre de Dulippo, está al servicio de Damone para mantener unas relaciones amorosas secretas con Polinesta, es decir un amor fuera de la ley.

La 1ª estrategia no es suficiente frente al dinero de Cleandro por lo que Erostrato-criado, pide la colaboración de un sienés que corrobora sus promesas de dinero; a esta segunda estrategia se opone la llegada - del verdadero Filogono.

La macrosecuencia tiene un final feliz por azar y con el encauzamiento dentro de la ley del amor de los jóvenes.

Según el modelo latino sigue presente la pasividad del joven galán, que lo único que hace es, fuera de la obediencia paterna, dejar los estudios para estar -- cerca de la amada; la gran actividad del criado Erostrato que además, como indicio del posterior desarrollo, - representa noblemente el papel de amo hasta el punto de ser un admirable estudiante.

El azar se presenta con la llegada repentina de Filogono, su encuentro con Cleandro y la subsiguiente - agnición final.

Según el modelo renacentista vuelve a presentar-

se el personaje del erudito-pedante . y la base novelesca.

Actantes

Erostrato <-----> Polinesta

Cleandro -----> Polinesta

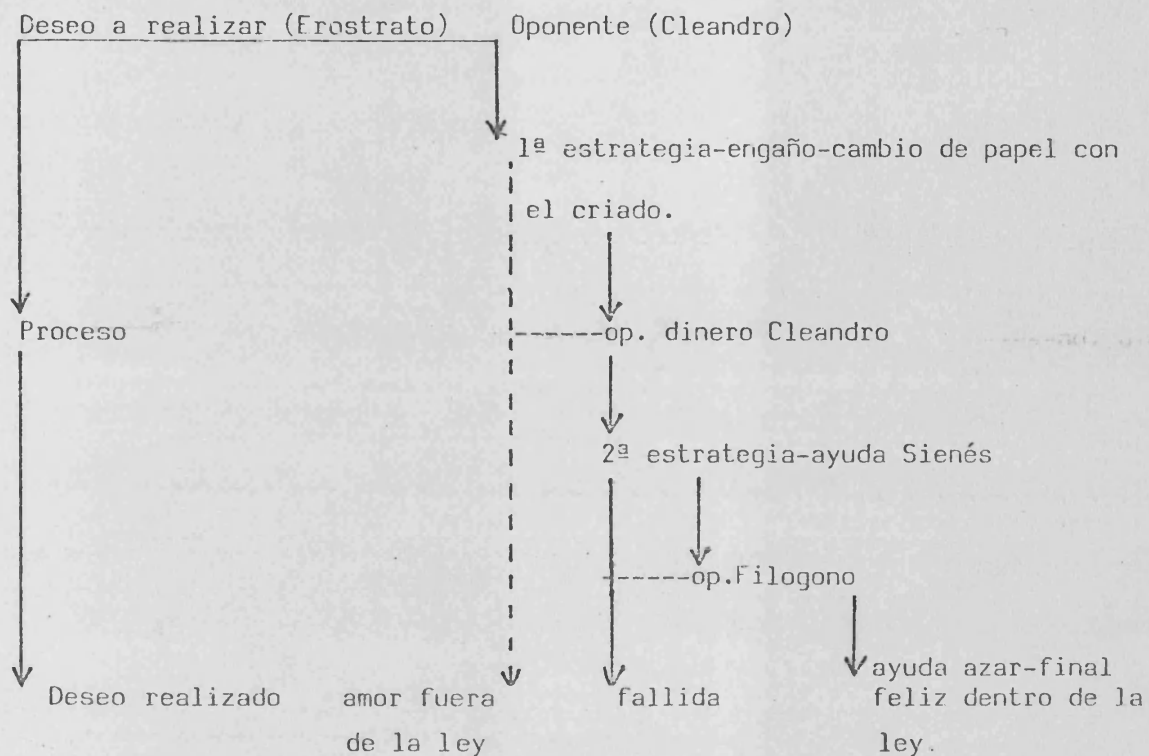
A estas relaciones actanciales se oponen los relativos antagonistas amorosos.

Actantes de las estrategias

Erofilo-criado V/ Damone

Erofilo y Sienés V/ Damone

A la primera relación actancial se opone el dinero seguro de Cleandro y a la segunda la verdadera llegada de Filogono.

Lógica de acción

Relativa pasividad del joven.

Actividad del criado.

Amor fuera de la ley por decoro.

Final feliz por agnición y condición social por azar.

Oposición viejo erudito-pedante.

Personajes

Nodriza.

Polinesta: doncella.

Cleandro: doctor viejo galán.

Pasifilo: parásito.

Erostrato: joven galán.
 Dulippo: criado.
 Caprino: muchacho.
 Sienés.
 Criado del sienés.
 Carione: criado de Cleandro.
 Dalio: cocinero.
 Damone: padre de Polinesta.
 Nebbia: criado de Damone.
 Psiteria: criada.
 Filogono: padre de Erostrato.
 Un Ferrarés.
 Lico: criado de Filogono.

a) Los personajes son: 17

Media: 10

Personajes masculinos: 14

Personajes femeninos: 3

b) Distribución sociológica

Burguesía 7

Criados 8

Parásito 1

Personaje indeterminado 1

lo que nos da los siguientes datos:

47'05% de criados

41'17% de burguesía

5'88% de marginados

5'88% de personajes indeterminados

es decir, un equilibrio entre criados y burguesía, particularmente si tenemos presente que Dulippo no es un verdadero criado.

Personajes y actores

Cuadro de importancia cuantitativa y mínimo de actores necesarios.

Personajes	Actores	Mujeres	Niños	Otros	Principales	Secundarios	Comparsas
17	Mín.7	3	0	0	Erostrato 11	Pasifilo 9	Nodriza 1
	Máx.13				Dulippo 7	Caprino 3	Polinesta 1
	Media 10				Filogono 9	Sienés 3	Criado Sienés 1
					Cleandro 5	Dalio 4	Carione 1
					Damone 5		
						Nebbia 3	
						Psiteria 3	
						Ferrarés 6	
						Lico 7	

TODAS LAS COMPARSAS HABLAN

I SUPPOSITI de Ludovico Ariosto

total	Acto Iº				Total	Acto IIº			Total	Acto IIIº			Total	Acto IVº								Total	Acto Vº										Total	Total absoluto																									
	1	2	3	4		1	2	3		1	2	3		1	2	3	1	2	3	4	5		6	7	8	9	10																																
Nodriza	X				1																																																						
Polinesta	X				1																																																						
Cleandro	X				1		X		1													X			X	X																																	
Pasifilo	X	X			2			X			X												X	X	X			X	X	X																													
Erostrato							X	X	2	X						X	X										X																																
Dulippo	X	X			2		X	X	X	3	X	X											X	X	X	X			X																														
Caprino	X				1			X			X																																																
Sienés							X			1							X											X																															
Criado del Sienés							X			1																																																	
Carione							X			1																																																	
Dalio									X								X	X																																									
Damone									X																				X	X																													
Nebbia									X	X																																																	
Psiteria									X								X											X																															
Filogenc																	X	X	X	X	X	X						X																															
Ferrarese																	X	X	X	X	X	X																																					
Lico																	X	X	X	X	X	X						X																															
Total	2	2	2	2	8	2	4	3	9	4	3	3	10	1	3	3	4	5	3	5	3	27	1	2	1	2	4	2	2	3	5	3	25																										

Mínimo: 7
Máximo: 13
Media: 10

3 Mujeres

Galanes

Erostrato: no hay en la comedia una descripción física del joven galán; sólo en la primera escena del -- primer acto, Polinesta nos habla del amante:

"Sappí che costui, che tu reputi che sia Dulippo, è nobilissimo siciliano, e il suo vero nome è Erostrato, figliuolo di Filogono, uno dei piú ricchi uomini di quel paese...el quale venne per dare opera agli studi in questa città; ed essendo a pena uscito di nave, mi scontrò ne la Via grande, e subito s'innamorò di me..."

(A. I^o, E. 1^a)

Cleandro: en la segunda escena del primer acto, a través del diálogo con el parásito Pasifilo, Cleandro se va describiendo al estilo del Ramondo de la Pisana de -- Strozzi:

"Cleandro: Io, Dio grazia, di mia etade ho assai buona vista e sento in me poca differenza da quel ch'io ero di venticinque o trenta anni.

Pasifilo: E perché non? sei tu forse vecchio?

Cleandro: Io sono ne li cinquantasei.

.....

Pasifilo: ...Che avarizia! Che miseria d'uomo! Truova scusa di digiunarem perché non desini con lui, quasi che io abbia a mangiare con la sua bocca... io posso dire in veritade che mai; da sei o sette anni in qua...non mi donò tanto che vaglia una stringa.

(A. I^o, E. 2^a)

Como podemos apreciar, se repite una vez más la figura del viejo-pedante-erudito, ardiente, avaro y bobo.

Damas

La única dama es Polinesta y extrañamente sale a la calle en la escena primera del primer acto; hay que decir que la nodriza comenta: "Nessuno appare; sì che esci, - Polinesta, ne la via..." con lo que no se infringe el decoro de la mujer en la vida real, ni en la acción teatral. La joven amante es activa, como activa eran sus predecesoras Ghismonda de Boccaccio o Panfila de Cammelli.

Las tres ceden al fuego de amor, las tres se entregan a sus siervos, pero las tres no aman a unos verdaderos siervos sino a unos galanes burgueses con veste de siervo para esta única motivación: el amor.

Esta declaración de identidad aparece ya desde el comienzo de la obra, por lo que sólo se infringe el amor legal y no el decoro de clase social.

Los auxiliares

El auxiliar por excelencia es Dulippo, en la ficción teatral, Erostrato. Durante dos largos años, representa el rol de su amo en todos los aspectos y ambientes.

En su nombre pide la mano de Polinesta a Damone, en la escuela estudia bajo el nombre de Erostrato, y, además, con mucho provecho. Todos estos caracteres positivos y admirables nos ofrecen un indicio, desde el comienzo de la comedia, de una identidad no exactamente pro--

pia de un siervo.

Del siervo tiene la lealtad al amo, la picardía y astucia necesarias para ayudar al joven galán, pero la dignidad de un caballero en todas sus acciones.

"Polinesta: ...Da l'altra parte Dulippo facendosi nominare

Erostrato, con le veste del padrone suo, e libri et altre cose convenienti a chi studia, e con la reputazione di essere figliuolo di Filogono, cominciò a dare opera alle lettere, ne le quali ha fatto profitto et è venuto in buon -- credito"

(A. I^o, E. 1^a)

Sienés: este personaje secundario hace de auxiliar por pura casualidad; es más bien causa de un diálogo cómico e irónico sobre su origen; nos referimos al -- ser de Siena.

Hemos constatado como, en más de una comedia se da la sátira sobre los sieneses o sobre su estupidez, -- prejuicio de tipo popular.

"Erostrato: me incontrai in uno gentiluomo attempato e di buono aspetto, che ne veniva con tre cavalli in sua compagnia...mi dice...che gli è sanese. Io subito con viso ammirativo gli replico: Sanese! e come vieni.. tu a Ferrara, dunque? ...non sai tu a che pericolo ti poni se ci vieni, quando per sanese tu ci sia conosciuto! Et egli allora, tutto stupefatto e timido si ferma, e mi priega in cortesia che io gli voglia esplicare il tutto a pieno."

(A. 11^o, E. 1^a)

La sátira es casi nula respecto a otras comedias, pero no es casual la elección de la ciudad de origen para este personaje secundario.

Pasifilo: este personaje representa al clásico parásito de las comedias antiguas; ambiguo e interesado en sus colaboraciones está siempre con el mejor postor:

"...Oh se io non mi procacciassi altronde il vivere, come ben la farei! Ma sono come el bívaro o la lontra, che sto in acqua e in terra, dove io ritruovo miglior pastura. Io non sono men dimestico di Erostrato, ch'io sia di costui; or de l'uno or de l'altro più amico, quando or l'uno or -- l'altro mi apparecchia miglior mensa..."

(A.I^o,E.2^a)

Filogono: Ultimo auxiliar, representa el azar gracias al que la comedia tiene un desarrollo feliz. Riquísimo mercader siciliano, padre amoroso de un hijo cuyo bien es lo único que le preocupa, resuelve la intriga -- siempre en base al poder de autoridad del "senex" sobre el "puer".

Damone: Como Filogono representa la otra parte en el éxito final de la comedia; como él ejerce toda su autoridad paterna, dueño de la vida y de la muerte de su hija.

"Filogono: ...E così sono apparecchiato emendare, in quello ch'io posso, il fallo del mio figliuolo, facendolo a te genero legittimo, quando ti contenti..."

"Damone: El parentado e l'amicizia tua, Filogono, io la debbo per molte condizioni non meno desiderare ché tu la mia;...El tuo figliuolo per genero e per figliuolo raccoglio, e te per onoratissimo parente;..."

Pasifilo: Quanta è la tenerezza de' padri verso de' figliuoli!"

(A.Vº,E.9º)

Técnica Teatral: Actos-Cuadros-Escenas.

Nº de escenas por acto ---- I Suppositi

Acto Iº	E-4
Acto IIº	E-3
Acto IIIº	E-3
Acto IVº	E-8
Acto Vº	E-10
<hr/>	
Total escenas	E-28
<hr/>	

Acto Iº: E-1. Escena suelta de introducción e información de existencia de un amor fuera de la ley.

E-2-3-4. Agrupación de escenas de transición, marcada por la comicidad de los cambios de -- personas y por el pedante.

Acto IIº: E-1. Escena de la puesta en marcha de la segunda estrategia.

E-2-3. Escenas de transición marcadas por la comicidad.

Acto IIIº: E-1-2-3. Agrupación de escenas y clímax de la comedia.

Acto IV: E-1; Escena suelta monologada.

E-2. Escena catalítica marcada por un lenguaje muy colóquial.

E-3-4-5-6-7. Agrupación de escenas del desarrollo de la comedia, marcada ideológicamente.

Acto Vº: E-1-2-3. Escenas marcadas por monólogos de desesperación de Erostrato.

E-4. Escena catalítica marcada por la comicidad.

E-5. Escena de anagnórisis.

E-6-7-8-9. Agrupación de escenas de desarrollo final de la intriga con triunfo del amor legítimo.

E-10. Brevísimas escenas de despido del público marcada por un lenguaje soez.

En esta comedia no apreciamos cuadros específicos, sino agrupaciones de escenas.

La comedia I Suppositi comprende 1.714 líneas, -- con 720 réplicas y una relación de L/r de 2'3 que demuestra un ritmo muy ágil y una gran dinamicidad interna.

Respecto a las funciones dramáticas de la palabra, encontramos 14 monólogos que son básicamente de tres tipos: descripción de sentimientos, informativos o parlamentos sobre un tema.

I) Descripción de sentimientos

"Dulippo: ...Triste et infelice discorso fu el mio, che a' desiderii miei attissima salute reputai mutar col mio servo l'abito e 'l nome, e farmi di questa casa famiglio. Speravomi, come la fame per il cibo, per l'acqua la sete, il freddo - pel fuoco, e mille altre simili passioni per apropiati remedi si estinguono, così l'amorosa mia brama, per il continuo vedere Polinesta, e spesso ragionare con essa, et a -- furtivi abbracciamenti quasi ogni notte ritrovarmela appresso, dovesse aver fine. Ahimè!

....."

(A.1º, E.3ª)

Monólogo informativo

"Pasifilo: ...Che avarizia! Che miseria d'uomo!

Truova scusa di digiunare, perché non desini con lui, quasi che io abbia a mangiare con la sua bocca; e perch'egli è - usato apparecchiare splendidi conviti, onde io gli debba - restare molto obbligato se mi vi chiama....."

(A.11º, E.2ª)

Parlamento

"Damone: ...Se io volevo che fussi bene custodita, la dovevo custodire io, farla dormire ne la camera mia, non tenere famigli giovani, non le fare un buon viso mai...Deh! perché, - già tre anni, quando io potetti, non la maritai? Se ben -- non così riccamente, almeno con più onore l'arei fatto...O misero, o infelice, o sciaurato me! Questo è ben quel dolore che vince tutti gli altri. Che perder roba! che morte - di figliuoli e di moglie! Questo è l'affanno solo che può - uccidere, e mi ucciderà veramente..."

(A.111º, E.2ª)

II) Diálogos informativos para relacionar sucesos acaecidos anteriormente o entre escena y escena.

"Erostrato: Questa matina montai a cavallo et uscii de la porta del Leone, con animo di andare verso il Polesine per fare la faccenda che tu sia; ma un partito, che mi si offerse assai migliore, me lo ha fatto lasciare. Passato che io ebbi il Po, e cavalcato in là forse duo miglia, me incontrai in uno gentiluomo attempato e di buono aspetto, che ne veniva con tre cavalli in sua compagnia.....
.....
(A.11^o,E.1^a)

Otros signos lingüísticos: apartes.

"Filogono: Chi vorresti che e' fussi?
Lico: Noi stian freschi. Aspetta pure.
Cleandro: Aveva egli nome Dulippo allora?
Lico: Patrone, abbi cura al fatto tuo.
Filogono: Che vuoi cinciare, presuntuoso? Non Dulippo, ma Carino era il suo nome.
Lico: Lasciati pur trarre ogni cosa di bocca.
Cleandro: Carino era il suo nome?
(A.V^o,E.5^a)

III) Diálogo de doble versión.

"Pasifilo: Dove ti ritroverò poi?
Cleandro: A casa mia.
Pasifilo: A che ora?
Cleandro: Quando vorrai tu. Ben t'inviterei a desinare - meco, ma digiuno oggi che è vigilia di san Niccolò, il quale ho in divozione.

Pasifilo: (Digiuna tanto che ti muoi di fame)

Cleandro: Ascolta.

Pasifilo: (Parla co' morti, che digiunano altresì)

Cleandro: Tu non odi?

Pasifilo: (Né tu intendi?)

.....
(A.Iº,E.2ª)

Acotaciones

Las numerosísimas acotaciones generalmente se refieren a las entradas y salidas de personajes.

"Dulippo: ...A Dio, non ho piú tempo da star qui"

(A.11º,E.1ª)

"Erostrato: ...Ecco il patron mio, forse me ne saprà dare
egli notizia."

(A.111º,E.1ª)

"Pasifilo: Va pure, che tu gli hai ben concio la cuffia --
in capo."

(A.111º,E.3ª)

"Ferrarese: ...ma ecco chi ti potrà chiarire, che non ha -
viso d'imbriaco come quel famiglio."

(A.IVº,E.4ª)

Mímica-Gesto

Las marcas gestuales están presentes aunque en -
menor grado que en otras comedias.

"Pasifilo: ...Lasciami vedere la mano...Mostramela,
di grazia. O bella e netta linea, non ne vidi -
un'altra mai..."

(A.I^o,E.2^a)

"Cleandro: Io non tozzo, né sputo pur mai.

Uòh, uòh, uòh...E' vero che io sono adesso un
poco infreddato;.....

(A.II^o,E.3^a)

"Filogono: Batti.

Ferrarese: Nessuno risponde.

Filogono: Batti un'altra volta.

Ferrarese: Credo che costoro si dormino.

Lico: Se questa porta fusse tua madre, maggior rispet
to non averesti di batterla. Lascia fare a me.

Oh., olà, non è in questa casa alcuno?"

(A.IV^o,E.3^a)

Tono

La acotación del tono se presenta a través de -
los diálogos; los diferentes matices, que van desde el
tono de sermón de la nodriza, al de rebeldía de Polines
ta, al irónico del parásito, etc. saben atraer la aten
ción del lector o del espectador a lo largo de toda la
obra.

"Nutrice: ...Ti dovrebbe pure essere a bastanza che per il mezo -
mio vi trovate tutta la notte insieme, benché io il facci
mal volentieri, e vorrei che l'animo tuo in più onorevole
amore di questo si fussi occupato. Duolmi che, lasciando
tanti nobilissimi giovani, che ti averieno amata e per -
moglie congiuntisi, tu ti abbi per amatore eletto uno fa
miglio di tuo padre, dal quale non ne puoi

....."

(A.I^o,E.1^a)

"Polinesta: Chi la prima notte lo condusse al mio letto se non -
tu? Chi altri che tu? Deh, taci, per tua fé, che mi fares
ti dire qualche pazzia.

...Sappi, nutrice mia, che io non amo Dulippo né un fami-
glio, e ho posto più degnamente il cor mio che non ti --
pensi; ma non ti vo' dire più inanzi."

(A. I^o, E. 1^a)

"Pasifilo: E perché non? sei tu forse vecchio?

Cleandro: Io sono ne li cinquantasei anni.

Pasifilo: (Ne dice dieci manco)

Cleandro: Che di' tu: dieci manco?

Pasifilo: Dico che io ti stimavo di dieci manco: non mostri pas-
sare trentasei o trentotto anni al più."

.....

(A. I^o, E. 2^a)

"Dulippo: Per tua fe', non ne parlare con persona del mondo, che
saresti causa de la mia ruina.

Cleandro: Io t'ho una volta dato la fede mia. Ma dimmi, come è il
tuo nome?

Dulippo: Mi dicono Maltivenga.

Cleandro: Sei tu di questa terra?

Dulippo: No, sono d'un castello là in Pistorese, nomato Fustiuc-
ciso. A Dio....."

(A. II^o, E. 3^a)

Vestuario-Maquillaje

Del análisis textual sigue siendo muy difícil -
hallar indicaciones del vestuario o del maquillaje.

Los únicos detalles los encontramos en la prime
ra escena del primer Acto cuando Polinesta dice, a pro
pósito de Erostrato: "gittò da parte i libri e i panni lunghi"

refiriéndose a las vestimentas de estudiantes y docentes o cuando, más adelante, llama a Cleandro "il dottoraccio de la berretta lunga."

Espacio y tiempo

Dentro del marco del Palacio Ducal de Ferrara o del Palacio Vaticano de Roma, hay un espacio unitario interno a la comedia. La obra se desarrolla en la misma ciudad de Ferrara. A la vía pública sobre el escenario dan la casa de Polinesta y la casa de Erostrato. El espacio interior de la casa de Polinesta se describe en las órdenes que da Damone en la segunda escena - del tercer acto.

"Damone: ...E tu va ne la cameretta terrena, e guarda ne l'armario de le scritte....."

o a través de las palabras de Pasifilo en la tercera - escena del mismo acto:

"Nebbia: Donde diavolo esci tu?

Pasifilo: Di casa vostra, per l'uscio di drieto.

...Come ebbi desinato, andai ne la stalla per fare...
mi coricai di sopra alla paglia..."

El espacio real es el mismo que ya describimos en ocasión de la Cassaria.

El tiempo es unitario y comprende un período de unas 24 horas.

Efectos escenográficos

Como en otras comedias hay predominio de la palabra; no se hallan efectos escenográficos y en cuanto al "atrezzo" o accesorios, ellos son nulos.

Sólo a través de los monólogos o diálogos se oyen o se imaginan ruidos verdaderos o imaginarios.

"Erostrato: Che romore è questo?

Caprino: Costui mi vuol battere, perché io lo riprendo
che biastema...Caprino pon giù quel cesto....."

(A.III^o,E.1^a)

"Filogono: Batti.

Ferrarese: Nessuno risponde.

Filogono: Batti un'altra volta.

.....

(A.IV^o,E.3^a)

"Dalio: Ancora qui abbaia questo cane?

Erostrato: Torna indietro, bestia, che vuo' tu fare
di quel pestello?

Dalio: Voglio spezzare la testa a questo vecchio rabbioso.

Erostrato: E tu pon giù quel sassoc."

(A.IV^o,E.7^a)

Respecto a los efectos escenográficos de la fiesta reproducimos la carta de Bernardo Prosperi a Isabella d'Este, del 8 de febrero de 1509 en ocasión de la representación de la comedia:

PRIMA RAPPRESENTAZIONE DEI "SUPPOSITI" DELL'ARIOSTO (1509)

Lettera di Bernardino Prosperi a Isabella d'Este, dell'8 febbraio —

1509:

Ill^{ma} Madama. Se ben V.S. è occupata a feste e triumph,

non restarò de scriverli secundo il consueto mic. El fo --
 facta la tragedia de Fedra e Hip.^{to} veneri passato, quale
 fo recitata, representata de voce e gesti benisimo, ni --
 passoe senza lacrime di multi per la crudelità che se con--
 tiene in epsa. Et per il Coro se presentoe tute quatre --
 fiate X vestiti de biancho de doppie veste, l'una fina al
 zenochyo, l'altra sina al basso, de li quali nel primo --
 uno cantòe uno terzeto et un altro sonava la lira. Il se--
 cundo coro, li dicti X partiti in tre parte dixeno in can--
 to pur certi versi e lo 3º et lo 4º, divisi in due parte,
 pure cantorno, ma diversi toni e che piú tendeva a mesti--
 tia che a suavità. Altri intermezi non ge forno facti, ma
 fo ordinata e sumptuosa e tanto bem conducta quanto repre--
 sentatione ch'io habii visto fare ali dí mei.

Marti sira il R.^{mo} Car. fece la sua composta
 per D.Lud. Ariosto, Comedia in vero per moderna tuta de--
 letevole e piena de moralità e parole e gesti de rederne
 assai cum triplice falacie o sia sottcpositione. Lo argu--
 mento fo recitato per lo Compositore e è bellis.^{mo} e mul--
 to accomodato ali modi et costumi nostri, perché il caso
 accadete a Ferrara, secundo lui finge, come credo che V.S.
 ne habij noticia, e per questo non me extendo a narargelo
 altrimenti. Li intermeci forono tuti canti et musicha, et
 in fine de la comedia, Vulcano cum Ciclopi baterno saette
 a sono de piffare, battendo il tempo cum martelli e cum --
 sonagli che tenivano ale gambe et facto questo atto de le
 saette col menare di mantici, feceno una morescha cum dic--
 ti martelli. Altro non ho da scrivere a V.S.; mo se farà
 giostra ogni dí e le altre comedie che restano, de le --
 quale ne darò poi aviso a quella: a la quale baso le ma--
 no e raccomandome sempre. Ferrarie VIII Februarii 1509.

Estudio ideológico

El Amor

La relación amorosa está, en esta comedia, fuera de la ley, pero dentro del decoro social.

Polinesta mantiene activamente relaciones espirituales y sexuales con su amado Dulippo y esto no es lícito pero más ilícito sería que su galán fuera verdaderamente un criado.

El pecado de amor se puede solucionar con las bodas, el de no-decoro jamás podría perdonarse.

Además del amor de los jóvenes, está presente el amor paterno-filial; Filogono ama con ternura a su hijo hasta el punto de que el Ferrarés le recuerda que "amar li figliuoli è cosa umana, ma averne tanta tenerezza è femminile" y su ternura no puede expresarse con una sola palabra sino que usa de las lágrimas como al final de la escena novena.

La Mujer

Polinesta, la doncella de la comedia es atípica por su actitud; sale a la calle, aunque en ausencia de personas, responde con valentía a su nodriza que le reprocha sus ilícitos amores. Contra la ley lucha por su amor juvenil y pasional pero desde el primer momento -

ella conoce la verdadera identidad de su amante.

En cuanto a la nodriza y a Psiteria, son dos mu jeres absolutamente secundarias, siendo la primera la que provoca el encuentro entre los enamorados sin pensar en sus consecuencias, y la segunda una simple criada chismosa y colérica.

El Hombre

Del mismo modo que no hay latente antifeminismo en la comedia, tampoco encontramos un gran machismo. Lo único que cuenta a los fines de la comedia es el re cuerdo de la autoridad paterna sobre los hijos.

Sociedad

El sentimiento religioso o moralístico de otras comedias se repite solapadamente en ésta porque lo que importa en la comedia es la pura diversión del espectador.

Los ataques a la sociedad son mínimos; en la es cena tercera del cuarto acto se critican a los aduaneros afirmando que "chi cerca tali offizi, ê necessario che ri baldo e di pessima natura sia" o en la escena octava del mismo acto el recuerdo de la injusticia:

"Filogono: Convien ch'io mi dia dunque agli avvocati e procuratori in preda, alla cui insaziabile avarizia supplire non mi terrei sufficiente con ciò che fare posso, ancora che ne la patria mi trovassi? Conosco io purtroppo li costumni loro. La prima volta che io gli parlerò, la causa -- vinta senza alcuno dubbio mi prometteranno: es cetto quella, ogni dì sempre vi ritroveranno, anzi vi faranno maggior dubbio, e mi vorranno dar colpa che da principio non gli abbia bene informati: e questo per trarmi non solo de la borsa li danari, ma de l'osso le midolle."
(A. IV^o, E. 8^a)

El tópico antisemítico está presente en el ver al judío como usurero en la tercera escena del segundo Acto:

"Dulippo: E' tristo pegno: L'Ebreo non vi dà sopra danari"

Por último la honra y el decoro están presentes, como hemos observado en la actitud de los jóvenes y de la solución final por parte de los tres hombres autore voles: Cleandro, Filogono y Damone.

Conclusiones

En el precioso palacio ducal, cuyo teatro estaba ubicado en un salón rectangular, con escenario al fondo y gradas en las paredes, las centrales para las damas y las laterales para los caballeros, se representó en el mismo escenario de la Cassaria la comedia I Suppositi, con el escenario de una calle con dos casas, una frente a la otra.

La obra tuvo éxito y en 1519 los escenógrafos -- del Papa León X, Baldassarre Peruzzi y Raffaello Sanzio, se ocupan de su representación romana con una Ferrara -- en perspectiva. Los cronistas cuentan, dice Silvio D'Amico⁽¹⁾, que "il Papa rise delle sconcezze contenute nel Prólogo, mentre alcuni Francesi presenti si scandalizzavano delle sue risa."

Respecto a la relación del espacio teatral artístico y el espacio urbano en el que se desarrolla la obra no podemos ignorar el artículo de Michel Plaisance "Lo spazio ferrarese nelle due prime commedie dell'Ariosto"⁽²⁾

De acuerdo con Plaisance, afirmamos que "quasi -- fin dall'inizio la scena propone allo spettatore non solo un -- frammento di città, ma anche l'immagine della città nella sua globalità."

Elena Povoledo⁽³⁾ afirma que la ciudad, antes de ser presentada en perspectiva, lo había sido en forma -- simbólica como murallas pintadas en el zócalo del prosenio, a continuación de los almenajes de las casas.

Bien, Plaisance nos recuerda, tomando como base los Diarios de Ferrara, que el 29 de agosto de 1492 se iniciaron obras de construcción de unas murallas nuevas para ensanchar la ciudad de Ferrara que, así modificada, se llamaba Terranova.

Se levantan palacios, iglesias, una "Piazza Nova", calles nuevas y bajo el concepto urbanístico de Biagio Rossetti se construye el palacio de los Diamantes, el todo con unas líneas que se encontrarán en las perspectivas teatrales posteriores. En 1499 la ciudad vieja y la nueva se juntan.

Para las representaciones de la Cassaria y de los Suppositi según Elena Povoledo, la escena estaría ubicada en la sala del Duque, bajo las ventanas que dan a -- Castel Vecchio, hacia Terra nova. Bernardino Prosperi describe, en efecto, en 1508: "Ma quello che è stato il -- meglio in tutte queste feste e representatione, è stato la scena ...ch'è una contracta et prospettiva de una terra cum case, chiese, torre, campanili e zardini, che la persona non se può satiare a -- guardarla per le diverse cose che ge sono, tutte de inzegno e bene intese, quale non crede se guasti, ma che la salvano per usarla -- dell'altre fiate".⁽⁴⁾

En los Suppositi, la ciudad de la obra teatral coincide con la ciudad de la representación, aunque asincrónica temporalmente. En la primera versión en prosa Ariosto no habla de la Ferrara modificada, cuando por ejemplo habla de la "porta del Leone" por donde sale Erostrato para ir al Polesine; en cambio en la versión en versos escrita hacia 1530 Erostrato sale por la "porta --

degli Angeli" de la ciudad modificada.

Como observamos la ambigüedad de identidad de -- personajes se extiende a la ambigüedad de la ciudad como cuando Lico recuerda a Filogono "questa non è forse la Ferrara dove sta il tuo figliuolo, che noi cerchiamo" (A, IV.E.4ª).

El juego de Ariosto se desarrolla a través de toda la obra para alejarse del ambiente clásico y acercarse lo más posible a la vida contemporánea con la ayuda de todas estas acotaciones espaciales y temporales sobre la base de una intriga más novelesca a pesar de su declaración de fuentes plautinas y terencianas. La comicidad que lleva más a la sonrisa que a la carcajada es el motor de la diversión de aquella élite.

NOTAS

- (1) D'Amico, S.: Storia del Teatro drammatico, vol.II, Milano, Roma, Rizzoli, 1940, p.56.
- (2) en: La Corte e lo spazio: Ferrara estense, notas - de Giuseppe Papagno y Amedeo Quondam, Roma, Bulzoni, 1982, vol.I, p.247-255.
- (3) Povoledo, E.: "Origini e aspetti della scenografia - in Italia: dalla fine del Quattrocento agli intermezzi fiorentini del 1589", en Pirrotta Nino: Li due Orfei. Da Poliziano a Monteverdi, Torino, Einaudi, 1975, p.365.
- (4) Catalano, Michele: Vita di Ludovico Ariosto, Gèneve, Olschki, 1931, II^o, p.83.

IL NEGROMANTE de Ludovico Ariosto

Iniciada en 1509 fue acabada en 1520 a petición de León X; redactada nuevamente con notables mejoras y partes nuevas, fue representada en 1528, durante las -- fiestas de carnaval, en Ferrara.

El tema del matrimonio no consumado se inspira -- en la Hecyra y el de las bodas secretas en el Phormio -- terencianos; el personaje de Camillo nos recuerda a Carinus de la Andria y el Nigromante a Bibbiena que puede haber sugerido también el elemento de la caja, por otra parte ya presente en la novena novela de la segunda jor nada del Decamerón de Boccaccio.

Prólogo

Con comparaciones mitológicas indica que hay mucho público en la sala, que la ciudad representada en -- esta ocasión, es la de Cremona que describe satíricamen -- te y que el autor es el mismo que compuso La Lena, La -- Cassaria y los Suppositi.

Sinopsis

Acto Iº: Ya desde la primera escena se anticipa parte -- del tema de la comedia. La nodriza comenta con --

la criada Margarita - la triste suerte de Emilia - que, casada desde hace ya un mes, todavía sigue virgen por culpa de la impotencia de su esposo - Cintio. La segunda escena completa la narración del tema e introduce al lector o al espectador - en el mundo de la intriga. Lippo, que va a Cremona por negocios, se encuentra con su amigo y paisano Fazio; este último le cuenta el duro destino de su hija adoptiva Lavinia que, casada secretamente con Cintio, hijo adoptivo del rico Massimo, se encuentra con un marido bígamo, al haber sido él obligado a casarse nuevamente con Emilia. El joven no ha consumado el matrimonio esperando poder reconocer públicamente a su esposa, a la muerte de Massimo; éste, mientras tanto ha recurrido a un nigromante-astrólogo para que cure la "debilidad física" de Cintio.

En la tercera escena, de gran comicidad, Temolo y Fazio tranquilizan al preocupado Cintio y le invitan a pagar el doble del dinero ofrecido por Massimo al Nigromante, para que éste le ayude. El acto acaba con un sermón de Massimo que reprocha a Cintio el frecuentar tan a menudo, -- también después de las bodas, la casa de Fazio -- por la presencia en ella de Lavinia.

Acto IIº: El acto es casi todo catalítico. Nibbio, en un monólogo, describe todos los defectos y engaños de su amo. A su vez el Astrólogo cuenta a --

Nibbio todos sus proyectos de ganancia a través de Massimo, Cintio y Camillo y describe, de paso, a sus clientes.

Al encontrarse con Camillo, el nigromante lo engaña en una escena cómica.

El acto termina con otra escena catalítica entre la madre de Emilia y la criada que reprocha a la joven el no haber probado antes el marido.

Acto IIIº: El nigromante aconseja a Cintio que introduzca en el dormitorio de su esposa Emilia a otro hombre para que parezca adúltera y pueda así repudiarla.

Cintio no quiere manchar el honor de la muchacha, pero el astrólogo insiste y le promete hacerlo lo más secreto y discretamente posible.

Por otra parte, el nigromante convence a Camillo a actuar por la noche, introduciéndose en una caja que, a su vez, se llevará al dormitorio de su amada Emilia. Paralelamente convence a Massimo para que permita introducir una caja llena de espíritus que no deberá abrirse bajo ningún concepto, para que, mágicamente, pueda intervenir sobre la enfermedad de Cintio. El acto acaba con la petición del nigromante a Massimo de objetos de valor y con la intranquilidad de Fazio conocedor de algunos de los movimientos del astrólogo.

Acto IV: Fazio transmite su preocupación al criado Temo-
lo por haber oído hablar de la caja y por estar

Lavinia desesperada. Al ver llegar a Nibbio y a un mozo con la caja, Temolo se inventa la muerte del nigromante para que suelten la caja y así poderla colocar cerca de la cama de Lavinia. Nibbio vuelve y Fazio miente para que se aleje nuevamente. Abondio sale a escena quejándose de que el asunto de su hija va de boca en boca; al mismo tiempo sale Camillo, gritando, de la casa de Lavinia y en presencia de Fazio afirma haber descubierto a la otra mujer de Cintio. Abondio y Camillo se dirigen a casa de Massimo mientras que Cintio, al saberlo todo, huye.

Acto Vº: Massimo, conocidos los sucesos se dirige a casa de Lavinia; Abondio reprocha a Camillo el haberse puesto en una caja para entrar en una casa ajena. Temolo sale de casa contento, afirmando que Lavinia es hija de Massimo y corre a buscar a Cintio; aparece Massimo que corrobora lo antedicho y cuenta su historia y la identificación de su hija por lo que feliz reconoce la primera boda de Cintio y convence a Abondio para que conceda la mano de Emilia a Camillo que acepta con gran júbilo. Paralelamente Temolo encuentra al astrólogo y le prepara una burla para quitarle una capa. Nibbio encuentra a su amo, le cuenta lo ocurrido y le aconseja huir de la ciudad y, en el último momento, le engaña él también al no seguirle, sino al recoger sus cosas del albergue y escaparse por la parte opuesta.

Análisis secuencial

En la comedia encontramos dos esferas de acción y dos macrosecuencias: la primera, la del deseo de Cintio de que se le reconozca la boda con Lavinia, la segunda, la del deseo de conquista de Camillo hacia Emilia.

Las dos acciones son paralelas con una oposición en cada una de las secuencias y con la misma ayuda en la figura del nigromante.

A la ayuda se oponen, por azar, Fazio y Temolo, por lo que las dos acciones están condenadas al fracaso y, por azar, vuelven a tener éxito.

En la obra se repite el caso del matrimonio no consumado.

La relativa pasividad del joven contrasta con la actividad del nigromante, del suegro Fazio y del criado Temolo.

El azar se origina del mismo fracaso en la persona de Camillo.

Actantes

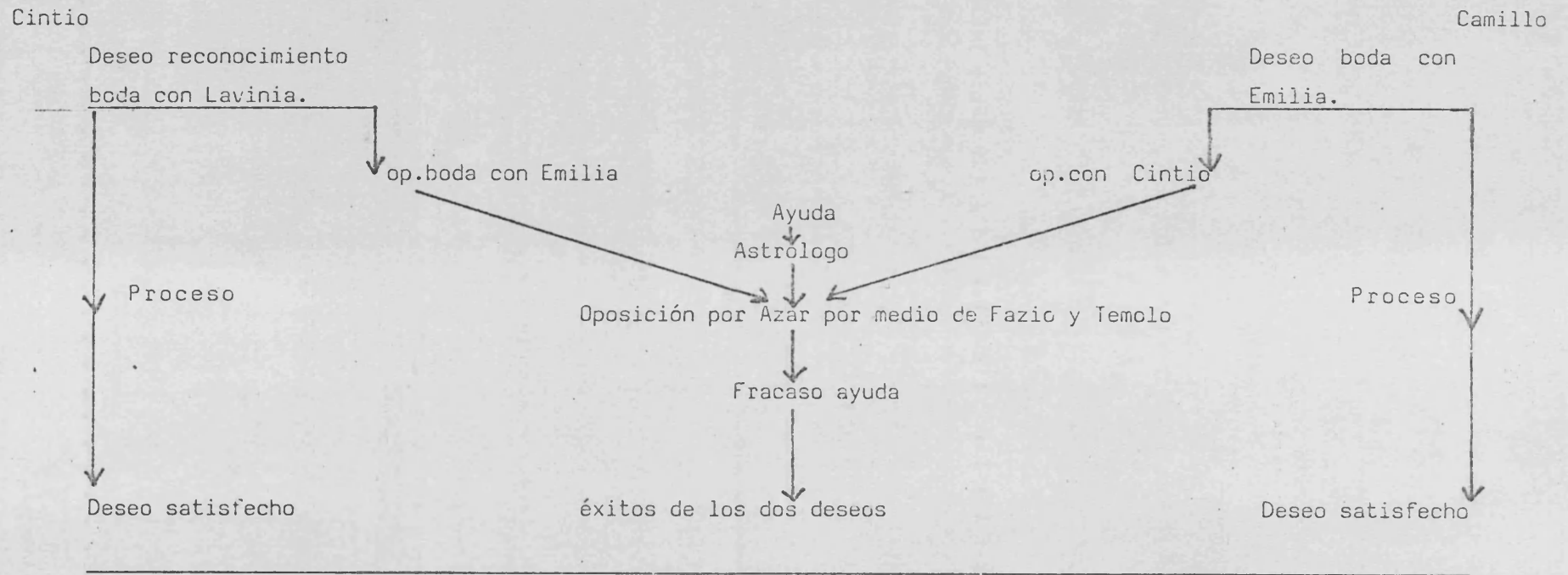
Cintio <-----> Lavinia
 <----- Emilia

Camillo -----> Emilia

A la primera acción se opone la boda con Emilia;
a la segunda se opone la boda con Cintio.

El nigromante falla sus intervenciones que habrían abocado al fracaso sin el descubrimiento de Lavinia, por azar.

Lógica de acción



717

Relativa pasividad del joven.

Actividad del nigromante, de Fazio (suegro) y Temolo criado.

Oposición por azar y éxito de la doble acción por azar.

PERSONAJES Y ACTORES

Cuadro de importancia cuantitativa y mínimo de actores necesarios.

Comedia	Personajes	Actores	Mujeres	Niños	Otros	Principales	Secundarios	Comparsas
Il Negromante	14	Mín.7 Máx.14 Media 10	4	0	0	Fazio 9 Temolo 8 Astrólogo 8	Cintio 5 Nibbio 12 Camillo 6 Massimo 4 Abondio 4	Margarita 1 Niñera 1 Lippo 1 Madonna 1 Doncella 1 Mozo 2

TODAS LAS COMPARSAS HABLAN

IL NEGROMANTE de Ludovico Ariosto

Total	Acto Iº				Total	Acto IIº				Total	Acto IIIº					Total	Acto IVº						Total	Acto Vº						Total	Total	
14	1	2	3	4		1	2	3	4		1	2	3	4	5		1	2	3	4	5	6		1	2	3	4	5	6		Absoluto	
Margarita	X				1																										1	
Niñera	X				1																										1	
Lippo		X			1																										1	
Fazio		X	X		2								X			1	X	X	X	X	X	X	6								9	
Cintio			X	X	2						X					1		X			X		2								5	
Temolo			X		1												X	X	X		X		4	X		X	X			3	8	
Nibbio						X	X	X		3	X	X	X	X		4	X		X				2	X			X	X		3	12	
Astrólogo						X	X			2	X	X	X	X		4											X	X		2	8	
Camillo						X				1	X					1				X			1	X	X	X				3	6	
Madonna							X			1																					1	
Doncella							X			1																					1	
Massimo			X		1								X			1								X	X					2	4	
Mozo																	X	X					2								2	
Abondio																				X			1	X	X	X				3	4	
Total		2	2	3	2	9	1	2	3	2	8	3	2	3	3	1	12	2	4	4	2	3	3	18	4	3	4	2	2	1	16	63

Máximo: 14

Mínimo: 7

Media: 10

4 mujeres

Personajes

Margarita: criada.
 Nodriza.
 Lippo: amigo de Fazio.
 Fazio: padre adoptivo de Lavinia.
 Cintio: marido de Lavinia y de Emilia.
 Temolo: criado de Cintio.
 Nibbio: criado del nigromante.
 Nigromante.
 Camillo: pretendiente de Emilia.
 Madonna: madre de Emilia.
 Criada de Madonna.
 Massimo: padre adoptivo de Cintio.
 Mozo.
 Abondio: padre de Emilia.

a) Los personajes son: 14

Media: 10

Personajes masculinos: 10

Personajes femeninos: 4

b) Distribución sociológica

Burguesía 7

Criados 6

Nigromante 1

lo que nos da los siguientes datos:

50% de burguesía.

42'85% de criados.

7'14% de marginados.

es decir, un equilibrio casi total entre burguesía y --
criados, especialmente si consideramos al nigromante co
mo un criado más.

Galanes

Cintio: es el galán más admirado y estimado por todos; desde la primera escena del 1º acto la criada afirma: "è pur bel giovane...è ricchissimo" para llegar a las palabras del suegro: "pochissimi partiti in questa terra si -- trovano meglio di quello...un costumato e gentil giovane...". En el desarrollo de la comedia demuestra tanta nobleza de ánimo, como para no querer manchar el honor de Emilia -- a pesar de su situación. Como joven, a los efectos del personaje, no es muy activo y no sale muy bien parado -- de los diálogos con su criado Temolo o con el nigromante que demuestran tener mucha más astucia que él.

Camillo: no es mucho peor que Cintio; ya lo afirma la misma criada del primer acto cuando afirma: "Differenza di roba è poca tra loro" a lo largo de la comedia no parece ni más listo ni mucho más bobo que Cintio; el astrólogo se divierte, como con todos, aunque precise -- un poco más sobre él al llamarlo "Camillo Pocosale" un certo giovane bianco, tutto galante". El apellido o más bien apodo puede ser peyorativo pero proviene de la boca de un --

truhán.

Damas

Las damas de la intriga, Lavinia y Emilia, no sa len nunca a escena y sabemos de ellas sólo a través de los diálogos de los otros personajes; las dos mujeres son jóvenes, atractivas y de la misma condición social; esto es importante a los efectos de la doble boda.

Los auxiliares

El auxiliar por antonomasia es, en esta obra, el Nigromante, aunque sus acciones acaben en fracaso. El otro, más secundario, es Temolo.

El nigromante-astrólogo, personaje ya presente en la Calandria de Bibbiena o en la literatura medieval, posee en la escena tercera del primer acto, una doble descripción según las definiciones de Cintio y Fazio o de Temolo, el criado.

"Cint.: Temolo, che ti par di questo astrologo
o negromante voglio dir?

Tem.: Lo giudico
una volpaccia vecchia.

Fazio: Lo stimo uom di grande astuzia
e di molta dottrina.

Tem.: In che sciēzia
è egli dotto?

Fazio: In l'arti che si chiamano

liberali.

Cint.: Ma pur ne l'arte magica
credo che intenda ciô che si puô intendere,
e non ne sia per tutto il mondo un simile.

Tem.: Che ne sapete voi?

Cint.: Cose mirabili
di lui mi narra il suo garzone.

Tem.: Faceti,
se Dio v'aiuti, udir questi miracoli.

.....
Ch'egli sia mago, et eccellente, possovi
credere; ma che farsi li miracoli
che dire voi si possino per magica,
non crederò."

A estas interpretaciones se añade la descripción
de tipo mucho más realista de Nibbio, criado del nigro-
mante:

" ...questa è pur gran confidenza
che mastro Iachelino ha in sé medesimo,
che mal sapendo leggere e mal scrivere
faccia professione di filosofo,
d'alchimista, di medico, di astrologo,
di mago, e di scongiurator di spiriti;
e sa di queste e de l'altre scienze
che sa l'asino e 'l bue di sonar gli organi;
.....ma con un viso più che marmo immobile,
ciance, menzogne, e non con altra industria,
aggira et aviluppa il capo a gli uomini;
e gode, e fa godere a me.....
Or è Giovanni, or Pistro; quando fingesi
greco, quando d'Egitto, quando d'Africa;
et è, per dire il ver, giudeo d'origine,
di quei che fur cacciati di Castilia.
Sarebbe lungo a contar quanti nobili
quanti plebei, quante donne, quanti uomini,
ha giuntati e rubati, quante povere ..

case ha disfatte, quante d'adulterii
contaminate, or mostrando che gravide
volesse far le maritate sterili,

....."

