

# *La Fantesca* de Giambattista della Porta<sup>1</sup>. De la comedia literaria a la comedia teatral

Anna Giordano Gramagna  
Universitat de València

Estudios anteriores han incidido en la comedia *erudita* italiana del siglo XVI, es decir en obras dramáticas compuestas al estilo clásico, con prólogos plautinos o terencianos o mixtos, con estructura fija, representadas por actores no profesionales, y han apuntado la diferencia entre lo que es “literatura dra-

---

<sup>1</sup> Giambattista Della Porta nació y murió en Nápoles (1535-1615). Además de escritor de obras literarias lo fue también de obras científicas ya que se ocupó de ocultismo, magia, leyes, óptica -compitió con Galileo en la creación del primer telescopio y creó el primer arquetipo de cámara oscura-; estudió geometría como se observa en su tratado de 1610 *Elementorum curvilinearum libri tres* y las relaciones entre la sicología y la estructura somática humana que aparecen en su obra de 1586 *De humana physiognomia*, de la que existe una copia en la Biblioteca Valenciana de 1601. Practicó la alquimia, la astrología, cuyo fruto está recogido en *Della celeste fisionomia* de 1601; la mnemotécnica (*L'arte del ricordare*, 1566), la criptografía (*De furtivis literarum notis, vulgo de ziferis* de 1563). Sin embargo, su obra maestra es sin duda alguna *Magiae naturalis libri IV* de 1558 que fue impresa y traducida a lo largo del siglo XVII. Preocupado por la divulgación, tradujo al italiano sus obras latinas y fundó círculos de debate que acabaron con la creación de la *Accademia napoletana dei Secreti* en 1560 y también fue uno de los primeros fundadores de la *Accademia romana dei Lincei*, en 1603. Todo ello, muestra de su filosofía y ciencia, provocó la ira de la Inquisición que clausuró la *Accademia dei Secreti* llamándolo a una vida más austera. Entre 1550 y 1612 se ocupó de teatro con gusto y curiosidad científica hacia la técnica escénica, cuyo fruto fue una obra perdida en el tiempo *De arte componendi comoedias*. Sus obras teatrales son por orden cronológico: *L'Olimpia* (1589), *La Fantesca* (1592), *La Trappolaria* (1596), *Gli Duoi Fratelli rivali* (1601), *La Carbonaria* (1601), *La Cintia* (1601), *La Sorella* (1604), *La Turca* (1606), *Lo Astrologo* (1606), *Il Moro* (1607), *La Chiappinaria* (1609), *La Furiosa* (1609), *I Duoi Fratelli simili* (1614), *La Tabernaria* (1616). A estas comedias hay que añadir la tragicomedia *Penelope* (1591), la tragedia sacra *Georgio* (1611) y la tragedia profana *Ulisse* (1614), además de once obras de las que nos quedan sólo los títulos, las comedias *Notte*, *Fallito*, *Strega*, *Alchimista*, *Spagnuolo*, *Negro-mante*, *Pedante*, *Intrighi*, *Bufalaria* y las tragedias *Santa Dorotea*, *Santa Eufemia* y *Theophila*. Queda la duda de que Della Porta haya escrito *canovacci* para los actores de la *Commedia dell'Arte*, de los cuales fue su inspirador.

mática” y lo que es “teatro”, tal como lo entendemos hoy; la presencia en aquellas comedias de intermedios espectaculares, entre acto y acto, permiten percibir la necesidad que sentía el público burgués del Renacimiento, de un verdadero *espectáculo teatral*. A lo largo de todo el siglo la comedia, especialmente la parte cómica, se va descomponiendo en *minipiezas teatrales* -había habido anteriormente algo de esto en Ruzante- a través de todos los recursos lingüísticos, jergales y gestuales o a través de las máscaras que aparecían en la *Commedia dell'arte*, entonces desdeñada.