Temolo: en la tercera escena del 1º acto nos en-
contramos con una representación cómica y llena de in-
dicios ideológicos que se reflejan en las palabras de
este criado. Más que auxiliar, Temolo hace de llamamien-
to frente a las creencias supersticiosas de Cintio y -
Fazio.

Los otros criados tienen una importancia muy se-
cundaria; todos son fieles servidores de sus amos ex-
cepto Nibbio que sólo al final traiciona al nigromante.

Al lado de una nodriza preocupada por el honor y
decoro de su joven doncella, está Nibbio o la criada
de la madre de Emilia que llaman a un duro realismo a
sus amos.

Ya hemos visto la dura descripción de Nibbio y
en cuanto a la criada escuchamos su reproche respecto
de la elección del marido de Emilia:

"Fant.: In fé di Dio, che tòr non si dovebbono
se non a pruova li mariti.

.....

Io dico il ver. Mai non si compera
cosa, che prima ben non si consideri
dentro e di fuor più volte. Se in un semplice
fuso il vostro danaio avete a spendere,
dieci volte.....

Lasciatelo in sua mala ventura e d'altro genero
provedetevi. Ma prima provatelo:

fate a mio senno....."

(A.IIº,E.4º)

Técnica Teatral: Actos-cuadros-escenas.

Nº de escenas por acto ----- Il Négromante

Acto Iº	E-4
Acto IIº	E-4
Acto IIIº	E-5
Acto IVº	E-6
Acto Vº	E-6

Total escenas	E-25
---------------	------

Acto Iº: E-1-2. Las primeras dos escenas son introducti
vas e informativas de las bodas de Emilia y de -
Lavinia con las relativas complicaciones amoro--
sas.

E-3-4. La tercera marcada por la comicidad forma
con la cuarta escena la base ideológica de la co
media.

Acto IIº: E-1. Escena catalítica de descripción del ni-
gromante, marcada por la comicidad.

E-2-3. Escenas de relación detallada de los pro-
yectos del nigromante, marcadas por juegos de pa
labras y parlamentos.

E-4. Escena catalítica tragicómica.

Acto IIIº: E-1-2-3-4. Agrupación de escenas de la puesta en práctica de las intrigas del nigromante.

E-5. Escena monologada indicial.

Acto IVº: E-1-2-3-4. Clímax de la comedia. Agrupación de escenas sobre la intervención adversativa, -- por azar, a las intrigas del nigromante.

E-5-6. Efectos del fracaso de las intrigas.

Acto Vº: E-1-2-3. Agrupación de escenas de anagnórisis encadenadas entre ellas.

E-4-5-6. Escenas finales del fracaso total y huida del nigromante.

En esta comedia están ausentes cuadros específicos.

La comedia Il Negromante comprende 2.153 versos con el Prólogo, con 699 réplicas y una relación de v/r de 3'08 lo que muestra un ritmo un poco menos ágil que en las otras ariostescas.

Respecto a las funciones dramáticas de la palabra, encontramos trece monólogos que son básicamente de tres tipos: descripción de sentimientos, informativos o parlamentos sobre un tema.

I) Descripción de sentimientos:

"Io non ho mai, da quel dì ch'andò Emilia a marito (che un mese e più debbe essere),

se non solamente oggi avuto grazia.
 di uscir tanti di casa, che potutola
 abbia venir a visitar. Se fossino
 tuttavia in casa nostra cento femine,
 toccheria sempre a me guardar la cenere
 con le gatte; mé a messa mai, né a officio
 vo con madonna: pur tanto piacevole
 oggi l'ho ritrovata, che partendosi....."
 (A.I^o,E.1^a)

Monólogos informativos:

"Nibbio: ...Andiamo come zingari
 di paese in paese; e le vestigie
 sue tuttavia, dovunque passa, restano,
 come de la lumaca, o per più simile
 comparazion, di grandine o di fulmine;
 sì che di terra in terra, per nascondersi,
 si muta nome, abito, lingua e patria.
 Or è Giovanni, or Piero....."
 (A.II^o,E.1^a)

Fazio: ...e mi fia agevole
 farlo, perché la madre di Lavinia
 alla sua morte mi lasciò una scatola
 con certe annella, collanucce e simili
 cose d'oro, che tutte insieme vagliono
 cento scudi. Io non ho voluto venderle
"
 (A.III^o,E.5^a)

Parlamento:

"Astrólogo: ...Son alcuni animali, de i quali utile
 altro non puoi aver che di mangiarteli,
 come il porco; altri sono che, serbandoli,
 ti danno ogni dì frutto; e quando all'ultimo

non ne dan più, tu te li ceni o desini,
 come la vacca, il bue, come la pecora;
 sono alcuni altri, che vivi ti rendono
 spessi guadagni, e morti nulla vagliono,
 come il cavallo, come il cane e l'asino.
 Similmente ne gli uomini si truovano
 gran differenze. Alcuni, che per transito,
"

(A. II^o, E. 2^a)

II) Diálogos informativos para relacionar sucesos
acaecidos anteriormente o entre escena y esce-
na:

"Marg.: Che l'è accaduto?

Balia: Quel ch'avea la misera
 da aspettar meno: che nasca una fistola
 a chi mai fece questo sponsalizio!

Marg.: Ognun s'è lo lodava da principio
 per un partito de' miglior che fossino
 in questa terra.

Balia: Dar non la potevano
 Margarita mia, peggio.

Marg.: E' pur bel giovane.

Balia: Altro bisogna.

Marg.: Intendo che è ricchissimo.

Balia: Bisogna anch'altro.

Marg.: Debbe esser spiacevole?

Ma non stia in punta e giostri di superbia
 con esso lui.

Balia: Deh, non temer che giostrino,
 che la lancia è spuntata e trista e debole.

....."

(A. I^o, E. 1^a)

"Fazio: Or che si fa a Fiorenza?

Lippo: Si fa il solito.

Odo che ti sei fatto in corpo e in anima
cremonese, né più curi la patria.

Fazio: Che vuoi ch'io faccia? A Firenze s'è premeno
le pubbliche gravezze, che resistere
non vi si può: qui mi ridussi, e vivomi
con la mia brigatella assai più commodo.

.....
(A. I^o, E. 2^a)

III) Diálogo de doble versión:

"Fazio: (T'avessi pur in prigion, che sei milia
fiorini avrei da te, prima che fossino...
Chi è questo fante, che in farsetto sgombera
di casa mia con tal fretta?)

Camil.: O pericolo
grande!

Fazio: (E' Camil Pocosal. Chi condotto lo
averà qui? Dio m'aiuti!)

Camil.: O perfidia
d'uomini scelerati!

Fazio: (Quando diavoio
entrò qua dentro?)

Camil.: O caso spaventevole!
O pericolo grande! o gran pericolo,
a che son stato qua su! Di chi debbomi
fidar mai più, se quei che beneficio
hanno da me ricevuto e ricevono
tuttavia...

Fazio: (Che grida egli?)

Camilo: mi tradiscono?

.....

(A. IV^o, E. 5^a)

IV) Apartes:

"Astr.: Provederò ben al tutto io: lasciatene
a me pur il pensier.

Nib.: Sì sì lasciatene
la cura a lui: non vi potete abbattere
meglio.

Astr.: Oh, tu se', Nibbio, costì? Volevoti
a punto."
(A.II^o,E.2^a)

"Camil.: Io vengo a ritrovare il potentissimo
di tutti i maghi, ad inchinarmi all'idolo
mio, cui miei voti, offerte e sacrificci
destino tutti.....

Nibbio: Credo che tcosto m'iterai proposito.

Astr.: Queste parole meco non accadono;
in tutto quel ch'io son buono, servitevi
di me, che sempre m'avrete prontissimo.

Camil.: Ben ne son certo, e ce n'ho eterna grazia.
Ma ditemi, che fa la mia carissima
e dolcissimia mia?

Astr.: Va via, tu, scostati da noi.

Nibbio: Ben vince vostui tutti gli uomini
d'essere secreto. O buono aviso!
(A.II^o,E.3^a)

Acotaciones

Las muchísimas acotaciones, características de -
todas las comedias eruditas, son las que se refieren a
las entradas y salidas de personajes.

"Marg.: ...Ma la bali
 esce di casa. Dove si va balia?"
 (A.II^o,E.2^a)

"Mad.: O brutta, disonesta e trista femina,
 serra la bocca in tua malora, e seguimi."
 (A.III^o,E.1^a)

"Tem.: Eccoli:
 avvertisci a rispondermi a proposito.
 Fazio: Che di' tu? Ma con chi parl'io? Ove diavolo
 dorre costui?..."
 (A.IV^o,E.1^a)

"Eccol, per Dio"
 (A.IV^o,E.2^a)

Tono

La acotación del tono se presenta, a través de los diálogos, con el mismo carácter de las otras dos comedias ariostescas analizadas. "Deleitare et iuvari" si que siendo la tónica de los diálogos.

Desde el tono dolorido de la nodriza en el primer acto, escena primera, o el de Fazio de la segunda escena se pasa al tono claramente cómico de Temolo que se divierte en la tercera escena, siempre del mismo acto; y este acto se concluye con el tono predicador de Massimo que reprocha las costumbres de los jóvenes.

Estas diversas acotaciones se desarrollan a través de toda la obra, por lo cual el lector o espectador sigue la intriga con todo interés.

"Io non ho mai, da quel dì ch'andò Emilia
 a marito (che un mese e più debbe essere),
 se non solamente oggi avuto grazia
 di uscir tanto di casa, che potutola
 abbia venir a visitar. Se fossinc
 tuttavia in casa nostra cento femine,
 toccheria sempre a me guardar la cenere
 con le gatte; né a messa mai, né a officio
"

(A.I^o,E.1^a)

"Cint.: Mi dice ch'a sua posta fa risplendere
 la notte e il dì oscurarsi.

Tem.: Anch'io so simile
 mente cotesto far.

Cint.: Come?

Tem.: Se accendere
 di notte anderò un lume, e di dì a chiudere
 le finestre.

Cint.: Deh, pecorone! dicoti
 che estingue il sol per tutto il mondo, e plendida
 fe la notte per tutto.

Tem.: Gli dovrebbero
 dar gli speciali dunque un buon salario:
"

(A.I^o,E.3^a)

Vestuario-Maquillaje

No hay detalle alguno sobre vestuario o maquilla
 je excepto en la huida de Camillo que, al salir de la -
 caja, se presenta en "farsetto" sin capa alguna.

"Camillo: Ma da chi aver in presto ora potrebbesi,
 da pormi sul farsetto, almeno un picciolo

mantellino, per ire a trovar subito

Abondio..."

(A.IV^o,E.5^a)

o en el "gonnellino" del astrólogo en la quinta escena del V^o Acto:

"Nibbio: Voi sète così in gonnellino: avetevi forse giocata la vesta?"

Espacio-Tiempo

El espacio se declara en el mismo Prólogo:

"Questa è Cremona, come ho detto, nobile città di Lombardia, che comparitavi è inanzi con le vesti e con la maschera che già portò Ferrara, recitandosi La Lena"

(Prólogo, VV.23-27)

Otras marcas espaciales referentes al escenario son deducibles como la existencia de la casa de Emilia sobre el escenario:

"Margherita: ...Ma la balia esce di casa. Dove si va balia?"

(A.I^o,E.1^a)

o la casa de Massimo:

"Lippo: Questa è la prima strada che, volgendosi a man manca, passato Santo Stefano, si truova; e questa la casa debbe essere di Massimo, vicino alla qual abita colui ch'io vo cercando;..."

(A.I^a,E.2^a)

o la casa de Lavinia:

"Fazio: ...Nella casa qui di Massimo
 un costumato e gentil giovane abita,
 nomato Cintio.....
 Essendovi vicino questo giovine,
 come io ti dico, e tai volta venendoli
 veduta la fanciulla, che Lavinia
 si chiama, all'uscio o alle finestre..."
 (A. I^o, E. 2^a)

Al igual que el espacio, el tiempo de la comedia es unitario; la acción se desarrolla en menos de 24 horas. El tiempo de la narración se puede ubicar entre -- 1499 y 1520 por las marcas temporales indicadas por Massimo (Cremona fue ocupada por los Venecianos en 1499 -- que la tuvieron bajo su dominio durante diez años).

El tiempo del espectáculo lo indica el mismo autor en el Prólogo:

"...ma avvertite e ricordatevi
 che gli è da carnoval, che si travestono
 le persone..."
 (Prólogo, VV.17-19)

Efectos escenográficos

En toda la comedia predomina la palabra; no hay casi efectos escenográficos y en cuanto al "attrezzo" o accesorios, ellos son casi nulos.

El único efecto escenográfico lo encontramos en la "caja" en la que se esconde Camillo y de la que tie-

ne que huir por equivocación del lugar en el que viene depositada.

Los aparentes efectos escenográficos deducibles de la palabra nos hacen imaginar una serie de sonidos o ruidos según la situación.

Estudio Ideológico

El Amor

El amor presente en esta comedia es de gran valor moral; dentro de la legalidad matrimonial, unido a una gran fidelidad por parte de Cintio; es un canto al matrimonio y a la honradez.

Cintio ama profundamente a Lavinia que le corresponde con la misma intensidad y fidelidad que él; en las relaciones Cintio-Emilia se puede apreciar la fidelidad de Cintio hacia Lavinia y la honradez hacia Emilia que, a pesar, de no ser amada, posee una estima por parte del marido que no quiere verla ultrajada con un falso adulterio.

La Mujer

El aspecto de la mujer en esta obra es sublime, según la moral de la época; Lavinia, bella, modesta, respetuosa, honrada y fiel a pesar de sus tormentos por

estar su marido casado nuevamente. Emilia la otra mujer, rica, bella y fiel a pesar de la aparente impotencia de su marido.

Ambas mujeres no entran jamás en escena y sólo - sabemos de ellas indirectamente.

El Hombre

Contrariamente a la corriente, también el hombre no aparece aquí como un ser represor, sino fiel esposo, hombre respetuoso al máximo hacia las dos encantadoras mujeres.

El Nigromante

Este personaje literario hace de rufián en la comedia. El moralismo gana a la astucia y picardía del -- personaje y la obra termina precisamente con una burla a su persona.

Sociedad

La sátira a la sociedad está presente en esta comedia más que en las dos precedentes; los ataques, no - obstante, no llegan por labios de un burgués, sino a -- través de un criado.

Temolo en la tercera escena del primer acto, afir

ma:

"Cintio: De le donne e de gli uomini
 sea transformar, sempre che vuole, in varii
 animali e volatili e quadrupedi.

Temolo: Si vede far tutto il dì, né miracolo
 è cotesto.

Fazio: U' si vede far?

Temolo: Nel populo nostro.

.....

Non vedete voi, che subito
 un divien potestade, commissario,
 proveditore, gabelliere, giudice,
 notaio, pagator de li stipendii,
 che li costumi umani lascia, e prendeli
 o di lupo o di volpe o di alcun nibio?

.....

E tosto ch' un ignobile
 grado vien consigliere o segretario
 e che di comandar a gli altri ha ufficio,
 non è vero anco che diventa un asino?

.....

Cintio: ...credi tu
 che un mago possa far cosa mirabile?
 Come scongiurar spirti, che rispondino
 di molte cose che tu vogli intendere?

Temolo: Di questi spirti, a dirvi il ver, pochissimo
 per me ne crederei; ma li grandi uomini,
 e principi e prelati, che vi credono,
 fanno col loro esempio ch'io vilissimo
 fante, vi credo ancora."

Fazio, timidamente, se permite hablar del mal go-
 bierno de Florencia, regentada, por entonces, por el --
 cardenal Giulio Medici, "a posteriori" León X.

"A Firenze, sì premeno
le pubbliche gravezze, che resistere
non vi si può."

(A.I^o, E.2^a)

Bastante valor se encuentra en estas críticas so
ciales si tenemos presente que la obra fue escrita por
encargo del mismo Pontífice y de los Estenses.

Conclusiones

Esta comedia que de la Hecyra terenciana pudo recoger el tema del matrimonio no consumado por amor hacia otra mujer, del Phormio las bodas secretas y del Decamerón (II,9ª) la caja en la que se esconde el enamorado es, no obstante todo, una comedia muy viva y espontánea.

Representa el cambio a través del cual, llega a la mejor de sus comedias, La Lena; la obra se aleja más todavía del ambiente clásico de la Cassaria para centrarse en la Ferrara contemporánea.

Su sátira contra las creencias mágicas es la base de la obra y su moralismo atañe tanto al amor legítimo, como a las falsas doctrinas, pero siempre, de un modo muy suave.

En cuanto a la crítica social, fue, quizás, un poco dura si consideramos que, a pesar de la apertura de León X, la comedia no llegó a representarse nunca.

EUTYCHIA de Nicola Grassi Mantovano

La Eutychia de Nicola Grassi es la comedia que -- junto a la Calandria y a otra de Guido Ruggieri, autor -- de catorce años, se representó en Urbino, en el carnaval de 1513.

Publicada en Roma el 27 de septiembre de 1524, tu vo otra edición en 1530 en Venecia.

Esta es la única comedia que nos llega del Mantovano y tiene como argumento un hecho de crónica local acaecido durante la ocupación del Ducado por parte de Cesare Borgia.

El texto sobre el que hemos trabajado es el de la edición de 1524 de la biblioteca Marciana de Venecia, co piado del ejemplar del Magnífico Messer Hieronymo Stacco li, gentilhombre de Urbino.

Argumento

Ocheutico, noble ciudadano de Urbino, en los asal tos de Cesare Valentino, pierde a su hija y a su hijo y se ve obligado a huir de su patria.

Llegado a Mantua, donde ejerce como gramático, se enamora inconscientemente de su propia hija que, por casualidad, fue adoptada por una gentil dama de nombre -- Philoxena, a la cual habían raptado un hijo.

Estando Eutychia enamorada del bellissimo joven Milichio de Liparo, Ocheutico, viejo galán enamorado de la joven, intenta pedir ayuda al parásito Gastrinio; éste, de acuerdo con un criado de Milichio de edad y figura -- muy parecida a Ocheutico engañan a Milichio. Mientras -- tanto llega a Mantua desde España, enviado por el Marqués de Mantua, el perdido hijo de Ocheutico con el español, como criado, que había raptado a su hermana y al hijo de Philoxena. Anagnórisis final y boda de Milichio con su enamorada.

Prólogo

Un personaje no-autor presenta a los espectadores una comedia en prosa y en lengua toscana.

El título de la obra es Eutychia, nombre de una muchacha bellissima; el lugar del desarrollo, en esta ocasión, es Mantua.

El presentador recuerda a los oyentes que en el caso de que no hubieran comprendido bien el argumento lo entenderán mejor con el sueño de Milichio que refleja los futuros acontecimientos, es decir, la llegada del hijo de Ocheutico que le entregará a su hermana como esposa.

Ruega después a las damas allí presentes que dejen de chismorrear de sus maridos y que pongan su atención en la obra que se va a representar; afirma que es mejor que las ventanas estén cerradas para evitar la entrada -

de una posible lluvia en el teatro e invita a los detractores a que esperen hasta el final de la comedia para -- criticar.

Finalmente se dirige a las criadas y con un juego de palabras, de doble sentido, las invita a ir a casa para arreglar las camas en donde sus dueños se removerán -- aquella noche. Pide excusa si se le ha entendido mal, de lo que enrojece y se ausenta de la escena.

Sinopsis

Acto Iº: El parásito Gastrinio se queja de no haber dormido por culpa de Milichio y teniendo hambre piensa recurrir a Ocheutico, gramático, para que le -- invite. Entran en escena Ocheutico y su criado -- Nepytio; el primero se queja con Gastrinio de su triste destino al haber perdido a sus dos hijos, raptados por los españoles y por haber tenido que huir de Urbino hacia Arimino y Ferrara hasta llegar a Mantua.

Gastrinio lo consuela y le recuerda su deseo -- de ser invitado a comer; Ocheutico acepta y manda a Nepytio a que vaya a comprar comida.

Con un monólogo Nepytio critica la insaciable hambre y osadía de Gastrinio. Aparecen Milichio y su criado Lyspino; el primero envía al muchacho a buscar a Gastrinio para contarle un sueño que ha

tenido. Diálogo entre Milichio y Nepytio que trata de hacerle comprender que Gastrinio está con Ocheutico.

Con un monólogo de Milichio preocupado por la estupidez de Nepytio y a la espera de Lyspino, acaba la 2ª escena.

En un parlamento lleno de acotaciones gestuales Milichio, encontrando a Gastrinio, le cuenta su sueño con la desesperación del parásito preocupado sólo en comer. Ha soñado encontrarse sentado a la orilla del río Mincio y que una serpiente le ha mordido un pie. Llega en barquito que lo traslada cerca de un laurel; aquí se pone una hierba en la herida y queda sano.

Gastrinio, insaciable hambriento interpreta el sueño poniéndose en el lugar de la serpiente que muerde a Milichio por hambre. El hambre acaba con una riña entre Nepytio y Gastrinio apaciguados -- por Milichio, y con la llegada de Lyspino; todos se dirigen a casa de Milichio.

Acto IIº: Philoxena invita a Eutychia a salir a la calle. Dulcemente le arregla el vestido y el tocado y hablándole de Diapontio, hijo suyo, que, de edad de once años, se había fugado de casa después de una exagerada paliza suya, le cuenta su origen y su adopción.

Eutychia estaba por entonces en casa de un soldado español, Pherengio, vecino de Philoxena, que,

al partir, le concedió la niña. A esta explicación sigue una escena monologada, en la que la muchacha se queja de su triste destino.

Ocheutico manda a Nelytio a llamar a Piraterio; diálogo entre el viejo y el muchacho, con apartes de Nelytio, que se burla del amor de su amo.

Piraterio, a través de un parlamento describe el Amor y Nelytio completa la apariencia física de Cupido.

El acto acaba con un diálogo entre el borracho Gastrinio y Piraterio que trata de burlarse de él, haciéndolo caer.

Acto IIIº: El acto empieza con un monólogo de Piraterio que, a pesar de conocer la hostilidad de Eutychia hacia el viejo galán, es portador de un soneto de éste a la muchacha.

Eutychia se enfada y a sus gritos acude Philoxena que ordena a Paresia que cierre en un sótano al joven Piraterio y que compre cadenas para atarlo. Paresia encuentra a Ocheutico y le cuenta la suerte del muchacho; el viejo preocupado piensa enviar por medio de Gastrinio un collar a la muchacha y deja a Nelytio a custodia de la casa.

Después de un parlamento de Milichio sobre el amor y de un monólogo de Paresia sobre la suerte de Piraterio, Calodaneo, criado de Milichio, piensa ayudar a su amo a escondidas, con la complicidad de Gastrinio.



Su estrategia consiste en disfrazarse de Ocheutico, visto su gran parecido, y quitar el collar al criado Nepytio.

Acto IVº: Calodaneo consigue engañar a Nepytio y entrado en la casa se apodera del collar mientras Gastrinio vigila el umbral.

Ocheutico llega inmediatamente después y mantiene un diálogo cómico con Nepytio que irritado, afirma que su amo acababa de salir de casa con el collar.

Milichio al conocer el robo reprocha severamente a su criado Calodaneo, mientras Ocheutico enfadado con Nepytio quiere volver a conseguir su collar; al tropezar el viejo con Philoxena, ésta lo asalta con ofensas e injurias por atreverse a desear a Eutychia, injurias de las que Ocheutico se defiende decorosamente. Ocheutico se aleja y llegan Milichio y Gastrinio que razonan sobre la situación de Calodaneo.

Milichio se está dirigiendo a la autoridad para que encarcele a su criado, pero se acerca gente. Gastrinio presuntuosamente finge comprender el habla extranjera y con una escena cómica se llega a la presentación de los forasteros; Diamontio, vecino de la ciudad de la que se había fugado a la edad de once años y Amphibio, joven de Urbino y al servicio del Rey de España, llegado en una misión real en compañía de su criado español Pherengio.

Estos últimos después de alejarse de Milichio y --
Gastrinio se dirigen a casa de Philoxena donde --
Diapontio, después de un diálogo con su madre se
da a conocer con enorme alegría de los dos. Phe--
rengio reconoce al mismo tiempo, la casa de la da
ma a la que entregó una niña de Urbino.

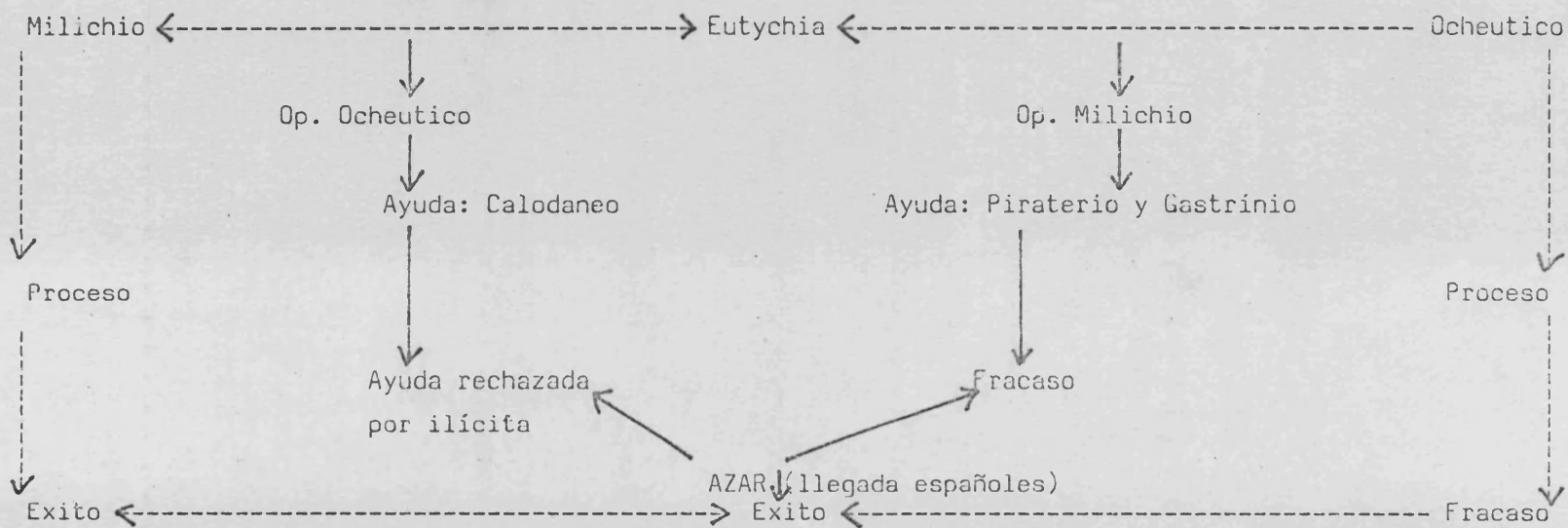
Acto Vº: Paresia comenta la felicidad existente en casa
de Philoxena que ha encontrado a su hijo y de Am-
phibio que ha encontrado, después de la declara--
ción de Pherengio, a su hermana.

Al ver llegar a Ocheutico le cuenta todos los
sucesos de los que el viejo gramático deduce que
Amphibio y Eutychia son sus hijos.

En casa de Philoxena, Amphibio reconoce a su -
padre gracias a una peca de la mano, por lo que -
se abrazan, hablan de la muchacha y de Pherengio
al que Ocheutico agradece su honradez hacia la mu
chacha.

Llega Milichio con Gastrinio para pedir perdón
a Ocheutico y devolver el collar, y el viejo fe--
liz y satisfecho no sólo los perdona, sino que --
descubre las verdaderas identidades de los perso-
najes y ofrece a Milichio la mano de su hija, le
presenta a su cuñado y alegremente la brigada en-
tra en casa para preparar las bodas.

Lógica de acción



Análisis secuencial

En la comedia encontramos una esfera de acción y dos acciones paralelas: el deseo de Milichio hacia Eutychia y de Ocheutico hacia la misma muchacha.

Ambos galanes se hacen de opositores y ambos piden ayuda.

Calodaneo ayuda a Milichio, pero su auxilio es rechazado por ilícito; Ocheutico pide el auxilio de Pirate rio que aboca al fracaso y de Gastrinio que lo traiciona a favor de Milichio.

Los dos fracasos se transforman en éxito por azar. La llegada de los españoles supone el éxito del deseo de Milichio y de las frustraciones de Ocheutico que recupera a sus dos hijos perdidos.

La comedia opone una vez más al joven y al "senex" frente al mismo deseo de amor con victoria del primero - como si fuera ley de vida.

Sigue la actitud pasiva de los galanes frente a la de los criados.

Actantes

Milichio	←————→	Eutychia
Ocheutico	————→	Eutychia

Las dos relaciones actanciales se oponen entre ellas y su solución es el puro azar.

El "factotum" de la comedia es la Fortuna.

Personajes

Gastrinio: parásito.

Ocheutico: viejo galán.

Nepytio: criado de Ocheutico.

Milichio: joven galán.

Lyspino: criado de Milichio.

Philoxena: madre adoptiva de Eutychia.

Eutychia.

Piraterio: muchacho-criado de Philoxena.

Paresia: criada de Philoxena.

Calodaneo: criado de Milichio.

Amphibio: hijo de Ocheutico.

Diapontio: hijo de Philoxena.

Pherengio: criado español de Amphibio.

a) Los personajes son: 13

Media: 10

Personajes masculinos: 10

Personajes femeninos: 3

b) Distribución sociológica

Burguesía: 6

Criados: 6

Marginados: 1

lo que nos da los siguientes datos:

Burguesía: 46'15%

Criados: 46'15%

Marginados: 7'69%

Podemos observar un perfecto equilibrio entre burguesía y clase auxiliar porque el objetivo de la comedia no es el predominio de una clase social sobre otra, sino el evidenciar la volubilidad de la fortuna, dentro de un juego hedonístico.

Personajes y actores

Cuadro de importancia cuantitativa y número de actores necesarios

Comedia	Personajes	Actores	Mujeres	Niños	Otros	Principales	Secundarios	Comparsas
Eutychia	13	Máx.13 Mín. 8 Media 10	3	0	0	Ocheutico 11 Piraterio 5 Milichio 8 Calodaneo 4	Gastrinio 10 Nepytio 12 Philoxena 7 Eutychia 5 Paresia 8 Amphibio 4 Pherengio 3	Lyspino 2 Diapontio 2

EUTYCHIA de Nicola Grasso Mantovano

Personajes	Acto Iº	Total	Acto IIº	Total	Acto IIIº	Total	Acto IVº	Total	Acto Vº	Total	Total
13	1 2 3 4		1 2 3 4 5		1 2 3 4 5 6 7 8		1 2 3 4 5 6		1 2 3 4 5 6		Absoluto
Gastrinio	X X X	3	X X	2	X	1	X X	2	X X	2	10
Ocheutico	X	1	X	1	X X	2	X X	2	X X X X X	5	11
Nepytio	X X X	3	X X	2	X	1	X X X	3	X X X	3	12
Milichio	X X X	3			X	1	X X	2	X X	2	8
Lyspino	X X	2									2
Philoxena			X	1	X X	2	X X	2	X X	2	7
Eutychia			X X	2	X X X	3					5
Piraterio			X X X	3	X X	2					5
Paresia					X X X X	4	X	1	X X X	3	8
Calodaneo					X	1	X X	2	X	1	4
Amphibio							X X	2	X X	2	4
Diapontio							X X	2			2
Pherengio							X X	2	X	1	3
Totales	3 3 2 4	12	2 1 3 3 2	11	2 4 3 2 2 1 1 2	17	3 2 2 3 5 5	20	3 3 2 4 2 7	21	81

Máximo: 13
 Mínimo: 8
 Media: 10

3 mujeres

Galanes

Milichio: La descripción física del galán no es importante. Ocheutico señala en la primera escena del primer acto que es "un bel giovine" y de toda la pieza teatral se deduce una gran ética en la personalidad del joven. Por otra parte es un ser pasivo como en casi todas las comedias analizadas.

Ocheutico: El viejo rival, gramático erudito, no se ridiculiza como en otras comedias. Contemporáneamente a su pasión amorosa, Ocheutico descubre indicialmente sus frustraciones, es decir la soledad y la pérdida de sus dos hijos en la guerra de Urbino.

Ligeramente cómica puede ser su relación con el criado Nepytio, pero como base de su personalidad existe una gravedad altamente moral.

Damas

La dama en cuestión es Eutychia, mujer muy clásica del teatro del primer Renacimiento. Extrañamente, sale a escena dos veces; la primera, como en los Suppositi de Ariosto, sale por invitación de Philoxena que la llama al no haber nadie por la calle; la segunda para la lectura del soneto por parte de Piraterio.

Su personalidad muy discreta en el diálogo con Philoxena se transforma en frívola en el juego con Piraterio.

Exceptuando estas intervenciones este personaje es completamente secundario.

Philoxena: La madre adoptiva de Eutychia juega el rol del padre autoritario y cariñoso de otras comedias. Fuerte, sabia, y decisiva para el futuro de la muchacha es al mismo tiempo una mujer sufrida por la pérdida de un hijo.

Los auxiliares

Los auxiliares son Calodaneo, Gastrinio y Piraterio.

En esta comedia tienen la simple importancia de -- completar un desarrollo de argumento que sería demasiado desnudo y sintético sin sus intervenciones. Calodaneo no es lo suficientemente astuto como para conseguir el objetivo de su amo. Piraterio es un simple peón que rápidamente sale del tablero y el parásito Gastrinio no tiene comparación con los otros colegas del teatro; le falta -- "vis" lógica y cómica, aunque sus juegos de palabras extranjeras quieran salvarle de la quema del personaje.

Técnica Teatral: Actos-cuadros-escenasNº de escenas por acto ----- Eutychia

Acto Iº	E-4
Acto IIº	E-5
Acto IIIº	E-8
Acto IVº	E-6
Acto Vº	E-6
<hr/>	
Total escenas	E-29

Acto Iº: E-1-2. Monólogo de introducción anticipando -- parte de los sucesos futuros. Sigue un diálogo con juego de palabras muy marcado por erudición e indicios de anagnórisis final. Juego escénico marcado - por la palabra.

E-3. Juego escénico muy marcado por la palabra y - con sueño símbolo del desarrollo de la comedia.

E-4. Escena catalítica.

Acto IIº: E-1-2. Escenas de aclaración de identidad de - Eutychia. Monólogo final.

E-3. Escena de la 1ª estrategia a aplicar. Juego escénico marcado por la palabra y una canción.

E-4-5. Escenas catalíticas con descripción del -- Amor y juego escénico muy marcado por las palabras y acotación gestual.

Acto IIIº: E-1-2. Juego escénico marcado por la palabra, un soneto y acotación gestual.

E-3. Escena suelta de transición.

E-4-5. Monólogo introductorio ideológico. Preparación, 2ª estrategia.

E-6. Escena catalítica marcada por un parlamento sobre el Amor y por figuras mitológicas.

E-7. Escena suelta con juego de palabras.

E-8. Escena de la astucia y estrategia de ayuda del criado Calodaneo.

Acto IVº: E-1. Escena del engaño. Juego escénico muy marcado por la palabra y por gestualidad.

E-2-3. Descubrimiento del engaño. Juego de palabras. Rechazo de la ayuda recibida.

E-4. Escena catalítica con ambigüedad de personajes.

E-5. Escena de transición muy marcada por la palabra.

E-6. Clímax de la comedia. Llegada de los españoles a casa de Philoxena. Encuentro madre-hijo. Anagnórisis parcial.

Acto Vº: E-1. Escena suelta de transición.

E-2-3-4-5. Escenas de agnición total.

E-6. Escena final de identidad de todos y de la boda.

La Eutychia comprende 2.366 líneas con el Argumento y el Prólogo, 843 réplicas y una relación de l/r de -- 2'80 que revela un ritmo menos ágil que el de otras comedias.

Respecto a las funciones dramáticas de la palabra, encontramos 18 monólogos que son básicamente de tres tipos: descripción de sentimientos, informativos o parlamento sobre un tema.

I) a) Descripción de sentimientos:

"Eutychia: Misera me ch'ho inteso hora? che mi ha narrato questa donna? è possibile ch'io fuori della mia patria in questa guissa sia di mei parenti priva? è possibile ch'alle mani di cotai crudeli huomeni su miei primi anni così disaventurasamente sia venuta? o fortuna, o forte, o mio destino, come havete voi mai questo in me consentito? che potei io in così temera età...."

(A.II^o, E.2^a)

b) Monólogos informativos:

"Gastrinio: O i'ho la gran fame questa matina, mi mangiarei Iuppiter giove, se per aventura lo ritrovassi trasformato in quel toro ch'ei si trasformò, come dicono costoro già una volta per una certa stropa, gropa, o topa, lasciamo andare. Io ho un gagliardo appetito, e certo di questo se ne può dar cagione al lungo ragionamento ch' il gentile, e innamorato Milichio, e io, havemmo hiersera insieme della bella Eutychia, figliuola di Philoxena, la quale egli così ardentemente ama, che tanto sospirò e disse ch' non mi lasciò ire a cena, e al letto al hora mia solita....."

(A.IV^o, E.1^a)

c) Parlamentos:

"Milichio: ...mi tiene in martire, dura legge d'Amore, obliqua e acra, ah lusinghiero, ingannatore di creduli mortali, quant'io di te mi dovrei ramarcicare, e vorrei certamente, ma tanto tieni il collo mio sotto tuoi gravi piedi da ponderoso giogo oppresso, che apena ne posso mandar fuori queste poche, e tremanti parole, a tale adduci chi a tue blanditie ne presea credenza, chi le piante ferma nell'aspra tua corte, empio, tyranno, crudele e dehlì uomini micidiale insatiabile, tu di pace e tranquillo solazzo ci....."
 (A.III^a,E.6^a)

II) Diálogos informativos para relacionar sucesos acaecidos anteriormente o entre escena y escena.

"Philoxena: hora perch'io conosco che non tel dicendo hora, sarei sforzata di farloti chiaro un'altra volta, per il costume de voi giovane, che quanto più una parola vi si niegha, tanto più sete curiose de intenderla, attende che io te dirò il tutto. Dico adunque che questo Diapontio a cui tue belle fattezze assimiglio, e uno mio figliuolo quale già sonno ahimè, undece anni che da me per ischifezza di molte battiture ch'io gli diedi un giorno, se ne fuggi, ne mai da quell'hora, sin qui ho visto, ne inteso nuova....."
 (A.II^o,E.1^a)

III) Diálogos de doble versión

"Gastrinio: O o o, quan quanti barbagianni, potta de l'antechristo, le belle pecore, o tu, me mena

mi un pocho il ca ca cane braccolévriero, ah ah ah ah,
ve ve vedi un poco quelle fenestre.....

Piraterio: Questo è Gastrinio ch'e in casa di Mili-
chio deve haver fatto quistione con la botte del
trebbiano, odi pur.

Gastrinio: o belle montagne per Dio, tan tan tante
belle cose.

Piraterio: Egli è meglio che me gli approximi, e
mi pigliaro appiacere di lui un pezzo.

Gastrinio: horsu cantamo mo. Dime che scrocca....."
(A.II^a,E.5^a)

Apartes y juegos de palabras

"Nepytio: ei verrà adesso padrone.

Ocheutico: ben sta, andiamo adunque verso la casa,
acciò non mi venisse perduto.

Nepytio: tu stai fresco Ocheutico mio.

Ocheutico: che hai tu detto?

Nepytio: dico che quest'aria è fresco.

Ocheutico: tu ben dici il vero, io son tutto, ohe
ohe affredato questa matina, ohe ohe tanto mi è
penetrato ne la testa....."
(A.II^a,E.3^a)

"Nepytio: o vecchio matto.

Ocheutico: ma dimmi che rimedio che ristoro mi
aporti a tanto mio male?

Nepytio: il bastone.

Piraterio: questo, che il tuo sonetto fu da
Eutychia letto e molto le piacque.

Ocheutico: dunque, quella cartha è stata di tanta
gratia or nata? che ne fece ella di poi?

Nepytio: se ne sorbì il naso.

Piraterio: che pensi ne facesse?....."
(A.II^a,E.3^a)

Acotaciones

Las múltiples acotaciones se refieren a las entradas y salidas de personajes:

"Gastrinio: ...ma ecco per Dio ch'a tempo lo veggio
uscir di casa col suo semplice, e mal pratico Nepy-
tio."

(A.I^o,E.1^a)

"Nepytio: ...forsi costui chedi qua viene, mi servirà"

(A.I^o,E.2^a)

"Milichio: sarebbe mai per aventura Gastrinio?"

Nepytio: adio, mi racomando"

(A.I^o,E.2^a)

"Gastrinio: chi spasseggia là? o Milichio galante
a tempo, a hora, a punto, ti veggio."

(A.I^o,E.3^a)

"Piraterio: ...Eutychia che sola escie nella via,
megli avvicinaro."

(A.III^o,E.1^a)

Mímica-Gesto

La Eutychia posee una gestualidad normal de las comedias de tipo clásico. Vinculada a la comicidad se desarrolla a través de toda la obra mediante acotaciones.

"Nepytio: oyme, oyme, oyme.

Piraterio: dove ne vai? dove corri?

Nepytio: Costui che vien qua, che mi vuole amazare,
aiuta, aiuta, oime, oyme.

Piraterio: non fuggire, aspetta tu non odi?"

(A.II^a,E.4^a)

"Gastrinio: o ba ba balla bene questa via.

Piraterio: si il vino.

Gastrinio: bere?

Piraterio: si andiamo.

Gastrinio: meglio se egli è buono.

Piraterio: or vieni.

Gastrinio: lasciami stare, non mi dare fastidio nella fantasia, ti darò un calcagno sul capo, che ti caverò un calcagno.

Piraterio: vieni meco, andiamo a bere.

Gastrinio: o o o a bere, a bere.

Piraterio: ma non cascare, sta diritto, hor vannemo a terra."

(A.II^a,E.5^a)

Tono

La acotación del tono es la acostumbrada de estas comedias; desde el tono ansioso de Eutychia que quiere conocer su origen, hasta el diálogo cómico de Gastrinio con los españoles hay una serie de matices que atraen la atención del espectador o lector.

"Eutychia: oyme, che è quello the mi narrate?

Philoxena: egli è così.

Eutychia: dunque non son io sorella di quel Diapontio?

Philoxena: no.

Eutychia: di voi figliuola natia?

Philoxena: altrettanto.

Eutychia: nata in questa casa?

Philoxena: manco.

Eutychia: vostra parente?

Philoxena: ne ancho.

Eutychia: che son io durique?

(A.II^o,E.1^a)

"Ocheutico: quella cartha è stata di tanta gratia
ornata? che ne fece ella di poi?

Nepytio: se ne sorbì il naso.

Piraterio: che pensi ne facesse? la mi rese, credo
per bon rispetto.

Nepytio: per buon dispetto forsi."

(A.II^o,E.3^a)

"Milichio: e se fossero de stran paese che non inten-
dessimo loro idioma?

Gastrinio: che non intendere? se fosser de oltre
le colonne di Hercole mi basta l'animo di intendergli,
non è linguaggio in Italia o volsi dire, nel mondo
che io non intendo, se parlavamo bergamasco, e io
al churdol pissasang chet voi mi grabe, se todesco
e io ist der vin gut, io io, se francese e io alebo
nami leti vo bon compagno, se spagnolo, e io giuradeos
ch' sonos da benes....."

(A.IV^o,E.5^a)

Vestuario-Maquillaje

Las únicas marcas son las que se refieren al tra-
je de los españoles o al de Ocheutico, cuando su hijo am-
phibio no lo reconoce o el de Gastrinio, según la descrip-
ción de Nepytio:

"Milichio:...per certo debbono essere forestieri,
vedi che nuovi habiti, che berrette a capellette..."

(A.IV^o,E.5^a)

"Amphibio: vedi che non t'inganni gentilhuomo,
il patre di Amphibio non usò mai vestire di lungo,

e portare la barba si come tu..."

(A.Vº,E.4ª)

"Nepytio: un certo che una berretta frappata, certi capei ricci, con un paro de borgiachinetti amezzo stinco, un gabbanetto di mille colori..."

(A.Iº,E.2ª)

Espacio-Tiempo

El espacio del escenario corresponde, como hemos visto en el prólogo, a la ciudad de Mantua.

En el escenario se hallan la casa de Eutychia, la de Ocheutico y la de Milichio; cerca debe de estar la plaza.

Como espacio de la fiesta, nos remitimos a la documentación incluida en la Calandria por haberse representado estas comedias en el mismo espacio y tiempo.

El tiempo es unitario y dura menos de un día, -- desde la mañana en la que aparece Gastrinio hasta el anochecer, con la llegada de los españoles.

El tiempo histórico va desde 1502 a 1512.

Efectos escenográficos

Los efectos escenográficos son mínimos y se dan -- más con la gestualidad de los actores; la escena de Gastrinio borracho o la llegada llamativa de los españoles.

Del texto podemos deducir determinados ruidos:

"Ocheutico: Hai tu ben serrata la porta?

Nepytio: Messer sí.

O....."

(A.Iº,E.1ª)

"Milichio: tu non odi?, aspetta, ascolta..."

(A.Iº,E.2ª)

Comicidad

El espíritu cómico de esta comedia recuerda más a Ariosto que a Bibbiena.

La "vis cómica" es ahogada por demasiado clasicismo; está a cargo del parásito en sus ironías contra el erudito Ocheutico o en las riñas con el bobo Nepytio del que se pone en evidencia el mismo sentido del nombre o en su presunción de conocer varios idiomas.

A pesar de esto, ni Nepytio, ni Gastrinio, dan vida a una gran comicidad, ni el viejo gramático es causa de tanta hilaridad.

Estudio ideológico

El Amor

El tema del Amor en esta obra es el de las comedias más clásicas: una doncella deseada por un joven y -

un viejo, ambos pasivos.

Para nosotros no es el eje fundamental de la comedia que tiene un objetivo bien diferente: la volubilidad de la fortuna.

No obstante podemos ver un amor dentro de la ley, con decoro y honor; la victoria del joven sobre el viejo llega sin lucha y sin grandes tensiones, sino como un final natural y lógico.

Las dos descripciones del Amor por parte de Piraterio y de Milichio poseen un espíritu muy tradicional:

"Piraterio: Questo amore, per certo è veramente
 cosa da sciocchi, che fuochi, che fiamme, che ardori,
 che incendii, che sfrenate passioni son queste?
 hor si allegrano, hor si ramaricano questi amanti
 miseramente, hor chiamano un ghiaccio, hor ardentissima
 fornace e loro petti, cantano sovente, sovente
 sospirano, timidi alle volte paventano, e sperano
 alle volte arditi nel loro stato muoiono in un..."
 (A.II^a,E.4^a)

"Milichio: dura legge d'Amore, obliqua, e acra,
 ah lusinghiero, ingannatore di creduli mortali, quant'io
 di te mi dovrei ramaricare, e vorrei certamente,
 ma tanto tieni il collo mio sotto tuoi gravi piedi
 da ponseroso giogo oppresso, che appena ne posso
 mandar fuori queste poche, e tremanti parole....."
 (A.III^o,E.6^e)

La Mujer

No es objetivo de la comedia la definición o el subrayar a la mujer.

Eutychia es un personaje más dentro de la obra y Philoxena sustituye aquí el papel de autoridad paterna que hemos visto en otras comedias.

Madre autoritaria hasta el punto de perder a su hijo que huye de su disciplina es, por otra parte, tierna y cariñosa con su hija adoptiva o hasta con el mucho Piraterio.

Ella, a la par de Ocheutico, son el símbolo de la "autoritas" beneficiosa para los jóvenes.

El Hombre

No está presente el mínimo matiz de superioridad hombre-mujer.

Todos los caballeros presentes en la obra son, - ante todo, gentilhombres, nobles de ánimo y respetuosos en cuanto al decoro y al honor.

Sociedad

Pocas son las referencias a la sociedad y, desde luego, no hay una crítica social.

También Paresia, cuando habla de la servidumbre, no se refiere a una costumbre social sino a la naturaleza del hombre:

"Paresia: A tal conduce questa malvagia di fortuna,
chi per servire a sua instabilità si ariscia.

.....

Che devemo dunque sperare noi altri?

o vedi di camminare in modo per: ..."

(A.III^o,E.4^a)

En cuanto a los españoles, hay una doble referen-
cia a la ocupación de Urbino por parte de Cesare Borgia
con el personaje de Pherengio que sale muy bien descri-
to desde el principio hasta el final de la obra y la o-
tra con la llegada por azar de los españoles (aunque --
sean realmente italianos) en figura de gentilhombres.

El único lugar donde se presenta un aspecto más
social es el Prólogo en el que el presentador habla de
las mujeres y de sus vanidades.

Conclusiones

Nicola Grassi Mantovano declara en el Prólogo:

"poscia che piú per vostro solazzo, che per il proprio piacere ce siamo preparati farvi lieti d'una moderna favola..."

y esta es, sin duda alguna, la finalidad de esta comedia clasicista y ética en todos sus aspectos.

El clasicismo aflora en las múltiples citas mitológicas y eruditas:

"Gastrinio: ...mi mangiarei Iuppiter giove..."

(A.Iº,E.1ª)

"Ocheutico: ...della insatiabile Hydra...

piglia Solino, Dionygio, Plinio, Strabone...

Vergilio nel primo della sua georgica dove parlando ad Augusto dice: Tibis serviat ultima Thule, teque sibi generum Tehys eniat omnibus nudis"

(A.Iº,E.1ª)

"Ocheutico: Omnes humanos sanat medicina dolores, solus amor morbi non amat artificem."

(A.IIº,E.4ª)

"Milichio: ...con Tityo, Sisypho, Tantalo o Prometheo..."

(A.IIIº,E.6ª)

"Gastrinio: Amphitrione, giacendosi Giove con l'amata

Alcmena...magior di Hettore, di Aiace thelamonio., di Achille, di Pyrro, di Hercole, di Orlando..."

(A.IVº,E.1ª)

Observamos que, a pesar de que la historia se refiere a un hecho histórico contemporáneo, (la ocupación de Urbino de 1502 y el transcurso de diez años) en la -

Eutychia se respira un aire muy clásico, más incluso - que en las dos primeras comedias de Ariosto, que no la beneficia en nada, sino que produce una excesiva ralenti zación del ritmo teatral.

I DUE FELICI RIVALI de Jacopo Nardi

Esta comedia nardiana se recitó en presencia -- del Cardenal Giovanni, Giuliano y Lorenzo de' Medici - el 17 de febrero de 1513.

El argumento se basa en la quinta novela de la quinta jornada del Decamerón de Boccaccio, que, a su vez, pudo derivar de una historia local de Faenza.

El texto de nuestro estudio es el publicado por Alessandro Ferrajoli, Roma, Forzani e C., Tipografi del senato, 1901.

Prólogo

El personaje-Prólogo es la Insolencia; por medio de heptasílabos pareados este personaje abstracto habla de sí como algo inherente a la corte de los curas, príncipes o magnates. Admite sentirse a gusto en la escena como lugar apropiado para ella, visto que toda comedia la posee; afirma que ha traído mimos e histriones para recitar la comedia por lo que invita al público al silencio.

Argumento

En la conquista de Atenas, por parte de Xerse, Megadoro, soldado de Creta, rapta a la pequeña hija de

Simone y a su muerte la deja en manos de su hermano -- Cremete. Este vuelve a vivir en Atenas con la muchacha de nombre Pamphila. Se enamoran de ella dos jóvenes, - Callidoro y Carino; después de varios intentos de conquista se descubre que la joven es hermana de Callidoro, por lo que se casa con Carino mientras que el rival se casa con la hermana de Carino, Filostrata.

Sinopsis

Acto Iº: El joven Carino descubre sus sentimientos de amor en una escena monologada de corte dantesco.

El parásito Saturio informa sobre sus servicios a Carino y, al verle, dialoga con él invitándolo a pagar para conseguir lo que desea.

Llegan Callidoro, el otro rival, con el criado Tyndaro que también discuten sus planes para la conquista de la joven amada.

Callidoro amenaza al parásito duramente para que no vuelva por aquellos lugares, pero Saturio se defiende muy astutamente.

Sale de casa la criada Mísida que, hablando con Tyndaro evidencia las sospechas que existen entre ellos.

Acto IIº: El segundo acto inicia con un monólogo expositivo de Cremete que informa sobre el origen de su hija adoptiva Pamphila, sobre sus obstáculos

los para casarla y su amor hacia ella.

Cremete anuncia a sus criados Mísida y Tyndaro que va a ausentarse por la noche y les recomienda vigilar la casa y a Pamphila; Mísida, -- preocupada por la presencia de Tyndaro, astutamente lo aleja a la espera de Saturio para comunicarle el plan del encuentro de Carino con la amada.

Acto IIIº: Tyndaro se encuentra con Líbano, criado de Callidoro y le invita a comunicar a su amo que vaya a la cuarta hora a casa de Pamphila con poca y fiel compañía. Llega Trasone, el soldado - fanfarrón, que en un monólogo alaba sus virtudes, con dos compañeros de los cuales uno cojo y otro ciego.

Después de una escena catalítica, Saturio se encuentra con Mísida que también cita a Carino para la misma hora y en el mismo lugar.

El acto termina con una anticipación por parte del parásito.

Acto IVº: Carino y Strobilo acompañados por dos personas esperan delante de la casa de Pamphila la señal convenida. Llegan al mismo tiempo Callidoro, Trasone, Líbano y los otros dos hombres.

Al asaltar la casa de Pamphila, Callidoro se encuentra con Carino; Trasone huye mientras llegan Cremete y Menedemo. Este último aconseja a Cremete que piense en el honor de la muchacha y

que trate de arreglar el asunto, sin escándalo.

Carino arrepentido trata de pedir perdón a Cremete, pero Menedemo le aconseja que espere al día siguiente.

El acto acaba con una petición de perdón al público por la falta de tiempo unitario en la comedia.

Acto Vº: Menedemo lleva a Simone a casa de Cremete para averiguar si Pamphila es su hija perdida.

Cremete cuenta el origen de la muchacha y todos esperan a Sostrata y a la nodriza para que le aseguren si Pamphila tiene una cicatriz identificatoria.

Después de verificar la identidad, Menedemo ordena a Saturio que lleve las buenas noticias a Carino, informando, de paso, al público sobre los hechos.

La comedia acaba con la boda de Carino con Pamphila y de Callidoro con la hermana de Carino. Un monólogo de Saturio cierra el Acto.

La representación termina con cantos de cuatro estancias y lira por parte del poeta Orpheo de los campos Elíseos, frente a Giuliano y Lorenzo de' Medici.

Personajes y actores

Cuadro de importancia cuantitativa y mínimo de actores necesarios.

Personajes	Actores	Mujeres	Niños	Otros	Principales	Secundarios	Comparsas
18	Máx.12	4	0	0	Carino 6	Cremete 5	2 Comparsas 2
	Mín.11				Saturio 7	Trasone 3	2 Comparsas 1
	Media 11				Callidoro 5	Strabilo 4	Pamphila 1
					Tyndaro 6		Simone 1
					Miside 6		Sostrata 1
					Libano 6		Nodriza 1
					Menedemo 6		

Los dos compañeros de Carino y el compañero ciego de Trasone no hablan.

Los demás comparsas, sí.

I DUE FELICI RIVALI de Jacopo Nardi

Total	Acto Iº	Total	Acto IIº	Total	Acto IIIº	Total	Acto IVº	Total	Acto Vº	Total	Total
18	1 2 3 4		1 2 3 4		1 2 3 4 5		1 2 3 4		1 2 3 4		Absoluto
Carino	X X	2					X X X	3	X	1	6
Saturio	X X	2	X	1	X X	2			X X	2	7
Callidoro	X	1			X X	2	X X	2			5
Tyndaro	X X	2	X X	2	X	1	X	1			6
Miside	X	1	X X X	3	X	1	X	1			6
Cremete			X X	2			X	1	X X	2	5
Libano					X X X X	4	X	1	X	1	6
Trasone					X	1	X X	2			3
2 Compar.					X	1	X	1			2
Strobilo					X	1	X X X	3			4
2 Compar.							X	1			1
Pamphila							X	1			1
Menedemo							X X	2	X X X X	4	6
Simone									X	1	1
Sostrata									X	1	1
Nodriza									X	1	1
Total	1 2 3 2	8	1 3 2 2	8	2 3 2 4 2	13	3 4 9 3	19	3 5 2 3	13	61

Mín. 11
Máx. 12
Media. 11

4 mujeres

Análisis secuencial

La comedia comprende una macrosecuencia con dos acciones paralelas: el deseo de conquista de Carino y el de Callidoro hacia Pamphila.

Ambos galanes son oponentes entre ellos y ambos cuentan con un ayudante que lleva al fracaso la estrategia proyectada.

El ayudante común y de feliz desenlace de la comedia es Menedemo que representa el azar o el "deus ex machina" y que conduce a la revelación de identidad de Pamphila y a la eliminación legal de un galán, por ser su hermana.

Saturio y Miside como Libano y Tyndaro representan la acción en una comedia en la que los jóvenes galanes siguen siendo bastante pasivos.

Actantes

Carino _____, Pamphila

Callidoro _____, Pamphila

Las dos relaciones actanciales son paralelas y se oponen entre ellas. El "factotum" de la comedia es el azar.

Personajes

Carino: joven.

Saturio: parásito.

Callidoro: joven.

Tyndaro: criado de Cremete.

Miside: criada de Cremete.

Cremete: padre adoptivo de Pamphila.

Libano: criado de Callidoro.

Trasone: soldado fanfarrón.

Dos compañeros de Trasone.

Strobilo: criado de Carino.

Dos compañeros de Carino.

Pamphila: doncella.

Menedemo: padre de Carino.

Simone: padre de Callidoro.

Soxtrata: madre de Callidoro.

Nodriza.

a) Los personajes son: 18

Media: 11

Personajes masculinos: 14

Personajes femeninos: 4

b) Distribución sociológica

Burguesía: 7

Criados: 5

Marginados: 1

Soldado y afines: 5

lo que nos da los siguientes datos:

Burguesía: 38'88%

Criados: 27'77%

Marginados: 5'55%

Soldado fanfarrón y afines: 27'77%

Podemos observar un predominio de la "servidumbre" si sumamos a los criados, el soldado fanfarrón y afines, que no representan al estamento militar de apoyo a la burguesía, sino un submundo social de picaresca.

Galanes

Carino y Callidoro son los dos jóvenes galanes de la comedia; ambos jóvenes, ricos, de familia burguesa y por lo tanto idóneos para la boda. Ambos son lo suficientemente pasivos como para tener que recurrir a los criados y parásitos de turno; aunque su amor esté encaminado hacia la simple conquista de la muchacha, aflora en las palabras de los galanes un gran espíritu moral:

"Carino: S'io havessi altro modo io ti prometto
che io non prehenderei questo partito,
perché io conosco a punto ove io mi metto.
.....

Scusimi, se alcun mai di voi amante
sí come io son, compagni cari, è stato,
scusimi più che può col vulgo errante"

(A. IV^o, E. 1^a)

"Callidoro: Io non posso fuggir danno o vergogna,
 di tal natura è questa impresa nostra:
 pur, poi che noi siam qui, seguir bisogna"
 (A.IV^o,E.2^a)

Lo que no resulta muy comprensible es la razón por la que no pueden conseguir su deseo de otra forma, visto que desconocen el origen de la amada.

Damas

Pamphila, la doncella y dama de la obra es simplemente una comparsa. Ella aparece en escena exclusivamente una vez para recitar dos versos: "Hoimè, padre -- mio, a questo modo tractati sono e' forestieri meschini?".

Es evidente que la muchacha no entra en el juego amoroso; es un ser pasivo e inocente en toda la intriga. Lo único que importa, respecto a ella es poder demostrar su noble origen para salvaguardar el decoro. La agnición final solucionará el problema.

Los auxiliares

Los auxiliares son de tipo clásico: el parásito Saturio, la criada Miside, el criado Tyndarò y fieles criados y por tanto menos importantes Strobilo y Libano.

Saturio: es un personaje negativo como todo parásito de las comedias que, sin embargo, aparece definido según los intereses de los personajes que se sirven de él.

Carino lo llama en la primera escena del 1º Acto: "Ma ecco il mio maestro, e il mio nocchiere/ el qual conviene che la mia barca guidi,/ et io seguiti sempre il suo parere/ e e' sua consigli...", atribuyéndole una virtud virgiliana que, a posteriori, en la primera escena del IVº Acto le quita duramente: "Così ho bisogno io faccia che voglia:/ ma de -- sua pari farò un dì pensiero/ che ei non me n'entri più dentro a la soglia."

Miside: la criada de Pamphila no es tan protectora de la muchacha como otras compañeras de comedias; no es evidente su interés económico, pero sí su superficialidad hacia el bien de su ama. En el desarrollo de la comedia la vemos borracha, en una escena rica en gestualidad como la quinta del 3º Acto, que termina con un sentimiento de respeto y estima hacia Carino. Es esto el único pretexto visible para comprender su actitud.

Tyndaro: es un criado interesado económicamente como Miside, aunque también en su caso no resulta tan evidente; sólo en la escena IIIª del 1º Acto Callidoro le promete gratificarlo por su ayuda.

Libano y Strobilo son los criados fieles a sus dueños y por lo tanto menos apreciados o menos escuchados, como ellos mismos afirman:

"Libano: Iò he visto hoggi che 'l proverbio antico
 è ver, che poco si stima et apprezza
 il consiglio del pover, benché amico"
 (A.III^o,E.1^a)

"Strobilo: Poveri servi!
 Costui il patron mio pel naso mena
 come li pare: a me non è creduto,
 pur de mille anni un tracto, il vero a pena"
 (A.III^o,E.4^a)

Técnica Teatral: Actos-cuadros-escenas

<u>N^o de escenas ----- I due felici rivali</u>	
Acto I ^o	E-4
Acto II ^o	E-4
Acto III ^o	E-5
Acto IV ^o	E-4
Acto V ^o	E-4
<hr/>	
Total	E-21

Cuadros-Agrupación de escenas

Acto Iº: E-1. Monólogo interior de Carino.

E-2-3-4. Agrupación de escenas de intrigas preparadas por los criados y el parásito.

Acto IIº: E-1. Monólogo expositivo de Cremete con anticipación de hechos e indicios.

E-2. Escena de transición en la que Cremete anuncia su ausencia de la casa.

E-3-4. Escenas de transición y continuación de las intrigas de los criados.

Acto IIIº: E-1-2-3-4-5. Agrupación única de cruce de escenas de los criados, de los dos jóvenes galanes, del soldado fanfarrón y del parásito que preparan el encuentro, por la noche, con la doncella. Comicidad en el diálogo con el "miles" - Trasone.

Acto IVº: E-1-2-3. Asalto a la casa de Pamphila, huida del soldado fanfarrón, descubrimiento por parte de Cremete y consejo de Menedemo, padre de Carino, para que vaya pensando como salvaguardar el honor de la muchacha. Clímax e indicio de anagnórisis.

E-4. Escena de dolor de Carino dispuesto a pedir perdón a Cremete, intervención de Menedemo con interrupción de unidad de tiempo de la comedia.

Acto Vº: E-1-2-3-4. Agrupación final de escenas con anagnórisis por parte de Simone, la nodriza y la matrona: desenlace final con doble boda.

I due felici rivali comprende 1.138 versos con el Prólogo y el Argumento, 198 réplicas y una relación de v/r de 5'74; como podemos observar, se trata de la comedia más corta y con el ritmo más lento que hemos analizado.

La lentitud del ritmo, junto con la abundancia de clasicismo mitológico quitan fuerza a este espectáculo teatral.

Respecto a las funciones dramáticas de la palabra, encontramos 11 monólogos que son básicamente de tres tipos: descripción de sentimientos, informativos o parlamentos.

1) a) Descripción de sentimientos:

"Callidoro: Non fu amante mai tanto felice
 Se il premio è dello amore essere amato:
 Non fu amante mai tanto infelice
 Se del suo amor grave è l'esser privato:
 L'uno e l'altro a ragion di me si dice
 Che l'uno e l'altro in me stesso ho provato,
 Per diversi respecti in un momento,
 Nel medesimo cor gioia e tormento.
 Io amo e, come vuol mia sorte dura,
"

(A.IIIº, E.3ª)

b) Monólogos informativos:

"Saturio:

Carino una imbasciata hieri m'impose,
 Secondo me, difficile e confusa,
 E in bocca le parole ancor mi pose
 Formal; ma facto harei troppo gran danno
 Se io non le havessi riservate ascose,
 Che feci adunque come e' savi fanno:
 Ben che io hebbi a parlar per turcimanno;"
 (A. I^o, E. 2^a)

c) Parlamentos:

"Carino: S'io non m'inganno, certo il vero ignora
 Oggi la ceca turba de' mortali
 Credendo che dal vaso di Pandora
 Avessin già principio e' nostri mali;
 Ch'ogni defecto origin ebbe allora
 Quando Amor prima scosse le sue ali,
 Non viste più sopra il nostro hemispero,
 E diè principio al grave e lungo impero.
 Ma quando empio sia stato, audace e stolto
 Chi prima di sue laude il mondo ha pieno.
 Iudichi quel che più di me è sciolto,
 Nè ha gustato ancora il suo veneno.
"
 (A. I^o, E. 1^a)

II) Diálogos informativos para relacionar suce-
sos acaecidos anteriormente o entre acto y
acto:

"Carino: Misero me che io sia così gabbato!

Ma dimmi, che hai tu facto hoggi di nuovo?

Saturio: A lungo andar con Miside ho parlato.

Carino: Che fia?

Saturio: E' che poco ordine ci truovo,
 Ben che costei ogni opera promette;
 Ma de suoi modi ancor nissuno approuvo.
 Uno altro impedimento si intramette,
 Che, se io non m'inganno, il tuo rivale
 Era molto con Tyndaro alle strette.
"

(A.I^o,E.3^a)

III) Diálogos de doble versión:

"Carino: Ah, traditore, ciascun di voi è morto.
 Così in Athene si rompon le strade?
 Miside: Corri huomo, accorri a vendicare il torto,
 correte forestieri, e ciptadini;
 Ah, Tyndar traditore, hor t'ho io scorto.
 Cremete: Dà loro, a' traditori, a li assassini.
 Pamphila: Hoimè, padre mio, a questo modo
 Tractati sono e' forestier meschini?
 Cremete:"

(A.IV^o,E.3^a)

IV) Apartes y juegos de palabras.

"Miside: Io fo qui forse quel che fa' tu fora;
 Hami tu inteso?
 Tyndaro: Io sarò poi ingannato,
 Forse che e' mia secreta non ignora.
 Dimmi, Cremete è elli ancor tornato?
"

Ah, ah, il bussar non vale;
 Costei è buona formica di sorbo:
 El corsal non avanza col corsale
"

Miside: Costui mi crede rompere il disegno,
 Ma io mi son de' suoi tranelli accorta,
 Onde lui esser vinto ha troppo a sdegno.
"

(A.I^o,E.4^a)

Acotaciones

Las múltiples acotaciones se refieren a las entra
das y salidas de personajes:

"Saturio: Tyndaro e Callidoro in qua ne viene"

(A.Iº,E.2ª)

"Tyndaro: ...ma costui/ che viene in qua m'ha messo in fantasia"

(A.Iº,E.3ª)

"Miside: ...e io ne vo per non crescer suspetto"

(A.Iº,E.4ª)

"Libano: Ma ecco qua chi cerco, l'architecto
della rovina della casa nostra"

(A.IIIº,E.1ª)

"Carino: Ma sentir mi par gente che favelli
Vedi, Strobil, chi passa per la via"

(A.IVº. E.1ª)

Mímica-Gesto

Esta comedia nardiana posee lo mínimo de gestuali
dad imprescindible en una obra teatral; su máxima gestua
lidad la encontramos en la tercera escena del IVº Acto,
durante el asalto a la casa de Pamphila:

"Trasone:

fugiamo: ecco qua gente con le spade.

Carino: Ah, traditore, ciascun di voi è morto.

Così in Athene si rompon le strade?

Miside: Corri huomo, accorri a vendicare il torto,

Correte forestieri, e ciptadini;

.....

Cremete: Dà loro, a' traditori, a li assassini.

.....
(A. IV^o, E. 3^a)

Tono

Si no existieran unas ligeras escenas cómicas, a cargo de Miside borracha, de Saturio parásito y especialmente de Trasone, el soldado fanfarrón, la acotación de tono sería monótona y más de tragedia que de comedia debido a tanta mitología clásica y monólogo interior:

"Carino: ...Ma in terra non fu mai uom più infelice
Di me, nè tanto stolto e temerario;
Chè veggio il male, e fuggir non mi lice,
....."
(A. I^o, E. 1^a)

"Callidoro: Esser da tali amato. poco importa.
Ma intendi sanamente, parassito,
Fa che mai più ti truovi in questa via,
E tienlo a mente, e legatelo al dito,
Nè parli con alcun, che in questa stia;
Chè monstro m'ha la tua comparatione
Come io habbi a cavarti la pazia..."
(A. I^o, E. 3^a)

"Trasone: Li armaroli e i chirurgici e i bechini
A questa franca et honorata spada
Rendon, sacrificando, honor divini.
Et iusto è che così la cosa vada,
Porgendo questa guadagno a ciascuno
Di lor, quanto a ciascun di loro aggrada.
'"
(A. III^o, E. 2^a)

Vestuario-Maquillaje

Está ausente en la comedia toda referencia al vestuario o maquillaje.

Espacio-Tiempo

En el Argumento se declara el espacio interior -- del escenario: la ciudad de Atenas. En el escenario-ciudad están a la vista en una calle, la casa de Pamphila, el templo de Venus y cerca, una calle con dirección hacia el Puerto del Pireo.

Por primera vez, nos encontramos con una ausencia de unidad de tiempo. La comedia puede ocupar tal vez, -- unas 24 horas pero, pasando de un día a otro.

"Strobilo: In casa dunque: non partite voi,
 O spectator, chè noi vogliam finire
 Questa comedia, e non resta per noi,
 Ma quei vecchi han bisogno di dormire:
 Questo dico io, che alcun non dica poi
 Che non si debba, o possa transferire
 Ne l'altro giorno il nodo dello errore,
 E così incolpo a torto il nostro auctore."
 (A.IV^o,E.4^a)

Efectos escenográficos

Los efectos escenográficos son prácticamente nulos si exceptuamos la escena de Miside borracha o la del asalto a la casa de Cremete.

Del texto podemos deducir ruidos:

"Libano: ...e forse per la fretta
in contro mi venia:
e parla come un matto per la via"
(A.III^o,E.2^a)

"Carino: Ma sentir mi par gente che favelli"
(A.IV^o,E.1^a)

"Trasone: fugiamo: ecco qua gente con le spade"
.....

Cremete: Non pianger più, va in casa....."
(A.IV^o,E.3^a)

Comicidad

El espíritu cómico brilla por su ausencia; esta pieza teatral que más se parecería a una tragedia si no fuera por el feliz desenlace, ofrece ligeras ironías, ya hemos visto en la criada borracha o en el soldado fanfarrón. Otros puntos irónicos sólo se presentan en los labios del parásito o de los criados como cuando, por ejemplo Libano define a los dos acompañantes de Trasone, el cojo y el ciego: "...e due menerà seco de' qual l'un mai ne fugge, chè è sciancato: quell'altro è meglio assai, perchè elli è ceco che non discerne e non vede e' pericoli e ardire' combatter co' ei celicoli" (A.III^o,E.3^a).

Lo analizado parece confirmar la idea de que la comicidad no convenga a los nobles personajes.

Estudio Ideológico

El Amor

Ya hemos visto que el tema de amor, aún dentro de un ambiente clásico, se remonta a una novela medieval o a una crónica local de Faenza; pero el origen poco importa, no es ésta la finalidad de Jacopo Nardi.

Dentro del deseo del dramaturgo de "delectare" -- está muy presente su máxima ambición "docere" según el más estricto y puro estilo horaciano; y según Horacio compone esta comedia en versos con un estilo clásico -- que lo sitúa, respecto a otros autores teatrales anteriores a él, más cerca de la comedia humanística que renacentista.

Carino y Callidoro aman a Pamphila, pero no con aquel ímpetu pasional que los puede empujar a la picaresca; ellos, también en el asalto a la casa de la amada, no pierden nunca su moralidad y la respetan hasta el final de la comedia.

La Mujer

No existe referencia alguna a la mujer, ni crítica social. Pamphila está sujeta a toda deliberación del

padre, obediente y pasiva.

El Hombre

Según el esquema más clásico, observamos exclusivamente la oposición "puer-senex" en donde el joven no tiene libertad ninguna y el viejo es dueño de él.

Sociedad

La comedia I due felici rivali es una obra para "delectare et iuvare" carece de toda crítica social excepto en el Prólogo, donde hemos visto las declaraciones de la Insolencia; la obra tiene como único fin alabar las costumbres morales de todos los personajes.

Fracasadas las acciones inmorales de los jóvenes, todo llega a un feliz desenlace por los viejos, ejemplo de alta moralidad.

Menedemo afirma en la tercera escena del quinto acto: "dolce cosa è servir l'onesto amico" para rematar todo el espíritu que aflora de esta comedia.

Conclusiones

Como ya hemos dicho, el 17 de febrero de 1513 se daba una gran fiesta en el palacio de los Medici, que, - después de 18 años de exilio, habían vuelto a la patria y al poder.

Delante de esta corte y de sus cortesanos, se representó I due felici rivali, como parte integrante de - aquella fiesta que brevemente describe el noble Vittorio Lippomano.

El texto que Ferrajoli sigue para su estudio, se basa en un pergamino de la biblioteca de Roma de los -- Príncipes Barberini (signatura: XLV, 5) y que seguramente fue el ofrecido al dedicatario Giovanni Battista della Palla por el emblema presente en la primera página.

Era éste un noble caballero que ofrecía grandes - convites a Giuliano de' Medici, amigo y mecenas de literatos y artistas; amaba especialmente las producciones - teatrales y era un cortesano fiel a los Medici.

A pesar de no conseguir la deseada púrpura cardenalicia frecuentó siempre la corte de León X. Más adelante su vida cambió llegando a enemigo de los Medici y admirador de Savonarola hasta morir, una vez restaurada la dominación medicea, en la cárcel de Pisa, en 1530: en -- conclusión, todo un hombre del Renacimiento.

Volviendo a la comedia, encontramos un texto elegante por la lengua y el estilo, pero que carece de valor dramático por ausencia de pasiones y caracteres.

Como afirma Pieralli, no existe drama sino exclusivamente un lánguido cuento de lo que pasa detrás de la escena. La escasa comicidad se refugia en los criados y los otros personajes carecen de personalidad.

La comedia de intriga sigue el esquema clásico -- fiel a las normas del tiempo con su agnición final.

Basada en la novela de Boccaccio, puede tener relación, según Ferrajoli, con otra comedia anónima, menos clásica y más fiel a Boccaccio intitulada I rivali por Palermo y Pieralli o Pamfilo e Filogenia por D'Ancona o simplemente Filogenia según una narración de Vasari a -- propósito de las comedias recitadas por la Compañía de -- la Cazzuola. Ferrajoli atribuye dicha obra a Giovanni -- Battista dell'Ottonaio, el Araldo.

Si no podemos asegurar su única fuente podemos, -- sí, recordar la influencia de la obra nardiana sobre el Viluppo de Girolamo Barabosco de 1547, los Rivali de Cecchi de 1556 o sobre Les corrivaux de Jean de la Taille -- de 1560.

Podemos, de este modo, deducir que I due felici rivali, juntamente con la otra comedia nardiana la Amicizia, son unas obras más del primer teatro florentino; -- aquí interviene el interesante estudio de Andrea Garaffi⁽¹⁾ que, estando de acuerdo sobre la superficialidad y falta de estética de las comedias nardianas las analiza como espejo político de la época: "Gli esiti... saranno di un duplice aspetto: l'uno ricco di richiami etico-politici, l'altro percorso da sopravvivenze culturali funzionali all'ordito comico"⁽²⁾

Gareffi ve en esta comedia algo del Cato Major de senectute por los continuos elogios a la vejez y todo un espectro ideológico que pasa del savonaroliano al mito - laurenciano de la edad del oro: "questi due temi, apparentemente così discordi, eppure confluenti nella poetica...confluenti - anche...in quella assai più "popolare" della letteratura comico-moralistica fiorentina di primo Cinquecento."⁽³⁾

Es la finalidad política de estas obras, lo que - da importancia a las mismas, según Gareffi "questi continui richiami ai padri, così sistematicamente presenti nella politica medicea dopo il '12, (que) entrano dunque nella struttura della commedia."⁽⁴⁾

Por otra parte Bonora escribe sobre Nardi: "faceva - suoi i modi della drammatica popolare" de manera que sus "due piccoli drammi (no fueron) gli incunaboli della commedia classicheggiante."⁽⁵⁾

En efecto no podemos juzgar esta comedia como moralística según el tipo del teatro religioso o humanístico.

Su moral es la misma que vive Nardi y lo que interesa es la estructura narrativa en base a su ideología, que, por cierto no es muy convincente.

NOTAS

- (1) Gareffi, Andrea: "Il teatro di Jacopo Nardi dalle --
trame del "Decamerone" al comico mora--
listico fiorentino di primo Cinquecento"
en: Biblioteca Teatrale, 14, Roma, Bul-
zoni, 1976, p.38-63.
- (2) Gareffi, A.: op.cit., p.39.
- (3) Gareffi, A.: op.cit., p.51-52.
- (4) Gareffi, A.: op.cit., p.63.
- (5) Bonora, E.: "Il Classicismo dal Bembo al Guarini. For-
ma di teatro popolare" en: Storia della
letteratura italiana, Milano, Garzanti,
1966, vol. IV, p.365.

LA CALANDRIA de Bernardo Dovizi Cardinal de
Bitbiena.

Esta comedia consigue su primera idea de los --
Menaechmi plautinos para después apoyarse totalmente en
el mundo de Boccaccio, perfectamente conocido por sus -
espectadores.

Como ya han podido entrever otros estudiosos, las
novelas más presentes son la 9ª de la séptima jornada,
por el amor pasional de Fulvia hacia Lidio, que recuer-
da a la mujer de Nicostrato hacia el criado Pirro o por
las embajadas de Samia comparables a las de Lusca.

La 6ª de la novena jornada por el amor de Calan-
dro y su yacer con una mujer desconocida o también por
las relaciones de Fulvia-Calandro y mujer-Calandrino o
Ghita-Tofano de la 4ª novela de la séptima jornada o Ca-
tella-su hipotético marido de la 6ª novela de la terce-
ra jornada.

Calandro, cuando cree morir se recuerda a Ferondo
de la 8ª novela de la tercera jornada y, por último, --
cuando Fulvia está a punto de ser descubierta, sustitui-
yendo al amante repite la astucia del mercader Arrighi-
no de la 8ª novela de la séptima jornada.

Representada en Urbino el 6 de febrero de 1513 -
en el palacio ducal, juntamente con otras dos comedias,
la Eutychia de Nicola Grasso y otra de Guidubaldo Ruggie-
ri da Reggio, joven de catorce años, con escenografía -

de Girolamo Genga de Urbino, tuvo múltiples réplicas.

En 1514 en el Vaticano, en Roma, y en 1515 con -
escenas de Baldassarre Peruzzi, en homenaje a Isabel de
Este Gonzaga.

En Mantua en 1520 y 1532 con coreografía de Giu-
lio Romano, en Venecia en 1521 y 1522, en Camerino en -
1549, etc.

Respecto al extranjero se presentó en Lión en --
1548 con escenografía y actores italianos en homenaje a
Enrique II y Caterina de' Medici y en Monaco en 1569.
Esto tuvo mucha importancia por haber sido la primera -
obra representada en el extranjero con actores italia--
nos.

El texto analizado se basa en el de Sanesi según
la edición de Siena, por Michelangelo de Bartolomeo Fio-
rentino, 1521, comparado con las ediciones de Venecia -
por Zuanantonio y hermanos de Sabio, 1526 y de Venecia,
por Plinio Pietrasanta, 1554 con correcciones y anota--
ciones de Girolamo Ruscelli, en: Commedie del 500, no--
tas de María Luisa Doglio, Bari, laterza, 1975, vol.I,
pp.XXIX-82.

Prólogo

La Calandria posee dos prólogos: uno, tradicio--
nalmente considerado de Baldassarre Castiglione, aunque
hoy en día se atribuye al mismo Bibbiena y el segundo -

del mismo autor de la comedia y que hoy se considera un posible prólogo de otra comedia desconocida.

Prólogo de Castiglione

Se presenta una nueva comedia, en prosa, moderna y en vulgar.

Se llama Calandria por el personaje Calandro, el ser más bobo creado por la Naturaleza. Es moderna para deleitar más que las antiguas; está escrita en vulgar - para que la entiendan todos y para defender el idioma a la par de lo que hicieron griegos y latinos.

Si puede aparecer que el autor es ladrón de Plauto, no es de esto culpable si el latino se dejó robar; al no faltarle algo suyo el público puede acusar al autor, refiriéndolo a Plauto en voz baja.

Este prólogo es importante por su clara defensa del vulgar frente a los intentos tímidos que ya había - hecho Ariosto.

Prólogo de Bibbiena

El presentador finge haber sido despertado por - Giuliano mientras estaba soñando. Soñaba que, gracias a un anillo mágico se había introducido, como hombre invisible, en muchas casas donde pudo ver a hombres y muje-

res infieles, mujeres que pasaban todo su tiempo en maquillarse y fingir ser bellas, maridos celosos sin razón, mujeres caprichosas, etc., por lo que decidió romper todo frasco de ungüentos de belleza y en el sueño cogió en cambio un orinal lleno no precisamente de ampollas embellecedoras. En este punto Giuliano lo despertó hablándole de la comedia que había prometido a unos amigos y que no estimaba digna de ellos, por lo que rogaba que le excusara frente al público con la promesa de componer otra mejor.

Argumento

Demetrio, ciudadano de Modon tuvo un hijo, Lidio y una hija, Santilla, gemelos tan iguales que nadie podía distinguirlos.

Al tomar e incendiar los Turcos la ciudad, la nodriza y el criado Fannio esconden, vistiéndola de hombre y llamándola Lidio a la pequeña Santilla, creyendo ya muerto a su hermano.

El mercader florentino Perillo rescata a los tres y los lleva a Roma donde, al crecer Santilla, ofrece al falso joven, como esposa su hija Virginia.

El verdadero Lidio se salva en compañía de su criado Fessenio y después de mucho tiempo llega a Roma donde se enamora de Fulvia, mujer casada y se hace su amante. Después de muchas aventuras y desventuras los

hermanos se encuentran.

El escenario representa la ciudad de Roma.

Sinopsis

Al ser el desarrollo de la comedia muy complejo por la confusión de los personajes de los dos hermanos, hemos preferido resumir, escena por escena, los relativos actos.

Acto I

E-1: Monólogo de Fessenio que explica como Lidio, buscando a su hermana, ha llegado a Roma y se ha enamorado de Fulvia por lo que ha puesto al servicio de ésta a Fessenio para conseguir sus favores. De esta forma Fessenio es criado de tres amos, Lidio, Fulvia y el bobo de su marido, Calandro.

E-2: Diálogo entre Lidio, Fessenio y el preceptor Polinico que trata de disuadir al joven enamorado de su pasión; comicidad por parte del criado sobre la pedantería del preceptor.

E-3: Fessenio explica a Lidio como Calandro, viéndolo vestido de mujer, se ha enamorado de él y a través de Fessenio busca sus favores.

E-4: Diálogo cómico entre Calandro y Fessenio que, con juegos de palabras, finge no entender lo que pregunta el primero.

E-5: Samia, criada de Fulvia, comenta a Fessenio la rabia de Fulvia al verse despreciada por Lidio, por lo -- que quiere recurrir a un nigromante.

E-6: Samia va a buscar al nigromante Ruffo rogándole -- que vaya a casa de Fulvia. Comentario irónico de Ruffo.

E-7: Calandro reitera su petición a Fessenio que vuelve a burlarse de él.

E-8: Monólogo de Ruffo que decide ir a casa de Perillo para hablar con Lidio-mujer y con Fannio; de esto se deduce que empieza la confusión de los dos hermanos.

Acto II

E-1: Monólogo de Lidio-mujer quejándose del destino de las mujeres y de la promesa de matrimonio con Virginia, hija de Perillo. Breve intervención del criado Fannio.

E-2: Confusión de personaje por parte de Samia que invita a Lidio-mujer a ir a visitar a Fulvia. Lógico desconocimiento por parte de Lidio-mujer que sabe quien es Samia por su criado Fannio.

E-3: Ruffo se presenta a Lidio-mujer y por amistad le -- pide que vaya, vestida de mujer, a casa de Fulvia para poder así ir ganando dinero y hacerle creer que su poder de nigromántica es verdadero. Lidio-mujer acepta.

E-4: Fannio concierta con Lidio-mujer la visita a casa de Fulvia.

E-5: Fessenio comunica a Fulvia que Lidio quiere partir a la búsqueda de su hermana Santilla. Fulvia le ruega - que convenza a su amado a visitarla y en cambio promete que hará buscar a Santilla y que le dará, por marido, a su hijo Flaminio.

E-6: Fessenio promete a Calandro que Lidio-hombre, vestido de mujer está enamorado de él, por lo que lo invita a ir a su casa metido en un baúl para salvaguardar - su honor. Burlas, comicidad y acotaciones gestuales.

E-7: Monólogo de Samia sobre la fría actitud de Lidio - hacia su dueña. Fulvia la llama.

E-8: Preocupación de Lidio-mujer por la preparación de bodas en casa de Perillo. Vestida de mujer se prepara para ir a casa de Fulvia.

E-9: Nueva burla de Fessenio a Calandro al cual hace - creer que tiene que entrar en el baúl y morir para - después resucitar.

E-10: Calandro dice a Fulvia que va a la villa y que - volverá por la noche.

Acto III

E-1: Monólogo de Fessenio que ironiza sobre la estupidez de Calandro y anuncia al público que ha preparado el encuentro de aquél con una meretriz.

E-2: Traslado del baúl, llegada de aduaneros que obli-

gan al mozo a abrirlo para comprobar si es verdad que hay paños y sedas. Descubrimiento del falso muerto, intervención de Fessenio, que queriendo salvar la situación dice que es un muerto de peste y que van a echarlo al río. Rebelión de Calandro y huida de todos.

E-3: Fessenio reprocha a Calandro la falta de confianza y el haber estropeado el proyecto. Le invita a fingirse mozo y llevar el baúl a casa de Lidio.

E-4: Encuentro de Fessenio con Samia que le dice que acaba de venir de casa del nigromante Ruffo.

E-5: Samia comenta a Fulvia como Lidio la ha olvidado o ha fingido no conocerla por lo que Fulvia desesperada decide ir a él en traje de hombre.

E-6: Samia observa y critica como Fulvia, vestida de hombre está preparándose para ir a casa de Lidio.

E-7: Monólogo de Fulvia dispuesta a todo para ver a su amado.

E-8: Monólogo de Samia que decide deleitarse también ella con su novio Lusco.

E-9: Fessenio se dirige a casa de Fulvia para decirle que Calandro está acostado con una meretriz.

E-10: Juego de palabras de tipo obsceno entre Fessenio y Samia. Esta última le refiere como Fulvia se ha ido a casa de Lidio en traje de hombre.

E-11: Fessenio, preocupado, corre a casa de Lidio y llega justo en el momento del encuentro marido-mujer.

E-12: Fulvia, con gran astucia, finge haber ido adrede para descubrir su traición, por lo que pasa por mujer - fiel y abandonada.

E-13: Monólogo de asombro de Fessenio por tanta astucia.

E-14: Fessenio, trata de tranquilizar a Fulvia prometiéndole la visita de Lidio.

E-15: Diálogo entre Ruffo y Samia.

E-16: Encuentro de Samia con Fannio y Lidio-mujer que esta vez se muestra muy dispuesta hacia Fulvia.

E-17: Se prepara el encuentro de Lidio-mujer con Fulvia. Fannio comenta a Ruffo, burlándose, que Lidio es hermafrodita, por lo que irá en sexo femenino para que Fulvia crea más poderosa su nigromancia.

E-18: Diálogo entre Ruffo y Samia.

E-19: Samia no deja que Fessenio hable con Fulvia, porque está ocupada con Ruffo.

E-20: Monólogo de Ruffo sobre sus buenos negocios.

E-21: Diálogo de Ruffo con Fannio vestido de mujer en espera de Lidio-mujer.

E-22: Fessenio dice a Fulvia que Lidio desea ardientemente estar a solas con ella.

E-23: Calandro sale de casa y encuentra a Lidio vestido de mujer que no le reconoce y le insulta. Mirando hacia otro lado ve a Lidio-mujer, vestido de mujer y trata de seguirla, pero ésta se esconde y entra en casa de Fulvia.

Acto IV

E-1: Desesperación de Fulvia que manda a llamar a Ruffo por medio de Samia.

E-2: Fulvia se queja tristemente de que los espíritus - han transformado en mujer a su amado. Ruffo le promete devolvérselo en sexo masculino.

E-3: Ruffo habla con Lidio-mujer y Fannio y les pide -- que vuelvan a casa de Fulvia pero, esta vez, en el otro sexo.

E-4: Lidio-mujer y Fannio oyen hablar a Samia de dinero para el nigromante por lo que preparan otro engaño. Fannio se cambiará con Lidio-mujer en la alcoba en el momento oportuno.

E-5: Monólogo de Lidio-mujer sobre el sexo femenino.

E-6: Samia dice a Fessenio que Lidio se ha transformado en verdadera mujer y le enseña una carta de Ruffo.

Acto V

E-1: Samia, al llevar unos dineros a Lidio, se encuentra con los dos Lidios, de lo que se crea una gran confusión y ambigüedad.

E-2: Fessenio encuentra a Lidio-mujer y creyéndolo su - amo quiere cerciorarse del cambio de sexo. Lidio-mujer no lo reconoce como criado, intervención de Fannio.

E-3: Anagnórisis entre Fannio, Fessenio y Lidio-mujer,

mientras que Lidio-hombre va a casa de Fulvia.

E-4: Samia cuenta a Fannio, Fessenio y Lidio-mujer que los parientes de Calandro van a descubrir el adulterio de Fulvia descubierta con Lidio. Fessenio la tranquiliza ordenándole que tenga vacía la entrada de la casa de Calandro.

E-5: Monólogo de Lidio-hombre que informa al público -- sobre su huída por la ventana de la habitación y de la entrada de otra persona en su lugar.

E-6: Monólogo de Fulvia que está contenta de haberse liberado del peligro de adulterio y que informa que, desde este momento tendrá más facilidad para traicionar al marido.

E-7: Calandro acompaña a sus parientes a casa y se asombra de la tranquilidad de Fulvia.

E-8: Reproches e injurias de Calandro a Fulvia; entrada en la habitación.

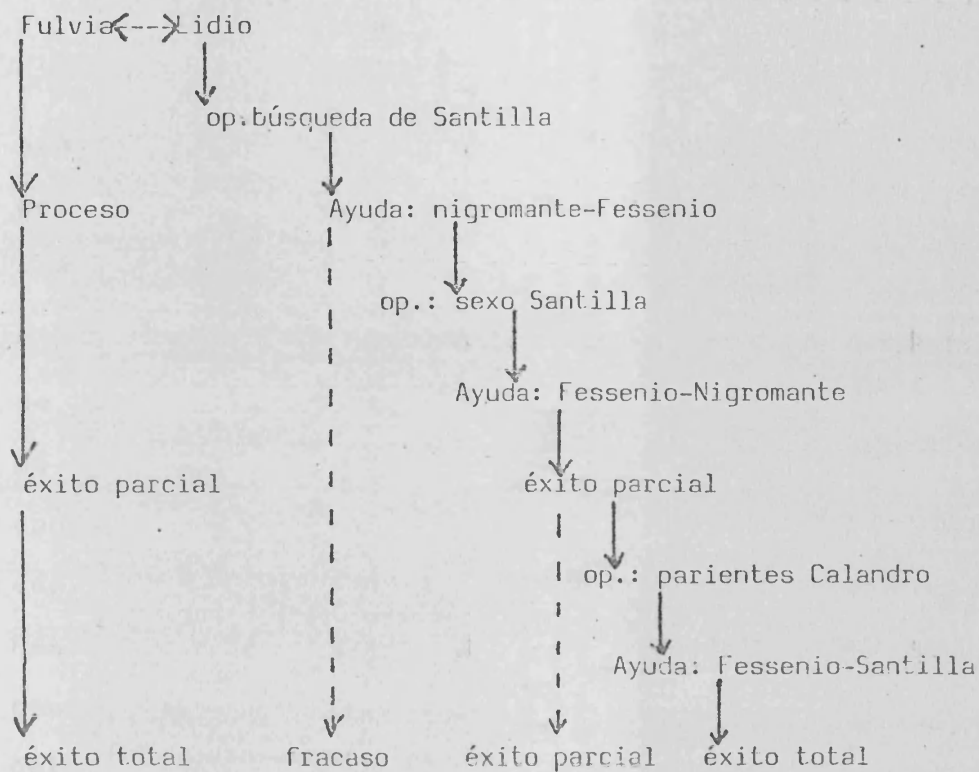
E-9: Monólogo de Lidio-hombre preocupado por la suerte de su amada.

E-10: Ambigüedad en la petición de Fannio a Lidio-hombre de devolverle sus hábitos.

E-11: Monólogo de Fessenio que informa como Fulvia ha salido ganadora de la acusación de adulterio.

E-12: Encuentro de Lidio con Santilla. Promesa de matrimonio de Santilla y del hijo de Fulvia y de Lidio con la hija de Perillo.

Lógica de acción



Actividad absoluta de la mujer

Actividad absoluta del criado

Actividad relativa del joven

Co-Ayuda de Santilla

Intervención por azar de los parientes de Calandro

Victoria de la astucia sobre la estupidez

Análisis secuencial

En la comedia encontramos una esfera de acción y una única macrosecuencia: la prosecución de las relaciones amorosas entre Fulvia y Lidio interrumpidas sólo por la búsqueda, por parte de él, de su hermana Santilla.

Por esta primera oposición, Fulvia pide la ayuda de Fessenio y de un nigromante; la acción de este último lleva al fracaso y a la intervención del criado se opone el sexo de Lidio-mujer, es decir Santilla. Vuelven a intervenir Fessenio y paralelamente el Nigromante; Fessenio consigue un éxito parcial por la intervención casual de los parientes de Calandro. El éxito total se obtiene con la colaboración de Fessenio con Santilla.

La obra trata de un amor fuera de la ley, amoral pero que, no obstante, consigue su objetivo, es decir continuar.

Hay, por primera vez, una gran actividad de la mujer y el personaje central es el criado Fessenio. A la actividad relativa del joven se junta la estupidez del marido traicionado según la mejor novelística italiana.

Actantes

Fulvia<---->Lidio

A esta relación actancial se oponen tres datos - adversos: la búsqueda de Santilla, el sexo de la misma y la llegada inoportuna y casual de los parientes de Calandro.

El "factotum" de la comedia es el criado Fessenio.

Personajes

Fessenio: criado de Lidio.

Polinico: preceptor.

Lidio: joven.

Calandro: marido de Fulvia.

Samia: criada de Fulvia.

Ruffo: nigromante.

Santilla: hermana de Lidio.

Fannio: criado de Santilla.

Fulvia: mujer de Calandro.

Meretriz.

Mozo.

Esbirros de aduana.

Nodriza.

a) Los personajes son:	14
Media	7
Personajes masculinos	9
Personajes femeninos	5

Personajes y actores

Cuadro de importancia cuantitativa y número de actores necesarios.

Comedia	Personajes	Actores	Mujeres	Niños	Otros	Principales	Secundarios	Comparsas
Calandria	14	Máx. 8 Mín. 6 Media 7	5	0	0	Fessenio 26 Lidio 9 Ruffo 10 Calandro 11 Santilla 17 Fannio 15 Fulvia 13	Samia 18 Polinico 1	Meretriz 1 Mozo 1 Esbirros 1 Nodriza 1

Una de las comparsas no habla.

LA CALANDRIA

Total	Acto IVº	Total	Acto Vº	Total	Total
13	1 2 3 4 5 6		1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12		Absoluto
Fessenio	X	1	X X X X X	5	26
Polinico					1
Lidio			X X X X X X X	6	9
Calandro			X X	2	11
Samia	X X	2	X X	2	18
Ruffo	X X	2			10
Santilla	X X X X	4	X X X X X X	5	17
Fannio	X X	2	X X X X X X	5	15
Fulvia	X X	2	X X X X	2	13
Meretriz					1
Mozo					1
Esbirros					1
Nodriza					1
Total	2 2 3 3 1 2	13	3 3 4 4 1 1 1 2 1 2 1 4	27	124

Máximo: 8
Mínimo: 6
Media: 7

b) Distribución sociológica

Burguesía	5
Criados	5
Esbirros	2
Marginados	2

lo que nos da los siguientes datos:

Burguesía	35'71%
Criados	35'71%
Esbirros	14'28%
Marginados	14'28%

Si unimos las esbirros, como representantes del poder, a la burguesía y el nigromante y la meretriz a los criados, hallamos un absoluto equilibrio social.

En efecto no existe en la comedia ningún compromiso ideológico, sino la exaltación de la astucia sobre la estupidez, según el más puro espíritu de Boccaccio.

Galanes

Lidio: no hay descripción alguna del galán; sabemos que es joven, unido a su hermana gemela por un gran cariño y a Fulvia por pasión juvenil.

Su aspecto no es importante porque no es el objetivo de la comedia su relación amorosa, sino el poder de su criado sobre Calandro y la comicidad por encima de todo.

Calandro: más allá de su aspecto físico está la personalidad del personaje. Muy conocido ya por el Decamerón, actúa sin dar sorpresa al lector o espectador; de él no se pueden esperar otras reacciones; la "vis" cómica de la comedia se basa en él y es el elemento fundamental de la obra.

El binomio Fessenio-Calandro ha originado la comedia y sin él no podría existir.

Damas

Fulvia: es el eje de la relación amorosa; mucho menos clásica y más novelística, es la primera mujer activa de las comedias del primer Renacimiento.

Lejos del rol femenino que hemos encontrado en las comedias analizadas y fruto del mundo de Boccaccio, Fulvia ama pasionalmente a Lidio saltándose la fidelidad matrimonial; su marido Calandro, no puede satisfacer a una mujer tan ardiente y astuta y paralelamente al binomio Fessenio-Calandro, tiene que crear sus relaciones matrimoniales de forma tal que su astucia corrobore una vez más la victoria de la inteligencia sobre la estupidez.

Fulvia teme perder a su amante y lo busca, eso sí, en traje de hombre; el decoro no le permite ir vestida de mujer, pero no le prohíbe superar los obstáculos. A punto de ser descubierta como adúltera, su inteligencia-astucia le permite dar la vuelta a la situación y pasar de adúltera a esposa traicionada y por lo tanto con la

razón de su parte.

Santilla: Como personaje secundario interpreta el rol de una dama que trata de superar las adversidades de la vida gracias al traje de hombre.

Por segunda vez encontramos un disfraz para demostrar las ventajas del hombre frente a la mujer y para poder admirar a dos mujeres según el ideal renacentista, - es decir la mujer varonil.

Los auxiliares

Fessenio: hemos dicho precedentemente que sin Fessenio no habría comedia; él es el personaje principal de la comedia; sus acciones se desarrollan desde la primera hasta la última escena.

Fessenio reproduce exactamente el criado clásico enriquecido por la vivacidad y picardía novelística. Su inteligencia supera de sobra a la de cualquier otro personaje y tiene viva la atención del lector o espectador.

El Nigromante: este personaje que pudo ser modelo de Ariosto fracasa en sus estrategias en la comedia atrayendo sobre sí la sátira contra las falsas doctrinas. El mismo aclara su situación al afirmar la escena sexta del primer acto:

"...Sarebbe mai costei nel numero dell'altre scempie a credere che io sia negromante e abbia quello spirito che molte sciocche diano?"

o en la tercera escena del segundo Acto:

"...e avendo pure ben la chiromanzia, tra
le donne, che credule sono, ho fama d'essere
un nobil negromante..."

Entre los criados no podemos olvidar a Samia que nos recuerda a Lusca de la novena novela de la séptima - jornada del Decamerón.

Fiel a su ama le ayuda en toda la obra y dentro del juego cómico la imita en sus pasiones eróticas al - gozar contemporáneamente con su novio Lusco.

Fannio: otro símbolo de actividad y fidelidad es Fannio, criado de Santilla. Su rol no es sólo de criado sino casi de padre o protector; la aconseja, la ayuda - frente a todos los obstáculos de la vida hasta el final de la obra. El también tiene una función cómica importante frente al nigromante.

Polinico: es el representante del erudito-pedánte de la comedia. En su diálogo del 1º Acto con Lidio - nos recuerda a Giansalvo preceptor de la Pisana de Lo-- renzo Strozzi.

Se presenta en sus palabras una ideología bien - determinada sobre el Amor y sobre la mujer.

Técnica Teatral: Actos-Cuadros-Escenas.Nº de Escenas por acto ---- La Calandria

Acto Iº	E-8
Acto IIº	E-10
Acto IIIº	E-23
Acto IVº	E-6
Acto Vº	E-12

TOTAL ESCENAS	E-59
---------------	------

Por la técnica teatral, la Calandria nos parece un antecedente de la Cortigiana de Pietro Aretino.

Nos referimos, además de la comicidad, al vaivén rápido y continuo de personajes en las escenas y al alto número de escenas frente a las otras comedias.

Acto Iº: E-1-8. Agrupación única de escenas marcada por dos monólogos de apertura y cierre del acto y por las continuas entradas y salidas de los actores que cambian de escena. Rica en apartes, comicidad, juegos de palabras, gestualidad, presenta al personaje del erudito-pedante, precedente de muchos más compañeros posteriores.

Acto IIº: E-1-2-3-4. Agrupación de escenas en la que se desarrolla el primer equívoco de personaje, marcada por juegos de palabras y gestua-

lidad.

E-5-6-7-8-9-10. Agrupación de escenas de preparación de la burla a Calandro, marcada -- por unas de las más brillantes escenas cómi cas del teatro del primer Renacimiento. A-- compañan esta comicidad mucha gestualidad, juegos de palabras y dos monólogos.

Acto IIIº: E-1-2-3. Escenas catalíticas que bien po-- drían formar el cuadro de la burla a Calan dro, marcada por el uso del dialecto, ges-- tualidad y comicidad.

E-4-14. Agrupación de escenas sobre la de-- sesperación y pasión de Fulvia y sobre la - victoria de la astucia contra la estupidez, marcada por varios monólogos, parlamentos, gestualidad e ironía.

E-15-23. Clímax de la comedia debido a la am bigüedad de las situaciones en escenas muy breves de entradas y salidas de personajes. Escenas monologadas y gestualidad.

Acto IVº: E-1-2-3-4-5-6. Agrupación única de escenas. Intriga de la acción, desesperación de Ful via al comprobar que su amado es mujer. Pre senta comicidad, y preparación del desenla ce.

Acto Vº: E-1. Escena suelta de confusión de Samia al ver a los dos gemelos.

E-2-3. Escenas de anagnórisis parcial marcadas por la gestualidad.

E-4-12. Agrupación final de escenas de desenlace - con agnición total y con la segunda y definitiva - victoria de la astucia sobre la estupidez humana.

En esta comedia no encontramos cuadros específicos, sino agrupaciones de escenas.

La Calandria comprende 2.256 líneas con el Argumento y sin Prólogos, con 1.147 réplicas y una relación - de l/r de 1'96 que demuestra el ritmo más ágil y la más - gran dinamicidad que hemos encontrado hasta ahora.

Respecto a las funciones dramáticas de la palabra, encontramos 21 monólogos que son básicamente de tres tipos: descripción de sentimientos, informativos o parlamentos sobre un tema.

I) Descripción de sentimientos:

"Fulvia: Ahi cieli avversi! Certo, or cognosco lui spietato e me misera. Ahi quanto è trista la fortuna della donna! e come è male appagato lo amore di molte -- nelli amanti! Ahi trista me che troppo amai. Las sa! che ad altri tanto mi diedi che non sono più - mia. Deh, cieli! perché non fate che Lidio me ami come io lui amo? o che io fugga lui come esso me - fugge? Ahi crudel' che chiedo io? Disamar e fuggir Lidio mio?..."

(A.III^o, E.5^a)

Monólogo informativo:

"Fessenio: ...Ecco, allor che noi pensavamo a Bologna quie_

tarci, intese Lidio mio padrone Santilla sua sorella esser viva ed in Italia pervenuta. Onde, in un tratto, resuscitò in lui quello amore che gli portava, - maggior che mai fratello a sorella portassi: perché, amendue de un parto nati, di volto, di persona, di - parlare, di modi tanto simili gli fe'..."

(A.I^o, E.1^a)

Parlamento:

"Fessenio: ...O Amore, quanto è la potenza tua! Qual poeta, -- qual dottore, qual filosofo potria mai mostrare quel li accorgimenti, quelle astuzie che fai tu a chi -- seguita la tua insegna? Ogni sapienza, ogni dottrina di qualunque altro è tarda rispetto alla tua. Qual altra, senza amore, averia avuto tale accorgimento - che di si gran pericolo..."

(A.III^o, E.13^a)

II) Diálogos informativos para relacionar sucesos acaecidos anteriormente o entre escena y escena:

"Lidio: Or parla

Fessenio: Calandro, marito di Fulvia tua amorosa e padrone mio posticcio, che castrone è e tu becco fai, mentre che tu, li dì passati, da donna vestito, Santilla chiamandoti, andato da Fulvia e tornato sei, credendo che tu donna sia, si è forte di te invaghito e pregatomi che io faccia sí che egli ottenga questa sua amorosa: la qual sei tu. Io ho finto averci fatta grande opera; gli ho data speranza.

Lidio: Questa è ben cosa da ridere. Ah! ah! ah! Ed or mi ricordo che, l'altro dì, tornando io da Fulvia in abito di donna, mi venne drieto un pezzo..."

(A.I^o, E.3^a)

"Fulvia: Tu sei stata tanto a tornare!
 Samia: Non ho, prima che or ora, trovato Ruffo.
 Fulvia: che dice?
 Samia: Niente, pare a me.
 Fulvia: pure?
 Samia: Che lo spirito gli ha risposto...Oh! come diss'e
 gli? Non me ne ricordo."
 (A.III^o, E.5^a)

III) Diálogos de doble versión:

"Fannio: Samia esce di casa. Tirati in qua sin che passi.
 Lidio femina: Da sé parla.
 Fannio: Taci e ascolta.
 Samia: Or va' impacciati con spirti, va'! che t'hanno ben
 concio Lidio tuo.
 Fannio: Di te parla.
 Samia: L'han fatto femina e ora lo vogliono far maschio.
 Oggi è il dì delle tribulazioni sue e delle fatiche
 mie.
e all'amante prepara di dare di buon de
 nari, come la intende che abbia rifatta quella no
 vella.
 Fannio: Hai tu udito de' denari?
 Lidio femina: Ho."
 (A.IV^o, E.4^a)

Otros signos lingüísticos se dan con los apaites
 y los muchos juegos de palabras:

"Polinico: Eh! Lidio, tutto so meglio che tu e che quel ri--
 baldo del tuo servo.
 Fessenio: A dispetto di...che io li...
 Polinico: L'omo prudente pensa sempre quello li pò venire -
 in contrario.
 Fessenio: Eccoci su per le pedagogarie.

Polinico: Come questo vostro amore fia più noto, oltre che
in gran pericolo starai, tu sarai da tutti tenuto
una bestia.

Fessenio: Pedagogo poltrone!."

(A.I^o,E.2^a)

"Calandro: Fessenio!

Fessenio: Chi mi chiama? Oh padrone!

Calandro: Or be' , dimmi: che è di Santilla mia?

Fessenio: Di' tu quel che è di Santilla?

Calandro: Sí.

Fessenio: Non lo so bene. Pur io credo che di Santilla sia
quella veste, la camicia che l'ha indosso, el grem
biule, i guanti e le pianelle ancora.

Calandro: Che pianelle? che guanti? Imbriaco! Ti domandai,
non di quello che è suo, ma come la staba. "

(A.I^o,E.4^a)

Acotaciones

Las múltiples acotaciones se refieren a las entra
das y salidas de personajes:

"E se niente mi mancava...

parmi di conferire con Lidio che di qua viene.

Ed, oh! seco è quel Momo di Polinico suo

precettore"

(A.I^o,E.1^a)

"Lidio femina: E chi prima arriva l'altro aspetti.

Ruffo: Ben di'. Addio."

(A.II^o,E.3^a)

"Samia: ...E tornerommene per la strada di

drieto perché altri non mi veda, partendo da

te, entrare in casa. Addio."

(A.III^o, E.16^a)

Mimica-Gesto

Desde el punto de la gestualidad es la comedia con más mímica de las hasta ahora analizadas. La gestualidad está vinculada a la comicidad y se desarrolla a través - de toda la obra:

"Calandro: Certo. Fessenio, aiutami; ch'io sto male.

Fessenio: Dimè, padrone! Hai la febbre? Mostra.

Calandro: No. Oh! Oh! Che febbre? Bufalo! Dico che Santilla m'ha concio male"

(A.I^o, E.4^a)

"Fessenio: Dirotti. Quando la baci, non la succi tu?

Calandro: Sí.

Fessenio: E quando si beve, non si succia?

Calandro: Sí.

Fessenio: Be'! Allora che, baciando, succi una donna, tu te la bevi..."

(A.I^o, E.7^a)

"Fannio: Levati ancor tu di qui, perché colui che lá appare essere potria uno che Perillo mandase per te."

(A.II^o, E.4^a)

"Fessenio: ...Dami la mano.

Calandro: La mano e i piedi"

(A.II.E.6^a)

"Fessenio: Proviamo, per ora, alla mano. Da' qual di' cosí:

Ambracullac.

Calandro: Anculabrac.

Fessenio: Tu hai fallito. Di' cosí: Ambracullac.

Calandro: Alabracuc.

Fessenio: Peggio! Ambracullac.

Calandro: Alucambrac.

Fessenio: Oimè! oimè! Or di' cosí: Am...

Calandro: Am...

Fessenio: bra...

Calandro: ...bra...

Fessenio: ...cul...

Calandro: ...cul...

Fessenio: ...lac...

Calandro: ...lac...

Fessenio: Bu...

Calandro: Bu...

Fessenio: ...fo...

Calandro: ...fo..."

(A.III^o, E.6^a)

"Fessenio: Ancor non son bene chiaro se si Lidio o pur quella. Lassa che io meglio ti riguardi.

Lidio maschio: Saresti tu mai imbracciato?

Fessenio: Sei desso, sí; e sei anche maschio."

(A.V^o, E.3^a)

Tono

La acotación del tono es, como en las otras comedias muy importante y máxima cuando la Calandria presenta una comicidad más evidente y continua.

Desde el tono del sermón de Polinico a través de los monólogos de Fulvia o de Santilla hasta el tono bur-

lesco de Fessenio encontramos una gama de matices que nos atrae desde el principio hasta el final de la obra.

"Polinico: Per certo, non mi saria mai caduto ne l'animo, Lidio, che tu a questo venissi; che drieto andando a vani innamoramenti, sprezzatore de ogni virtù sei diventato. Ma di tutto do causa a quella - bona creatura di Fessenio.

Fessenio: Per lo corpo..."

(A.I^o,E.2^a)

"Calandro: Che pianelle? che guanti? Imbriaco!...

Fessenio: Ah! Ah! ah! Come la stava vuoi saper tu?

Calandro: Messer sí.

Fessenio: Quando poco fa la vidi, ella stava...aspetta! a sedere con la mano al volto; e, parlando io di -- te..."

(A.I^o,E.4^a)

"Fessenio: Samia! o Samia! Aspetta, Samia.

Samia: Oh! oh! Fessenio!

Fessenio: Che si fa in casa?

Samia: A fé, non bene per la padrona.

Fessenio: Che c'è?

Samia: La sta fresca.

Fessenio: Che ha?

Samia: Non lel far dire.

Fessenio: Che?

Samia: Troppa...

Fessenio: Troppa che?

Samia: ...rabbia di...

Fessenio: rabbia di che?

Samia: ...trastullarsi con Lidio suo. Ha' lo inteso mò?

(A.I^o,E.5^a)

Vestuario-Maquillaje

No hay evidencia de un vestuario o de un maquillaje determinado, sin embargo, a lo largo de toda la obra hay un disfraz continuo de trajes de mujer y de hombre - que son el medio de las continuas ambigüedades de los -- personajes. Lidio-femina-Lidio-maschio.

Espacio y tiempo

El tiempo es indeterminado y corresponde a un espacio unitario de unas 24 horas. Las únicas marcas temporales aparecen en la escena tercera del segundo Acto:

"Fannio: A che ora?

Ruffo: Di giorno."

y en la segunda escena del cuarto Acto:

"Fulvia: E tornerà oggi da me?

Ruffo: Sono omai venti ore e poco teco
star potria."

En cuanto al espacio unitario, éste se anuncia de forma genérica y determinada en el Argumento:

"...amendua son oggi in Roma ed amendua...per ciò che
la terra che vedete qui è Roma."

Respecto al escenario hallamos unas marcas espaciales -- que nos indican la casa de Fulvia:

"Fessenio: Voglio andare un poco da Fulvia,
ché comparita su l'uscio la vedo..."
(A.II^o,E.5^a)

una plaza:

"Samia: ...Meglio è guardare se in piazza fusse.
Ed oh! oh! oh! ventura! Vedilo che va in là..."
(A.I^o,E.6^a)

o se indica una calle a espaldas de la casa de Fulvia:

"Samia: E tornerommene per la strada di
dreto perché altri non mi veda, partendo da
te, entrare in casa..."
(A.III^o,E.16^a)

Por lo que respecta al espacio de la fiesta y a la escenografía de la primera representación de la comedia, nos remitimos a la descripción que aquí adjuntamos, de Baldassarre Castiglione, que nos presenta sea el espacio adornado, como los entremeses, otra descripción anónima del Ms.Vat.Urb.Lat.490 y la descrita por Ippolita Calandra a la duquesa Isabella d'Este Gonzaga del 3 de noviembre de 1532.

LA PRIMA RAPPRESENTAZIONE DELLA "CALANDRIA" AD URSINO (1513)

...Le nostre commedie sono ite bene, massime il Calandro, il quale è stato onoratissimo d'un bello apparato. Non piglio fatica di scriverlo, perché l'arà V.S. inteso da molti che l'hanno visto: pur dirò questo poco. La scena era finta una contrada ultima tra il muro della terra e l'ultime case; dal palco in terra era finto naturalissimo il muro della città con dui torrioni; da' capi della sala, sull'uno stavano li pifferi, sull'altro i trombetti, nel mezzo era pur un altro fianco di bella foggia; la sala veniva a restare, come il fosso della terra, traversata da dui muri, come sostegni d'acqua. Dal la banda dov'erano li gradi da sedere, era ornato delli panni di Troia, sopra li quali era un cornigione grande di rilievo, e in esso

lettere grandi bianche nel campo azzurro, che fornivano tutta quella metà della sala, e dicevano così: "Bella foris ludosque domi exercebat et ipse Caesar: magni etenim est utraque cura animi". Al cielo della sala erano attaccati pallottoni grandissimi di verdura: tanto che quasi coprivano la volta; dalla quale ancor pendeano fili di ferro per quelli fori delle rose che sono in detta volta: e questi fili tenevano dui ordini di candelabri da un capo all'altro della sala, - che erano tredici lettere, perché tanti sono li fori, che erano in questo modo: "Deliciae populi". Et erano queste lettere tanto grandi che sopra ciascuna stavano da sette fin diece torce, tanto che facevano un lume grandissimo. La scena poi era finta una città bellissima con le strade, palazzi, chiese, torri: strade vere, e ogni cosa - di rilievo, ma aiutata ancora da bonissima pittura e prospettiva bene intesa. Tra le altre cose ci era un tempio a otto facce di mezzo rilievo, tanto ben finito che con tutte l'opere dello stato d'Urbino non saria possibile a credere che fosse fatto in quattro mesi: tutto lavorato di stucco, con istorie bellissime; finte le finestre d'alabastro; tutti gli architravi e le cornici d'oro fino e azzurro ultramarino, e in certi luoghi vetri finti di gioie, che parevano verissime; figure intorno tonde finte di marmo; colonnette lavorate. Saria lungo a dire ogni cosa. Questo era quasi nel mezzo. Da un de' capi - era un arco trionfale, lontano dal muro ben una canna, fatto al possibile bene. Tra l'architrave e il volto dell'arco era finta di marmo, ma era pittura, la istoria delli tre Orazi, bellissima. In due cappellette sopra li due pilastri che sostengono l'arco, erano due figurette tutte tonde, due vittorie con trofei in mano fatte di stucco. In cima dell'arco era una figura equestre bellissima, tutte tonda, armata, con un bello atto, che feria con un'asta un nudo che -- gli era a' piedi. Dall'un canto e dall'altro del cavallo erano dui come altaretti, sopra' quali era a ciascuno un vaso di fuoco abbondantissimo, che durò finché durò la commedia. Io non dico ogni cosa, -- perché credo V.S. l'arà inteso; né come una delle commedie fosse composta da un fanciullo, recitata da fanciulli che forse fecero vergogna alli provetti: e certissimo recitarono miracolosamente, e fu pur troppo nuova cosa vedere vecchietтини lunghi un palmo servare quella gravità, quelli gesti così severi, parassiti, e ciò che fece mai Menandro. Lasso ancor le musiche bizzarre di questa commedia, tutte --

nascoste e in diversi luoghi; ma vengo al Calandro di Bernardo nostro, il quale è piaciuto estremamente; e perché il prologo suo venne molto tardi, né chi l'avea a recitare si confidava impararlo, ne fu recitato un mio, il quale piaceva assai a costoro. Del resto poi si mutarono poche cose, ma pur alcune scene, che forse non si potevano recitare, ma poco o niente; e lassossi nel sito suo quasi totalmente. Le intromesse furon tali. La prima fu una moresca di Jason, il quale comparse nella scena da un capo ballando, armato all'antica, bello, con la spada e una targa bellissima; dall'altro furon visti in un -- tratto dui tori tanto simili al vero che alcuni pensarno che fosser veri, che gittavano fuoco dalla bocca etc. A questi s'accostò il buon Jason, e feceli arare, posto loro il giogo e l'aratro, e poi seminò i denti del dracone, e nacquero a poco a poco del palco uomini armati all'antica, tanto bene quanto credo io che si possa; e questi ballarono una fiera moresca, per ammazzar Jason; e poi quando furono -- all'entrare s'ammazzavano ad uno ad uno, ma non si vedeano morire. Dietro ad essi se n'entrò Jason, e subito uscì col vello d'oro alle spalle, ballando eccellentissimamente; e questo era il Moro, e questa fu la prima intromessa. La seconda fu un carro di Venere bellissimo, sopra il quale essa sedea con una facella sulla mano nuda. Il carro era tirato da due colombe, che certo pareano vive, e sopra esse cavalcavano due Amorini con le loro facelle accese in mano e gli archi e turcassi alle spalle. Inanti al carro poi quattro Amorini, e dietro quattro altri, pur con le facelle accese al medesimo modo: ballando una moresca intorno e battendo con le facelle accese. Questi, giungendo al fin del palco, infocarono una porta dalla quale in un tratto uscirono nove Gaianti tutti affocati, e ballarono un'altra bellissima moresca al possibile. La terza fu un carro di Nettunno tirato da dui mezzi cavalli con le pinne e squamme da pesci, ma benissimo fatti. In cima il Nettunno col tridente etc., dietro otto mostri, -- cioè quattro inanti, quattro dappoi, tanto ben fatti ch'io non l'oso dire, ballando un brando, e il carro tutto pieno di fuoco. Questi -- mostri erano la piú bizzarra cosa del mondo; ma non si può dire a -- chi non gli ha visti come erano. La quarta fu un carro di Giunone, -- pur tutto pieno di fuoco, et essa in cima con una corona in testa -- e un scettro in mano, sedendo sopra una nube, e da essa tutto il carro circondato, con infinite bocche di venti. Il carro era tirato da due pavoni tanto belli e tanto naturali, ch'io stesso non sapea come fosse possibile, e pur gli avevo visti e fatti fare. Inanti due --

aquile e due struzzi, dietro dui uccelli marini e dui gran pappagal-
 li di quelli tanto macchiati di diversi colori: e tutti questi erano
 tanto ben fatti, Monsignor mio, che certo non credo che mai piú si -
 sia finto cosa cosí simile al vero; e tutti questi uccelli ballavano
 ancor loro un brando, con tanta grazia quanto sia possibile a dire -
 né immaginare. Finita poi la commedia, nacque sul palco all'improvvi-
 so un Amorino di quelli primi e nel medesimo abito, il quale dichia-
 rò con alcune poche stanze la significazione delle intromesse, che -
 era una cosa continuata e separata dalla commedia: e questa era che
 prima fu la battaglia di quelli fratelli terrigeni, come or veggia-
 mo che le guerre sono in essere e tra li propinqui e quelli che do-
 vriano far pace: e in questo si valse della favola di Jason. Dipoi -
 venne Amore, il quale del suo santo fuoco accese prima gli uomini e
 la terra, poi il mare e l'aria, per cacciare la guerra e la discor-
 dia e unire il mondo di concordia. Questo fu piú presto speranza et
 augurio; ma quello delle guerre fu pur troppo vero, per nostra dis-
 grazia. Le stanze che disse l'Amorino non pensavo già mandarle; pur
 le mando. V.S. ne faccia ciò che le pare. Furon fatte molto in fret-
 ta e da chi avea da combattere e con pittori e con maestri di legna-
 mi e recitatori e musici e moreschieri. Dette le stanze e sparito --
 l'Amorino, s'udí una musica nascosa di quattro viole e poi quattro -
 voci che cantarono una stanza con un bello aere di musica, quasi una
 orazione ad Amore; e cosí fu finita la festa con grandissima satisf-
 azione e piacere di chi la vide. S'io non avessi tanto laudato il pro-
 gresso di questa cosa, direi pur quella parte che io ce n'ho; ma --
 non vorrei che V.S. mi estimasse adulator di me stesso. Saria troppo
 buono poter attendere a queste cose e lasciar li fastidi. Dio ce lo
 conceda...

B.Castiglione, Lettere, Padova 1769, I, pp.156-59.

UN'ALTRA CRONACA DELLA MESSINSCENA URBINATE DELLA
 "CALANDRIA" (1513)
 (Ms. Vat. Urb. Lat. 490)

...Francesco Maria ultimate le cose di Pesaro, come ho dit-
 to, tornato ad Urbino, dove essendo in tempo di carnasciale, cum bal

li, canti e feste a suoi populi e a lui solazevolmente donò piacere et mentre in tai diporti gli pascieva, tre novelle comedie, l'una di Nicola Grassi, mantovano, suo cancellero, l'altra di Guidobaldo Ruggero da Reggio, di hora anni quatordici, recitata da putti non maggiori di sua etate, la terza di Bernardo Bibiena, detta La Ca--dra, che nella sua difficoltà et stretezza, per la prima volta che la fusse recitata, fu talmente rappresentata che volendosi poi, per l'author proprio, farla recitare in Roma, né per molte prove fatto ne, riuscitagli, richiese Francesco Maria dil rolo et dillo ordine secondo l'era stato dato fuora in Urbino, et cussi hanno fatto il tutto; lui poi la fece recitare in Roma.

Fu bellissimo l'apparato in Urbino, riccha di artificio fu la scena, però che in bella architettura di palagi, portici, tempi, strade, et archi triumphali, cum vaghe pitture et altri adornamenti di ingeniose prospettive, la fece fare di mezzo rilievo et la porta di nante per non levare dil palcho la vista al populo, la fece tirare come per muraglia batuta, cum doi torrioni in una et l'altra testa dilla scena, in l'uno di quali vi erano molti eccellenti trombetti, in l'altra pivi, corni et tromboni.

Bellissimo fu anche l'adornamento dilla sala, dove fece --stendere li vaghi razzi della historia di Troia, sopra li quali et intorno essa sala era tirato un cornigione nil cui piano di lettere maiuscole erano questi versi latini: "Bella foris ludosque domi exercerbat et ipse Caesar et haec nostri est utraque cura ducis".

Nell'alto et candido volto di essa sala, ivi fece tirare alchuni palloni fatti di sparagi et tra il scuro verde loro, in la bianchezza dil volto, li lumi dille molte torce facevano apparere, come sopra sera un aere alquanto nebuloso, il quale ornato di palle poi si disse essere stato proprio augurio dilla futura exaltatione di casa di Medici, che per sua arma porta le palle. Furono --per lungo di essa sala in doi ordini distese queste due parole in lettere maiuscole et molto grandi, proportionatamente fatte: "Deliciae" et questa alquanto fuora dil palcho, per bene aluminare la --scena; piu addietro poi era in simili lettere questa altra parola. "Populi" sopra le quali lettere di ammedue le ditte parole, che --per fili di ferro pendevano dal volto dilla sala in aere, cum proportionata distantia, erano torce bianche et queste cosi ordinate,

facevano candellieri: per ritrovarsi il primo "I" dilla parola "Deliciae" apunto nel rincontro dil tempio posto in la scena, il quale nel recitarsi la commedia di Niccola Grassi, senza che la fusse noiata, né impedita in cosa alchuna, voltossi sottosopra, cosi smorzavigli le torce che ella sosteneva, et poi fu presa per mal futuro augurio di Iulio, essendo lui capo della chiesa et che lo "I" era la prima lettera del nome suo.

Bello et quieto ordine fu tenuto poi nello intrromettere in sala le duchesse, le signore et tutti i gentilhomini forestieri et paesani et poi gli altri inferiori, che per vedere tai spettacoli ivi erano concorsi et cosi l'acomodato sedere di ciascuno, donde - nel recitare nasceva un quieto et placido silentio.

Gli abiti, gli intermezzi, col recitare dilli urbinati che a simili cose hanno la lingua molto accomodata et cum l'azione, -- fuorno ai spettatori di tanto piacere e cosi le musiche, ai suoi - tempi udite, che piu hore fermi state al vedere, al sentire, pocho spacio al fine d'essa commedia parevagli esser stati assentati, onde per bel vedere et dolce audire, gli occhi, per gli orecchi, ne gli animi, nell'uscire dilla sala, pareano stracchi non sazi dil piacere hauto.

In la detta comedia di Nicola per uno di gli intermezzi -- comparse una Italia tutta lacerata da gente barbare et volendo dire alchuni lamentevoli versi, fra doi fiate, come per dolo extremo, firmosse nel recitare, et cosi come smarita, partí dil palcho, lasciando ai spettatori oppinione che la si fusse persa nel dire.

Ma nel rappresentarsi gli altri giorni poi la comedia dil Rugiero, fu rimesso questo medesimo intermezzo, et nel chiamare in suo aiuto Francesco Maria, cum bellissimo attizzare di moresca, -- comparse cum in sua persona un armato con nuda spada in mano il -- quale come a stocchate et altri colpi, scacciati d'intorno essa -- Italia tutti quelli barbari che l'avevano saccheggiata et tornato a lei pur a tempo di suono, in bellissima moresca, gli ripuose una Corona in testa et revestitala di Regal manto d'oro, la compagnò a medesimi tempi di suono, fuora dilla scena, che fece bellissimo vedere. Ne qui, lettor, mancharò ponerti le istesse stanze che ella recitò, per le quali comprhenderai l'opinione primiera dil fallo, come in la seconda comedia el fusse recuperato:

Tanto dal duol oppresso ho il cor nel petto,
 Che dil mio mal non so formar parole,
 Et muta sino quí per questo effetto
 Son stata, come il cielo e'l destin vuole.
 Sospiri sol mandava il cor astretto
 Che la lingua il dolor impedir suole;
 Come preda di lupi agno innocente,
 Senza lamento al mal fui paziente.
 Ben false son queste speranze humane
 Che la fortuna si spesso interrompe,
 Passan come ombre le glorie mondane
 Scettri, thesor, trionphi e regie pompe.
 L'opre nostre quaggiú deboli et vane,
 L'audace morso dil tempo corrompe;
 Tal ch'ogni cosa è alfin chaducha et frale,
 Et ciò che è sotto il ciel tutto è mortale.
 Del mondo fui regina e mio pensiero
 Fu stabil regno haver, et senza fine
 A tante forze et a si excelso Impero
 La terra reputai stretto confine,
 Tutti ubbidivan al mio scettro altero:
 Populi strani et genti peregrine;
 Et stavano a miei piedi ingenocchiati
 Populi molti et regi inchatenati.
 Hor vilipesa, serva, abbandonata,
 Mi truovo affitta, misera et meschina,
 Poverella mendica et sconsolata,
 Piango la mia crudel alta ruina.
 Barbare genti m'hanno lacerata
 Et fatto dei miei membri aspra rapina,
 Et quei che mi dovean, hor chi mi crede,
 defender, mi han tradita et data in preda.
 O Cesari, miei Fabii, o Scipioni
 Che tante palme già mi riportaste,
 Dove siete hor? exsterne nationi
 Mi han tolto quel che voi già mi donaste,
 Hormai non è chi piú di voi ragioni
 Che i nomi vostri appena son rimasti.

Ahi, lassa, altro non sete che ombre ignude
 Et poca cener che vil urna chiude.
 Anime chiare, si qualche radice
 Dille eterno valor al mondo resta
 Resvegliatevi hormai all'infelice
 Voce dil pianto mio, horrenda et mesta;
 Movavi vostra, ahimé, madre et nutrice
 Cum le chiome stracciate et senza vesta,
 Ripigliate hormai quelle alte spade
 Ch'in in paese lontan vi fier le strade,
 Et tu amato figliol, duca d'Urbino,
 in cui vero valor rinascere sento,
 Fa vendetta dil mio sangue latino,
 Et il nome che è quasi tutto spento,
 Rinnova l'ali dil tuo ucel divino,
 L'insegna trionphal spiegando al vento;
 Ch'acquisterai in giovanile etade,
 Cum tua gloria immortal, mia libertade.

L'ultima domenica di carnasciale fu rappresentata La Calan-
dra dove per uno degli intermezzi comparve la Dea Venere sopra un
 charro da due vezose colombe che spesso a tempi di suoni amorevol-
 mente si basciavano; questa, come d'amore avesse infiammato il --
 cielo havea una ardente face in mane, et nante lei, li figli suoi,
 pur essi accese facelle, di li quali uno detto che ebbe alchuni --
 versi in proposito di voler infiammare d'amore l'aria, l'acqua e --
 la terra, gettorno poi, lei et loro, sopra il popolo scorrendo a --
 tempi di suono, dall'uno a l'altra testa della scena le dette fa--
 celle, le quali, smorzandosi in aere, lasciavano profumi pieni di
 soavi odori e rispondendo cum gli altri intermezzi alla proposta --
 sua, per quello della terra comparse in bella e vagha morescha uno
 Jason, il quale superato che ebbe et levato li denti al dracone, --
 domò li thori, facendo l'ordine della Fabula cum essi la terra, se
 minò li denti, dilli quali, sotto el palcho, prima sino a mezza --
 testa, poi sino al colo, al mezzo della persona, poi sino sotto la
 coscia, et ultimamente, innanti tutti, si videro in piedi, cum spa
 da ignuda in una mano, et così in bella morescha nasciere, in vis-
 ta del Popolo, et fermatosi nel palcho a nuovo tempo di suono: il

Jason fu in battaglia et cum bello ordine alle man cum loro, li -- quali tutti fur da lui uccisi a colpi di spada, di uno in uno gli fero cadendo uscir dil palcho: in cambio poi dill'aere, per intermezzo, comparsero molto ben fatte Aquile, struzzi, cigni, papagal-li et altri augelli ch'a tempi di suoni, tutti movimenti secondo - il suo naturale, feceno li vovimenti loro; et per intermezzo del' aqua, comparse un Tritolemo, il quale, morescando, dreto lui con-dusse a tempo di suoni, di diversi Triti et Mostri Marini tanto - ben fatti et ordinati che dilla lor mostra col passare od uscire dil palcho, dettero grato e bellissimo vedere. Finito poi il quin-to atto et terminata la comedia furono licentati i spectatori, -- nel qual tempo subito li Trombetti, com'anche fecero nello entrare et assentare dilla gente in sala, et in ciaschuna di esse comedie, suonarono le trombe loro, tenendo tal musiche in tanto lungo tempo che ciaschuno fu uscito di sala. Li lor Signori, di Luni et Marte, ultimi giorni di Carnasciale, Francesco Maria volse che dispensas-simo solo in maschera di varia et bella inventione, suoni, canti - et danze et le vaghe dame convenute ai solazevoli balli. Ma l'invì da Fortuna che l'humane speranze a suo modo travaglia et spesso i piaceri muta in lacrimosi pianti, mentre in Urbino si stava in -- festa et canti et che Italia, anche in altre parti oppressa, spera va pur redursi in Libertade, fece che Giulio chadde infirmo, et -- unitosi cum Morte ambe poi attendevano ai suoi danni.

G. Scaravaglio Laiatico, "Rappresentazioni drammatiche alla corte dei Montefeltro", in Rivista italiana del dramma, IV, II, 1940, pp.309-27.

SECONDO ALLESTIMENTO DELLA "CALANDRIA" A MANTOVA (1532)

Lettera di Ippolito Calandra alla duchessa Isabella d'Este Gonzaga, del 3 novembre 1532:

Quanto sia al castello, è aconcio et adatato benissimo in ogni loco, che cosa alcuna non vi manca...Una difficoltà me pare a me li resta, sí com'è il mio poco iudicio et anche d'altri. V.S. ha da saper che quando si recita una comedia, bisogna che cussí -

quelli che son dentro la sena et che governano la comedia oldano -
 cussí bene come quelli che sono di fori che l'ascoltano; et piú to-
 ca a loro che ad altri per saper quando hanno da mandar fori et --
 dentro a posta sua, ch'è una grande importanza; l'altra sí come li
 recitatori vanno recitando, di dentro continuamente lo va sequitan-
 do uno o dui con il libro in mane, et se per disgratia il fala o -
 che se scordi, come sempre acade in simile caso, subito quello di -
 dentro lo dice et li racorda et aiuta quello hanno da dire, che --
 quando non si facesse cussí non sería persona alcuna che non falas-
 se o che non se perdesse. Per remediare a questo si fa le case di
 asso con le sue finestre et strate, et di sopra aperto dove facil-
 mente quelli che dentro oldono il tutto sí come quelli di fori, et
 se sanno governare in tutte le cose sue et mandarli fori a tempo -
 sí come è il bisogno: et maxime questa comedia Calandra che li in-
 terviene le piú difficile come altra comedia sí nel dire come ne li
 vestimenti, non vi sono almeno cinque che bisogna vestirli et dis-
 vestirli de diversi habiti in piú volte, dove vi bisogna una pron-
 teza et una presenza mirabile, et sopra il tutto bonissima orecchia
 di quelli che la governano et maxime nel vestire, quale so tocar a
 me, vi bisogna grand.mo fastidio et bono ochio et piú le orecchie.
 Hora la difficoltà è questa: m. Julio Romano ha mutato tutto quello
 proposito et ordine con che se risolse di far quando V.Ex. se par-
 tite da Mantua. Primo, lui ha piliato l'altra parte, di la stalla
 a man stanca quale sta bene per il strepito che se haveria sentito
 dinanti, et fa la sena da recitare al longo a man sinistra verso -
 il Portico, et vole dipingere le case sul muro et che li recitato-
 ri habiano da stare in del portico et poi usire fori per il muro -
 sopra uno palco di quatro braza largo dove haverano da recitare, -
 dove se per mala sorte quelli o quello che sarà fori a recitare --
 venesse a falare o scordarsi qualche cosa, non serà già mai pos-
 sibile che quelli che governano possa racordarli né meterli suso -
 si falarano per la grosseza del muro quale è di quattro teste gros-
 so, che non se sentiria se bene se cridasse quanto mai se potesse.
 Che se per disgratia acaschasse questo, V.S. se ritrovaria molto -
 impaciato, et rimedio non vi saria di aiutarli, perché mai non se
 saperà quelli che la governano quello haveranno da fare, che certo
 è che non se oldiranno; che con tutto quando le case sono di asse
 si affatica a oldire, pensa mo'V. Ex. quello farà hora havendoli -

per tramezo uno muro di quattro teste. Che so dire a V.S. che mi dubito certo certo che haveremo poco honore, et per dire melio seria a farla di asse che faria piú bello vedere con le sue case di relevo come altre volte è stata fatta, che fare questo, et so certo che sería manco spesa, et piú presto si farà et se torà via tutta la difficultà che li viene ad essere, che questo dico certo a V.S. che tutti se ritrovaremo impacciati. Il tutto ho ditto a esso m. Julio Romano et ditole tutte queste ragione; non è possibile che - la voglia intendere, che vole fare a suo modo: e faccia, solum merincresse che V.S. non buta via la spesa et che poi non si restavergognato. In questo lui dice che li farà di molti busi per li -- muri con sopra di la carta dipinta, che se poterà oldire. Io dico questo a V.S.: se ben ci fosse trenta milia busi, che mai non se -- oldirà quello dirano, cioè quelli che la governano, essendo questo muro dinanzi di quatro teste. Io ho voluto il tutto avisare a -- V.Ex. aciò la non possa dire se lo havesse saputo non se serria -- fatto. Io credo bene quanto sia per le fabbriche et disegni m. Julio se intenda melio di me, ma quanto sia per governare la comedia et dire quello li bisogna, se intende poco alle ragione ch'io li ho -- ditto che lui non le vole capire.

Mantova. Le lettere cit., II, pp. 255-56.

Además de estas descripciones de la representa-- ción de documentos antiguos y contemporáneos a la comedia, queremos tomar nota del interesante estudio sobre el espacio de la Calandria realizado por Franco Ruffini en el nº 15-16, 1976 de la "Biblioteca Teatral",

El estudioso parte de los documentos antiguos antes citados para llegar a un estudio pormenorizado del palacio ducal con el objetivo de la colocación espacial de la pieza dramática en la fiesta.

Según Ruffini, el salón del trono es el único lugar que corresponde a las descripciones de Castiglione o del Ms/490 que Tomassini atribuye a Federico Veterani, bibliotecario de los duques de Montefeltro, afirma exactamente: "il. salone del trono è l'unico dotato, sulla volta, - di quei rosoni con fori usati...come punti di applicazione per le lettere dell'iscrizione "Deliciae populi". Inoltre, il salone del trono si rivela, logicamente e per le sue dimensioni e per le funzioni delle altre stanze, come l'unico ambiente possibile per una rappresentazione che, è utile rammentarlo, si situa, sincronicamente, nell'ambito di una complessa (ma unitaria nel suo carattere paratattico) occasione festiva, e, storicamente, in un periodo delicatissimo per il ducato di Urbino e, in particolare, per due -- dei diretti protagonisti dei festeggiamenti: il Dovizi e il Castiglione".⁽¹⁾

Basándose en la Descrizione del palazzo d'Urbino de B.Baldi, Ruffini nos da las dimensiones del salón: m34x14x18. Pero no es la descripción arquitectónica del salón lo que más empuja a Ruffini al artículo, sino el valor simbólico del lugar y precisa al respecto: "Il luogo in cui si svolge anche la rappresentazione si propone, nella -- sua autonomia, in quanto momento particolare di quell' "insieme -- di spettacolo" che è la festa...esse è il momento iniziale...il -- punto di transizione tra un tempo-spazio reale e un tempo-spazio -- fittizio".⁽²⁾

Por otra parte también Cruciani veía la importancia del lugar en donde se desarrollaba la fiesta al afirmar: "il luogo...è lo sfondo necessario, oltre che spettacolo in -- se stesso, su cui le successive azioni più specificamente teatrali acquistano la loro esatta valenza."⁽³⁾

Respecto a la situación histórica por la representación de la Calandria podemos citar a Fontes Barat-

to al querer afirmar "le renforcement de l'Etat, la réconciliation avec le pape, bref, l'épanouissement...d'une cour toujours à la merci de la politique pontificale." (4) La corte debe ofrecer con su espacio una imagen perfecta; el palacio debe corresponder a la ciudad perfecta y esto se corrobora con las palabras de Castiglione de que el palacio ducal parecía una ciudad con forma de palacio.

Ruffini sigue su estudio encontrando códigos entre las varias salas del palacio hasta ver que la sala se transforma en teatro porque es intrínsecamente lugar de celebración, por lo que hay una relación continua entre sala-ciudad, sala-teatro, escena-teatro.

No reproducimos todo el interesante estudio del lugar, adornos, escenografía, posición de la sala y del palco, etc. sino tomamos nota de algunas conclusiones de Ruffini que más nos convencen, es decir, la relación continua entre todos sus elementos en el teatro renacentista.

Con sus palabras "La scena si prolunga nella sala perché la scena è la sala e, viceversa, perché la sala è la scena...La festa isola, esaltati, magari cifrandoli, i valori nei quali la corte si proietta, configura anche nella scenografia la città, luogo, elettivo per questa proiezione." (5)

En conclusión, el artículo de Ruffini no es sólo importante a los efectos de una sola comedia, sino que podría servir de modelo para un estudio pormenorizado de cualquier otra corte italiana renacentista en la que se haya representado una obra teatral.

Del texto, como hemos visto hasta ahora, pocas - son las referencias o marcas espaciales y aquéllas son generales, porque como dice Paola Bignami⁽⁶⁾ el espacio escénico "varia dal territorio extraurbano (nelle prese di possesso o nelle feste di accoglienza) alla chiesa (per le cerimonie funebri) alla sala del palazzo (commedie e drammi profani), e ancora può essere la piazza (nelle sacre rappresentazioni) ma sempre lo spazio naturale viene mutato secondo criteri non solo di decoro e di pompa, ma soprattutto di ordine e di simmetria "il cui scopo" era quello di presentare...la città ideale. Una città teatro dunque...e dalla quale dunque sarebbero rifluite sui palcoscenici idee e convenzioni."

Efectos escenográficos

Los efectos escenográficos mayores de la comedia se dan por medio de las rápidas entradas y salidas de los actores con sus argucias, sus ironías, juegos de palabras y mímica. No hay "atrezzo" especial deducible -- del texto como en cambio vemos en las crónicas del tiempo.

Volviendo al texto se puede juzgar de efecto la escena de la burla a Calandro con el traslado de la caja en la que va el burlado, la llegada de los esbirros, etc.

Efectos intuitivos son los provocados por las palabras respecto a ruidos inesperados:

"Ruffo: Oh!oh! oh!

Lidio femina: Che voce è quella?

(A.II^o, E.3^a)

"Fessenio: Torci la bocca. Più ancora; torci bene; per l'altro verso; più basso. Oh!oh! Or muori a posta tua. Oh! Bene...Zas! Bene Zas! Benissimo..."

(A.II,E.9ª)

"Fessenio: Dimeè! Salda, cheta! Ascolta.

Sbirri: Di' sù, che è qui dentro?"

.....
Fessenio: Piangi, lamentati, grida scapigliati. Così! sù!

.....
Meretrice: Ecco. Oh!oh!oh! uha!

Sbirri: Oh! oh! oh! Questo è un morto"

.....
(A.IIIª,E.2ª)

"Fessenio: Tic, toc; tic, toc; Sète sordi? Oh! oh! Tic, toc.

Aprite: Oh! oh! Tic, toc. Non udite?

(A.IIIª, E.10ª)

Comicidad

El espíritu cómico es lo que más atrae en la comedia; presente desde el principio hasta el final, es inherente a Fessenio que, con grande habilidad va jugando con los otros personajes. Objeto de la comicidad es sobretodo Calandro, pero el sentido irónico y cómico se encuentra también en Fulvia, Samia y Fannio.

Respecto a la comicidad entre Fessenio y Calandro no repetiremos uno de los muchos casos como el ya reproducido de la burla y del traslado de la caja.

Comicidad entre Fessenio y Samia:

"Fessenio: Tic, toc; tic, toc. Sète sordi? Oh! Oh! Tic, toc,
 Aprite. Oh! oh! Tic, toc. Non udite?
 Samia: Chi picchia?
 Fessenio: Fessenio tuo. Samia, apri.
 Samia: Ora.
 Fessenio: Perché non apri?
 Samia: Io mi alzo per metter la chiave nella toppa.
 Fessenio: Presto, se vuoi.
 Samia: Non truovo il buco.
 Fessenio: Or escine.
 Samia: Eh! eh! eimè non si può ancora.
 Fessenio: Perché?
 Samia: Il Buco è pieno.
 Fessenio: Soffia nella chiave.
 Samia: Fo meglio:
 Fessenio: Che?
 Samia: Scuoto quant'io posso.
 Fessenio: Che indugi?
 Samia: Oh! oh! oh! Laudato sia il manico della vanga, Fessenio,
 ché ho fatto el bisogno ed ho tutta unta la chiave per-
 ché meglio apri."
 (A.III^o, E.10^a)

Es más que evidente la comicidad e ironía en los
 dobles sentidos de este ágil diálogo entre los criados.

Comicidad entre Fannio y el nigromante:

"Ruffo: Che c'è?
 Fannio: Io ti dirò un secreto tanto a proposito di questa
 cosa quanto tu mai immaginar non potresti. Ma guarda che
 tu non lo dica, poi.
 Ruffo: Non mi lassì avere Dio cosa che io brami, se io
 ne parlerò già mai.
 Fannio: Vedi, Ruffo, tu rovineresti me e leveresti a te
 l'utile che trarrai di questa pratica.
 Ruffo: Non temer. Di' sù.
 Fannio: Sappi che Lidio mio padrone è ermafrodito.
 Ruffo: E che importa questo merdafiorito?

Fannio: Ermafrodito, dico io. Diavoli! tu se' grosso!
 Ruffo: Be' che vuol dire?
 Fannio: Tu nol sai?
 Ruffo: Per ciò il dimando.
 Fannio: Ermafroditi sono quelli che hanno l'uno e l'altro sesso.
 Ruffo: Ed 'Lidio uno di quelli?
 Fannio: Sí, dico.
 Ruffo: Ed ha il sesso da donna e la radice d'uomo?
 Fannio: Messer sí..."
 (A.III^o, E.XVII^a)

Estudio ideológico

El Amor

Esta comedia no es exactamente una obra basada sobre el Amor; es la obra de la inteligencia y de la astucia. Su historia de amor es secundaria y sin embargo, podemos hablar de un amor-pasión entre Fulvia y Lidio y del amor fraternal entre Lidio y Santilla.

Fulvia no conoce obstáculos a pesar de su estado civil; es un amor fuera de la ley que, gracias a la inteligencia, consigue su objetivo.

No es, desde luego, una muestra de ética y aunque la comedia acabe en dos bodas, éstas no excluyen la prosecución de las relaciones Fulvia-Lidio. El único atenuante de Fulvia es que también Calandro es adúltero, pero de la sociedad del tiempo, sería siempre más comprensible.

Es evidente de todo el desarrollo la moraleja de Bibbiena y su deseo de demostrar la superioridad de Fulvia sobre Calandro.

Muy ético y sentimental el amor fraternal de Lidio y Santilla.

Respecto al concepto de amor, hay un contraste - entre las definiciones de Polinico y las de Lidio.

"Polinico: Oimè! Non sai tu che i compagni d'amore sono ira, odii, inimicizie, discordie, ruine, povertà, suspezione, inquietudine, morbi perniziosi nelli animi de' mortali? Fuggi amor, fuggi.....
Amore è simile al foco che, postovi sopra zolfo o altra triste cosa, amorba l'amor.

Lidio: ...E non è maggior dolcezza che acquistare quel che si desidera in amor, senza il quale non è cosa alcuna perfetta né virtuosa, né gentile.

.....

E, postovi incenso, aloe ed ambra, fa pure odore da resuscitare morti"

(A.Iº,E.2º)

Y a la vista de las intrigas y complicaciones en la consecución del amor, aflora una muy suave lección - de moral.

La mujer

Nos parece que la mujer sale bastante bien parada en la obra de Bibbiena. Valientes las dos, Fulvia y Santilla, demuestran su capacidad e inteligencia bajo -



la protección, muy significativa, de un traje de hombre:

A lo largo de la pieza teatral hay varias exclamaciones llorando su destino de mujer:

"Lidio femina: Assai è manifesto quanto sia miglior
la fortuna degli uomini che quella delle donne"
(A.II^o,E.1^a)

Fulvia: ...Ahi,quanto è trista la fortuna della donna!
...E perché non mi è lecito da omo vestirmi una sol volta
e trovar lui, come esso, da donna vestito, spesso è venuto a
trovar me?...Perché far nol devo? Perché non vo? perché
perdo la mia giovinezza? Non è dolor pari a quello de una
donna che si trova aver perso la sua giovinezza in vano.

Samia: Oh povere e infelici donne! a quanto male siamo noi
sottoposte quando ad Amore sottoposte siamo!
(A.III^o,E.6^a)

Lidio femina: Oh infelice sesso femminile, che, non pur
alle opere, ma ancor ai pensieri sottoposto sei!
Dovendo femina mostrarmi, non sol far ma pensar cosa non so
che riuscir mi possa"
(A.IV^o,E.5^a)

El Hombre

No hay en la comedia deseo alguno de enseñar la superioridad del hombre sobre la mujer. Calandro es símbolo de estupidez y desde luego no representante del hombre y en cuanto tal, sujeto a las burlas de la astuta - mujer. En cuanto al obligado disfraz de Santilla, aflora el concepto genérico que el hombre tiene menos problemas en la vida que la mujer.

Sociedad

Pocas son las referencias a la sociedad, habiendo -
considerado ya la relación hombre-mujer.

En esto insiste Fessenio al contestar a Polinico:

"Fessenio: Allo essere inimico delle donne, come
è quasi ognuno in questa corte"
(A.I^o,E.2^a)

Están presentes unos ataques a las españolas del --
tiempo en la escena cómica entre Fessenio y Calandro:

"Calandro: Ma dimmi: una spagnuola, che sempre mi baciava
le mani, perché se le voleva ella bere?
Fessenio: Bel secreto! Le spagnuole bacian le mani, non
per amore che le ti portino né per bersi le mani, no;
ma per succiarsi li anelli che si portano in dito."
(A.I,E.7^a)

o a los griegos:

"Samia: Va' pur lá. Ci starai se crepassi,
greco taccagno..."
(A.II^o,E.2^a)

o contra los eruditos pedantes:

"Fessenio: El vero dico io come tu. Ma non son già un
messer tutto-biasma come sei tu; che, per quattro cuius
che tu hai, sí savio esser ti pare che credi che ogni altro,
da te in fuori, sia una bestia..."
(A.I^o,E.2^a)

Conclusiones

La Calandria es la primera gran comedia en prosa de argumento contemporáneo.

D'Amico la define como "sollazzo d'un letterato geniale, che s'è divertito a versare materia novellistica italiana in - un'intelaiatura plautina." (7)

Paolo Fossati, en sus notas a la edición de Einau di de 1973, ve en ella "un elegantissimo spettacolo linguistico e stilistico."

Después de las comedias ariostescas que progresivamente se iban alejando de lo clásico, reconocemos en esta comedia la primera obra dramática no clásica renacentista. Aunque sobre la base de un tema plautino, no es Plauto quien domina, sino Boccaccio que vive desde la primera hasta la última línea de la obra.

Esta comedia no pudo representar según Luigi Ruso "la foga irrefrenabile della carne" es una obra de arte de este maestro de burlas que fue Bibbiena.

La Calandria es el modelo de lengua vulgar, una lengua ágil, rica e ideal como modelo nacional. La "vis cómica" como afirma Mango "si manifesta nel susseguirsi delle situazioni ridicole, nelle arguzie, nelle battute spesso oscene"⁽⁸⁾ y esta comicidad nace de la fuerza y del estilo lingüístico.

Desde el punto de vista técnico encontramos una máxima agilidad de lenguaje, un mayor número de escenas y una superación del concepto de imitación de los clási

cos por el de "robo" ridiculizado, concepto que seguirá en los autores posteriores.

En toda la obra se respira un espíritu de libertad y una apertura sobre el plano cultural; su objetivo en apariencia sólo hedonístico, es el de enseñar la superioridad de la razón del hombre y de la inteligencia humana sobre la estupidez y las pasiones. A través de este mundo cómico y atractivo hay un mensaje moral.

NOTAS

- (1) Ruffini: op.cit. p.73-74.
- (2) Ruffini: op.cit. p.76.
- (3) Cruciani, F.: "Per lo studio del teatro rinascimen--
tale: la festa" en Biblioteca Teatrale,
5, 1972, p.5.
- (4) Fontes Baratto, A.: "Les fêtes à Urbino en 1513 et la
"Calandria" en: Les écrivains et le pou-
voir en Italie à l'époque de la Renaissan-
ce, n.3, Paris, Université de la Sorbonne
Nouvelle, 1974, p.46.
- (5) Ruffini: op.cit., p.169.
- (6) Bignami, P.: "Il "teatro" ad Urbino nel Rinascimento",
en: Biblioteca Teatrale, Roma, Bulzoni,
1976, n.15/16, p.274.
- (7) D'Amico Silvio: Storia del teatro drammatico, Milano,
Roma, Rizzoli, 1940, vol.II, p.57.
- (8) Mango, A.: La commedia in lingua nel Cinquecento, Fi-
renze, Leirici, 1966,p.94.

LA MANDRAGORA de Niccoló Machiavelli

Aunque la fecha de la Mandrágora, según el conocido biógrafo Roberto Ridolfi, se remonte a los primerísimos meses de 1518 y por lo tanto esta obra estaría fuera del período que nos interesa, hemos decidido analizarla por las opiniones contradictorias de otros estudiosos sobre la exactitud de la fecha de composición.

Ridolfi basa su hipótesis en la frase que la beata dirige a Fra' Timoteo refiriéndose al "Turco" "Credete voi che il Turco passi questo anno in Italia" (A.III^o, E.3^a) recordando así el miedo que atenazaba, a principios de 1518, a muchas ciudades italianas; con mayor precisión todavía, Ridolfi cree localizar la representación de la comedia - entre la 2^a mitad de enero y la 1^a de febrero por la ambientación en invierno y por la probable representación carnavalesca, por lo que se puede imaginar que la obra - se representara por primera vez con ocasión del viaje a Francia del duque de Urbino, Lorenzo de Piero de Medici, para casarse con Magdalena de la Tour d'Auvergne.

Sin desmerecer esta hipótesis dejamos abierto el problema centrando nuestra atención en el análisis interno de la comedia.

El estudio de las fuentes de la Mandrágora se ha hecho con todo detalle por parte de varios autores.

Ezio Raimondi ha observado en ella fuentes de los Libros Veterotestamentarios, como el de Tobías; de Livio, de la Metamorfosis de Ovidio, de Lucrecio, de los elegía

cos latinos, del teatro plautino y terenciano a través de la traducción de la Andria, del Decamerón de Boccaccio -- (J.IIIª, Nª.6ª; J.VIIª, Nª.7ª; J.VIIIª, Nª.6ª), de la Ca-landria de Bibbiena. Además de estas fuentes que muestran la capacidad y calidad intelectual de Machiavelli, espe- cialmente en los momentos de exilio obligado, de la vida política, no se puede olvidar la correspondencia privada - con Francesco Vettori que influye sobre él a través de sus cartas y de su Viaggio in Alemagna escrito después de 1509.

En una comunicación al X Congreso de la AISLLI de 1979 en Belgrado, Félix Fernández Murga proponía una nueva fuente clásica para la Mandrágora; nos referimos a un episodio de la Vita dei dodici Cesari de Caio Svetonio Tran- quillo. Fernández Murga compara a Nicia con el emperador - Claudio que no duda en sacrificar a su mujer Mesalina para evitar tristes presagios sobre su persona.

Aunque no sean los episodios completamente parale- los, sin embargo el móvil psicológico es el mismo en los dos hombres. Todavía más, propone este estudioso este fuen- te al demostrar que no sólo esta obra estaba traducida y - leída ya desde la Edad Media, sino que Svetonio era uno de los autores preferidos por Vettori. Con ella es posible o- pinar que Svetonio pudiera ser uno de aquellos "antiguos hom- bres con los que de noche, después de haberse quitado el traje coti- diano, entraba en amistosa conversación."

Otra hipótesis podría ser la de Toffanin al imagi- nar la intriga de la obra, reflejo de un hecho realmente

acaecido en la Florencia de 1504.

A nosotros poco nos interesa si el autor ha recurrido a fuentes anteriores; lo que sí sabemos es que Machiavelli ha creado una obra de arte y que toda obra no nace nunca de la nada, sino que es una recreación de algo también inconscientemente asimilado.

Aunque hayamos indicado las múltiples fuentes de influencia, de acuerdo con Guido Davico Bonino recordamos que la obra que más nos habla de la Mandrágora son las Lettere del mismo Autor.

Davico Bonino compara a Nicia con aquel Antonio - Della Valle, blanco de las burlas de los colegas de Cancillería, cuya mujer, Costanza "è preña et quelli sua figliuoli dicono non esser suo, et lui se ne dispera" por lo que recurre a los frailes de S. Felice, cuyo abad "li ha voluto -- toccare il corpo." (1)

Otro personaje de las Lettere el fraile de S. Francisco que predica "multa magna et mirabilia" en Santa Croce - recuerda a Fra' Timoteo. (2) Pero Davico Bonino no se refiere sólo a los personajes, sino al espíritu de dramaturgo minucioso y detallista que emana de las descripciones de aventuras como la de la horrible vieja (8 de diciembre de 1509), la de los amores de Casavecchia y del homosexual Brancacci (4 de febrero de 1514) en las que la gestualidad y las alusiones obscenas son precedentes de la dramaturgia posterior.

La editio princeps, con el título de Commedia di Callimaco e di Lucrezia fue probablemente de 1518. Si -

guen la de Venecia, Alessandro Bîndoni, 1522 y Roma, Calvo, 1524. En 1520 se representó a instancias de León X y en el Carnaval de 1524 en honor de Clemente VII. Entre 1524 y 25 se publicó la cuarta edición por Girolamo Soncino en Cesena.

Canción

Se recita antes de la comedia y la cantan ninfas y pastores conjuntamente.

Esta canción, como los otros entremeses, fueron escritos para la preparación de la comedia para el carnaval de 1526 en Faenza a petición de Francesco Guicciardini. Está dedicada a este último y se agradece el nombramiento de Gobernador a propuesta del papa Clemente VII (Giulio de' Medici).

Prólogo

A la par de las comedias precedentes el Autor se dirige al público al que ruega tolerancia y paciencia y al que anuncia el "nuevo caso".

A partir de este momento detalla el espacio del escenario que representa la ciudad de Florencia en la -- que se ven la casa de un doctor de leyes, la calle del Amor, la Iglesia de Fra' Timoteo, la casa de Callimaco.

Rápidamente resume el argumento y explica el nombre de la comedia al estilo de la Hecyra de Terencio y - al estilo de los Heautontimorumenos define la naturaleza típica de los personajes.

La segunda parte del prólogo se refiere a su misma persona que puede sorprender al público por haber tratado materia tan ligera y no adecuada a persona tan grave como él; por esto pide perdón y explica que ha compuesto la obra para aliviar su triste ocio y vida y porque - se le ha prohibido enseñar otras virtudes.

No espera premio o mérito y después de un juicio a la sociedad invita al público a prestar atención visto que Callimaco sale a escena con su criado Siro.

Como observa Barberi Squarotti ⁽³⁾ la comedia nace "da una vacanza dell'azione, da un'assenza di altra vita, e il motivo classicistico della materia "leggiera" viene utilizzato dal Machiavelli in contrapposizione non soltanto a una tematica più alta e più degna, ma anche a quell'impossibile livello sublime che è l'azione (le "altre imprese", "l'altra virtúe")".

Sinopsis

Acto 1º: La comedia se inicia con una primera escena de carácter informativo. Callimaco narra a Siro, su criado, como se ha enamorado de Lucrecia, de sus planes de conquista, de los contactos que ya ha - tomado con el "parásito" Ligurio y de las informa ciones que posee sobre el estúpido Nicia, marido

de Lucrecia y sobre la madre de la misma, antigua "buona compagna". Callimaco desea que el matrimonio vaya a unos baños termales para tener más oportunidades de cortejar y conquistar a su amada.

Está claro que toda la información va dirigida al público visto que Siro es de poca ayuda y en la narración ya podemos remontar a la novela séptima de la séptima jornada del Decamerón de Boccaccio.

En la segunda escena Ligurio "factotum" de la comedia, habla e ironiza ya con Nicia deduciendo que no es oportuno insistir en los baños.

El acto termina con el convencimiento de Callimaco de seguir los consejos de Ligurio.

Acto IIº: Ligurio entra en acción, como poder decisorio de toda la intriga. Discute con Nicia convenciéndole para que hable con el doctor Callimaco para solucionar su problema. Juntos se dirigen a casa del falso médico; Callimaco, con rapidez de reflejos, sigue el juego de Ligurio y habla con el doctor Nicia intercalando frases en latín, que convencen al interlocutor más que otras cosas. Nicia se ve a contacto con gente de su clase, con la burguesía, pero al final, es Ligurio quien debe intervenir para paliar el "impasse" al que han llegado los dos doctores.

Nicia, al irse a su casa con Siro, aprovecha la ocasión para criticar su ciudad por la envidia

existente en ella y por el tipo de vida social.

Siro, a la espera de que salga Nicia de casa, evidencia la estulticia de éste y la audacia de su amo que, siguiendo los consejos de Ligurio, es tá metiéndose en líos. Nicia sale con un orinal - que contiene la orina de Lucrecia y con Siro vuel ve a encontrarse con Callimaco y Ligurio.

El acto acaba con la sexta escena, muestra del carácter del personaje y de su ideología. Callimaco le propone dar una poción a Lucrecia, exacta-- mente la mandrágora, por medio de la cual, yacien do con un hombre, que morirá inmediatamente des-- pués del acto sexual, podrá tener hijos. A Nicia no le gusta demasiado la solución de un "intermediario salvavidas" porque "io no vo' fare la mia donna femmina e me becco". Interviene, en este momento, la "moda francesa", la "moda aristocrática", la "moda real" que convencerán a Nicia, conjuntamente con el plan organizado por Ligurio. Respecto a Lucrecia habrá que convencerla, vista su honestidad, discreción y sabiduría, con la intervención de su madre Sostрата y su confesor Timoteo.

Canción: Una canción sobre la felicidad de "chi nasce sciocco" que podría compararse al "ignorante" de Sócrates, separa el segundo acto del tercero.

Acto IIIº: El tercer acto es el de la acción; rico en es enas y en gestualidad, en ideología y en comicidad.

Sostrata tranquiliza al yerno con una frase -- del más puro espíritu maquiavélico: "gli è ufizio -- d'un prudente pigliare de' cattivi partiti el migliore" con lo que declara que está dispuesta a convencer a Lucrecia para que hable con el confesor y vaya, -- así , adelante la estrategia.

En la escena segunda Nicia habla de la seriedad de su mujer y de la desconfianza en los demás incluso en los clérigos y Machiavelli aprovecha así la ocasión para atacar al clero.

La famosa escena tercera, de tipo catalítico, nos presenta a Fra' Timoteo dialogando con una mujer. La mujer, misógicamente presentada, es la -- beata, viuda con apetito sexual mixto a devoción que necesita desahogarse con el cura; el fraile -- tolerante, hasta donde la conveniencia de la parroquia se lo aconseje, se descubre en el aparte de la escena siguiente: "Le più caritative persone che siano, sono le donne, e le più fastidiose. Chi le scaccia, fugge e fastidii e l'utile, chi le intrattiene, ha l'utile ed e fastidii insieme. Ed è 'l vero che non è el male sanza le mosche". La personalidad del fraile se evidencia por obra de Ligurio que, con una táctica malévol, pero consciente de lo que hace, consigue que Timoteo acepte colaborar en el asunto de Lucrecia y Nicia.

Después que Ligurio ha pedido a Fra' Timoteo -- su colaboración en el aborto de una monja, el convencer a Lucrecia es una nimiedad para la conciencia del fraile.

Ligurio, "deus ex machina" de la obra, va de escena en escena, entre personajes pasivos como Nicia y Callimaco y personajes colaboradores como Sostrata, por amor de su hija y Fra' Timoteo por amor a la parroquia.

En la escena once Fra' Timoteo habla con Lucrecia ya presionada por su madre Sostrata y a través de un diálogo filosófico convence a Lucrecia para que tome la poción y yazga con otro hombre. Nunca hay que dejar un bien por miedo a un mal. Las hijas de Lot en la Biblia dan prueba de su lema.

El acto acaba con el comunicado afirmativo de Fra' Timoteo a Ligurio y Nicia.

Canción: Una canción que alaba el dulce engaño, que favorece el Amor abre el cuarto Acto.

Acto IVº: El cuarto Acto se abre con un monólogo de Callimaco que demuestra la debilidad de carácter del personaje. Solo, sin su Ligurio, se vuelve inactivo, incapaz de reaccionar frente a los obstáculos, dudoso hasta de sus mismos deseos y solamente su mal de amor le ayuda a esperar y a no huir de la situación.

Llega Ligurio, le tranquiliza y por enésima vez soluciona un nuevo problema: la sustitución de Callimaco cuando debe llevar a término el encuentro con Lucrecia. A falta de personas, Ligurio conven

cerá a Fra' Timoteo para que se disfraze de Callimaco. Siro entrega la poción a Nicia y una vez -- disfrazado, todos los inventores del plan se reúnen para ir a la búsqueda de un pobre, pero joven y de buen aspecto.

Al oír el sonido de un liuto Siro avanza para examinar al posible candidato; vuelve afirmando -- que es ideal, de unos veinticinco años y solo. Todos lo abordan excepto el fraile que queda más -- bien como espectador de la acción y en cuanto la presa es segura, se va a su casa.

El acto termina con un monólogo de Fra' Timoteo que dirigiéndose al público, le comunica que durante la noche nadie dormirá; quien por una cosa, quien por otra y desde luego ni Callimaco, ni Lucrecia. Con esto da el efecto teatral de acción interrumpida.

Canción: Una canción dedicada a la noche, y a las dulces horas nocturnas de los amantes divide el cuarto acto del quinto y último.

Un monólogo de crítica social de Fra' Timoteo abre el quinto acto; el religioso, inquieto por -- saber el resultado de la "noche", se ha pasado en vela estas horas rezando y cuidando de su iglesia. Se oyen ruidos que causan Nicia, Ligurio y Siro -- al echar de casa al jovenzuelo girándolo sobre sí mismo para que no conozca la puerta de donde ha -- salido.

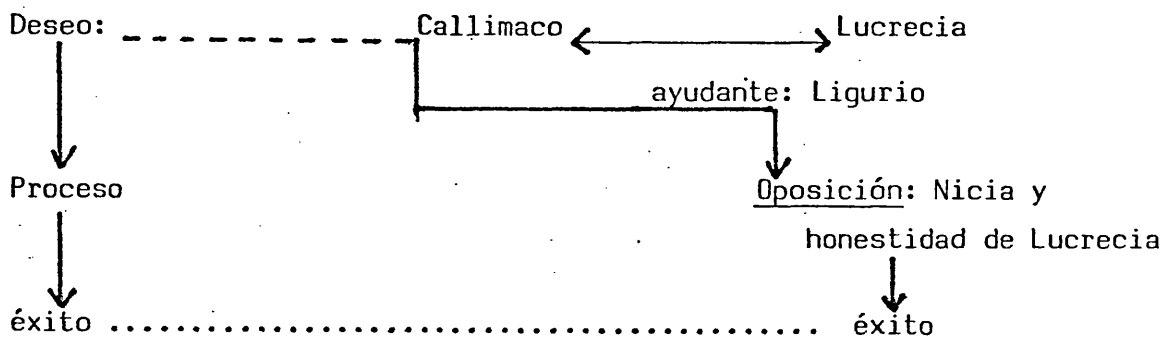
La segunda escena cuenta detalladamente el -- proceder de Nicia al introducir al joven en la ca ma de Lucrecia, su precedente control visual y -- táctil de las calidades del muchacho y su salida del dormitorio sólo después de comprobar que todo iba bien.

Todos van a quitarse los disfraces con la in-- tención de ir a la iglesia para rezar y agradecer al fraile.

Por otra parte el fraile escucha la versión de Callimaco a Ligurio. Por sus palabras colegimos - la reacción de Lucrecia con la filosófica visión de su futuro. Ellos también se dirigen a la igle- sia.

Messer Nicia, Sostrata y Lucrecia que "La pare un gallo, contestando a su marido"; Fra' Timoteo, Calli maco, Ligurio, todos juntos acaban la comedia con la aceptación del "doctor" Callimaco como compadre con libre acceso a la casa de Nicia, con la ora-- ción dedicada a la puerpera y limosnas a la igle- sia.

Lógica de acción



Actantes

Callimaco ←————→ Lucrecia

Análisis secuencial

La acción, a primera vista, es de las más simples que hemos analizado. Una esfera de acción y una macrosecuencia.

En un estudio más profundo vemos cómo la intriga se va desarrollando y complicando con los obstáculos que poco a poco se presentan a Ligurio. Todo esto es la base del principal actante y personaje de la pieza teatral: Ligurio.

Sólo después podemos comprender que la acción -- principal no es el deseo de conquista de Callimaco sino la oposición Ligurio/Nicia, es decir inteligencia/estulticia, sabiduría/ignorancia.

Personajes

Callimaco: joven galán.

Siro: criado de Callimaco.

Nicia: el bobo marido de Lucrecia.

Ligurio: el intermediario.

Sostrata: madre de Lucrecia.

Fra' Timoteo: fraile.

Una mujer.

Personajes y actores

Cuadro de importancia cuantitativa y mínimo de actores necesarios.

Comedia	Personajes	Actores	Mujeres	Niños	Otros	Principales	Secundarios	Comparsas
Mandrágora	8	Mín. 6	3	0	0	Ligurio 18	Sostrata 5	Una mujer 1
		Máx. 8				Nicia 19	Siro 10	
		Media 7				Timoteo 16	Lucrecia 4	
						Callimaco 12		

LA COMPARSA HABLA.

LA MANDRAGORA de Niccoló Machiavelli

Total	Acto Iº	Total	Acto IIº	Total	Acto IIIº	Total	Acto IVº	Total	Acto Vº	Total	Total
8	1 2 3		1 2 3 4 5 6		1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12		1 2 3 4 5 6 7 8 9 10		1 2 3 4 5 6		Absoluto
Callimaco	X X	2	X X	2			X X X X X	5	X X X	3	12
Siro	X	1	X X X X	4			X X X X	4	X	1	10
Nicia	X	1	X X X X X	5	X X X X X X X	X	X X	2	X X X	3	19
Ligurio	X X	2	X X X	3	X X X X X	X	X X X X	4	X X X	3	18
Sostrata					X X X X	X X		3	X X	2	5
Fra' Timoteo					X X X X X X X	X X	X X	8	X X X X X	5	16
1 mujer					X			1			1
Lucrezia						X X		2	X X	2	4
Total	2 2 2	6	3 3 2 1 2 3	14	3 2 2 3 2 3 1 3 1 2 3 3	28	1 2 2 1 4 1 3 1 4 1	20	1 4 1 2 3 6	17	85

620

Máximo: 8
 Mínimo: 6
 Media: 7

5 hombres
3 mujeres

a) Los personajes son: 8

Media: 7

Personajes masculinos: 5

Personajes femeninos: 3

b) Distribución sociológica

Burguesía: 6

Criados: 2

lo que nos da los siguientes datos:

Burguesía: 75%

Criados: 25%

Por el gran predominio de una clase sobre otra podemos deducir que es una gran comedia burguesa; la burguesía como clase es el objeto de la obra. Bajo el disfraz novelístico se ataca a Nicia como burgués florentino y no es ciertamente el otro burgués Callimaco quien le gana sino la astucia de un criado. El verdadero objetivo de la comedia está en el binomio Ligurio/Nicia o Ligurio aparejado con Callimaco, pero ambos personajes burgueses salen muy mal parados a los efectos ideológicos y sociológicos de la comedia.

Galanes

Callimaco, personaje sobre el que pesa la estructura de amor de la comedia, es muy complejo y variable. Su idiosincrasia evoluciona a lo largo de la intriga; al

inicio del 1º acto nos aparece como un héroe que, enamorado según los cánones de la lírica provenzal y de la novelística boccachesca, está dispuesto a todo para conseguir a su amada. En su diálogo-monólogo con Siro subraya esta capacidad suya aunque pida una colaboración del criado. Siro está bastante lejos del siervo clásico y funciona sólo como contraste frente al amo. A pesar de lo dicho, la figura de Callimaco tan pasional en sus sentimientos de amor y tan optimista al decir: "E' non è mai alcuna cosa sì disperata che non vi sia qualche via da poterne sperare e benché la fussi debole e vana, e la voglia e 'l desiderio che l'uomo ha di condurre la cosa non la fa parere così" (A.Iº,E.1ª) va transformándose en un galán débil y desapegado para favorecer la acción del parásito Ligurio. Su optimismo se va perdiendo, su desesperación crece a la espera de un desarrollo de la acción favorable a él, para acabar la comedia con la victoria, con el éxito de su deseo que no es ya tan digno como aparecía al principio de la comedia, sino mezquino triunfo carnal conseguido a través del engaño. No es él quien gana a Nicia, sino la astucia de un parásito.

Nicia: es el personaje en el que se apoya el entramado cómico de la obra. Heredero del "senex estultus" de la comedia clásica y de Calandro de Boccaccio es el gran burlado de la intriga; su estúpida arrogancia y su provincialismo se desarrollan a lo largo de toda la comedia, desde su primer encuentro con Callimaco, a través de los diálogos con Ligurio, hasta la consecución total de la burla que coincide con su gran aspiración, la de -

ser padre. Su lenguaje es espejo de estos aspectos: el - latín, en contraste con un léxico realista, de colorido popular y hasta con expresiones obscenas adornan a este viejo hombre.

Damas

Lucrecia es el personaje ambiguo de la Mandrágora. Mucho se ha discutido sobre la actitud final de esta mujer espejo de moralidad, sensatez y religiosidad. ¿Por qué Lucrecia accede no sólo a aceptar su rol sino a continuarlo en el futuro? ¿Debilidad de mujer? ¿Resultado de una imposición? ¿Deseo realista de un amante más joven y atractivo? ¿Símbolo del pesimismo humano del autor?.

Nosotros pensamos que Lucrecia representa un poco de todo; su debilidad de mujer no es intrínseca a su persona, sino fruto de la educación de la mujer tradicional y fiel a sus deberes maritales y como tal obligada a obedecer a una imposición. A posteriori no es difícil dudar de un deseo sensual natural después de la comparación -- del amante. Estos serían los aspectos deducibles de una obra de puro entretenimiento.

Si pasamos a un juicio ético y filosófico de la - Mandrágora en relación con el Príncipe es posible aceptar la teoría derrotista de que la Fortuna ha previsto - la actitud final de la dama. Si Lucrecia es espejo de mo

ralidad y de fidelidad y si la vida está dominada por la astucia, el engaño, la estulticia, la corrupción hasta del clero, ¿qué podría hacer este personaje sólo frente a este mundo? Ser heroína podría haber llevado a un final trágico y la comedia puede haber necesitado su aceptación del juego.

Los ayudantes

Dejando de lado a Siro, claro personaje secundario necesario al principio de la obra para contestar a Callimaco y posteriormente como puro enlace de escenas, debemos detenernos exclusivamente sobre Ligurio.

Ligurio es el "deux ex machina" de la comedia y el espejo de lo racional. Este personaje que tradicionalmente representa al parásito no enseña casi su interés pecuniario o de otro tipo. Su peculiaridad es la de director de los hilos de la comedia; al inicio de la comedia, sutilmente, va quitando fuerza al personaje de Callimaco para adueñarse de él y de Nicia y planear el todo para que ellos hagan exclusivamente lo que él indica.

Todo está preparado de tal forma que las acciones se encauzan como el agua en el lecho de un río del que no puede salir hasta llegar a la mar. Más allá de estos hilos se mueven por sí solos diálogos entre Lucrecia y Timoteo o entre Timoteo y una mujer que sirven para completar el cuadro social de la comedia.

Ligurio no actúa sobre Lucrecia cuya conducta es fruto de otras intervenciones.

Callimaco y Nicia son títeres en manos de Ligurio, como Lucrecia lo es de las circunstancias.

Fra' Timoteo puede ser el personaje paralelo al de Lucrecia; él también es ambiguo y discutible. ¿Es Fra' Timoteo un pobre fraile de provincia? ¿Se le puede comparar con don Abbondio de Manzoni? ¿Es espejo de aquel clero tan contestado también por otros escritores? También en este caso pensamos que Timoteo reúne un poco de todos estos aspectos.

El no es un cardenal, un monseñor, sino un simple cuidador de almas de parroquianos; sin embargo, en cuanto tal, siempre posee una fuerza que jamás ha faltado a la Iglesia de todos los tiempos: su poder, sobre la debilidad e ignorancia humana. En tercer lugar su avidez de dinero, aunque sea en beneficio de la parroquia, no deja de ser excesiva y peligrosa para la moral: en efecto no duda demasiado en solucionar el posible aborto en pro de la iglesia y menos aún para favorecer un evidente adulterio. La corrupción está al alcance de su mano.

Si consideramos los personajes como actantes de una intriga cómica y de puro deleite, ellos pueden ser atractivos; interesantes porque más evolucionados respecto a sus antecedentes del teatro clásico.

Sin embargo como apuntan Giulio Ferroni⁽⁴⁾ o Félix Fernández Murga⁽⁵⁾ se ha opinado que la Mandrágora - estuviera dirigida a Florencia y a los florentinos. Lu--

crecía sería Florencia, Callimaco representaría el poderío de los Medici, apoyado por la Iglesia en la figura de Fra' Timoteo; Ligurio la ayuda a los Medici, es decir Fernando el Católico y el estúpido Nicia a aquel ex-gonfaloniario Pier Soderini que había entregado Florencia a los mismos que le habían destituido.

La cuestión sigue abierta y puede ser símbolo de que la Mandrágora no ha pasado inadvertida como obra teatral.

Técnica Teatral: Actos-cuadros-escenas

Nº de escenas por acto ----- Mandrágora

Acto Iº	E-3
Acto IIº	E-6
Acto IIIº	E-12
Acto IVº	E-10
Acto Vº	E-6
<hr/>	
Total escenas	E-37

Cuadros

Acto Iº: E-1. Escena informativa de introducción marcada por un casi monólogo de Callimaco que domina como personaje sobre el criado.

E-2. Inicio de la intriga a cargo de Ligurio, mar

cado por la ironía y comicidad y por el predominio de la astucia sobre la estupidez.

E-3. Cierre del Acto Iº y aclaración de los límites de actividad de Callimaco que, a su vez, depende también de Ligurio.

Acto IIº: E-1-6. Agrupación única de escenas marcada por el contraste entre Ligurio, "factotum" de la intriga y los otros personajes que siguen estrictamente sus órdenes.

Acto IIIº: E-1-2. Escenas de transición de desarrollo de la intriga.

E-3. Escena catalítica marcada por la presentación del importante Fra' Timoteo.

E-4-9. Agrupación de escenas en que se prepara la estrategia marcada por la astucia de Ligurio, la estupidez de Nicia y el oportunismo del fraile.

E-10-12: Todo el sentido filosófico de la vida que trasluce de las escenas precedentes se aplica en estas últimas como cierre del acto.

Acto IVº: E-1. Monólogo de Callimaco que, una vez más, declara sus límites de actante.

E-2-10. Agrupación única de escenas que forma casi un cuadro con los disfraces simultáneos de varios personajes en la puesta en práctica de la estrategia. Cierre del acto.

Acto Vº: E-1. Monólogo de Fra' Timoteo con crítica a la sociedad civil y religiosa.

E-2-4. Escenas de flash-back por parte de Nicia, Callimaco y aparte del fraile.

E-5. Breve escena marcada por la transformada personalidad de Lucrecia.

E-6. Escena de despedida de todos los personajes cómplices satisfechos del éxito.

La Mandrágora comprende 1.444 líneas más 158 versos de las Canciones y del Prólogo, una relación de l/r de 2'90 y un ritmo muy ágil a lo largo de toda la obra.

Respecto a las funciones dramáticas de la palabra, encontramos 10 monólogos bastante cortos de tipo informativo-narrativo e interior, aunque estos últimos se entrelazan con la información.

I) a) Monólogo informativo:

"Io non so chi si abbi giuntato l'uno l'altro. Questo triste di Ligurio ne venne a me con quella prima novella, per tentarmi, acciò, se io li consentivo quella, m'inducessi piú facilmente a questa; se io non gliene consentivo, non mi arebbe detta questa, per non palesare e disegni loro senza utile, e di quella che era falsa non si curavano....."
(A.IIIº,E.1º)

b) Monólogo de sentimientos:

"Callimaco: ...Può egli essere che io non rivegga Ligurio? E, nonché le ventitré, le sono le ventiquattro ore! In quanta angustia d'animo, sono io sta--

to e sto! Ed è vero che la Fortuna e la Natura tiene el conto per bilancio, la non ti fa mai un bene, che, a l'incontro, non surga un male. Quanto piú mi è cresciuta la speranza, tanto mi è cresciuto el timore. Misero a me! Sarà egli mai possibile che io viva in tanti affanni e perturbato da questi timori e queste speranze? Io sono una nave vessata da due diversi venti, che tanto piú teme, quanto ella è piú presso al porto....."

(A.IV^o,E.1^a)

c) Narraciones:

"Callimaco: Costui, come li altri fiorentini, era spesso invitato da me; e, nel ragionare insieme, accadde un giorno che noi venimo in disputa dove erano piú belle donne, o in Italia o in Francia. E, perché io non potevo ragionare delle italiane, sendo sí piccolo quando mi parti', alcuno altro fiorentino, che era presente, prese la parte franzese, e Camillo la italiana....."

(A.I^o,E.1^a)

II) Diálogos informativos para relacionar sucesos acaecidos anteriormente o entre escena y escena:

"Siro: Egli è cosí.

Callimaco: E commesso di qua che fussino venduti tutti e mia beni, fuora che la casa, mi ridussi a vivere quivi, dove sono stato dieci altri anni con una felicità grandissima...

Siro: Io lo so.

Callimaco: ...avendo compartido el tempo parte alli studii, parte a' piaceri, e parte alle faccende;"

(A.I^o,E.1^a)

III) Diálogos de doble conversación:

"Frate: Questa fanciulla, che tempo ha?

Nicia: lo strabilio.

Frate: Dico, quanto tempo ha questa fanciulla?

Nicia: Male che Dio gli dia!

Frate: Perché

Nicia: Perché se l'abbia!

Frate: E' mi pare essere nel gagno. Io ho a fare con

uno pazzo e con un sordo: l'un si fugge, l'altro non lo
ode. Ma se questi non sono quarteruoli, io ne....."

(A.III^o,E.5^a)

Acotaciones

La mayoría de las acotaciones se refieren a la -
entrada y salida de personajes:

"Callimaco: Siro, non ti partire, io ti voglio un poco"

(A.I^o,p.71)

"Siro: Io vo"

(A.I^o,p.76)

"Ligurio: Ma eccolo. Che vai tu appostando, Callimaco?"

(A.I^o,p.78)

"Siro: andate"

(A.II^o,p.87)

"Siro: Eccogli che vengon fuori"

(A.II^o,p.88)

"Frate: Ecco Ligurio, che torna in qua"

(A.III^o,p.101)

Apartes

Los apartes son prácticamente inexistentes.

"Callimaco: Chi è quel che mi vuole?

Nicia: Bona dies, domine magister.

Callimaco: Et vobis bona, domine doctor.

Ligurio: Che vi pare?

Nicia: Bene, alle guagnele!

Ligurio:"

(A.II^o,p.83)

"Callimaco: Avete voi il segno?

Nicia: E' l'ha Siro, sotto.

Callimaco: Dallo qua. Oh! questo segno mostra debilità
di rene.

Nicia: E' mi par torbidiccio; eppur l'ha fatto ora ora.

Callimaco: Non ve ne maravigliate. Nam mulieris, urinae
sunt semper maioris grossitiei et albedinis, et minoris
pulchritudinis quan virorum.....

Nicia: Oh! uh! potta di San Puccio! Costui mi raffinisce
in tralle mani; guarda come ragiona bene di queste cose! "

(A.II^o,p.89)

Mímica-Gesto

La Mandrágora es una obra rica en gestualidad a parte de los movimientos intrínsecos a las acotaciones. Las escenas de preparación al rapto del joven y la misma de actuación son las que soportan el peso gestual."

"Ligurio: Non farà, perché io voglio che tu ti storca
el viso, che tu apra, aguzzi o digrigni la bocca,
chiuggia un occhio. Pruova un poco.

Callimaco: Fo io così?

Ligurio: No.

Callimaco: così?

Ligurio: Non basta.

Callimaco: A questo modo?

Ligurio: Sì, sì, tieni a mente cotesto....."

(A. IV^o, E. 2^a)

"Callimaco: O Siro!

Siro: Messere!

Callimaco: Fatti costì.

Siro: Eccomi.

Callimaco: Piglia quel bicchière d'argento allo armario
di camera, e, coperto.....

.....

Siro: Eccolo."

(A. IV^o, E. 3^a)

"Siro: Chi apre l'uscio suo? E' egli el famiglio?

Ligurio: No: gli è lui. Ah, ah, ah, uh!

Siro: Tu ridi?

Ligurio: Chi non riderebbe? Egli ha un guarnacchino
indosso....."

(A. IV^o, E. 7^a)

"Nicia: Tiratevi in qua maestro: voi mi parete uno uom
di legno. Eccolo.

Callimaco: "Venir vi possa el diavolo allo letto, Dapoi
ch'io non vi posso venir io!"

Ligurio: Sta' forte: Da' qua questo liuto!

Callimaco: Ohimè! Che ho io fatto?

Nicia: Tu 'l vedrai! Cuoprigli el capo, imbavaglialo!

Ligurio: Aggiralo!

Nicia: Dagli un'altra volta! Dagliene un'altra! Mettetelo
in casa!"

(A. IV^o, E. 9^a)

"Frate: Venite!

Callimaco: Dio vi salvi!

Nicia: Maestro, toccate la mano qui alla donna mia.

Callimaco: Volentieri....."

(A. V^o, E. 6^a)

Tono

Aunque haya variaciones de tono a lo largo de la comedia, según los personajes predomina el tono de la ironía.

Toda la obra se basa en los diálogos Ligurio-Nicia, Ligurio-Callimaco o Ligurio-Fraile, etc. y éstos - que son los más importantes contienen un gran matiz irónico o de doble interpretación.

"Ligurio: Evi Callimaco?

Siro: Sí, è.

Nicia: Che non di' tu "maestro Callimaco?"

Ligurio: E' non si cura di simil' baie.

Nicia: Non dir così,"

(A.II^o,E.1^a)

"Callimaco: Io ho paura che costei non sia la notte mal coperta, e per questo fa l'orina cruda.

Nicia: Ella tien pure adosso un buon coltrone;

ma la sta quattro ore ginocchioni ad infilzar paternostri,"

(A.II^o,E.6^a)

"Donna: Togliete ora questo fiorino, e direte dua mesi

ogni lunedì la messa de' morti per l'anima del mio marito. Ed ancora che fussi un omaccio, pure le carne torono: io non posso fare non mi risenta, quando io me ne ricordo. Ma credete voi che sia in purgatorio?

.....
Io non so già cotesto. Voi sapete pure quel che mi faceva qualche volta. Oh, quanto me ne dolsi io con esso voi! Io me ne discostavo quanto io potevo; ma egli era sí importuno!.....

.....
Naffe!. Dio ci aiuti, con queste diavolerie! Io ho una gran paura di quello impalare."

(A.III^o,E.3^a)

Vestuario-Maquillaje

Encontramos referencias al vestuario en múltiples disfraces de Nicia, Callimaco, el fraile, etc.

"Ligurio: Chi non riderebbe? Egli ha un guarnacchino indosso, che non gli cuopre el culo. Che diavolo ha egli in capo? E' mi pare un di questi gufi de' canonici, ed uno spadaccin sotto: ah, ah! e' borbotta non so che."

(A.IV^o,E.7^a)

"Siro: ...Non ha venticinque anni, e viensene solo, in pitocchino, sonando el liuto."

(A.IV^o,E.9^a)

Espacio-Tiempo

Se declara el espacio detalladamente en el Prólogo. La intriga se desarrolla en Florencia, tal cual aparece por el "aparato". A la derecha está la casa de Nicia; la calle que asoma por la esquina se llama del Amor; de frente se observa la iglesia. A la izquierda la puerta de casa de Callimaco.

Respecto al tiempo en general, se nos habla de mayo en el Acto primero "che vada con la sua donna al bagno in questo maggio" (p.75); en cuanto a la duración de la estrategia y alcance del éxito, la acción está comprendida en las 24 horas, es decir hasta las primeras horas de la mañana siguiente.

"Callimaco: Dirovelo: io vi darò la pozione questa sera; voi gliene darete bere e, subiro, la metterete nel letto, che fieno circa a quattro ore di notte. Di poi....."
 (A.II^o,E.6^a)

"Ligurio: ...Orsú! avanziam tempo, ché si fa sera. Vatti, Callimaco, a spasso, e fa' che alle ventitré ore noi ti ritroviamo in casa....."
 (A.II^o,E.6^a)

"Ligurio: ...ed io andrò a trovare maestro Callimaco, che vi mandi la pozione; ed a l'un 'ora fate che io vi rivegga, per ordinare quello che si de' fare alle quattro."
 (A.III^o,E.12^a)

"Ligurio: ...e' son già due ore....."
 (A.IV^o,E.2^a)

Efectos escenográficos

Como efectos escenográficos internos a la obra podemos considerar los disfraces de personajes y la escena del rapto del muchacho y consiguiente liberación - que dan movimiento a la acción. Los que pudieran ser -- efectos de "attrezzo" no se revelan a través del texto y no poseemos noticia de ello.

Remontando a la representación de 1525 en Florencia, sabemos según Vasari que la Mandrágora se recitó - en casa de Bernardino Giordano, por los Académicos de la Cazzuola y con una escenografía de Andrea del Sarto y Aristotele da Sangallo. (6)

Comicidad

No existe en la Mandrágora comicidad abierta, sino una constante ironía que desemboca en la comicidad a la presencia del bobo Nicia y en amargura en los diálogos con el fraile. Toda la comedia, en efecto, rueda al rededor de la ambigüedad de obra ligera o grave según se juzguen las intenciones del autor.

Estudio Ideológico

El Amor

Del estudio sociológico deducimos que la Mandrágora elabora de manera diferente la estructura de amor respecto a las obras analizadas hasta el momento.

Si el Amor era el motor de las otras comedias, en esta obra sirve de base a la burla que nosotros consideramos tan importante como el éxito amoroso conseguido.

El Amor es, aquí, algo secundario o sólo el medio de poner en práctica la victoria de la Astucia sobre la Estupidez y de toda una filosofía personal que discutiremos más adelante.

Callimaco no ama a Lucrecia, sino la desea en cuanto objeto de una apuesta sobre su presunta honestidad. Lucrecia desconoce al joven y lo acepta en la conclusión de la obra, quizás por venganza hacia el mismo

o quizás para hacer valer las intenciones del Autor.

Fuera de la ley y del orden es también, bajo este aspecto, diferente del tipo de Amor analizado en las otras comedias.

Al final de la obra vemos como se entremezclan - el sexo y el amor sublime; la descripción inocente que Nicia hace del joven "víctima" y los sentimientos que - hacen sufrir a Callimaco en la 1ª Escena del IVº Acto - revelan un amor bastante dispar.

La Mujer

La mujer se estudia en la figura de Sostrata y - de Lucrecia.

De la primera se dice, ya a priori, que había si do una mujer alegre con lo que se descalifica dentro de un orden moral y social. Lucrecia que, como afirma Fernández Murga⁽⁷⁾ había sido en la historia romana, el pro totipo de la honestidad femenina en aras de la cual había sacrificado su vida, deja en el lector una gran ambigüedad para poder enjuiciarla. ¿Lucrecia, como mujer, es honesta mientras no tenga la ocasión de lo contrario? ¿Tiene derecho la mujer a su venganza, una vez que varios hombres han jugado con su honor? ¿Es la mujer una persona más de aquella sociedad criticable o ser de la naturaleza humana débil y fácil de corromper? Nosotros pensamos que Lucrecia como mujer comprende un poco de -

todas estas cuestiones y se pueden elegir las respuestas sólo desde épocas, desde mentalidades sociales diferentes o de creencias optimistas o pesimistas sobre el "Hombre".

En sentido general, es superfluo decir que, la técnica general es la crítica a priori al sexo femenino:

"Siro: Abbiate pazienza: le donne si sogliono con le buone parole condurre dove altri vuole"
(A.II^o,p.88)

"Frate: Le piú caritative persone che sieno sono le donne, e le piú fastidiose. Chi le scaccia, fugge e fastidií e l'utile; che le intrattiene, ha l'utile ed fastidii insieme. Ed è 'l vero che non è male senza mosche."
(A.III^o,p.98)

"Frate: E tutte le donne hanno alla fine poco cervello"
(A.III^o, p.105)

El Hombre

No hay intención alguna de juzgar positiva o negativamente al hombre en sí, sino como raza humana.

Sociedad

Hemos llegado al "quid" de la cuestión.

La Mandrágora es una comedia que ha provocado todo tipo de análisis literario y filosófico para compren

der la finalidad del autor y las preguntas siguen abiertas.

Muy evidente es la superioridad de la Astucia y de la Inteligencia frente a la Estupidez humana; para Machiavelli las primeras son el motor de la vida humana y por lo tanto no susceptibles de anulación. El mismo define socialmente a sus personajes en el Prólogo: "Un amante meschino, un dottor poco astuto, un frate mal vissuto, un parasito, di malizia el cucco".

Otros aspectos de ironía social los encontramos en el diálogo en latín entre Callimaco y Nicia gracias a cuya lengua el primero consigue la credibilidad del doctor en leyes.

Nicia ataca muy directamente a Florencia en la escena tercera del segundo acto:

"In questa terra non ci'è se non cacastecchi; non ci si apprezza virtù alcuna. S'egli stessi qua, non ci sarebbe uomo che lo guardassi in viso. Io ne so ragionare, che ho cacato le curatelle per imparare dua hac, e se io ne avessi a vivere, io starei fresco..."
(A.IIº, p.86)

Fuera de la sociedad civil, Machiavelli ataca duramente al clero en la figura de Fra' Timoteo:

"Callimaco: Chi disporrà el confessoro, tu?"

Ligurio: Io, e danari, la cattività nostra, loro"

(A.IIº,p.92)

"Nicia: ...Ben sapete che un di que' fratacchioni le cominciò andare da torno, in modo che la non vi volle più tornare. Egli è pur male però che quegli che ci arebbono a dare buoni essempli sien fatti così?"

(A.IIIº,p.95)

"Ligurio: Questi frati, sono trincati, astuti; ed è
ragionevole, perché e' sanno e peccati nostri, e loro,
e chi non è pratico con essi potrebbe ingannarsi e non
li sapere condurre a suo proposito"

(A.III^o,p.96)

No reproducimos el diálogo entre Ligurio y el --
Fraile en la escena cuarta del tercer acto que es la --
más descriptiva del ataque al clero para no extendernos.

El interés económico del clero va siguiendo los
pasos de Fra' Timoteo en el aguantar pacientemente el -
proceso de petición de sus fieles:

"Frate: Messer Nicia e Callimaco sono ricchi, e da
ciascuno, per diversi rispetti, sono per trarre assai;
la cosa convien stia secreta, perché l'importa così
a loro, a dirla, come a me....."

(A.III^o,p.105)

El juicio sobre el pecado y su relatividad se --
desprende de la escena once del tercer acto:

"Frate: Dice la Biblia che le figliuole di Lotto, cre-
dendosi essere rimase sole nel mondo, usorono con el
padre; e, perché la loro intensione fu buona, non pecco-
rono"

(p.107)

y la crítica acaba llegando del mismo fraile:

"Frate: ...Quante volte ho io detto a questi frati
che la tenghino pulita! E si maravigliono poi se la
divozione manca! Io mi ricordo esservi cinquecento im-
agine, e non ve ne sono oggi venti: questo nasce da
noi, che non le abbiamo saputa mantenere la reputazione.
Noi vi solavamo ogni sera....."

(A.V^o,p.127)

Para concluir, el espíritu maquiavélico asoma en las palabras pronunciadas por Sostrata o por Fra' Timoteo:

"Sostrata: Io ho sempremai sentito dire che gli è ufizio d'un prudente pigliare de' cattivi partiti el migliore: se, ad avere figliuoli, voi....."
(A.III^o, p.94)

"Frate: dove è un bene certo ed un male incerto, non si debbe mai lasciare quel bene per paura di quel male"
(A.III^o, p.107)

Evidentemente el fin justifica el medio.

Conclusiones

La importancia de N.Machiavelli y la notoriedad de esta comedia nos hace muy difícil aportar algo nuevo en las conclusiones.

De Sanctis, Russo, Croce, Raimondi, D'Amico, Apollonio, Blasucci, Montanari, Barberi Squarotti, Giulio Ferroni, Giorgio Cavallini, Ridolfi, etc. (ver bibliografía anexa) son parte de los críticos que hemos revisado y que demuestran nuestra dificultad.

Desde la crítica romántica que consideró la Mandragora una farsa con algo triste y algo serio, pero ya no importante porque, como afirmaba De Sanctis, demasiado inherente a su sociedad, pasa a ser una comedia muy amarga para D'Amico, una burla clásica para Apollonio, una reiteración de la filosofía del Príncipe para Russo.

Con línea original, Barberi Squarotti considera lo abstracto de la comedia en cuanto no descripción de una realidad, sino descripción de un proyecto en el que los personajes hablan un único lenguaje posible a este fin. Según este crítico todo está previsto en la acción y en el lenguaje; solamente un personaje negativo como Nicia habla "el lenguaje de las cosas" mientras que, -- tras los otros, se lee el discurso filosófico que el Autor ha juzgado oportuno dedicarles.

Analizando la estructura de la acción, de los -- personajes y del lenguaje, en este juego de ajedrez nosotros seguimos viendo varias posibilidades de interpretación.

El juicio sobre los personajes es lo que más nos lleva a varias opiniones; para nosotros la Mandrágora - está bastante alejada de los modelos anteriores de comedia.

La estructura de amor que pone en movimiento la acción de la comedia queda aplastada o por lo menos comparable equitativamente a la estructura de la burla y - ésta no es la de Calandrino de Boccaccio. Nicia no es - tan simple como su colega medieval, ni como el bobo de Bibbiena o de Torres Naharro.

Nicia representa un estamento de la sociedad florentina; no es tonto y humilde sino orgulloso y presuntuoso de su estado, aunque no de su clase, visto que se permite condenarla en la 3ª escena del acto segundo. Si se le engaña no es con simpleza sino con estudiado análisis psicológico; a pesar de todo es el personaje más novelesco de todos.

Fra' Timoteo y Lucrecia son los personajes que - llevan a la ambigüedad y a la variación de juicios críticos.

Si el primero fuera un pobre fraile de una pequeña parroquia, con pocos medios, mucho amor a Dios y poca estima de los hombres, no se podría analizarlo nada más que como un personaje novelesco más, del estilo bocachesco. Para nosotros Timoteo no tiene perdón; él es consciente de todo lo que le piden y comprende a paso a paso los movimientos y palabras de Ligurio. La preparación del plan para el aborto de una monja nos lo re--

presenta tan detalladamente que su comportamiento anterior con una beata, en el umbral de la iglesia, y después con Lucrecia, no nos sorprende en absoluto. Por otra parte él mismo nos habla de la poca religiosidad no sólo de los civiles sino de los religiosos del tiempo.

En el caso de Lucrecia, no sabemos si juzgar su rendición amorosa, por misoginia del autor, por debilidad femenina o por cálculo; según la juzguemos, se obtendrá un análisis diferente.

Esta ambigüedad sobre los personajes es, para nosotros, premeditación del autor; pensamos que no es una consecuencia natural de una farsa de puro entretenimiento, de una comedia más que el autor ha escrito lejos -- del mundanal ruido a imitación de sus predecesores. Para nosotros, de acuerdo quizás con Barberi Squarotti, -- Machiavelli escribió la Mandrágora "burlando al público" con una "comedia alegre y ligera" sólo para quién no pudiera ver algo más profundo como la substancia misma -- del Príncipe, repetida bajo otras formas a través de un proceso de vida que no admitía otro final que el éxito de la burla y el cambio de Lucrecia. El final de la obra podría haber sido el pirandeliario "Così è se vi pare".

Lejos de estas críticas y de nosotros están Paronchi o Sunberg con su hallazgo de alegorías: Callimaco representaría a Lorenzo de' Medici, Nicia al gonfaloniero Soderini de la República Florentina y Lucrecia a Florencia, fiel, mientras ha podido, a Soderini y crédu-la con Savonarola.

NOTAS

- (1) Machiavelli: Tutte le Opere, Firenze, Sansoni, 1971, p.1.051.
- (2) Machiavelli: op.cit., p.1.162.
- (3) Barberi Squarotti: La forma trágica del "Principe" e altri saggi sul Machiavelli, Firenze, Olschki, 1966, p.44.
- (4) Ferroni, G.: "Mutazione" e "Riscontro" nel teatro di Machiavelli, Roma, Bulzoni, 1972.
- (5) Fernández Murga, F.: op.cit., p.124.
- (6) Le Vite, a cura di Gaetano Milanese, VI, Firenze, - 1906, pp.437-438.
- (7) Fernández Murga, F.: Estudios sobre los géneros literarios II (Tipología de los personajes dramáticos), editado por Javier -- Coy y Javier de Hoz, Universidad de Salamanca, 1984, p.123.

Cap.VII

C O N C L U S I O N E S

Cap. VII.- TORRES NAHARRO FRENTE AL TEATRO ITALIANO.APROXIMACIONES Y DIVERGENCIAS.

Los estudios más importantes, a nuestro alcance, son el de Marcelino Menéndez Pelayo de 1900 y el más moderno de Joseph E. Gillet; son numerosos los manuales de literatura española y los libros sobre teatro italiano -- que citan a Torres Naharro o que lo clasifican como innovador dentro del teatro español.

No poseemos muchos más trabajos críticos sobre -- nuestro dramaturgo, cuya biografía es bastante hipotética y se deduce de su misma obra literaria.

Tanto Menéndez Pelayo como Gillet reconocen en Torres Naharro un humanista en cuyo teatro pueden mostrarse huellas del teatro latino e italiano, además del español.

Afirma Menéndez Pelayo que el dramaturgo es un humanista no por citas o recuerdos clásicos sino

"por lo claro y armónico de la composición; por el buen gusto que rara vez falla, aun en los pasos más difíciles; por cierta pureza estética que sobrenada en la descripción de lo más abyecto y trivial; por cierta grave, consoladora y optimista filosofía que suele encontrarse con sorpresa en estas farsas de apariencia tan liviana...Esta humana y aristocrática manera de espíritu que tuvieron todos los grandes hombres del Renacimiento" (1)

Además de recordarnos las palabras de Torres al Marqués de Pescara que confirman la publicación y conocimiento de sus obras en Italia, el crítico nos informa de los múltiples italianismos presentes en las obras, de la in--

fluencia de la comedia italiana, pero no hasta el punto de sentirse deudor de una obra completa; hay influencia en lo que toca al artificio y combinación de la fábula; a las justas proporciones del poema escénico; al estudio de los caracteres; a la sentenciosa mordacidad del diálogo.

Estos son los aspectos italianizantes que considera Menéndez y Pelayo, pero su estudio, aún muy interesante y bastante acertado, está falto de parangón detallado con las comedias italianas de comienzos del siglo XVI, que evidentemente ignora y que son las que pueden confirmar lo que de italiano hay en Torres Naharro.

En cuanto al completísimo estudio monográfico de Gillet, éste nos confirma ante todo las vivencias del dramaturgo español en Italia, a través de su biografía entre sacada de las mismas obras; su llegada a Italia, sus servicios a Giulio de' Medici, después al Cardenal Bernardino de Carvajal, en Roma, y por último, a Don Hernando Dávalos, Marqués de Pescara, en Nápoles.

Respecto a las obras, Gillet entra detalladamente en todos los elementos italianos o italianizantes, pero, dejándolos, muchas veces, como meras hipótesis.

Su estudio, de todos modos, es imprescindible para acercarse a Torres y es una maravillosa guía para el estudio no sólo de sus obras, sino del hombre-autor, de su filosofía, ética, humanismo, individualismo renacentista, espíritu patriótico, etc.

Para evitar reiteradas citas de los nombres de los autores, utilizaremos las siguientes abreviaturas:

Lorenzo di Filippo Strozzi	(LS)
Ludovico Ariosto	(LA)
Jacopo Nardi	(JN)
Nicola Grassi Mantovano	(GM)
Bernardo Dovizi, cardenal de Bibbiena	(CB)
Niccoló Machiavelli	(NM)
Bartolomé Torres Naharro	(TN)

Revisando el análisis secuencial de cada una de -- las comedias, observamos la presencia de diferentes modelos entre las italianas y entre las mismas de Torres Naharro.

Comedias Italianas: Modelo A:

- dos esferas de acción que se cruzan.
- una macrosecuencia de deseo.
- una macrosecuencia de matrimonio que indica la legitimación social.

A este modelo corresponden la Commedia in versi, - La Pisana, ambas de Strozzi e Il Negromante de Ariosto.

Recordamos en la Commedia in versi las dos relaciones actanciales que corresponden a los deseos de Camillo y de Catillo hacia Virginia. La legitimación social sucede por la anulación de los primitivos matrimonios y el -- cruce de pareja con doble boda final.

En La Pisana encontramos los deseos de Antonello y de Ramondo hacia Cassandra. La legitimación social se consigue por anagnórisis y boda final.

En Il Negromante, Cintio en la primera esfera de acción desea reconocer su boda secreta con Lavinia y Camil

lo desea a Emilia.

Como en la primera de estas comedias, la solución reside en la anulación del segundo matrimonio de Cintio - con Emilia que se casa con Camillo. La legitimación social se respeta y es posible por anagnórisis.

Como observamos en este modelo A la anagnórisis no es indispensable.

Modelo B:

- una esfera de acción.
- una macrosecuencia de deseo.
- una macrosecuencia de matrimonio que indica la legitimación social.

Pertencen a este segundo modelo I Suppositi de Ariosto, I due Felici rivali de Nardi y la Eutychia de Nicola Grassi.

I Suppositi: Erostrato y Cleandro desean a Polinesta. La legitimación social por medio de la boda final se consigue por anagnórisis que excluye a uno de los galanes.

I due felici rivali: Carino y Callidoro desean a Pamphila. La boda final legitima el deseo y se consigue por anagnórisis que elimina a uno de los galanes.

Eutychia: Milichio y Ocheutico desean a Eutychia. La boda final, legitimadora social, es posible por anagnórisis.

Modelo C:

- una esfera de acción.
- una macrosecuencia de deseo.

A este modelo pertenecen La Mandrágora de Machiaveli y La Calandria de Bibbiena.

En ambas comedias falta la legitimación social; -- existe sólo el deseo de conquista y además entre personas casadas. En La Mandrágora Callímaco desea a Lucrecia que está casada y en La Calandria es Fulvia, casada, la que desea a Lidio. En esta última, la comedia acaba en dos bodas, pero éstas no pertenecen a la esfera de acción, sino son un premio a Santilla y Lidio que con su nueva situación quedan vinculados a Fulvia, que, de esta manera, tendrá fácil acceso al amante.

La novena comedia italiana, La Cassaria, es atípica y disidente con los modelos fijados.

Dos esferas de acción, una macrosecuencia y ausencia de anagnórisis. No hay legitimación social por falta de decoro de los personajes femeninos que son, por lo tanto, socialmente rechazados.

Como hemos podido observar Ariosto no es uniforme en sus obras teatrales; pasa de un esquema más clásico de la Cassaria a un enredo con desenlace feliz en las otras dos comedias.

Mientras podemos comparar los modelos A y B dentro de su estructura variada, el modelo C se nos representa como el más novelístico y más rebelde desde el punto de vista social. No es una cuestión cronológica, la que con-

figura esta diferencia al ser, por ejemplo, la Calandria, anterior a Il Negromante o del mismo tiempo de la Eutychia sino pensamos que depende exclusivamente del Autor.

En cuanto a Torres Naharro, tampoco hay uniformidad en él. La Seraphina pertenece al modelo A: dos esferas de acción y dos macrosecuencias. Floristán desea el reconocimiento de su relación con Seraphina. Legitimación social y anagnórisis final.

La Calamita pertenece al modelo B: una esfera de acción y dos macrosecuencias. Floribundo desea conquistar a Calamita. Legitimación social por medio de las bodas y anagnórisis final.

La Aquilana pertenece al modelo B: Aquilano desea a Felicina. Legitimación social por las bodas y anagnórisis final.

La Himenea puede acercarse al modelo B por la única esfera de acción, por las dos macrosecuencias y por la boda final, pero difiere por la ausencia de anagnórisis.

Como hemos podido apreciar existe en todas una macrosecuencia común: el deseo de conquista de una mujer bajo el eje argumental e ideológico del Amor. En la Calandria es Fulvia la que desea a Lidio.

Para obstaculizar este proceso lineal, existen dos métodos:

- 1) acción paralela, con deseo de conquista de la misma mujer por parte de otro galán: La Commedia in versi, La Pisana, I suppositi, I due felici rivali, Eutychia.

2) Existencia de un oponente que coincide con el "senex" y, en un solo caso, con el hermano de la amada: La Cassaria, Aquilana, Calamita y en el último caso, Himenea.

Esta oposición requiere la intervención de mediadores o auxiliares (criados, parásitos, dueñas o terceras, rufianes, nigromantes, etc.)

La intervención de estos últimos complica la intriga; el proceso se enreda y va degradándose hacia un final más de tragedia que de comedia: a veces el proceso mejora para fracasar inmediatamente y dar así juego al común denominador de casi todas las comedias, es decir, el azar.

El fracaso o el éxito depende de su legitimidad -- desde el punto de vista social y moral. Hay éxito en todas excepto, aparentemente, en La Cassaria, La Mandrágora y La Calandria.

Pero, para ser más precisos, en la Cassaria observamos un fracaso de tipo moralista, en cuanto los dos galanes no desean un matrimonio sino sólo una conquista -- sexual de las dos prostitutas y si no lo consiguen es por una finalidad moralística de Ariosto en su primera comedia.

Al contrario, en La Calandria y La Mandrágora, lo que fracasa es la legitimación social, mientras tiene éxito el deseo erótico según el más puro esquema boccachesco.

En todas las obras se desarrolla un código gestual de comportamiento amoroso, establecido socialmente.

Según este código amoroso, el galán pasivamente intenta entrar en contacto con la muchacha mediante la ayu-

da de los criados, rufianes, terceras, etc. a través de - cartas y mensajes varios. Las muchachas, en un primer momento son reacias o por lo menos están en guardia frente a los pretendientes, pero al final su debilidad femenina, presionada por los mediadores y por la dulzura y pasión - del galán, cede, sin ningún compromiso matrimonial.

Si las relaciones amorosas no alcanzan una ruptura social, se debe a un código ético que interrumpe la acción y favorece el enredo que lleva a la legitimación final de las bodas.

Allí donde hay procesos paralelos que pueden formar una nueva secuencia, éstos son poco importantes respecto a la macrosecuencia principal, dado que se utilizan desde una finalidad lúdica o para favorecer la complejidad del enredo y prolongar así la acción: véase la Calamita con - la relación de Libina y el Escolar, La Calandria con la - relación de Torcazo y Lidio (Santilla), La Commedia in -- versi con Catillo y Panfila e Il Negromante con Camillo y Emilia, etc.

Es evidente que el esquema puede variar según el - lugar y el momento en que se detiene, ralentiza o concreta el proceso.

Como afirma Brémond:

"cuando un proceso de mejoramiento llega a su término alcanza un estado de equilibrio que puede marcar el fin del relato. Si el narrador elige proseguir debe recrear un estado de tensión, y, para hacerlo, introducir fuerzas de oposición -- nuevas o desarrollar gérmenes nocivos dejados en suspenso..."⁽²⁾

Como ejemplos: la vuelta inesperada del "senex", la intervención aparentemente positiva del auxiliar del oponente, el desvelamiento de la relación amorosa, fuera de tiempo y en condiciones negativas, por los familiares de la amada, y casi siempre la falta de decoro social que se soluciona con la anagnórisis final.

Dados estos modelos estructurales podemos deducir que La Cassaria es la más clásica de todas las comedias; es atípica por atentar contra el principio de decoro social, tan presente en el teatro contemporáneo y posterior.

Salen del esquema clásico y pertenecen más a la novelística la Calandria y la Mandrágora, aunque la primera juegue con el azar y la segunda sea la más anticlásica.

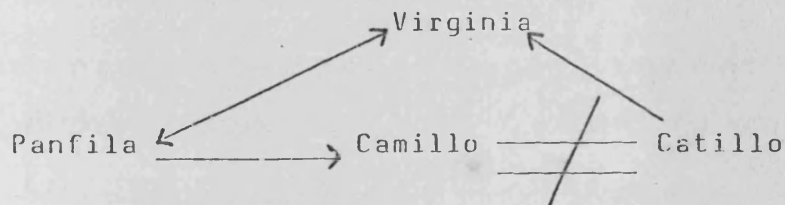
Respecto a las españolas observamos que la Seraphina pertenece al modelo A del primer teatro italiano, teniendo presente que Il Negromante se termina en 1520, pero la comedia se empezó en 1509.

Las otras tres comedias pertenecen al modelo B intermedio italiano, aunque la Himenea no respete la anagnórisis y conjuntamente con la Aquilana esté falta de azar.

Distribución Actancial

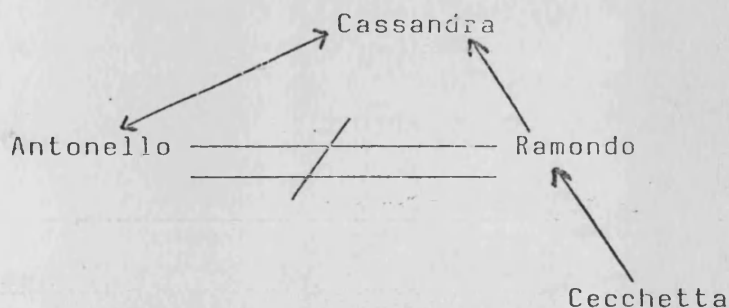
El esquema de actantes gira alrededor del eje de la conquista del amor.

En cada comedia en que hay acciones paralelas, observamos que los oponentes surgen dentro de las mismas parejas; en aquellas donde hay una acción simple la oposición se representa en el "senex" o en un familiar que obstaculize el proceso por la aparente falta de decoro.

La Commedia in versi (LS)

La oposición es interna al cruce de parejas.

La relación, en este caso de paralelismo, se soluciona con un matrimonio declarado nulo al no haberse consumado.

La Pisana (FS)

La relación actancial tiene un claro desenlace positivo al ser el oponente un "senex" y además casado.

El segundo oponente, es decir, la pobreza de Cas--
sandra, se supera mediante la agnición.

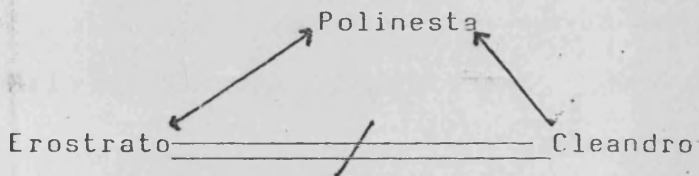
La Cassaria (LA)

Erofilo ←-----→ Eulalia

Caridoro ←-----→ Corisca

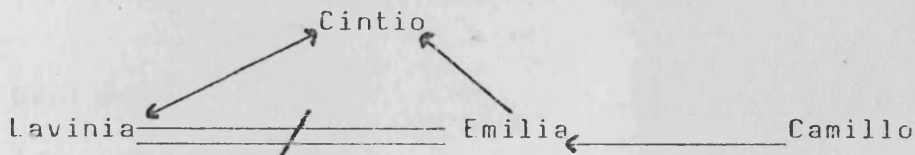
Dos relaciones actanciales paralelas y unidas abo--
can al fracaso exclusivamente por falta de decoro.

I Suppositi (LA)

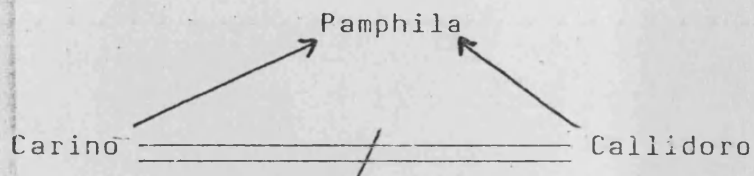


Relación actancial paralela donde los oponentes --
se entrecruzan. Uno de los amantes queda excluido de la --
relación amorosa al descubrirse, por agnición, que es el
"senex".

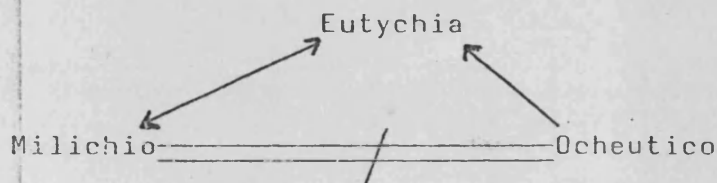
Il Negromante (LA)



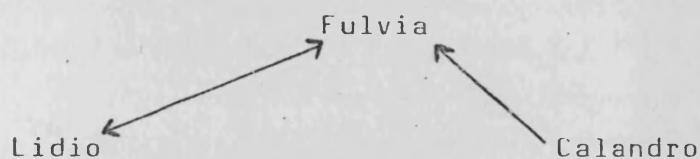
Las dos relaciones son paralelas y como en la Com-
media in versi el desenlace llega por medio de un matrimo--
nio declarado nulo, por no haberse consumado.

I due felici rivali (JN).

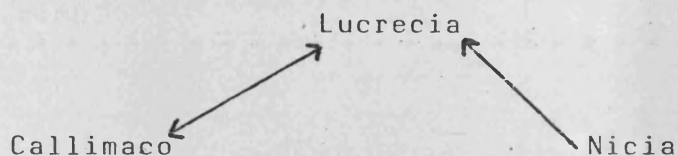
Las dos relaciones actanciales se oponen entre -- ellas y el éxito como en I Suppositi llega por agnición, por la que un oponente queda excluido.

Eutychia (GM)

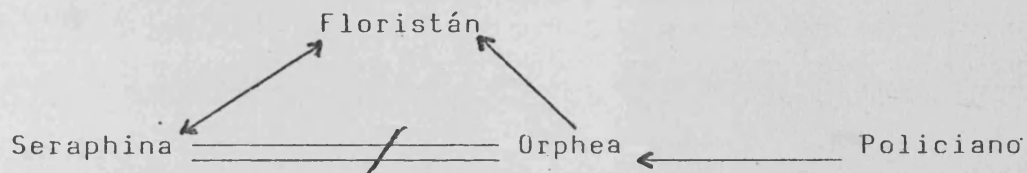
Como en I Suppositi y en I due felici rivali uno de los oponentes queda excluido por agnición. Las acciones, aún paralelas se entrecruzan.

La Calandria (CB)

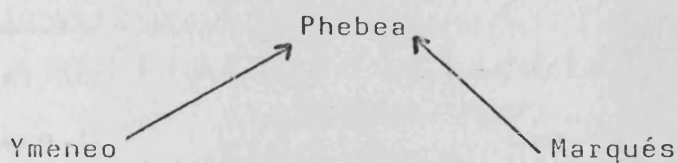
La única relación actancial tiene varios oponentes. Dentro de la estructura de esta comedia, tan lejana de -- las demás, el éxito es parcial o nulo, si consideramos que no hay cambio de "status" al estar fuera de la ley -- moral.

La Mandrágora (NM)

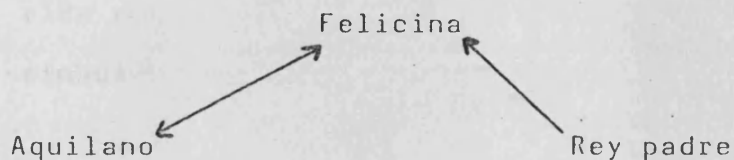
Esta única relación actancial tiene un éxito positivo no previsto por estar fuera de la ley moral.

Seraphina (TN)

Los oponentes se cruzan entre las dos relaciones actanciales y como en la Commedia in versi, La Pisana y en Il Negromante, el éxito se alcanza gracias a declarar nulo un matrimonio, por no haberse consumado.

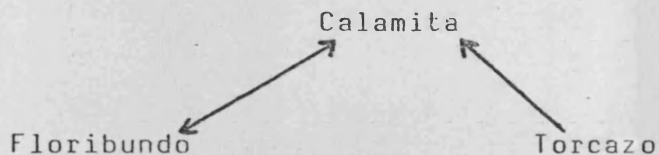
Himenea (TN)

La única relación actancial se aleja de los módulos anteriores. La función de los actantes es la verdadera artífice del éxito de la comedia.

Aquilana (TN)

La única relación actancial supera al oponente por simple agnición.

Calamita (TN)



La única relación actancial supera al oponente por simple agnición.

Estos modelos repetitivos y prácticamente fijos - en las obras analizadas, subrayan el papel pasivo, por lo general, de la mujer vista como objeto de deseo, pero también de los galanes. Esta distribución actancial es el eje alrededor del cual el dramaturgo crea la intriga.

Haciendo un paralelismo, observamos un mismo modelo de distribución actancial en I Suppositi, Il Negromante, I due felici rivali, Eutychia, Seraphina, La Commedia in versi, y La Pisana, aunque el vértice esté a veces en el hombre con las mujeres rivales, a veces en la mujer con los hombres rivales.

La Cassaria sigue siendo la atípica con una relación Hombre 1/ Mujer 1 y Hombre 2/ Mujer 2.

En cuanto a La Calamita, La Calandria, La Mandrágora, Himenea y Aquilana la oposición actancial no es a causa de un rival amoroso sino de la presencia de un marido en las más lúdicas o de un padre o hermano como símbolo de autoridad.

También en este grupo comprobamos la pertenencia de la Seraphina al primer período del teatro italiano y las otras tres comedias de Torres Naharro, al teatro posterior.

Los personajes

Habiendo dividido las comedias en grupos según modelos, preferimos analizar los otros datos según los mismos.

Comedias italianas, Modelo A: La commedia in versi, La Pisana, Il Negromante.

Los personajes de las tres comedias son:	47
Media:	15'66
Personajes masculinos.Total:	34
Media:	11'33
Personajes femeninos.Total:	13
Media:	4'33

Comedias italianas, Modelo B: I Suppositi, I due felici rivali, Eutychia.

Los personajes de las tres comedias son:	48
Media:	16
Personajes masculinos.Total:	38
Media:	12'66
Personajes femeninos.Total:	10
Media:	3'33

Comedias italianas, Modelo C: La Calandria, La --Mandrágora.

Los personajes de las dos comedias son: 22

Media: 11

Personajes masculinos.Total: 14

Media: 7

Personajes femeninos.Total: 8

Media: 4

La Cassaria

Los personajes son: 20

Personajes masculinos: 18

Personajes femeninos: 2

Modelo A, Torres Naharro: La Seraphina

Los personajes son: 9

Personajes masculinos: 5

Personajes femeninos: 4

Modelo B, Torres Naharro: Calamita, Himenea, Aqui-lana.

Los personajes de las tres comedias son: 26

Media: 8'66

Personajes masculinos.Total: 20

Media: 6'66

Personajes femeninos.Total: 6

Media: 2

Observamos claramente el número mayor de personajes de las comedias italianas pero, mientras que las italianas han ido disminuyendo el número de personajes desde

La Cassaria y el modelo A hasta el modelo C, Torres Naharro ha ido aumentándolo hasta llegar a una diferencia menor con el modelo italiano: 8'66 frente a 11 del modelo C.

También la relación personajes masculinos-personajes femeninos, es menor entre Torres Naharro y el modelo C italiano.

Distribución sociológica

Comedias italianas, Modelo A: Commedia in Versi, La Pisana, Il Negromante.

(Entendemos por burguesía a mercaderes, ricos ciudadanos, titulados; por aristocracia a los nobles en general y por parásitos al personaje homónimo de la comedia clásica).

Burguesía:	23
Criados:	15
Rufianes:	3
Parásitos:	2
Representantes ley:	3
Otros:	1

lo que nos da los siguientes datos:

Burguesía:	48'93%
Criados:	31'91%
Rufianes:	6'38%
Parásitos:	4'25%

Representantes ley: 6'38%

Otros: 2'12%

Comedias italianas, Modelo B: I Suppositi, Euty--
chia, I due felici rivali.

Burguesía: 20

Criados: 19

Parásitos: 1

Representantes ley: 5

Otros: 1

Marginados: 2

lo que nos da los siguientes datos:

Burguesía: 41'66%

Criados: 39'58%

Parásitos: 2'08%

Representantes ley: 10'41%

Otros: 2'08%

Marginados: 4'16%

Comedias italianas, Modelo C: La Calandria, La --
Mandrágora.

Burguesía: 11

Criados: 7

Representantes ley: 2

Marginados: 2

lo que nos da los siguientes datos:

Burguesía: 50%

Criados: 31'81%

Representantes ley: 9'09%

Marginados: 9'09%

La Cassaria

Burguesía:	5
Criados:	12
Esclavas:	2
Rufián:	1

lo que nos da los siguientes datos:

Burguesía:	25%
Criados:	60%
Marginados:	15%

Comedias Españolas, Modelo A: La Seraphina.

Burguesía:	5
Criados:	4

lo que nos da los siguientes datos:

Burguesía:	55'55%
Criados:	44'44%

Comedias Españolas, Modelo B: Calamita, Himenea, Aquilana.

Aristocracia:	5
Burguesía:	7
Criados:	10
Otros:	5
Clase intelectual:	1

lo que nos da los siguientes datos:

Aristocracia:	17'85%
Burguesía:	25%
Criados:	35'71%

Otros: 17'85%

Clase intelectual: 3'57%

De este estudio deducimos que el modelo italiano es evidentemente burgués por su predominio sobre el estamento de la servidumbre; en Torres Naharro vemos una evolución desde la Seraphina claramente burguesa junto con la Calamita y la presencia original de la aristocracia en la Aquilana y la Himenea.

En el modelo B podemos apreciar una inferioridad de la burguesía frente a los criados mientras la aristocracia se separe de ella. Es éste un dato fundamental -- desde el punto de vista ideológico de Torres Naharro que se desarrollará en el teatro barroco español.

Estudiando la distribución de personajes por escena, número de aparición y relación entre ellos, hemos observado que los datos son casi totalmente coincidentes -- en todas las comedias excepto en algunas de las que hemos evidenciado precedentemente su desigualdad.

La frecuencia de aparición en escena de los galanes varía bastante de obra a obra, pero en común tienen -- el salir menos que los auxiliares, que son el "factotum" de la acción; constituyen por tanto un papel secundario, como actores, respecto a los ayudantes, sin los cuales no -- sabrían prácticamente actuar.

La única comedia en la que, a pesar de comparecer menor número de veces en escena, el galán tiene un predominio sobre el criado es la Himenea, en donde Ymeneo ac--

túa contrariamente a la actitud casi pasiva o sólo receptiva frente a las ayudas de los criados, que observamos en sus semejantes.

Respecto a las damas, éstas apenas aparecen en las obras; son el pretexto del proceso de conquista y son personajes secundarios. No ocurre así en la Calandria, otra obra dispar, en donde el protagonismo de las mujeres es predominante, aunque, no olvidemos, actúen en traje de hombre.

Respecto a la Himenea observamos que el protagonismo de la mujer se acompaña con el protagonismo activo del galán, constituyendo una pareja, cuyo dinamismo dramático es inferior al de los criados.

No obstante lo afirmado hasta aquí, hay menor diferencia en la presencia entre galanes y damas en las obras de Torres Naharro, (especialmente en la Aquilana y la Himenea) y excepción hecha de la Calamita, que en las italianas, que giran más bien alrededor de la actividad de los auxiliares.

En cuanto a los auxiliares, afirmamos que sin ellos no habría comedia; exceptuamos, una vez más, la Himenea. Si el título de las obras corre a cargo generalmente del galán o de la dama, para nosotros podría correr más bien a cargo de un Saturio, Volpino, Erostrato, Fessento, Ligu'rio, Lenicio, Faceto o Jusquino.

Su frecuencia de salida a escena es muy alta; ellos monologan, dialogan, informan al público, intrigan y solucionan el final de la obra.

Queremos subrayar un detalle: en las obras italianas, los auxiliares se dividen en criados, rufianes o terceros y parásitos, dato ausente en las de Torres Naharro que se limita al criado.

Los oponentes, no quedan como verdaderos personajes secundarios, porque son necesarios para la acción. Pero aún cuando superan, en número de presencia a los galanes, su aparición se debe a la parte lúdica de la comedia, como en el caso del galán viejo, ridículo, enamoradizo como Ramondo, Ocheutico o Nicia.

Técnica Narrativa

De la fotocopia del Prohemio de la edición facsímil de la Propalladia, apreciamos las teorías dramáticas enunciadas por Torres Naharro.

Después de la tradicional definición de la comedia, el dramaturgo habla de su división interna: cinco actos, según las normas horacianas, que llama jornadas "porque más me parecen descansaderos que otra cosa".

Da, después, su nueva definición de comedia como "un artificio ingenioso de notables y finalmente alegres acontecimientos, por personas disputado", su teoría sobre el número de personajes, la división en géneros de las comedias (a noticia y a fantasía), la necesidad del decoro, para acabar admitiendo la presencia de italianismos por "respeto al lugar y a las personas a quien se recitaron..."

Prohemio.

El pobre labrador cillo por su fatal estrella encaminado desde los pueriles años pa-
 ra el litigio y largo contraste de la dura tierra, y por el asiduo uso aplicando y conuer-
 tiendo la dureza della en sus delgados cueros, empero si yo no me engaño; con teneris-
 sima voluntad a los amigos y convecinos presenta y haze liberal parte de la primera
 fruta que de sus fatigas y arborcillos lenasce, cuya pura y humilde intencion, no es
 menos de agradecer que las soberbias mercedes de los altos principes. No se agoza yo
 si quanta bondad puede haueer en vna sana intencion; como es la mia; sera bastate a ha-
 zer grata y acceptable a los discretos lectores esta mi pobre y rustica composicion, co-
 mo sea obra de mis manos, toda mi vida fieruo, ordinariamente pobre, y lo que peor
 es; ipse semi paganus &c. yo pues soy perdido en este mi temerario viaje si vuestra cor-
 tesia piadosamente no adoba, lo que mi ignorancia presuntuosamente gasta, en todo ca-
 so conuerna como humilmente os lo suplico del baxo presente de mis primeras vigi-
 lias no bagais caso, y recibais (como de los virtuosos se espera) la tierna y pura voluntad
 pues que. *Deci facit vt ventar pauper quoq; gratis ad aram, & placeat cetero non minus
 agna boue.* Dios mal me ha parecido hazeros yo por mis manos este presente de co-
 sa conosciadamente no buena, que esperar que por sus pies incorrecta y viciosamente
 a vuestra noticia veniesse, / mayormente que las mas destas obaillas andan ya fuera
 de mi obediencia y voluntad. / *Intitulelas.* Propalladia, aporrobò quod est primum &
 pallade idest primeres palladis, a diferencia de las que secundariamente y con mas
 maduro estuio podrian se ceder. La orden del libro pues que ha de ser pasto spiri-
 tual me pareció que se deua ordenar ala vianca de los corporales pastos, conuene a
 saber dandolos por antepasto algunas cosillas buenas como son los Cap. Ep. &c. y por
 principal cibo las cosas de mayor subjecto como son las Comedias, / y por pos pasto en si
 mesmo algunas otras cosillas como vereis. Quanto a lo principal que son las Come-
 dias pienso que deuo daros cuenta de lo que cerca dellas me parece no cò presuncion
 de maestro mas solamente para seruiros con mi parecer tanto que venga otro mesor.
 Comedia segun los antiguos es *cenilis priuateq; fortune sine periculo vite compre-*
hensio, a diferencia de tragedia, que es *heroice fortune in aduersis comprehensio*, y se-
 gun *Tullio* Comedia es *imitatio vite speculum consuetudinis imago veritatis*, y se-
 gun *Acron* poeta, ay seis generos de comedias scilicet *stataria; preterta. tabernarie*
palliat. togata; motozia, y quatro partes scilicet *prothesis, casitrophe, prologus, epi-*
thasis, y como *Quatlo* quiere cinco actos, y sobre todo que sea muy guardo el decoro
 &c. Todo lo qual me parece mas largo de contar que necessario de oyr, quiero ora de-
 zir yo mi parecer pues el de los otros he dicho, y digo assi que comedia no es otra co-
 sa, sino vn artificio ingenioso de notables y finalmente alegres a conuicinientos por
 personas disputado. La diuision della en cinco actos no solamente me parece bue-
 na pero mucho necessaria, (a vng yo los llamo jornadas,) por que mas me parece a
 des confaderos que otra cosa. Dedò de la Comedia qda mesor entendida y recibada.

Prohemio.

El numero de las personas que se han de introducir, es mi voto que no deuen ser tan pocas que parezca la fiesta sozda, ni tantas que engendren confuſion, aunq; en nueſtra comedia Tinellaria se introduxeron paſſadas, XX. personas porque el ſubieto della no quiso menos, el onesto numero me parece, que ſea de, VI. haſta a, XII. perſonas. El decoro en las comedias es como el gouernalle en la nao el qual el buen comico ſiempre deue traer ante los ojos, es decoro, vna juſta y decente continuacion de la materia. Conuene ſaber dando a cada uno lo ſuyo. Evitar las cosas improprias, vſar de todas las legitimas de manera que el ſeruo no diga ni haga actos del Señor, y ecõner ſo y el lugar triſte en triſte cello, y el alegre alegrillo con toda la aduertẽtia diligẽtia y modo poſſibles. *cc.* De donde ſea dicha Comedia y porque, ſon tãtas opiniones, que es vna confuſion. Quanto a los generos de comedias, a mi parece que baſtarian dos, para en nueſtra lengua caſtellana. Comedia a noticia y comedia a fantaſia, a noticia ſen tãdes, de cosa nota y viſta en realidad de verdad, como ſon, Soldadesca y Tinellaria a fantaſia, de cosa fantaſtiga o fingida que tenga color de verdad aunq; nolo ſea como ſon Seraphina, y menca *cc.* Partes de Comedia, a mi meſmo baſtarian dos ſcilicet Introito y argumento, y ſi mas os pareſciere que deuan ſer a mi de lo vno como de lo otro, licentia ſe tienen para quitar y poner los discretos. An ſi meſmo hallaran en parte de la obra algunos vocablos yta lianos eſpecialmente en las Comedias, de los quales conuino vſar hauiendo reſpecto al lugar y alas perſonas, a quien ſe recitaron, algunos dellos he quitado otros he dexado andar, que no ſon para menoscabar nueſtra lengua caſtellana antes la hazen mas copioſa, como quiera que ſea os ſuplico de lo que no he ſabido vſar me perdoneis, y de lo que a vueſtro propoſito enouiere deis las gra/tias adios, pues que, /

Est deus in nobis ſunt, et comercia coeli
Sedibus æthereis, ſpiritus ille venit.

Hemos querido aportar íntegro el Prohemio por su importancia en las teorías dramáticas de Torres Naharro, tan clásicas, tan italianas pero también, en otros aspectos, tan originalmente suyas.

Técnica Narrativa

La lectura del texto

La recogida de datos relativos a la extensión total de las obras, réplicas y relación versos o líneas -- nos ofrece el siguiente cuadro:

Obra	Nº versos o líneas	Nº réplicas	Relación v-1/r
<u>La Seraphina</u> (TN)	2.536 versos	480	5'28
<u>Himenea</u> (TN)	1.698 versos	363	4'67
<u>Aquilana</u> (TN)	3.114 versos	503	6'19
<u>Calamita</u> (TN)	2.796 versos	699	4'00
<u>Commedia in versi</u> (LS)	1.503 versos	656	2'3
<u>La Pisana</u> (LS)	2.653 versos	830	3'20
<u>Il Negromante</u> (LA)	2.153 versos	699	3'08
<u>I Suppositi</u> (LA)	1.714 líneas	720	2'3
<u>Eutychia</u> (GM)	2.366 líneas	843	2'80
<u>I due felici rivali</u> (JN)	1.138 versos	198	5'74
<u>La Calandria</u> (CB)	2.256 líneas	1.147	1'96
<u>La Mandrágora</u> (NM)	1.444 líneas	552	2'90
<u>La Cassaria</u> (LA)	1.781 líneas	754	2'36

Resumiremos estas cifras sacando máximo, mínimo y media del grupo de comedias italianas y, separadamente, del grupo español; precisamos que los versos de Torres Naharro son octosílabos y los de las comedias italianas son endecasílabos.

a) Número de versos/ italianas:

- Máximo: 2.653 (La Pisana)
- Mínimo: 1.138 (I due felici rivali)
- Media: 1.895

b) Número de líneas/ italianas:

- Máximo: 2.366 (Eutychia)
- Mínimo: 1.444 (La Mandrágora)
- Media: 1.905

c) Número de réplicas/ obras en verso italianas:

- Máximo: 830 (La Pisana)
- Mínimo: 198 (I due felici rivali)
- Media: 514

d) Número de réplicas/ obras en prosa italianas:

- Máximo: 1.147 (La Calandria)
- Mínimo: 552 (La Mandrágora)
- Media: 849'5

e) Relación de versos/réplicas, italianas:

- Máximo: 5'74 (I due felici rivali)
- Mínimo: 2'3 (Commedia in versi e I Suppositi)
- Media: 2'98

f) Relación de líneas/ réplicas, italianas:

- Máximo: 2'90 (La Mandrágora)
- Mínimo: 1'96 (La Calandria)
- Media: 2'43

g) Número de versos/ españolas:

- Máximo: 3.114 (La Aquilana)
- Mínimo: 1.698 (Himenea)
- Media: 2.406

h) Número de réplicas/ españolas:

- Máximo: 699 (Calamita)
- Mínimo: 363 (Himenea)
- Media: 531

i) Relación versos/ réplicas, españolas:

- Máximo: 6'19 (Aquilana)
- Mínimo: 4'00 (Calamita)
- Media: 5'09

Mientras observamos que hay poca diferencia entre las obras italianas en prosa y en verso, es evidente que la longitud de las comedias españolas es mayor respecto a las italianas y de las réplicas y de la relación versos-líneas, deducimos que Torres Naharro es menos ágil que los italianos y que en sus obras actúa claramente más la palabra respecto al juego teatral.

En cuanto a las funciones dramáticas de la palabra se repiten normalmente los monólogos interiores o de sentimientos, parlamentos, narraciones, diálogos con flash-back o diálogos de doble conversación.

La presencia o cantidad de monólogos va desde un máximo de 21 y un mínimo de 7 en las italianas y un máximo de 13 y un mínimo de 1 en las españolas.

Está claro que aunque en Torres Naharro haya menos monólogos, si el ritmo es menos ágil en él que en los ita

lianos se debe a la mayor extensión de sus monólogos, -- dando así más juego a la palabra y a una pausa de la acción.

El tipo predominante de monólogo interior o de -- sentimientos es el referente al amor y a sus efectos sobre el enamorado; a veces hay referencias al honor o son desahogos airados hacia otras personas; estos datos son comunes a todos los autores analizados.

Evitaremos la ulterior reproducción de textos antes escritos y nos limitaremos a remitir al lector a las jornadas y párrafos o estrofas correspondientes de las diferentes obras.

Además de estos monólogos no hay que perder de -- vista falsos diálogos en los que la réplica es puramente testimonial y en realidad son otros monólogos como por ejemplo el diálogo de la Mandrágora entre Callimaco y Siro que es más bien un monólogo narrativo e informativo -- (A. I^o, E. 1^a).

En cuanto a los recursos de la palabra para introducir a lectores o espectadores en la acción de la comedia, las 13 obras analizadas utilizan el mismo tipo; a parte que casi todas, italianas y españolas, resumen el argumento en el Prólogo o en Argumento, las primeras escenas son siempre aclaratorias e introductorias de la acción o cuando menos indiciales para quien lea o vea.

Valgan como ejemplo un recurso italiano y uno español:

Mandrágora:

"Callimaco: ...Io credo che tu mi abbi sentito

dire mille volte, ma e' non importa che tu lo intenda
 mille una, come io avevo dieci anni quando da e mia tutori, sendo
 mio padre e mia madre morti, io fui mandato a Parigi,
 dove io sono stato venti anni.....
 avendo compartito el tempo parte agli studii, parte
 a' piaceri, e parte alle faccende; ed in modo mi
 travagliavo in ciascuna di queste cose, che l'una
 non mi impediva la via dell'altra: E per questo,
 come tu sai, vivevo quietissimamente.....
 Ma, parendo alla Fortuna che io avessi troppo bel
 tempo, fece che e' capitò a Parigi uno Cammillo Cal-
 fucci...e nel ragionare insieme, accadde un giorno
 che noi venimo in disputa dove erano piú belle donne,
 o in Italia o in Francia...e dopo molte ragione,
 assegnate da ogni parte, disse Cammillo, quasi che irato, che,
 se tutte le donne italiane fussino mostri, che una
 sua parente era per riavere l'onore loro.....
 E nominò madonna Lucrezia, moglie di messer Nicia
 Calfucci: alla quale e' dette tante laude e di bel-
 lezza e di costumi, che fece restare stupidi qualun-
 que di noi, ed in me destò tanto desiderio di vederla,
 che io, lasciato ogni altra deliberazione, né pen-
 sando piú alle guerre e alle pace d'Italia, mi messi
 a venire qui. Dove arrivato, ho trovato la fama di
 madonna Lucrezia essere minore assai che la verità,
 il che occorre rarissime volte, e sommi acceso in
 tanto desiderio d'esser seco, che io non truovo loco.
"

(A.1^o,E.1^a)

Ymenea:

"Ymeneo: Guarde Dios, señora mía,
 vuestra graciosa presencia,
 mi sola felicidad,
 aunque es sobrada osadía
 sin tomar vuestra licencia

daros yo mi libertad.
 Pero en mi primer miraros
 tan ciego de amor me vi,
 que quando miré por mí
 fué tarde para hablaros
 hasta agora
 que de mi sois ya señora.
 Avéisme muerto de amores
 y dexáisme aquí en la plaça
 donde publique mis yerros,
 como aquellos caçadores
 que desque matan la caça
 la dexan para los perros.
 Dondequiera que me halle
 dirés siempre que es mal hecho,
 pues yo vos guardo en mi pecho,
 vos me dexáis en la calle.
 Bien me viene
 que sin culpa muera y pene.

En las 13 comedias observamos narraciones que suponen una analepsis o retroceso hacia los acontecimientos pasados y que influyen directamente en la acción presente y futura.

Véase cualquiera de las narraciones de anagnórisis:

Il Negromante (LA) :

"Massimo: Ero entrato qua dentro per intendere piú chiaramente quello che narrato ci aveá Camillo: e contra questa povera famiglia ero in tant'ira e tanta colera, ch'io li volea tutti per morti; e voltomi a mia figliuolá, io le dicea le ingiurie che si puon dire a una cattiva femina; e con mal viso minacciavo metterla al disonor del mondo e al vituperio.

E questa moglie del vicin gittòmisi
 piangendo a' piedi, e mi disse: -Abbi, Massimo,
 pietade di costei, che non d'ignobile
 gente, come ti dai forse ad intendere,
 ma di patre e di matre gentiluomini
 è nata. -Io, ricercando la sua origine,
 intendo che suo patre fu Anastagio
 nomato, il qual, venuto d'Alessandria,
 avea abitato alcun tempo in Calabria,
 e quivi tolto moglier."

(A.Vº,E. 3ª)

Calamita (TN):

"Trapano: Tú sabrás,
 por verdad,
 que en Trápana, ciudad
 del reyno siciliano,
 yendo allí cada verano,
 tomé una vieja amistad
 con un varón de bondad,
 tan complido
 qu'en todo el reyno es tenido
 por un rey de los varones.
 Tiene ricas possessiones
 y es del Rey muy favorito,
 y es d'una dueña marido,
 tan honrrada
 que no le falta puntada
 de la gran doña Isabel.
 Rumulio se llama él,
 y ella madona Preciada,
 la qual estando preñada
 ya de días,
 fuera, en unas caserías
 que tiene para plazer,
 como marido y muger
 vinieron en mil porfías.
 Ellos en sus bozerías,

yo a escuchar;
él començó de jurar
que si hija le paría,
porque ya cinco tenía,
que la avía de matar.
Ella, que supo callar
y sufrió,
junto el tiempo del parir,
muy secreta se metió,
y como una hija parió
lammóme por me dezir,
si quería a Dios servir
en aquesto,
que le traxesse de presto
un niño rezién nascido,
para alegrar al marido
porque estava de mal gesto.
Yo, que siempre fuy dispuesto
a servilla,
di de correr a la villa,
hallé una pobre pastora
que paría 'n aquell ora
un niño, por maravilla;
y aun que tuve gran manzilla
de los ver.
Pero la pobre muger,
sabiendo para quién era,
no aquél, mas mil que toviera,
me los diera con plazer.
Yo, sin persona me ver,
luego entré
do la señora hallé
muy sospirando por mí;
llegando, el niño le di
y la niña le quité,
la qual después yo crié
con cuydado."

(J.Vª, E.7ª)

Otro recurso verbal es la narración de una acción temporalmente paralela o inmediatamente futura:

La Calandria (CB):

"Ecco, o spettatori, le spoglie amoroze. Chi cerca che se gli apicchi gentilezza, acume, accorgimento queste veste compri ed alquanto indosso le porti: perché di quel vago Calandro sono, tanto astuto che, d'un giovane innamorato, si crede che fanciulla sia; di quel che ha tanto della divinità che muore e risuscita a posta sua.

Chi comprar le vuole dinari porga; ché io, come cose d'omo già passato di questa vita, vendere le posso. Prima si messe da morto nel forziere che arrivato fusse. Ah! Ah! Ah! -Così Lidio galantemente da donna vestito aspetta con allegrezza questo vezzoso amante che, a dire il vero, è piú schifo che Bramante. Io son corso inanzi perché qua mi trovi la scanfarda che io ho ordinato per questo conto.

Ed eccola che a me ne viene. E vedi anco là, col firzieri, el facchino....."

(A.III^o,E.1^a)

Seraphina (TN):

"Lenicio: Todo oy no puedo topar
 con este fraile traidor,
 que anda allá con mi señor
 y en fin lo aurá de engañar.
 So color de apaziguar
 tomó la mano del juego,
 y ha metido tan gran fuego
 que ternemos que apagar.
 Seraphina se apuñea
 (quien bien nos quiere padesce)
 y es peor que no paresce
 la desdichada de Orphea.
 Floristán, no ay quien lo vea,

mándole negra vejez,
y aun a mí, que d'esta vez.

....."

(J.IV^a,E.1^a)

Este tipo de narración anticipadora de una acción va normalmente a cargo de algún criado o mediador que -- llame la atención del público o en diálogos o en apartes.

Sin embargo estos personajes funcionan también a otros niveles de la palabra; al aparecer en medio o hacia el final de la obra un nuevo personaje y que sí es necesario al éxito de la acción, procede a un resumen de lo acontecido hasta el momento. También estos auxiliares -- suelen actuar en los diálogos de doble conversación enre dando la acción cara al público o contribuyendo al aspec to lúdico de la obra; por último actúan como informado-- res de acciones que tienen lugar fuera del escenario y - que por razones técnicas no pueden representarse directa mente.

Por lo que respecta a los apartes, hay una varia ción desde tres en la Himenea hasta veintiocho en la Cas saria dando una media de 15'5 y debiéndose añadir las pá ginas enteras de conversaciones complejas a las que pertene cen la mayoría de éstos.

En general son monólogos explicativos, ya que el público, involuntariamente, capta el mensaje, y pertene cen al lenguaje teatral como recurso cómico.

Muy importantes son las acotaciones, implícitas y numerosísimas en las trece obras.

Dejando de lado las clásicas acotaciones de entrada y salida de personajes, hay muchas otras que tienen matices bastante diferenciados.

Hay acotaciones bien declaradas y recitadas y -- otras que son deducibles de la lectura atenta del texto.

En el análisis de las comedias hemos separado las acotaciones simples y abiertas de las entradas y salidas de las gestuales que se incluyen en el párrafo mímica-gesto. Estas marcas gestuales abierta o soslayadamente leíbles indican movimientos y acciones simples; muy raramente indican acciones complejas y a menudo expresan cambios de expresión física.

La Calandria (CB):

"Fessenio: Tu sai, Calandro, che altra differenza non è dal vivo al morto se none in quanto che il morto non se move mai e il vivo sí. E' però, quando tu faccia come io ti dirò, sempre risusciterai.

Calandro: Di' sú.

Fessenio: Col viso tutto alzato al cielo si sputa in sú; poi con tutta la persona si dà una scossa, così; poi s'apre gli occhi, si parla e si muove i membri. Allora la Morte si va con Dio e l'omo ritorna vivo. E stá' sicuro, Calandro mio, che chi fa questo non è mai, mai morto...../"
(A.II^o,E.9^a)

Calamita (TN):

"Torcazo: Ha ¡juri al cuerpo de nos!

Calamita: Tent'allá, sí Dios te vala.

Torcazo: Tomá, mucho noramala

y entraos en casa vos.

Jusquino: (Para las señoras, ¡dos!)

Torcazo: ¿Dó venís?

Libina: De la yglesia.

Torcazo: Vos mentís;
 oy os tengo de achocar.
 ¿Quién es aquel escolar?

Libina: ¿Qual escolar?

Torcazo: ¿No dezís?

Libina: ¡Ay, mezquina!

Torcazo: ¿Ya gronís?

Jusquino: (Y rebida;
 bien le hinche la medida!)

Libina: ¡Que me mata!

Jusquino: (Ya es en tierra)

.....!"

(J.IIIª, E.3ª)

Marcas temporales

Como norma general en todas estas obras la duración de la acción y el tiempo real de la misma se deduce gracias a acotaciones dentro del texto escrito. Es evidentemente una forma de declarar al público un cambio de horario vista la imposibilidad de actuar con efectos escenográficos especiales.

Comparadas las trece comedias, observamos que, en todas, la acción respeta la unidad de tiempo excepto en I due felici rivali de Jacopo Nardi en la que el Autor dice explícitamente al público que la acción seguirá al día siguiente porque los personajes deben descansar; eso no quita que la acción pueda no pasar de las 24 horas.

De las otras, la acción se desarrolla durante la noche, pero siempre dentro de un espacio temporal de un día, tanto en dos comedias italianas, como en dos españo-

las, es decir, en La Mandrágora, La Pisana, La Aquilana -
y La Himenea.

Considerando estas marcas temporales, observamos -
que no tienen ningún papel relevante; las acciones son --
consecutivas y la única elipsis es la de I due felici ri-
vali que puede bloquear un poco la acción. El hecho de --
que la acción se desarrolle durante la noche, se debe al -
deseo de aportar misterio a la intriga y a los posibles -
efectos escenográficos y de decorados.

Marcas espaciales

No siempre muy importantes, las marcas espaciales
son, sin embargo, más evidentes y declaradas que las tem-
porales. Decimos no muy importantes porque la marca funda-
mental es la de un espacio unitario como le convenía al -
teatro clásico y renacentista; no obstante encontramos --
una definición genérica del escenario normalmente en el -
Prólogo y especificado a través de acotaciones espaciales

Commedia in versi (LS): según las acotaciones se -
trata de un lugar no especificado, sin marcas excepto las
salidas y entradas de personajes. En la escena novena del
cuarto Acto, Apollonia indica una casa y dos vías. Otras
acotaciones se refieren a la ventana donde se pasa el día
Virginia y espacios indeterminados como el Templo, no ne-
cesariamente visible en el escenario.

La Pisana (LS): El espacio, según las acotaciones, puede ser un lugar indeterminado, aunque refiriéndose a - Cassandra o a la ciudad de Lucca citada por Betta, podemos imaginar que la acción se desarrolla en Pisa o por lo menos en Toscana. En la pag.173 hay una referencia a una iglesia, en la pag.178 a ésta y a la casa de Ramondo y en la pag.184 a la casa de la esquina de Cassandra. La última marca de la pag.190 habla de un foso, donde se esconde Ramondo y Pachierotto y un balcón donde parece estar Betta.

La Cassaria (LA): El Prólogo anticipa el espacio - de la ciudad de Metellino; el espacio y el escenario son siempre el mismo y cambiante según las ocasiones.

I Suppositi (LA): La acción se desarrolla en la -- misma ciudad de Ferrara. A la vía pública dan la casa de Polinesta y la de Erostrato. Parte del espacio interior - se declara a través de acotaciones.

Il Negromante (LA): Una vez más Ariosto cambia de ciudad sobre el mismo escenario; esta vez se trata de Cremona. Otras acotaciones citan las casas de Emilia, Massimo y Lavinia.

I due felici rivali (JN): El argumento cita la ciudad de Atenas; en el escenario están a la vista la casa - de Pamphila, el templo de Venus y cerca una calle que da al Pireo.

Eutychia (GM): El Argumento habla de la ciudad de Mantua; en el escenario de siempre se halla la casa de -- Eutychia, la de Ocheutico y la de Milichio.

La Calandria (CB): El Argumento declara la ciudad de Roma; las otras marcas espaciales nos indican la casa de Fulvia, una plaza y una calle.

La Mandrágora (NM): El Prólogo indica detalladamente este escenario unitario: la ciudad de Florencia, una calle con la casa de un doctor en leyes, la calle del Amor, la Iglesia y la casa de Callimaco.

Por vez primera sale en el escenario una Iglesia.

La Seraphina (TN): La ciudad es Valencia y una marca interior indica la Iglesia de San Agustín aunque no aparezca en el escenario.

Himenea (TN): La ciudad es desconocida; sólo aparece una calle con una ventana alrededor de la cual se desarrolla toda la acción. En esta comedia las marcas espacio-temporales forman un conjunto para acrecentar el misterio y el clímax de la obra.

La Aquilana (TN): Si Bermudo es el rey de León podemos imaginar estar en esta zona, pero no es la ciudad lo que representa el escenario sino el jardín del Palacio real sobre el que da el aposento de Felicina. Es, por lo tanto, muy general. Otras marcas aumentan el misterio hablando de lugar sospechoso y de escalas secretas.

Calamita (TN): El autor indica una calle de Sevilla y un escenario general donde se ve la casa de Calamita, la de Floribundo y la Iglesia Mayor.

Concluyendo, observamos que las comedias italianas suelen especificar el lugar en el que se desarrolla la -

acción y, a excepción de la Cassaria, se suele detallar - el escenario unitario.

Dos o tres casas, una plaza, una calle, una sola - vez una Iglesia, representan el cuadro de fondo en pers-- pectiva del teatro italiano.

La Seraphina sigue un poco la indicación de la Cas-- saria, al presentar la marca que declara la ciudad de Va-- lencia; podemos imaginar que Torres Naharro sigue el esce-- nario italiano que también repite en la Calamita.

La Aquilana y la Himenea se alejan totalmente de - la escena italiana para crear un escenario polivalente que será clásico del teatro español.

Las ventanas y los balcones cobran en Torres Naha-- rro una importancia que en las italianas se da a la puer-- ta de la casa que da a la calle.

Ningún asalto a la casa de la amada sucede por las ventanas o balcones en las italianas como en la Aquilana.

Hay más: el muro que debe saltar Aquilano para lle-- gar a Felicina es todo un símbolo ideológico de la come-- dia. Al igual que en la Celestina, hay que superar el obs-- táculo del muro; Calixto lo consigue, Aquilano no. Este - éxito y este fracaso permiten el desenlace diferente de - las dos obras; Calixto muere porque la transgresión social que ha cometido con Melibea no puede llevar jamás a un de-- senlace feliz. Aquilano se salva cayendo y no llegando a transgredir la ley ética y sólo gracias a este obstáculo físico que es el muro se puede legitimar su situación en Felicina.

En general en las comedias italianas el lugar tiene importancia sólo cuando se declara una batalla ideológica y social particularmente dirigida a una ciudad.

Vestuario-Maquillaje

No hay en ninguna de las comedias verdaderas descripciones de vestuario-maquillaje, que, a los efectos teatrales, se considera evidentemente secundario.

Todas las marcas de este tipo tenemos que entresacarlas de las acotaciones y no en todas las obras son tan descriptivas. En cuanto al maquillaje sus marcas son, desde luego, menos frecuentes que las referentes al vestuario.

Al analizar el texto se puede deducir la presencia de un maquillaje específico imaginándonos corporalmente a ciertos personajes: el "senex" respecto al jover galán, - un vestuario y maquillaje específico de un rico respecto a un pobre o a un criado, pero todo esto no se declara abiertamente.

Solamente en dos comedias se nos habla de disfraz y particularmente en la Mandrágora pero, sin embargo, también en ésta no se ofrecen los detalles del vestuario de todos los disfrazados.

Es posible que, al ser los personajes, ciudadanos normales, la marca del vestuario-maquillaje sea deducible para un director de escena del vestuario cotidiano o de -

pinturas de la época.

Commedia in versi (LS): Se nos habla del maquillaje genérico de Virginia y de la "candida veste con adorno de oro y perlas" de Pamphila. (A.Iº, y A.IIº).

La Pisana (LS): Se describe satíricamente al "senex" arterioesclerótico perfumado y peinado cuidadosa y conjuntamente a un vestuario de viejo como son "un paio di calcettoni e certe pianelle fratesche, come fosse di gennaio" (A.IIº y A.IVº).

Cassaria (LA): Las marcas son muy genéricas; por una parte se nombran trajes de tela muy costosa de los jóvenes ricos y por otra el tipo de maquillajes de las mujeres en cuanto a coloretos, depilación, rellenos postizos, etc. Ningún personaje está detallado.

I Suppositi (LA): Las únicas marcas son las que se refieren a "panni lunghi" del estudiante y a la "berretta lunga" del doctor.

Il Negromante (LA): Siguiendo la tónica de sus precedentes comedias, se nombra únicamente un "mantellino" y un "gonnellino".

I due felici rivali (JN): Está ausente todo tipo de acotación.

Eutychia (GM): Un poco más variadas son las acotaciones de Grassi Mantovano al marcar los trajes de los españoles "nuovi abiti, che berrette a capellette", los paños -- largos del doctor que confirma los de Ariosto y el atuendo de Gastrinio "berretta frappata...capei ricci, borgiachinetti a mezzo stinco, un gabbanetto di mille colori."

La Calandria (CB): Es una de las comedias con más marcas; los tres disfraces, de Lidio, Santilla y Fulvia y que consisten en disfrazarse de hombre las mujeres, y de mujer los hombres, son un recurso más de esta comedia más teatral que literaria respecto a sus contemporáneas.

La Calandria actúa como anticipadora de los travestismos tan queridos al teatro italiano y español posterior, y en esto, una vez más, se separa del Corpus.

Los disfraces son generales y tampoco aquí se describen.

La Mandrágora (NM): Junto con la Calandria es la otra comedia que utiliza el recurso del disfraz.

Callimaco se finge doctor y jovenzuelo de barrio. El fraile se viste de Callimaco pero con alteración de rasgos. Nicia se disfraza para que no le reconozcan y el todo aumenta la expectación del público.

Detalles son "el guarnacchino che non gli cuopre el culo" referido a Nicia o el "pitocchino" de Callimaco jovenzuelo.

Seraphina (TN): Sin referencia directa sólo se habla al final de la segunda jornada de una "gonella" y de un "jubón".

Himenea (TN): También en ésta Torres Naharro cita "un sayón de raso y un jubón de brocado" en la IIª jornada y una "capa" en la IVª.

Aquilana (TN): Ausencia total de descripción de vestuario y maquillaje.

Calamita (TN): Ausencia total de marcas excepto las que en el Introito pueda acotar el pastor Remojos -- Pascual y desde luego no inherentes a la comedia. Disfraz del Escolar en traje de mujer.

Como sistema este tipo de teatro no concede un -- gran papel a los signos de aderezo y vestuario, a dife-- rencia de la enorme importancia que estos signos tendrán en la comedia barroca. Destacan, sin embargo, por su jue-- go de disfraces de la identidad social, la Aquilana, I - suppositi y la Calandria. A su vez, la Calandria y la Cala- mita anticipan el travestismo sexual, que llegará a jugar un papel central en el enredo tanto de la comedia ita-- liana posterior (Gli ingannati) como en el de la españo-- la barroca.

Efectos escenográficos

No se observan en el texto acotaciones efectivas referidas al "atrezzo" del escenario.

Pensamos que los efectos escenográficos están li-- gados a la Corte donde se representan las comedias; las Cortes son ya parte de los efectos escenográficos. La -- Corte es un marco, un escenario dentro del cual se insta la un segundo escenario; es teatro dentro del teatro.

A esto debemos añadir los entremeses y por último

el verdadero "attrezzo" interior que, sin embargo, está - reducido al mínimo en beneficio de un teatro basado en la palabra o la mímica de los actores.

En la Cassaria, el Nigromante y la Calandria hallamos unas cajas: en la primera se trata de una caja llena de oros mientras en las otras dos, son cajas para transportar a Camillo a la habitación de la amada o a Calandro para la burla.

Podrían considerarse efectos escenográficos los saltos de algunas comedias a la casa de la amada como en la Pisana o I due felici rivali y los disfraces de la Calandria, Mandrágora y Calamita.

Las únicas marcas más detalladas de escenografía - son las presentes en la Aquilana, verdadera muestra premonitoria del teatro del siglo de oro.

El jardín con su escalera, sus ángulos de visión, sus luces, son efectos escenográficos o podrían serlo según el escenógrafo; otros son, aunque sólo a través de citas, el anunciar unas fiestas con torneos y juegos de caña de las que se ven sólo las luces.

Los que sí están presentes en todas las piezas son ruidos, voces, llantos, música.

A estos efectos escenográficos hay que añadir, no lo olvidemos, todo efecto que rodea la obra teatral, por el espectáculo de la Corte, cuya muestra hemos dado con la documentación aportada.

Estructura teatral

La división general de las obras, como hemos podido ver, es de tipo clásico y paralela en las españolas e italianas, aunque Torres Naharro hable de Jornadas en lugar de Actos; la intención es la misma aunque el nombre en sí nos acerque más a las "giornate" de Boccaccio.

La división de estas jornadas o actos puede basarse en cuadros o escenas.

Considerando el cuadro como un conjunto de escenas con unidad de tiempo, lugar y acción pero capaces de independencia, por lo menos momentánea, de las precedentes o inmediatamente siguientes en todas las obras analizadas - no hallaremos ningún verdadero cuadro.

Hemos, por lo tanto, hablado siempre de agrupaciones de escenas como algo más cercano a un cuadro y desde luego toda agrupación de escenas tiene siempre alguna interrupción debida a escenas catalíticas que atraen al público y crean cierto suspense y dan, evidentemente, lugar a cambios de personajes para determinados actores que -- son polivalentes.

Según la composición de actos y escenas hallaremos un paralelismo de Torres Naharro con las comedias italianas, excepto con la Calandria y la Mandrágora que, en honor de la verdad, son las menos literarias y más doradas de espectáculo para representar.

Commedia in versi (LS): A.I^o,E.5^a; A.II^o,E.5^a, A.III^o,E.
9^a; A.IV^o,E.7^a; A.V^o,E.7^a; Total: E.33.

La Pisana (LS): A.I^o,E.3^a; A.II^a,E.5^a; A.III^o,E.6^a;A.IV^o,
E.5^a; A.V^o,E.11^a; Total: E.30.

La Cassaria (LA): A.I^o,E.7^a; A.II^o,E.2^a; A.III^o,E.7^a;A.IV^o
E.9^a; A.V^o, E.5^a; Total: E.30.

I Suppositi (LA): A.I^o,E.4^a; A.II^o,E.3^a; A.III^o,E.3^a; --
A.IV^o,E.8^a; A.V^o,E.10^a; Total: E.28.

El Nigromante (LA): A.I^o,E.4^a; A.II^o,E.4^a; A.III^o,E.5^a;
A.IV^o,E.6^a; A.V^o,E.6^a; Total: E.25.

I due felici rivali (JN): A.I^o,E.4^a; A.II^o,E.4^a; A.III^o,
E.5^a; A.IV^o,E.4^a; A.V^o,E.4^a; Total: E.21.

Eutychia (GM): A.I^o,E.4^a; A.II^o,E.5^a; A.III^o,E.8^a; A.IV^o,
E.6^a; A.V^o,E.6^a; Total: E.29.

La Calandria (CB): A.I^o,E.8^a; A.II^o,E.10^a; A.III^o,E.23^a;
A.IV^o,E.6^a; A.V^o,E.12^a; Total: E.59.

La Mandrágora (NM): A.I^o,E.3^a; A.II^o,E.6^a; A.III^o,E.12^a;
A.IV^o,E.10^a; A.V^o,E.6^a; Total: E.37.

Seraphina (TN): A.I^o,E.7^a; A.II^o,E.6^a; A.III^o,E.9^a; A.IV^o,
E.10^a; A.V^o,E.6^a; Total: E.38.

Himenea (TN): A.I^o,E.3^a; A.II^o,E.4^a; A.III^o,E.4^a; A.IV^o,
E.3^a; A.V^a,E.2^a; Total: E.16.

Aquilana (TN): A.I^o,E.5^a; A.II^o,E.4^a; A.III^o,E.4^a; A.IV^o,
E.4^a; A.V^o,E.5^a; Total: E.22.

Calamita (TN): A.I^o,E.6^a; A.II^o,E.6^a; A.III^o,E.4^a; A.IV^o,
E.7^a; A.V^o, E.8^a; Total: E.31.

Observamos que la nota dominante es la comedia com puesta por 30 o menos escenas; la distribución por acto o jornada varía mínimamente.

La Calandria sale de la norma no sólo por el altí- simo número total de escenas sino por el crescendo en el - IIIº y IVº acto que da evidentemente un valor teatral a - estos actos por la intriga y clímax.

Existe un paralelismo entre la Mandrágora y la Se- raphina por el número total de escenas 37/38 y por el li- gero aumento de escenas en el tercer y cuarto acto/jorna- da.

Hemos distribuido los actos y jornadas en escenas sueltas, catalíticas o agrupación de escenas; estas últi- mas suelen aparecer al inicio como para adentrar al lec- tor/ espectador en el tema, a lo largo del IIIº Y IVº ac- to/jornada para explicar/desarrollar estrategias o clímax y en el acto/jornada final, normalmente coincidentes con la anagnórisis o, en general, con el desenlace feliz.

Solamente en la Himenea de Torres Naharro se puede hablar de cuadro en la segunda jornada al haber una pausa de recitación cuando los cantores dedican una canción y - un villancico a Phebea.

Lo que puede diferenciarlas es el ritmo que ya he- mos considerado al principio de este capítulo con la rela- ción de longitud de las obras y el número de réplicas; por aquello debemos apartar la Calandria y acercar, en cuanto a ritmo, a Torres Naharro (excepto en La Calamita), más a Jacopo Nardi por la densidad de la palabra.

Estudio IdeológicoEl Amor y sus características.

El Amor es el eje motor de la acción amorosa tanto en las comedias italianas, como en las españolas, acción que crea un género destinado a la simple evasión y entretenimiento de un determinado público: el de las Cortes Italianas. Sin embargo hemos observado que, no en todas las obras, una vez puesta en marcha la acción, el amor sigue siendo el objeto de la comedia; nos referimos a la Calandria o a la Mandrágora, donde hemos visto claramente la "lectio" final del autor: la hegemonía de la Astucia-Inteligencia sobre la Estupidez-Ingenuidad.

En todas el enamoramiento es repentino y existe ya en la presentación de la obra, por lo menos por parte del conquistador que coincide con el hombre u hombres cuando se presentan dobles acciones paralelas.

El amor en sí, es una mezcla de amor y de sensualidad, siempre acompañado por una sensación de temor a un algo que puede coincidir en la oposición del "senex" (por ejemplo: La Pisana), la autoridad familiar (por ejemplo: La Himenea) o la transgresión social en cuanto al decoro.

Observamos pues, una libertad de elección de los enamorados pero coaccionados a lo largo de la obra por varias razones.

En La Pisana individuamos, en los consejos del -- preceptor de Antonello, Giansalvo, el conflicto entre amor y razón, mientras en el joven Antonello se mezclan -- el amor idealizado y neoplatónico con el simple deseo -- sensual.

El otro conflicto amor-honor o decoro es común a todos los autores, precisando que mientras el decoro posee la misma intensidad de matiz en todas, el honor, en su relación con la opinión, aparece extremadamente destacado y convertido en conflicto central en la Himenea.

El dilema amor/fidelidad se respeta lo mismo en -- las italianas que en Torres Naharro. Quiere ello decir -- que el adulterio sólo es aparente, pues cuando se produce se justifica en la falta de consumación del matrimonio (Seraphina, Il Negromante, Commedia in versi). Por -- supuesto La Mandrágora y La Calandria rompen con esta -- ley.

No hay fidelidad en Libina de la Calamita, o en -- Fulvia de la Calandria o en Ramondo de la Pisana, pero -- ellos juegan dentro del objetivo cómico y lúdico de la -- comedia, y por lo tanto no atacan la moral.

En cuanto a los celos, este sentimiento está muy marcado sólo en el personaje de Seraphina; en las otras obras pertenece a los galanes viejos o necios como evasión en el espectáculo. Sólo Seraphina por celos crea el clímax de la muerte de la rival.

Respecto al cortejo de la amada, hemos dicho que el enamoramiento del galán existe a priori y en todas --

las obras se recurre a un intermediario aunque los actantes amorosos de Torres Naharro resulten más activos que los italianos.

El asalto a la casa de la dama está presente en los dos grupos de obras. El encuentro amoroso ocurre, -- desde luego, en un lugar más romántico en los españoles que en los italianos; la ventana de Phebea o el jardín de Felicina no son localizables en las obras italianas.

Comunes a todas son las comunicaciones por escrito, como sonetos, cartas o canciones con música según el más puro espíritu cortesano. Se respeta en todas un código de lenguaje amoroso donde el galán es humilde siervo de la dama y donde la dama si se sale de su rol se ve obligada a disfrazarse de hombre.

El decoro, como hemos anticipado, es común a todas las comedias: la aceptación de amor por parte de la dama, en un contexto aparentemente indecoroso, se salva por eliminación de las causas negativas: galán viejo y casado, galán padre o hermano de la dama, y todo siempre circunscrito en una anagnórisis final que aclara y elimina los obstáculos al decoro.

La única comedia en donde el decoro no se respeta, acaba sin realización amorosa tal vez porque esté dentro del ámbito de influencia de la comedia clásica: nos referimos a la Cassaria de Ariosto, donde evidentemente las esclavas no son dignas de unos jóvenes burgueses.

En cuanto al honor, se entremezclan a menudo el honor como conciencia del propio valor y como opinión.

Los galanes, según el más respetuoso amor cortesano, poseen honor y las damas por amor acceden a perder un honor que siempre se salva mediante la boda.

La boda es el símbolo de la legitimación social, muy importante en una esfera de acción donde el móvil es exclusivamente, al principio, el deseo sexual de la amada-amado.

La Mujer

El juicio social sobre la mujer de nuestros comediógrafos es de lo más variado; común a todos es cierta misoginia del tipo de Lorenzo Strozzi, que identifica a la mujer como una Eva perpetua, fuente de perdición del hombre y socialmente como un ser-objeto, casi incapaz de pensar o decidir por ella misma. Por desgracia no podemos circunscribirlo sólo a la Edad Media.

Hay varios tipos de mujer dentro de estos rasgos comunes:

- 1) Mujeres apasionadas y rebeldes
- 2) Mujeres apasionadas y sentimentales
- 3) Mujeres frívolas
- 4) Mujeres prudentes

Apasionadas y rebeldes son Fulvia de 'la Calandria, en su amor ilegal y Seraphina, que no acepta las bodas - de Floristán con Orphea.

Apasionadas y sentimentales son Phebea o las dul-

ces esposas Lavinia del Nigromante o Orphea de la Seraphina.

Frívolas son Virginia de la Commedia in versi y - en parte la misma Seraphina.

Las demás mujeres son "prudentes" considerando la "prudencia" en el sentido más renacentista. También cuando dan la impresión de ceder al amor con peligro del honor, saben o tienen indicios de la presencia del decoro que les permitirá llegar a la boda. (véase: Polinesta en I Suppositi).

Como vemos, los rasgos de la mujer son comunes en todas las obras.

Todas las mujeres pertenecen al mismo "status" social, excepto, claro está, las dos esclavas de la Cassaria, que apartaremos de la tipología general.

La mujer es inactiva, débil y delicada sólo al devaneo, galanteo y vanidad. Acompañadas siempre por una dueña o criadas están en un pedestal para favorecer el aparente "servicio" del caballero.

Adscritas exclusivamente al hogar están sujetas a la autoridad paterna, o a falta de ésta, a la materna o a la del hermano.

Toda mujer que esté fuera de estas coordinadas no corresponde a la dama.

El sistema patriarcal presente en todas las obras no permitiría el matrimonio de amor, pero hay una clara transgresión social gracias a los auxiliares, que si por una parte son actantes teatrales, en la realidad son es-

pejo de un aspecto de la sociedad. Siempre y cuando haya decoro es posible la desobediencia a la autoridad.

En el caso de las mujeres casadas también es posible el adulterio, cuando hay indicios de que un matrimonio pueda anularse y sólo donde hay verdadero adulterio nos encontramos en la situación cómica de la obra teatral, donde, por cierto, este aspecto cómico no afecta a los personajes principales y nobles, porque la risa no les conviene.

El Hombre

En todas las comedias analizadas no hay un estudio específico sobre el hombre. Este no es motivo en sí, excepto cuando se encuentran frente a frente el "puer" y el "senex". Tampoco aquí hay una psicología masculina manifiesta sino un contraste que ha de hacer comprender la necesidad de respeto al orden social, en este caso a la autoridad, que siempre está en el "senex".

En cuanto hombres enamorados, ellos son débiles - esclavos al servicio del Amor y son fácilmente desconcertados por los obstáculos.

Sólo en la Himenea existe el héroe defensor y protector de la dama, aunque primero huye, y sólo en un segundo momento vuelve a defenderla. En todos se puede observar un ánimo caballeresco cortesano.



La Sociedad

Haciendo el estudio de distribución de personajes hemos apreciado un número superior de éstos en las comedias italianas respecto a Torres Naharro.

Esta disminución de personajes en Torres se debe a la mayor complejidad de la intriga italiana y al mayor número de escenas catalíticas, que tienen como finalidad el espectáculo cómico, para diversión del público presente. Sólo la Calamita se acerca más a este espíritu lúdico italiano.

La proporción entre personajes masculinos-femeninos es parecida en todas las piezas teatrales analizadas.

En cuanto a la distribución sociológica hemos comprobado el espíritu burgués de las comedias italianas -- donde al criado o al marginado se le ofrece el papel cómico y aparentemente superior al amo. En la práctica se respeta el símbolo del poder y de la superioridad de una clase sobre otra, frente a un público cortesano que no habría aceptado una rebeldía social.

En Torres Naharro, siempre si separamos la aristocracia de la burguesía, se encuentra un predominio de la servidumbre sobre la segunda.

Para nosotros este hecho es indicativo de un teatro más populista que, aún desarrollándose en Italia, no acaba de separarse netamente de la idiosincrasia española.

La presencia de la aristocracia también es una novedad de Torres aunque la hayamos encontrado en una comedia italiana tardía, La Pietà d'amore de Mariano Maniscalco da Siena, sobre el cual se podría tal vez demostrar la influencia del autor español.

La Seraphina (recordamos que en este apartado juzgamos sólo cuatro de sus ocho comedias) posee una crítica clara contra el clero, médicos y alquimistas y una divertida sátira de los conflictos raciales entre valencianos y castellanos y entre italianos y españoles.

Strozzi, moralista en sus dos obras, critica la justicia, la libertad de los jóvenes, la discriminación nobles-pobres.

Ariosto, suave, pero constantemente repite sus críticas sobre la justicia y la sociedad; se dan en él antisemitismo y antiespañolismo por razones históricas. En su Nigromante la crítica la hacen los criados.

La comedia de tipo ideológico por excelencia es, sin lugar a dudas, la Mandrágora. Florencia, en lo que se refiere a su burguesía y al clero, es tremendamente atacada, destacando así esta obra teatral de sus contemporáneos clásicos y acercándola al teatro posterior o popular.

Ya fuera del análisis textual, observamos un inmovilismo social, en donde está muy jerarquizado el "status" social de la burguesía extendida al mercader y a la gente adinerada. El criado tiene unas claras limitaciones sociales; sólo en I Suppositi un criado estudia y demue

tra una gran preparación e inteligencia, pero no olvide mos que está representando el rol del amo y no podría -- ser diferente el resultado.

En conclusión, considerando en el conjunto las - piezas teatrales de Torres Naharro pensamos que las obras que compuso en Italia, respiraron el aire renacentista i taliano en cuanto a estructura básica o en los nombres: Seraphina, Orphea, Policiano, Aquilano, Jusquino, son -- simbólicos del ambiente en que vivió y se movió el drama turgo español.

Desde el principio pensamos que Serafino de' Cimi nelli, llamado Aquilano por su ciudad nativa, tuvo que - influir como representante del ambiente humanístico napolitano o, mejor dicho, aragonés y también Sannazaro.

No olvidemos, en efecto, que Serafino Aquilano vió tres años de su vida en Nápoles, según nos cuenta su biógrafo Calmeta, bajo la protección de Fernando de Aragón y frecuentando a Jacobo Sannazaro, a Caritheo y a otros. Tuvo la ocasión de frecuentar las cortes de Urbino, Mantua, Roma, Milán y aunque inferior en ingenio a otros, llegó a ser el más famoso compositor y músico de sonetos, estrambotes, églogas, etc. Murió de fiebre "casi pestife ra" en 1500 y sus obras tuvieron la suerte de ser editadas unas cuarenta veces en 16 años, por lo que, aunque - pudiera no haberlo conocido en persona, Torres Naharro, estuvo seguramente en contacto con su obra, ampliamente difundida por toda Italia.

Por el mismo período Sannazaro componía su Arca--
dia y Angelo Poliziano su Orfeo. ¿Es tan imposible pen--
sar que, Seraphina, Aquilano, Jusquino (soneto 74) pro--
vengan del famoso autor o que Orphea y Policiano sean un
homenaje a Angelo Ambrosini, llamado Poliziano?.

Nosotros pensamos francamente que todas las coin--
cidencias de nombre son un homenaje a la cultura italia--
na que estaba conociendo y asimilando.

En cuanto a la estructura hemos podido comprobar
como el dramaturgo español evoluciona paulatinamente;
con la Seraphina se mantiene más fiel al modelo italiano;
su lógica de acción, su desenlace, su sociología, etc.
Pero vamos más allá: se afirma que la Calamita está le--
jos de Italia tanto por su composición como por su ambien--
tación. Sentimos discrepar de los ilustres estudiosos de
Torres Naharro, pero hemos visto que con la Calamita el
dramaturgo sigue respetando el modelo italiano embebido
ya por el espíritu novelesco de una Calandria. De esto
podemos deducir que o Torres sigue pensando en Italia --
aún fuera de ella o la fecha de composición no es exacta
y pertenece, por lo menos, en manuscrito a un período an--
terior.

Donde el autor teatral español se aleja del re--
cuerdo o modelo italiano es a través de la Aquilana para
llegar a un teatro netamente español como en la Himenea.

Torres Naharro, en contacto con Italia, va produ--
ciendo una obra que al principio converge con los modelos
italianos, pero que, a medida que se vayan quemando eta--

pas, en la madurez del autor extremeño, cada vez serán - más los elementos extraños al modelo italiano (que por - otra parte no es monolítico, como demuestran las obras - analizadas con disidencias tan evidentes como las de la Calandria o de la Mandrágora) que va incorporando a sus comedias hasta que produzca una fórmula teatral completa - mente autónoma prevista ya en la Aquilana pero realizada en Himenea, que es capaz de aprovechar las bases del sis - tema italiano (reencuentro con la forma de la comedia la - tina e incorporación del mundo social contemporáneo a -- través de la "novella") pero desde una perspectiva nueva.

Torres Naharro crea una síntesis, en una palabra, entre la escuela italiana y la tradición española de la Celestina, logrando transformar el desenlace de ésta en una búsqueda teatral que tendría un enorme porvenir dra - mático, allí donde la fórmula italiana se agotó, por fal - ta de creación de nuevos elementos.

Como afirmaba Juan Oleza:

"Torres estructura la comedia (la articula orgánicamente), concede el predominio a la intriga ingeniosa, amplía enorme - mente el censo de personajes, establece el doble plano de - amos y criados, enfrenta deseo y honra, tragedia y comedia, acumula circunstancias de capa y espada...formula una pro - puesta, en definitiva que vendría a converger con la propues - ta teatral de la comedia erudita y que estaría en la base - de la concepción de los actores autores"

.....

"Este entrecruzamiento de fuerzas constituye la dialéctica teatral de la que va a salir una nueva práctica teatral, la comedia barroca, que sintetizará las formas artísticas de - la tradición cortesana, la disciplina intelectual del tea - tro clásico y la vocación populista del teatro italianizan -

te, sometiendo la práctica teatral a una sólida organización; progresivamente controlada, y con una función clave - de aparato ideológico, al servicio de los intereses de la - clase dominante (la aristocracia feudal), de su Estado (la Monarquía Absoluta) y de su aparato ideológico fundamental (la Iglesia)" (2)

NOTAS.

- (1) Menéndez y Pelayo, M.: Estudios de crítica literaria, Madrid, Rivadeneira, 1900, pag.117.
- (2) Oleza, Juan: "Génesis de la comedia barroca" en: Cuadernos de Filología, III, 1-2, 1981.

.Cap.VIII

B I O G R A F I A S

BARTOLOME DE TORRES NAHARRO

No conocemos a ciencia cierta los datos biográficos de Bartolomé de Torres Naharro.

Por la carta que un tal Barberius escribió al humanista francés Josse Bade y por el privilegio pontificio de León X, que figura en los preliminares de la Propalladia (Nápoles, 1517) sabemos que Torres Naharro era de apellido Naharro y que nació en Torre de Miguel Sexmeno, en la provincia de Badajoz.

Tuvo que añadir Torres a su apellido, por su origen.

Según sus palabras en la Jacinta, cronológicamente situada entre 1514-15, en la que expuso:

"que he perdido en esta cuenta
los mis años más floridos
que fueron como escojidos
desde los quinze a los treinta"
(J.Iª, vv.69-72)

suponemos que nació hacia 1485.

Después de haber realizado algunos estudios, como piensa Menéndez y Pelayo o haber estado al servicio de algún rico estudiante en Salamanca, tuvo que recibir las órdenes religiosas si, en el Privilegio Papal, aparece como "clericus Pacensis diocesis".

Después de recorrer Andalucía y Valencia, de cuyo conocimiento nos da muestras en sus obras, tuvo que llegar a Italia como soldado de los Reyes Católicos, q

zás a las órdenes de Don Pedro Manrique de Lara, según -
Gillet. (1)

Capturado por los "agarenos" su cautividad debió de durar poco, porque no hay alusiones de ella en sus obras.

No se conoce con exactitud su llegada a Roma; quizás entre 1507 y 1508 entró al servicio de Giulio de' Medici y a partir de 1516 al servicio de Bernardino de Carvajal, nombrado cardenal de Santa Cruz por Alejandro VI, el papa Borgia.

Fruto de esta permanencia como cortesano son la Trophea y la Jacinta y como cuadro de costumbres la Soldadesca y la Tinellaria de crítica social a los ambientes en los que estaba viviendo.

Como hombre, Menéndez y Pelayo lo describe como -
"hombre de más agudeza que fantasía, de espíritu penetrante y observador, de ingenio picante y mordaz, de gran libertad de ánimo y desenvuelto de expresión, y también...de un sentido moral bastante recto." (2)

Y en la carta del misterioso Barberius a Jodicus Badius se presenta como:

"visu affabili, persona grandi, gracili et modesto corpore, incessu graviori, verbis parcus, et non nisi premeditata et qua statera ponderata habentur, verba emittit. Is demum ab omni genera viciorum se abstinere, virtutesque omnes sumopere amplecti non desinit." (3)

En su Prohemio Torres Naharro dice:

"toda mi vida siervo, ordinariamente pobre, y, lo que peor es, ipse semipaganus"

c en la jornada IV de la Tinellaria:

"Toda mi vida sirviendo
y pobre así como así"

y alusiones de este tipo se extienden a lo largo de toda su obra.

Como vemos su vida de cortesano no tuvo que ser - rentable y satisfactoria.

Menéndez y Pelayo añade:

"A la sombra pues de este terrible paisano suyo (Bernardino de Carvajal) en quien grandes cualidades de elocuencia y varia cultura, de talento político, de magnificencias y brío personal estaban oscurecidas por la ambición, el nepotismo y la prodigalidad, vivió Torres Naharro, sin duda en condición bastante humilde." (4)

En este ambiente cortesano italiano, que tanto le influyó, Torres Naharro no dejó de ser nunca español; tuvo seguramente que relacionarse con la colonia española en Roma, numerosísima en aquel tiempo.

Conoció probablemente a Juan del Encina, su principal rival de teatro, Diego de Avila, Rodrigo de Reinosca, Hernán Pérez de Oliva, Boscán, Francisco Delicado, - Gaspar del Río (médico de cámara del Papa), etc.

Inesperadamente en 1517 abandona Roma. Gillet -- piensa que la causa pudo ser la Canción Vª o la actitud que inspira la composición en contra de la corrupción de la corte papal.

De Roma se dirigió a Nápoles bajo la protección - de Fabrizio Colonna y al servicio del yerno de éste, Don

Fernando de Dávalos, Marqués de Pescara, conde de Lorito y Gran Camarlengo del reino de Nápoles, al que dedicó la Propalladia.

La obra, acompañada por un privilegio papal de -- diez años, salió impresa por Juan Pasqueto de Sallo el - 26 de marzo de 1517.

Con esta publicación, seguida por reimpresiones - sevillanas de 1520 y 1526, con la edición de la Calamita y de la Aquilana, parece acabar la actividad del escritor en Italia.

Con su vuelta a España, pasó los últimos años de su vida en Sevilla. La fecha de su muerte es muy incierta y si Menéndez y Pelayo piensa en antes de 1531 como - año de defunción por una contribución poética del escritor en las justas poéticas de 1530 y no en 1531, Gillet discrepa de esta deducción, porque no estima necesaria - la presencia física de Torres Naharro para la contribu-- ción poética y por un más reciente documento sobre la fa milia Naharro de 1521 en el que se hace referencia a Bar tolomé Naharro "que es difunto" fija la fecha de la muer te en 1520.

Torres Naharro no fue sólo autor de la Propalla-- dia, en cuyo Prohemio expone una preceptiva de la come-- dia de extrema importancia para la historia del teatro - español, sino que fue autor de muchas más obras. Los Ca-- pítulos, las Epístolas, los Sonetti, el Psalm, el Conci-- lio, las Lamentaciones de amor, las canciones y Sátira, el Retracto, El diálogo del nacimiento, los Versos en --

loor de la Virgen son muestra de su amplia actividad literaria.

En cuanto a las ediciones de la Propalladia además de la de Nápoles de 1517 y de Sevilla de 1520 y 1524, tuvo otras seis ediciones hasta 1573, año de la edición expurgada y varias impresiones de comedias sueltas.

Si como poeta no alcanza la altura de sus distinguidos contemporáneos, hay sin embargo en sus piezas, -- ciertas novedades estróficas: estrofas de doce versos octosílabos, versos de pie quebrado, coplas de pie quebrado, redondillas dobles, amén de tres sonetos en italiano.

NOTAS

- (1) Gillet: op.cit., p.403.
- (2) Menéndez y Pelayo, M.: op.cit., p.67.
- (3) Gillet: op.cit., p.406.
- (4) Menéndez y Pelayo, M.: op.cit., p.19.

NICCOLÒ MACHIAVELLI

Niccolò Machiavelli nació en Florencia el 3 de mayo de 1469.

Hasta la publicación del Libro dei ricordi de su padre Bernardo Machiavelli, editado en 1954, no se tenían datos sobre su infancia y adolescencia.

Tuvo tres hermanos, Primavera, Margarita y Totto; por su padre sabemos que en 1476 empezó a manejar los primeros rudimentos de la lengua latina con el maestro Matteo.

Estrecheces económicas rodearon su juventud y su padre se vió obligado a toda clase de tareas siendo pagado hasta en especie.

En sus años de juventud fue testigo de los grandes cambios políticos de su patria: la conjura de los Pazzi, el dominio de los Medici, las predicaciones de Fray Gerolamo Savonarola.

De éste, Machiavelli no admiró ni la persona, ni el concepto de estado propuesto por él, pero sí la lucha del fraile contra la corrupción de la Iglesia.

En febrero de 1498 Machiavelli presentó su candidatura al puesto de Segundo Secretario de la Señoría, pero el cargo fue concedido a un "piagnone"; en el mismo año, muerto Savonarola, pudo ocupar el cargo ambicionado. Creó una Tercera Cancillería, la de los Dieci, la Segunda - acabó fundiéndose con la nueva, que también fue encargada a Machiavelli.

Fruto de este período fue el Discorso fatto al Magistrato dei Dieci sopra le cose di Pisa, de mayo de -- 1499 y muestra de su producción posterior, por estilo y -- contenido.

Además de este cargo tuvo muchas misiones diplomáticas; en julio de 1499 fue a buscar ayuda económico-militar para la guerra contra Piombino, contra Imola y Forlì.

En julio de 1500 acompañó en misión a Francesco -- della Casa a Francia; en estos seis meses de permanencia, tuvo la posibilidad de apreciar los valores positivos de la política francesa. De este período son los Ritratti -- delle cose di Francia y De natura Gallorum.

Regresando a Florencia, después de otras misiones, se casó con Marietta Corsini, que le dió varios hijos, de los que vivieron seis.

En 1502 acompañó a Francesco Soderini para entrevistarse con el duque Valentino; antes de su llegada, éste ocupó Urbino y los recibió, por lo tanto, con amenazas.

Con la ayuda de los franceses este primer encuentro fue positivo para Machiavelli y Soderini y tuvo así la oportunidad de conocer al famoso personaje. El 6 de octubre del mismo año volvió a la corte del Duque, de la que saldría con un juicio personal positivo. Estudioso de las acciones de Valentino, será testigo de algunas de sus "eliminaciones" de enemigos como Vitellozzo, Ramiro de Lorqua, Paolo Orsini, etc.

De todos estos acontecimientos, Machiavelli supo -- sacar lecciones de vida, especialmente políticas como apa

rece en sus obras: Descrizione del modo tenuto dal duca Valentino nello ammazzare Vitellozzo Vitelli, Oliverotto da Fermo, il signor Pagolo e il duca Gravina Orsini, de 1503; Del modo di trattare i popoli della Vald di Chiana ribellati del mismo año; Parole a dire sopra la provisione del denaio fatto in poco di proemio e di scusa, también de 1503. Muerto el 18 de agosto de 1503 Alejandro VI, y después de pocos meses de pontificado de Pio III, fue elegido como papa el Cardenal della Rovere, con el nombre de Julio II.

Presente, en misión en Roma, Machiavelli tuvo la oportunidad de conocer ampliamente al nuevo Papa. Sucesivas misiones lo llevaron a Francia, Piombino, Perugia, -- Siena.

En este período trabajó en los versos del Decennale primo, terminado en 1504 y editado en 1506; esta obra es más importante por su contenido sobre la necesidad de una disciplina militar que por su valor literario. En -- 1506, consiguió instituir una "ordinanza" es decir un ejército reclutado entre los súbditos florentinos.

De este cargo surgen el Discorso dell' ordinare lo Stato di Firenze alle armi y Discorso sopra l'ordinanza e milizia fiorentina.

A finales de 1507 se dirigió a Alemania donde se reunió con Francesco Vettori.

Escribió al propósito, Rapporto delle cose d'Alemagna que recompuso en 1512 con el título de Ritratto delle cose della Magna.

A principios de 1510 compuso el Decennale secondo con referencias a la guerra con Venecia. En el mismo año se vió obligado a ir a Francia en una misión delicada por la posición de Florencia entre Francia y el Estado pontificio.

En este período de tensiones y guerra, los Medici ocuparon el Palazzo della Signoria, muriendo así la República.

No se reconocieron los servicios de Machiavelli como buen servidor del estado y se vió así privado de su cargo de secretario; en 1513 sospechoso de haber participado en la conjura de Boscoli, fue encarcelado y torturado; posteriormente, considerado inocente, fue puesto en libertad. A este punto, desilusionado Machiavelli se retiró a la pequeña villa de Sant'Andrea en San Casciano, donde compuso Il Principe, tras haber interrumpido la redacción de los Discorsi que terminó en 1518 y dedicó a simples ciudadanos y amigos.

Entre 1519 y 1520 escribió el Arte della guerra, dedicada a Lorenzo Strozzi, uno de sus amigos asiduos de los Orti Oricellari. De 1520 es también la Vita di Castruccio Castracani. En estos años compuso también la Mandrágora, Belfagor, Il demonio che prese moglie, y el Diálogo intorno alla nostra lingua y el Asino.

En 1520 tuvo el honor, para él, de escribir la historia florentina. Nació así antes el Discorso sulle cose fiorentine dopo la morte di Lorenzo y luego las Storie fiorentine.

En 1521 tuvo una nueva misión, esta vez por los Medici, restableciendo así contacto con Guicciardini.

Muerto Leon X, fue elegido Papa Adriano VI que estuvo a punto de ser asesinado en una conspiración.

Muerto Adriano VI en 1523, le sucedió Giulio de' Medici con el nombre de Clemente VII, cuyas actuaciones harán sufrir al escritor. En este período escribió la Clizia y se enamoró de la joven cantante Barbera.

Derrotados los franceses en Pavía, Italia y el Papa estaban a merced de los españoles. La indecisión de este Papa fue decisoria políticamente. La guerra era inminente; Machiavelli se ocupó de la supervisión de las murallas, por lo que escribió su Relazione di una visita fatta per fortificare Firenze. Estalla la guerra, aliados y enemigos avanzan hacia Florencia, pero los españoles pasan de largo y se dirigen a Roma. La ruina de Roma arrastra también a los Medici y vuelve el 16 de mayo la república.

Su salud, debilitada por tantos viajes, no resistió este duro golpe y murió el 21 de junio de 1527, siendo enterrado en la iglesia de Santa Croce.

Muerto el escritor-político se despertó un antimaquiavelismo, con prohibición de sus obras en el período de la Contrarreforma hasta bien entrado el siglo XVIII, y con un concepto despectivo aplicado a su pensamiento.

A pesar de todas las censuras, Machiavelli fue conocido directamente o bien por traducciones, también fuera de Italia.

Nos remitimos a propósito al estudio sobre Machiavelli que Helena Puigdoménech hace en la introducción de la traducción del Príncipe y de la Mandrágora (ver Bibliografía).

BERNARDO DOVIZI, CARDENAL DE BIBBIENA

Bernardo Dovizi nació en Bibbiena, de donde su apodo pasa a la posteridad, el 4 de agosto de 1470.

Muy joven entró al servicio de los Medici, a los que quedará vinculado firme y fielmente hasta la muerte.

En 1492 fue, como embajador, a Roma para rendir homenaje al papa Alejandro VI y dos años después a Nápoles para convencer a Alfonso de Aragón a aliarse con Florencia y con el Estado de la Iglesia contra el rey de Francia, Carlos VIII.

Expulsado de Florencia Piero de' Medici, Bibbiena lo siguió en el exilio y después de la muerte de éste en 1503, pasó al servicio del hermano menor, Giovanni, como secretario y haciendo lo imposible para que los Medici volviesen a Florencia.

En este período vivió en la corte de Urbino, como nos da muestra Baldassarre Castiglione en su Cortigiano, con Guidobaldo da Montefeltro y sucesivamente con Francesco María della Rovere.

Amigo de Giuliano de' Medici, Ludovico da Canossa, los hermanos Fregoso, Bembo y Castiglione, se retrata a Bibbiena como un caballero elegante y alegre, con sentido del humor y particularmente admirado por las mujeres.

En 1512 fue plenipotenciario de Giulio II en el Congreso de Mantua; muerto éste, fue elevado a la silla pontificia el cardenal Giovanni, también por mérito de Bibbiena, cosa que el papa agradeció nombrándolo tesorero

general, prot. notario y cardenal de la Iglesia de S. María in Portico.

Estimado por el Papa, Bibbiena lo convenció a seguir una política filoimperial y antifrancesa, concluyendo en 1515 una alianza con el Ducado de Milán, la República de Venecia, Austria, España y Suiza.

Intentó intervenir en la concesión del ducado de Urbino a Lorenzo de' Medici, el Menor y en 1518, después de un cambio de actitud con Francia, fue a aquella corte para solicitar una cruzada contra los Turcos, por lo que consiguió el Obispado de Costancia, cuyos beneficios cedió a su amigo Bembo.

Vuelto a Italia en 1519, murió al año siguiente en Roma, de enfermedad de estómago, aunque se haya hablado a veces de envenenamiento.

Además de la Calandria, Bibbiena posee un rico Epistolario, testigo de su importante vida de cortesano, intelectual y político del tiempo.

JACOPO NARDI

La vida de Jacopo Nardi es inseparable de su vida política y de sus relaciones con los Médici.

Nació en Florencia el 21 de julio de 1476 de familia noble y desde edad muy temprana fue uno de los secuaces de Savonarola; ocupó varios cargos públicos al servicio del gonfaloniero Pier Soderini. Caído éste, con la vuelta de los Medici, Jacopo Nardi se pasó al bando mediceo llegando a ser el organizador de las fiestas, el cantor y poeta de la Corte.

Su participación en estos asuntos los narra Vasari que, a propósito del carnaval de 1513, nos habla de dos compañías de señores y gentilhombres de la ciudad: la del Diamante bajo la protección de Giuliano de' Medici y la del Broncone bajo aquélla de Lorenzo hijo de Piero de' Medici.

Andrea Dazzi se encargó de las obras de la primera compañía organizando el Triunfo de las edades con carros dibujados por Andrea del Sarto, pinturas de Jacopo de Puntorno y una canción escrita por Antonio Alamanni.

Jacopo Nardi como respuesta, preparó seis triumfos que representaban la historia de Roma: el de Numa Pompilio, Tito Manlio Torquato, Giulio Cesare, Ottaviano Augusto y Traiano. A éstos seguirá el carro dell età e secolo d'oro con relieves de Baccio Bandinelli, y pinturas de Puntorno:

"Nel mezzo del carro surgeva una gran palla, in forma di d'apamondo, sopra la quale stava prostrato bocconi un uomo come morto, armato d'armi tutte ruginose; il quale avendo - le schiene aperte e fesse, dalla fessura usciva un fanciullo tutto nudo e dorato, il quale rappresentava l'età dell'oro resurgente e la fine di quella del ferro, della quale egli usciva e rinasceva..." (1)

La canción fue escrita por nuestro autor.

Estos buenos presagios para Florencia, Jacopo Nardi los había previsto anteriormente, pero en ocasión del gobierno popular y de Pier Soderini, mientras que ahora los dedicaba a los Medici.

A partir de este momento su vida siguió una gran ambigüedad hasta su muerte en Venecia en 1563; a cada cambio de gobierno, siguió un cambio político del escritor que cayó en gracia y desgracia de los Medici según los tiempos.

El 5 de abril de 1514, por ejemplo, Filippo Strozzi recomendaba vivamente al escritor, evidentemente sin trabajo, a su cuñado Lorenzo de' Medici.

En 1514 escribió, en honor de Lorenzo, Il trionfo di Camillo; el 7 de septiembre de 1518 compuso el canto para la llegada a Florencia de Lorenzo de' Medici, duque de Urbino con su esposa Maddalena de Boulogne.

En 1527, expulsados los Medici, aunque tímidamente volvió a unirse a los enemigos de éstos; con la vuelta de los primeros intentó una vez más retornar con la familia cesárea, pero se vió obligado a exiliarse y a refugiarse en Venecia.

En este período declaró su más fiera hostilidad a los Medici, defendiendo en Nápoles a Carlos V contra el duque Alessandro, alabando el asesinato de éste y volcando su odio en sus Istorie della città di Firenze.

Pero también en estas condiciones, hacia el final de su vida, imploraba el perdón de Cosimo I.

Este es el vaivén de su vida de cortesano y el estudioso Ferrajoli discrepa del análisis que del escritor han hecho varios críticos, perdonando o mejor alabando - su moral, su dignidad, su fidelidad política y su personalidad.

Ferrajoli admite que Jacopo Nardi tuviera un carácter tranquilo y apacible y muchas virtudes privadas, pero rechaza toda alabanza hacia él como "patriota della libertà".

Agenore Gelli, recordando la adhesión de Jacopo Nardi a Savonarola escribía que el suplicio del fraile:

"mosse in lui uno sdegno generoso...e' rimase saldo dei propositi che in appresso furono regola delle sue azioni...Egli che padre amatissimo era, ed alla buona educazione de' figliuoli con assidue cure attendeva, ebbe da quel rimescolamento di cose doppia cagione di dolore, perciocchè vide mancare il pane per se e per i figliuoli; ma non già che l'aspetto della miseria gli facesse piegare l'austero animo; --chè uomini siffatti antepongono la decorosa miseria ai comodi della vita procacciati con viltà." (2)

Vittorio Fiorini lo colocaba entre:

"i pochi uomini vissuti in mezzo a odii di parte ferocissimi, senza avere mai rinunciato a compiere il loro dovere di cittadini integerrimi ed amanti della patria." (3)

Pasquale Villari lo define como:

"un costante, schietto, immutabile repubblicano; uno di --
quei pochi sul cui carattere politico non cadde mai alcun
dubbio." (4)

La conclusión que hace Ferrajoli es que Nardi puede ser perdonado sólo en cuanto no diferente de la máxima parte de literatos o políticos del tiempo a lo que es posible añadir sus estrecheces económicas, pero que no es admisible pasar nunca del perdón a la alabanza.

NOTAS

- (1) Nardi, J.: I due felici rivali, ed. de Alessandro --
Ferrajoli, Rcma, 1901.
- (2) Nardi, J.: I due felici rivali, ed. de A.Ferrajoli,
Roma, 1901, p.XIX.
- (3) Nardi, J.: I due felici rivali, ed. de A.Ferrajoli,
Roma, 1901, p.XX.
- (4) Nardi, J.: I due felici rivali, ed. de A.Ferrajoli,
Roma, 1901, p.XX.

LUDOVICO ARIOSTO

De familia originaria de Riosto en el condado de Bolonia, Ludovico Ariosto nació en Reggio Emilia el 8 de septiembre de 1474 de Niccoló y Daria Malaguzzi Valeri, en tiempos del duque de Ferrara, Ercole I d'Este.

Su padre era comandante de la ciudadela de Reggio y, aún teniendo algunos problemas de estabilidad económica, la familia prosperó; después de Ludovico nacieron -- otros nueve hijos.

Ludovico, una vez establecida la familia en Ferrara, empezó sus estudios jurídicos, como era tradicional, impuestos por el padre; es éste un período de insatisfacción para el poeta proclive a los estudios literarios.

A partir de 1494 su vocación ganó sobre los deseos paternos y empezó a frecuentar el "Studio ferrarese" con el maestro Gregorio da Spoleto.

La muerte repentina, en 1500, de su padre lo hizo responsable de toda la familia, lo que lo condujo a aceptar cargos oficiales en la Corte.

En 1502 fue nombrado capitán de la Rocca de Canossa y en 1503 empezó un período de catorce años al servicio del cardenal Ippolito d'Este; recibió las órdenes menores y algunos beneficios eclesiásticos.

Muerto en 1505 Ercole I, y empezado el período de diarquía Alfonso-Ippolito, la vida del poeta quedó vinculada a las vicisitudes de los dos príncipes.

Importantes amistades, lecturas, conversaciones, participaciones como actor en representaciones plautinas, poesías en lengua latina, llenaron este feliz período.

Con motivo de la conjura de Giulio y de Ferrante d'Este, Ariosto defendió las intervenciones de sus señores con una égloga dialogada: Dove vai Melibeo, dove si ratto. A partir de 1507 el Poeta se dedicó con cierta -- tranquilidad a su trabajo de escritor y en particular al Orlando Furioso y a sus primeras obras teatrales La Cas-saria y los Suppositi, ambas en prosa.

En 1509 nació su amado hijo Virginio, legitimado posteriormente, de su unión con Orsolina Sassomarina.

La intensa actividad política por la Lega de Cambrai y la variable política del papa Giulio II hacia Venecia y Francia llevaron a Ariosto a una vida más dura y ocupada política y diplomáticamente. Mediador, en 1510, entre el Papa y los Este, se vio amenazado por Giulio II de ser arrojado al Tiber y, en 1512, acompañando al duque Alfonso, fue protagonista de una peligrosa fuga del mismo papa.

Cuando en 1513, sube a la silla papal, León X, -- (Giovanni de' Medici), en recuerdo de su antigua amistad, Ariosto esperó unos beneficios pero se quedó desilusionado por la frialdad de aquél:

"E' vero che ho baciato il piè al Papa e m'ha mostrato de odir volontera: veduto non credo che m'abbia, chè dopo che è papa non porta più l'occhiali" (1)

Volviendo a Ferrara, de paso por Florencia, encontró a la viuda de Tito Strozzi, Alessandra Benucci, mu--

jer que lo acompañó hasta la muerte, aún casándose con ella en secreto para no perder ciertos privilegios.

El 25 de octubre de 1515, en una carta al Doge de Venecia, Lorenzo Loredan, solicitó la impresión de la -- primera redacción, en 40 cantos del Orlando. En 1516, sa lió por la imprenta de Mastro Giovanni Mazocco del Bonde no.

En agosto de 1517, el cardenal Ippolito, nombrado obispo en Hungría, le invitó a seguirlo, pero el Poeta -- rehusó firmemente explicándole las razones, entre las -- cuales seguramente estaba el amor hacia Alessandra. La -- desilusión que sufrió por la reacción del cardenal fue -- dura al encontrarse en la calle, después de catorce años de servicio.

El 23 de abril de 1518 entró, como gentilhombre, al servicio del duque Alfonso, mientras revisaba el Or-- lando que saldría, en segunda edición en 1521 y escribía Il Negromante.

Los años siguientes complicaron la vida del Poeta al afligir dificultades financieras a la corte de los Es te que le retuvieron ciertas posesiones y le obligaron a una más intensa actividad política; el 7 de febrero de 1522 era enviado como Gobernador a la Garfagnana, territorio acuciado por problemas sociales y bandidos.

El escritor hizo lo posible para restaurar un régimen de paz y seguridad, a veces en contra del parecer del mismo duque Alfonso, como se deduce de sus epístolas.

En 1525 volvió definitivamente a Ferrara ostentando varios cargos en la corte hasta ser nombrado supervisor de los espectáculos de corte. En 1528 se representó Il Negromante y en 1529 La Lena; durante este año tradujo la Aulularia y los Menaechmi de Plauto y la Andria y el Eunuchus de Terencio.

A partir de estos años se dedica a su familia con Alessandra y su hijo Virginio en su "parva domus". En -- 1532 Francesco Rosso da Valenza imprimió el Orlando Furioso definitivo. El 6 de julio de 1533 murió después de varios meses de enfermedad.

Fue enterrado en el Monasterio de San Benedicto y a partir de 1801 sus restos fueron trasladados a la Sala Ariosto de la Biblioteca Municipal de Ferrara.

Hombre "prudente" hubiera deseado la paz del estudio en la ciudad de Ferrara, pero las circunstancias de la vida le obligaron a una vida no muy fácil y a una diplomacia forzada que le obligó a viajar a menudo.

Ariosto es el modelo del hombre de corte dedicado a las letras y a la burocracia para poder vivir; la corte, en este caso Ferrara, lo necesita porque los literatos y la literatura son pretexto para adornar la vida de los señores.

Como afirma Piromalli⁽²⁾:

"Gli Estensi organizzano gli intellettuali in funzione cortigiana e signorile, e per render omogeneo il governo cercano di suscitare un modo di pensar loro favorevole a una partecipazione degli uomini di cultura alla vita della corte - in sostegno della loro politica, cioè danno col mecenatismo

una soluzione reazionaria al rapporto fra politica e cultura fornendo, quali strumenti, limitati mezzi di conoscenza, (quelli di una società como quelli oligarchia e aristocrazia."

Acusado de ser distraído, soñador, indiferente a los sucesos políticos de sus tiempos, perezoso e indiferente a la realidad, ha sido reinvidicado por Croce, -- Binni, Bacchelli, Contini, etc.

Bacchelli reconoce en el escritor un hombre muy sincero, muy atento y escrupuloso; lo acerca al político Guicciardini y estima las dificultades que tuvo que encontrar el escritor para su fantasía creativa en su mundo.

En conclusión, podemos afirmar que toda la armonía que la crítica ha observado en las obras literarias de Ariosto no son una simple expresión poética sino que son espejo de una armonía interior que acompañó al poeta en todos los pasos de su vida.

Ariosto, preocupado esencialmente, por el Furioso no cuidó la edición de sus obras menores que fueron publicadas póstumas.

Giovanni Battista Vigna publicó en 1553 sus poesías latinas que le pasó Virginio Ariosto, Jacopo Coppa publicó en 1546 en Venecia las Rimas, seguida por otra edición de Dolce en 1557.

En 1534 salió una edición clandestina por Francesco Rosso da Valenza de las Sátiras y de 1545 son los Cinco Cantos excluidos del Orlando Furioso.

NOTAS

- (1) Ariosto, L.: Opere, ed. de Adriano Seroni, Milano, Mursia, 1968, p.XXVII.
- (2) Piromalli, A.: La cultura a Ferrara al tempo di Ludovico Ariosto, Roma, Bulzoni, 1975, p.68.

LORENZO STROZZI

Lorenzo Strozzi, que no hay que confundir con los homónimos y contemporáneos hijos de Tito Vespasiano y de Federico, nació en Florencia el 13 de julio de 1482 de Filippo de Matteo Strozzi y de su segunda esposa Selvaggia Gianfigliuzzi.

Tuvo dos hermanos: el mayor Alfonso y el más conocido menor Giovan Battista, llamado Filippo en memoria de su padre, que murió rebelde en 1538.

Lorenzo, a diferencia de su hermano menor, tuvo una vida más tranquila y cercana políticamente a los Médici.

Se casó, obligado por su madre y por razones de interés, con la hija deforme de Bernardo Rucellai, Lucrezia, con la cual tuvo dos hijos, Palla y Giovan Battista, llamado el viejo para no confundirlo con su tío.

A la edad de siete años, participó en la Sacra Representación de los SS. Giovanni e Paolo, obra en octavas de Lorenzo el Magnífico, en cuya obra, el hijo de éste, Giuliano, interpretaba probablemente el papel de Giuliano segundo, emperador.

En 1494 fue enviado a recibir, a una milla de la ciudad, al invasor Carlos VIII.

Su único biógrafo, Lorenzo Francesco Zeffi, cuenta como, por deseo de la madre, Lorenzo poseyó más bien una educación de buenas costumbres que de letras, hasta que tuvo la oportunidad de encontrarse con Bartolomeo -- Fonzio, que enseñaba en el "Studio fiorentino".

A través de éste fue asimilando una gran espiritualidad y entre Della Fonte, que profetizaba la llegada del Anticristo y las predicaciones de Gerolamo Savonarola, se fue haciendo más intransigente.

Entró en contacto con los literatos Jacopo Nardi, Donato Giannotti y Niccoló Machiavelli con los cuales -- fue dedicándose obras.

Nardi le ofrece, con una carta, su comedia L'Amicizia, Machiavelli le dedica L'arte della guerra y Giannotti le envía Il Vecchio amoroso para que lo transforme en versos.

A partir de su matrimonio, se transforma en un -- galán y hombre mundano; Andrea Gareffi nos ofrece unas -- líneas del antiguo biógrafo:

"qualunque vivanda si portava in tavola,
sempre aveva sopra il piatto l'animale vivo
della medesima specie, accompagnato da varie
musiche in su certi Trionfi"

y durante las ceremonias él:

"usò tre sorte di veste a librea, di
velluto carmesì, di dommasco tanè,
e di taffettà pavonazzo." (1)

En 1506 trató de moralizar las fiestas del carnaval pagando y promoviendo el desfile del carro de la Muerte de la que nos habla Vasari.

En Ferrara intervino en la coreografía de las bodas del duque Alfonso con Lucrezia Borgia y participó en las de Giovan Battista de' Nobili con Francesca di Giu-

liano Salviati.

En 1519, probablemente bajo León X, dió una cena macabra a cuatro cardenales curiales; en 1521 es prior - con el Gonfaloniero Antonio de' Medici, futuro papa Clemente VII.

En 1527, expulsados nuevamente los Médici, participó discretamente en el gobierno de la segunda república, quizás porque fue impulsado por gente como Nardi y Machiavelli en lucha contra la familia medicea.

Cansado de las ocupaciones políticas, se retiró - en el Santuccio, intentando moderar a su hermano Filippo para que no siguiera la lucha contra los Médici.

Como escritor redactó una vida de los Médici que fue añadida a la Storia Fiorentina de Varchi (Venecia, - 1725), tratados morales, varias rimas, algún canto carnavalesco, que se encuentran en la antología de Lasca; las Vite degli uomini illustri della casa Strozzi, publicadas el siglo pasado.

Después de haber escrito las comedias, Commedia in versi, La Pisana y la Violante, compuso tragedias como el Bruto y una Passione; tradujo la Orazione de Demóstenes a Alejandro y Non credere facilmente alla Calunnia de Luciano.

NOTAS

- (1) Strozzi, L.: Commedie, edición de Andrea Gareffi, Ravenna, Longo, 1980, p.32.

NICOLA GRASSI MANTOVANO

Sentimos mucho no poder aportar datos biográficos sobre nuestro autor de Mantua.

No hemos hallado referencias sobre él en la Biblioteca Nacional de Roma.

Gentilmente la Biblioteca Comunale de Mantua nos dice en carta que nos ha dirigido personalmente que:

"è rammentato tra il gruppo degli esuli medicei a Roma -- insieme al Bibbiena e a Giuliano de' Medici."

Cap. IX

B I B L I O G R A F I A

- AA.VV.: Machiavelli. Bologna, Massimiliano Boni, 1973.
- AA.VV.: Elementos para una semiótica del texto artístico, Madrid, Cátedra, 1978.
- AA.VV.: Letteratura comparata. Milano, Marzorati, 1974.
- AA.VV.: Lingua e strutture del teatro italiano del Rinascimento. Padova, Liviana, 1970.
- Actas del coloquio interdisciplinar. Doce consideraciones sobre el mundo hispano-italiano en tiempos de Alfonso y Juan de Valdés.
Anexos de Pliegos de Cordel, I.
Publicaciones del Instituto Español de Lengua y -
Literatura de Roma, 1979.
- ALBORG, Juan Luis: Historia de la Literatura española.
Madrid, Gredos, 1972.
- ALIONE, Gio. Giorgio: Commedie e Farse carnovalesche.
Milano, G. Daelli, 1865.
- ALTIERI BIAGI, Maria Luisa: La lingua in scena. Bologna,
Zanichelli, 1980.
- ALTIERI-BIAGI, M.L.: "Appunti sulla lingua della commedia del '500", en: Il Teatro classico italiano nel '500. Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 1971.
- ANDREEV, M.: "Il primo Rinascimento italiano nella critica sovietica degli anni 1960-1970" en: Il Rinascimento. Aspetti e problemi attuali, ed. de autori varios, Firenze, Leo, S. Olschki, 1982.

- APOLLONIO, Mario: Storia del teatro italiano. Firenze, Sansoni, 1940.
- APOLLONIO, Mario: Storia del teatro: il seicento e il settecento. Torino, ERI, 1962.
- AQUILANO, Serafino: Le Rime. Ed. de M. Menghini, Bologna, 1894.
- ARETINO, Pietro: Scritti scelti. Ed. de Giuseppe Guido Ferrero. Torino, UTET, 1970.
- ARIOSTO, Ludovico: El nigromante. Ed. de María Teresa Salazar. Barcelona, Bosch, 1976.
- ARIOSTO, Ludovico: I Suppositi. Venecia, 1536.
- ARIOSTO, Ludovico: La Cassaria. Roma, 1525.
- ARIOSTO, Ludovico: Commedie. Ed. de Cesare Segre, Torino, Einaudi, 1976.
- ARRONIZ, O.: La influencia italiana en el nacimiento de la comedia española. Madrid, Gredos, 1969.
- ASOR ROSA, Alberto: La cultura del Rinascimento. Firenze, La Nuova Italia, 1973.
- ATTI del Convegno di Studi di Pontedera.
La commedia dell'arte. Ed. de Luciano Mariti, Roma, Bulzoni, 1980.
- BALDELLI, Ignazio: "Il problema della lingua nel Rinascimento" en: Il Rinascimento, aspetti e problemi attuali. Ed. de autores varios, Firenze, Leo S. - Olschki, 1982.
- BARATTO, Mario: La commedia del Cinquecento. Vicenza, Neri Pozza, 1975.

- BEC, Christian: "I libri dei fiorentini (1413-1608). Ipotesi e proposte" en: Il Rinascimento. Aspetti e problemi attuali. Ed. de autores varios, Firenze, Leo S.Olschki, 1982.
- BEC, Christian-MAMCZARZ, Irene: Le théâtre italien et L'Europe, XV-XVI siècles. Paris, Presses Universitaires de France, 1983.
- BEC, Christian: Cultura e società a Firenze nell'età della Rinascenza. Roma, Salerno Editrice, 1981.
- BENEVOLO, Leonardo: Historia de la Arquitectura del Renacimiento. Barcelona, Gustavo Gili, 1981.
- BERSANI, M.: "Alla ricerca dello specifico testuale nelle 'Farse' del Sannazzaro" en: Lettere Italiane, Anno XXXIV, n.4, ottobre-dicembre, 1982.
- BERTHOLD, M.: Historia social del teatro. Madrid, Guadarrama, 1974.
- BETTETINI, G.: Producción significativa y puesta en escena. Barcelona, Gustavo Gili, 1977.
- BIBBIENA: La Calandria. Ed. de Paolo Fossati, Torino, Einaudi, 1973.
- BIGI, E.: "Il dramma pastorale del Cinquecento" en: Il teatro classico italiano nel '500, Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 1971.
- BIGNAMI, Paola: "Il 'teatro' ad Urbino nel Rinascimento" en: Biblioteca Teatrale, Roma, Bulzoni, 15/16, -- 1976.

- BINNI, Walter: Ludovico Ariosto. Torino, ERI, 1968.
- BJORSTROM, P.: "Espace scénique et durée de l'action dans le théâtre italien du XVI^e siècle" en: Le -- Lieu Théâtral à la Renaissance, Paris, 1964.
- BONORA, E.: "La teoría del teatro negli scrittori del '500" en: Il teatro classico italiano nel '500. Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 1971.
- BORSELLINO, Nino: Machiavelli, Bari, Laterza, 1976.
- BORSELLINO, N.-MERCURI, R.: Il teatro del cinquecento. Bari, Laterza, 1973.
- BORSELLINO, Nino: Rozzi e Intronati. Roma, Bulzoni, 1976
- BOSCO, Umberto: Saggi sul Rinascimento italiano. Firenze, Le Monnier, 1970.
- BRANCA, Vittore: Poliziano e l'Umanesimo della parola. Torino, Einaudi, 1983.
- BREMOND, C.: "La lógica de los posibles narrativos" en: Análisis estructural del relato. Buenos Aires, Comunicaciones, 1974.
- BUCK, August: "Letteratura e società nel Rinascimento italiano" en: Il Rinascimento. Aspetti e problemi attuali. Ed. de autores varios, Firenze, Leo S. Olschki, 1982.
- BURCKHARDT, Jacob: La civiltà del Rinascimento in Italia. Firenze, Sansoni, 1980.
- CASTIGLIONE, Baldassarre: La seconda relazione del -- "Cortegiano" di Baldassarre Castiglione. Ed. Critica de Ghino Ghinassi, Firenze, Sansoni, 1968.

- CAVALLINI, Giorgio: Interpretazione della "Mandragola".
Milano, Marzorati, 1973.
- CIANCARELLI, R.: "Il teatro Farnese e lo spettacolo --
del 1618; la commitanza, l'organizzazione proget-
tuale ed esecutiva, gli intenti programmatici e il
testo" en: Biblioteca Teatrale, n.5, 1972.
- Comedia nuova intitolata cinque disperati. Venezia, --
1526.
- Commedie del Cinquecento. Milano, Feltrinelli, 1962.
- Commedie del '500. Bari, Laterza, 1975.
- La Corte e lo Spazio: Ferrara Estense. Ed. de Giuseppe
Papagno e Amedeo Quondam, Roma, Bulzoni, 1982.
- CRO, Stelio: "L'utopia rinascimentale: conformismo e -
riforma" en: Il Rinascimento. Aspetti e problemi
attuali. Ed. de autores varios, Firenze, Leo S. -
Olschki, 1982.
- CROCE, Benedetto: Poesia popolare e poesia d'arte. Ba-
ri, Laterza, 1933.
- CROCE, Benedetto: I teatri di Napoli. Bari, Laterza, -
1966
- CROCE, Benedetto: Poeti e scrittori del pieno e del --
tardo rinascimento. Bari, Laterza, 1945.
- CRUCIANI, F.: " Per lo studio del teatro rinascimenta-
le : la festa", en: Biblioteca Teatrale, n.5, 197
- CRUCIANI, F.: Teatro nel Rinascimento. Roma 1450-1550.
Roma, Bulzoni, 1983.

- D'AMICO, Silvio: Storia del teatro drammatico. Ed. r-
ducida de Alessandro d'Amico. Roma, Bulzoni, 1982.
- D'AMICO, Silvio: Storia del teatro drammatico. Milano,
Roma, Rizzoli, 1940.
- D'AMICO, Silvio: Storia del teatro italiano. Milano, -
Bompiani, 1936.
- D'ANCONA, Alessandro: Origini del Teatro italiano. To-
rino, Loescher, 1891.
- DELUMEAU, Jean: Vita economica e sociale di Roma nel -
'500. Firenze, Sansoni, 1979.
- DE AMICIS, Vincenzo: L'imitazione latina nella commedia
italiana, del XVI secolo. Firenze, Sansoni, 1897.
- DE MALKIEL, Lida: La originalidad artística de la Celes-
tina. Buenos Aires, Endebia, 1970, 2ª ed.
- DE SANCTIS, G.B.: Studi sul teatro. Ravenna, Longo, 1968.
- DIEGO DE AVILA: "Egloga ynterlocutoria, graciosa y por
jantil estilo" en: RH, 1928, nº 72.
- DIONISOTTI, Carlo: Gli Umanisti e il volgare fra quat-
tro e cinquecento. Firenze, Le Monnier, 1968.
- Dizionario critico della letteratura italiana. Torino,
UTET, 1973.
- Dizionario enciclopédico della letteratura italiana. -
Bari, Laterza, 1966.
- DOGLIO, M.L.: "L'occhio del principe e lo specchio del
cortigiano. Rassegna di testi e studi sulla lette-
ratura di corte nel Rinascimento italiano (1954--
1982)" en: Lettere Italiane, Anno XXXVI, n.2 --

Aprile-Giugno, 1984.

- DOGLIO, F.: "Il teatro in latino nel Cinquecento" en:
Il teatro classico italiano nel '500. Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 1971.
- DOGLIO, F.: Teatro in Europa. Milano, Garzanti, 1982.
- DRUMBL, J.: "Drammaturgia medievale: l'origine del drama liturgico", en: Biblioteca Teatrale, n.6/7, -- 1973.
- DRUMBL, J.: "Drammaturgia medievale: ricostruire la tradizione", en: Biblioteca teatrale, n.10/11, 1974.
- DURAND, R.: "Problemas del análisis estructural y semiótico de la forma teatral" en: Semiología de la representación. Barcelona, Gustavo Gili, 1978.
- ECO, U.: "Elementos parateatrales de una semiótica del teatro" en: Semiología del teatro. Barcelona, Planeta, 1975.
- "Egloga pastoril" en: RH, 1928, nº 72.
- FALCONIERI, J.V.: "Historia della commedia dell'arte - en España", en: Revista de Literatura Española. Tomo XI, nº 21-22, enero-junio de 1957.
- FERNANDEZ MURGA, Félix: "Una possibile fonte classica della Mandragola del Machiavelli" en: Il Rinascimento. Aspetti e problemi attuali. Ed. de autores varios, Firenze, Leo S.Olschki, 1982.
- FERRER, Teresa: Aproximación al estudio del teatro religioso: Códice de autos viejos. Memoria de Licenciatura (inédita), Universidad de Valencia, 1982.

- FERRONI, Giulio: "Mutazione" e "riscontro" nel teatro di Machiavelli. Roma, Bulzoni, 1972.
- FIDO, Franco: "Il teatro di Andrea Calmo fra cultura, "natura" e mestiere", en: Letteratura e Società. Palermo, Palumbo, 1979.
- FIOCCO, G.: "Il teatro di Alvise Cornaro", en: Il teatro classico italiano nel '500. Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 1971.
- FLORA, Francesco: Storia della letteratura italiana. - Milano, Mondadori, 1967.
- FROLDI, R.: Lope de Vega y la formación de la comedia española. Madrid, Anaya, 1968.
- FUBINI, Mario: Studi sulla letteratura del Rinascimento. Firenze, La Nuova Italia, 1971.
- GAREFFI, Andrea: "Il teatro di Jacopo Nardi dalle trame del 'Decameron' al comico moralistico fiorentino di primo Cinquecento" en: Biblioteca teatrale. Roma, Bulzoni, 14, 1976.
- GARIN, Eugenio: Medioevo e Rinascimento. Bari, Laterza, 1976.
- GHILARDI, Fernando: Storia del teatro. Milano, Vallardi, 1961.
- GIL, Vicente: Don Duardos y autos. Madrid, TAURUS, 1966
- GILBERT, Felix: Machiavelli e Guicciardini. Torino, Einaudi, 1970.
- GIORDANO, Anna: "Influencia italiana en Bartolomé -- Torres Naharro" en: Teatro y Prácticas escénicas, London, Tamesis Books Limited, 1986.

- GIORDANO, Anna: "Apuntes sobre teatro renacentista italiano. Italia a principios del siglo XVI" en: Quaderns de Filologia. Miscel.lània Sanchis Guarner, Universitat de València, 1984.
- GRASSO MANTOVANO, Nicola: Eutychia. Roma, 1524.
- GRAYSON, Cecil: "Le lingue del Rinascimento" en: Il Rinascimento. Aspetti e problemi attuali. Ed. de autores varios, Firenze, Leo S.Olschki, 1982.
- GRIFFITH, T.Gwynfor: Avventure linguistiche del Cinquecento. Firenze, Felice Le Monnier, 1961, pag. 91.
- GUICCIARDINI, Francesco: Storia d'Italia. Bari, Laterza, 1967.
- GUIDOTTI, Angela: Il modello e la trasgressione: Commedia del primo '500. Roma, Bulzoni, 1983.
- HAUSER, Arnold: Historia social de la literatura y el arte. Madrid, Guadarrama, 1971.
- HAUSER, Arnold: Storia sociale dell'arte. Torino, Einaudi, 1956.
- HELLER, Agnes: El hombre del Renacimiento. Barcelona, Ed. península, 1980.
- HESS, Rainer: El drama religioso románico como comedia religiosa profana. Madrid, Gredos, 1976.
- HIGHET, Gilbert: The classical tradition. Oxford, At the Clarendon, Press, 1951.
- JACQUOT, J.: "Les types du lieu théâtral et leurs transformations de la fin du Moyen Age au milieu du XVII siècle" en: Le lieu théâtral à la Renaissance, Paris, 1964.

- KLEIN R.--ZORNER, H.: "Vitruve et le Théâtre de la Renaissance italienne" en: Le lieu théâtral à la Renaissance. Paris, 1964.
- La Letteratura Italiana. Storia e Testi. Bari, Laterza, 1970.
- LAZARD, M.: La comédie humaniste au XVI^e siècle et ses personnages. Paris, P.U.F., 1978.
- LECLERC, H.: Les origines italiennes de l'architecture théâtrale moderne. Paris, 1946.
- Le Lieu Théâtral à la Renaissance. Ed. de Jean Jacquot, Paris, Editions du centre national de la Recherche scientifique, 1964.
- Libri, scritture e pubblico nel Rinascimento. Ed. de Armando Petrucci. Bari, Laterza, 1979.
- LOMBARDO, Agostino: Storia del teatro: medioevo e rinascimento. Torino, ERI, 1962.
- LOPEZ MORALES, H.: Introducción al Teatro Selecto de B. Torres Naharro. Madrid, Escalicer, 1970.
- MACHIAVELLI, Niccolò: La Mandragola. Ed. de Guido Davico Bonino, Torino, Einaudi, 1975.
- MACHIAVELLI, Niccolò: Teatro. Ed. de Guido Davico Bonino, Torino, Einaudi, 1979.
- MALAGOLI, Luigi: Le contraddizioni del Rinascimento. Firenze, La Nuova Italia, 1968.
- MANGINI, Nicola: I teatri di Venezia. Milano, Mursia, 1974.

- MANGO, Achille: La commedia in lingua nel Cinquecento.
Firenze, Lerici, 1966.
- MANISCALCO DA SIENA, Mariano: Commedia della Pietà D'A-
more. 1518.
- MANTOVANO, Publio Filippo: Formicone. Ed. de Luigina -
Stefani, Ferrara, Italo Bovolenta, 1980.
- MAQUIAVELO, Nicolás: Historia de Florencia. Ed. de Fé--
lix Fernández Murga, Madrid, Alfaguara, 1979.
- MAROTTI, F.: "Il teatro delle favole rappresentative:
un progetto utopico", en: Biblioteca teatrale, Ro-
ma, 1976.
- MAZZALI, Ettore: "Nota su 'Machiavelli umanista' ", en:
Il Rinascimento. Aspetti e problemi attuali. Ed. -
de autores varios, Firenze, Leo S. Olschki, 1982.
- MENENDEZ PELAYO, M.: Orígenes de la novela. Madrid, Con-
sejo Superior de Investigaciones Científicas, 1961
- MEREGALLI, Franco: Presenza della letteratura spagnola
in Italia. Firenze, Sansoni, 1974.
- MOLINARI, C.: "Les rapports entre la scène et les spec-
tateurs dans le théâtre italien du XVI^e siècle" -
en: Le lieu Théâtral à la Renaissance. Paris, 1964
- MONCALLERO, Giuseppe: Epistolario di Bernardo Dovizi da
Bibbiena. Firenze, Leo S.Olschki, 1955.
- MOUSSINAC, León: Il Teatro dalle origini ai giorni nos-
tri. Bari, Laterza, 1967.
- MUSUMARRA, Carmelo: La Poesia tragica italiana nel Ri--
nascimento. Firenze, Leo S.Olschki, 1977.

- NARDI, Jacopo: Comedia di Amicitia. Firenze, 1497.
- NARDI, Jacopo: I due felici rivali. Ed. de Alessandro Ferrajoli, Roma, Forzani e C., 1901.
- La Nencia. Venezia, 1526.
- OLEZA, Juan: "Hipótesis sobre la génesis de la comedia barroca" en: Cuadernos de Filología, III, 1-2, - 1981.
- OTTONAIO (dell') Giovan Battista: L'Ingratitudine. Firenze, 1559.
- PADOAN, Giorgio: Momenti del Rinascimento Veneto. Padova, Antenore, 1978.
- PADOAN, Giorgio: La Commedia Rinascimentale veneta. Vicenza, Neri Pozza, 1982.
- PANDOLFI, Vito: Il teatro del Rinascimento e la Commedia dell'Arte. Roma, Lerici, 1969.
- PANOFISKY, Erwin: La prospettiva come "forma simbolica". Milano, Feltrinelli, 1982.
- PARATORE, E.: "Nuova prospettiva sull'influsso del teatro classico nel '500" en: Il teatro classico italiano nel '500. Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 1971.
- PETRONIO, Giuseppe: Antologia della critica letteraria. Bari, Laterza, 1971.
- PICCOLOMINI, Eneas Silvio: Historia de dos amantes. Barcelona, 1907.
- PIROMALLI, Antonio: La Cultura a Ferrara al tempo di Ludovico Ariosto. Roma, Bulzoni, 1975.

- POLIZIANO, Angel: Estancias, Orfeo y otros escritos.
Ed. de Félix Fernández Murga. Madrid, Cátedra, 1984.
- POZZI, Mario: Lingua e Cultura del Cinquecento. Padova,
Liviana Editrice, 1975.
- PULLEGA, Paolo: Scrittori e idee in Italia dall'Umanesimo
al Manierismo. Bologna, Zanichelli, 1975.
- Qualunque grado che l'homo sia non si può quietare et -
vivere senza pensieri. 1520
- RABAC-CONDRIĆ, Gloria: "La realtà sociale nel teatro --
rinascimentale" en: Il Rinascimento. Aspetti e pro-
blemi attuali. Ed. de autores varios, Firenze, Leo
S.Olschki, 1982.
- RAIMONDI, Ezio: Politica e commedia. Bologna, Il Mulino,
1972.
- RANKE (Von) L.: Storia dei Papi. Firenze, Sansoni, 1965.
- ROCHON, André: "Letteratura e società nel Rinascimento
italiano" en: Il Rinascimento. Aspetti e problemi
attuali. Ed. de autores varios, Firenze, Leo S.Ols-
chki, 1982.
- RODRIGUEZ, Evangelina: Novela corta marginada del si-
glo XVII español. Valencia, Universidad de Valen-
cia, 1979.
- ROMANO, Ruggiero: Tra due crisi: l'Italia del Rinasci-
mento. Torino, Einaudi, 1971.
- ROMERA CASTILLO, José: Gramática textual. Universidad -
de Valencia, 1976.

- ROMERA NAVARRO: La preceptiva dramática de Lope de Vega y otros ensayos sobre el Fénix. Madrid, Yunque, -- 1935.
- RONCONI, A.: "Prologhi 'plautini' e prologhi 'terenziani' nella commedia italiana del '500" en: Il teatro classico italiano nel '500. Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 1971.
- RONGA, L.: "Il teatro classico e la nascita del melodramma" en: Il teatro classico italiano nel '500. Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 1971.
- ROSSI, Antonio: Serafino Aquilano e la poesia cortigiana Brescia, Morcelliana, 1980.
- RUFFINI, Franco: "Analisi contestuale della "Calandria" nella rappresentazione urbinata del 1513: 1. Il -- luogo teatrale". en: Biblioteca Teatrale, 15/16. 1971.
- SALAZAR: "Egloga de Breno" en: RH, 1928, nº72.
- SANESI, Ireneo: Commedia del Cinquecento. Bari, Laterza e figli, 1912.
- SANESI, Ireneo: Storia dei Generi Letterari Italiani. La Commedia. Vol. Iº, Milano, Vallardi, 1911.
- SANTORO, Mario: Fortuna, ragione e prudenza nella civiltà letteraria del cinquecento. Napoli, Liguori, - 1978.
- SAPEGNO, N.: "Rapporti fra la Commedia e la Novella del Cinquecento" en: Il teatro classico italiano nel '500. Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 1971.

- SAVARESE, G.- GAREFFI, A.: La letteratura delle imma--
gini nel Cinquecento. Roma, Bulzoni, 1980.
- SHEPARD, S.: El Pinciano y las teorías literarias del
Siglo de Oro. Madrid, Gredos, 1970.
- SIRERA, Josep Lluís: "La evolución del espectáculo dra--
mático en los autores valencianos del XVI, desde -
el punto de vista de la técnica teatral" en: BCOM,
Vol.34, nº 2 (Winter, 1982).
- Storia della Letteratura Italiana. Milano, Garzanti, --
1972.
- STROZZI, Lorenzo (di Filippo): Commedia. Ed. de Andrea
Gareffi. Ravenna, Longo, 1980.
- Il Teatro italiano. Torino, Einaudi, 1977.
- Teatro del Quattrocento. Ed. de Antonia Tissoni Benvenu--
ti e Maria Pia Mussini, Sacchi. Torino, UTET, 1983.
- TESSARI, Roberto: La commedia dell'arte nel Seicento.
Firenze, Leo S.Olschki, 1969.
- TORRACA, F.: "Gli imitatori stranieri del Sannazzaro"
en: Annali dell'Istituto Tecnico di Roma. Anno 1882
- TORRES NAHARRO, Bartolomé (de): Comedias. Soldadesca. -
Tinellaria. Himenea. Ed. de D.W.Mc Pheeters, Madrid
Castalia, 1973.
- TORRES NAHARRO, Bartolomé (de): Propalladia and other -
works of Bartolomé Torres Naharro. Introducción y
edición de J.E.Gillet, Pennsylvania, Bryn Mawn, -
1946.

- TORRES NAHARRO, Bartolomé (de): Propalladia. Madrid, --
Tipografía de Archivos, 1936.
- TRINCI SANESE, Mariano: Comedia di amore contro avari--
tia e pudicitia. Siena, 1514.
- VASOLI, Cesare: "Il concetto di Rinascimento nel pensie
ro contemporaneo" en: Il Rinascimento. Aspetti e -
problemi attuali. Ed. de autores varios, Firenze,
Leo S.Olschki, 1982.
- La Venexiana. Ed. de Ludovico Zorzi. Torino, Einaudi, -
1969.
- La Venexiana. Ed. de Giorgio Padoan. Padova, Antenore,
1974.
- ZORZI PUGLIESE, Olga: "Realismo strutturale-ideologico
nel Libro del Cortegiano" en: Il Rinascimento. As
petti e problemi attuali. Ed. de autores varios,
Firenze, Leo S.Olschki, 1982.

I N D I C E

Cap.I.- EL MARCO HISTORICO	p.	1
Cap.II.- DE LA SEÑORIA AL PRINCIPADO	p.	23
Cap.III.- LA CULTURA ITALIANA RENACENTISTA	p.	44
Cap.IV.- PRACTICA TEATRAL ITALIANA	p.	61
Cap.V.- ORIGENES DEL TEATRO EN ITALIA	p.	78
Cap.VI.- ANALISIS DEL CORPUS	p.	187
- Panorámica de LA SOLDADESCA, TROPHEA, JACINTA y TINELLARIA de Torres Naharro.	p.	195
- LA SERAPHINA " "	p.	212
- HIMENEA " "	p.	244
- AQUILANA " "	p.	265
- CALAMITA " "	p.	294
- COMMEDIA IN VERSI de Lorenzo di Filippo Strozzi	p.	322
- LA PISANA " "	p.	359
- LA CASSARIA de Ludovico Ariosto	p.	399
- I SUPPOSITI " "	p.	436
- IL NEGROMANTE " "	p.	468
- EUTYCHIA de N.Grassi Mantovano	p.	497
- I DUE FELICI RIVALI de Jacopo Nardi	p.	527
- LA CALANDRIA de Bibbiena	p.	553
- LA MANDRAGORA de N. Machiavelli	p.	607
Cap.VII.- CONCLUSIONES	p.	646
Cap.VIII.- BIOGRAFIAS	p.	708
Cap.IX.- BIBLIOGRAFIA.	p.	739