Como afirma Baratto<sup>2</sup>:

in questa espansione di una retorica e di una tecnica teatrali, corrispettiva a una situazione contestuale bloccata e sempre meno disposta a interrogare il reale, possiamo cogliere le vere, profonde premesse della Commedia dell'Arte: cioè di un teatro che potremmo definire come una fenomenologia di frammenti scenici immediatamente percepibili sul palcoscenico...così verso la fine del Cinquecento la commedia tende ...insieme a impoverirsi sul piano dell'invenzione realistica e ad arricchirsi, o complicarsi e quasi a caricarsi di elementi patetici e comici, sentimentali e farseschi.

Es aquí donde interviene G. Della Porta, hombre ante todo científico, además de gran humanista, que advierte esta disociación entre lo literario y lo teatral; para él la creación dramática es un experimento más en sus actividades y su supuesto alejamiento del modelo clásico reinante es falso, porque también él miraba a los antiguos maestros, tratando de sacar de ellos el verdadero juego teatral.

En la segunda mitad del siglo XVI, cuando Della Porta se dedica al teatro, la Iglesia está dividida entre los ataques a los primeros profesionales de la *Commedia dell'Arte* y la aceptación en sus círculos de un teatro más libre, siempre que tuviera respeto a lo clásico y a la moral; este comportamiento favorecía así la omnipresente división de clases sociales: los actores nobles o burgueses, no profesionales, y los *histriones* aceptados socialmente sólo dentro del ámbito teatral. El teatro y el carnaval como ocasión de la fiesta empiezan a entrar en crisis, el espectador burgués desea algo nuevo, la competencia de los espectáculos de los histriones aprieta, y es entonces cuando el filósofo-científico Della

---

<sup>2</sup> Baratto, M., *La commedia in lingua del Cinquecento*, Milán, Lerici, 1966, p. 146.

Porta, con mentalidad experimental decide dedicarse a una dramaturgia que sea la suma de lo literario y de lo teatral, introduciendo unos recursos escénicos, un discurso teatral y una lengua más viva, sin necesidad de caer en lo plebeyo.

Su tratado perdido, mencionado por el editor Zannetti, nos habría aclarado sin duda la evolución del teatro napolitano y luego de toda Italia; nos quedan sus obras que tuvieron un inmediato éxito entre la burguesía italiana.

Revisando los estudios de Benedetto Croce, junto a muchos otros más recientes, vemos que la historia del teatro de Nápoles es muy diferente a la de las otras regiones italianas; allí predominó el amor por el espectáculo, llámese farsa, triunfos, mimos, *sacre rappresentazioni*, etc. y sólo el rígido proceder del virrey Don Pedro de Toledo bloqueó un mayor desarrollo de la dramaturgia napolitana. Federico de Aragón, con la ayuda de Sannazaro, y luego el príncipe Ferrante Sanseverino<sup>3</sup> los cuales invitaron a ir a Nápoles a los expertos toscanos y en particular a los seneses, donde se representaron *La Calandria* de Bibbiena y *Gli Ingannati*, promovieron el interés hacia el teatro entre los literatos que iban adecuándose al modelo toscano de lengua. Hasta la mitad del siglo XVI coexistirán pues, una dramaturgia literaria vista como práctica lingüística y los espectáculos teatrales anteriores: las *farsas* dialectales o semidialectales de sátira hacia los villanos o las de Pietro Caracciolo o Vincenzo Braca, que serán fruto de un determinado momento histórico-social en que se promovió cierta unidad de la sociedad napolitana súbdita de los españoles.

Un realismo lingüístico y la atracción de los literatos napolitanos hacia las expresiones del pueblo crearon la base de obras que desembocarían en la *Commedia dell'Arte* y en sus personajes-tipo. Éstos son los precedentes con los que tiene contacto Giovambattista Della Porta, los cuales le permiten componer unas obras respetuosas con la estructura clásica, pero ricas en elementos populares, teatrales, cómicos y satíricos de la *Commedia dell'Arte* y, por otra parte, en virtuosismos lingüísticos.

Su preocupación por el respeto a la tradición y su intuición de que hacía falta algo nuevo se aprecia en diversos documentos. Croce, del prólogo de la primera representación de la *Olimpia* de 1588, cita:

Eccellentissimo Principe, onoratissime gentildonne, e voi,  
generosissimi spettatori che, tratti dalla fama della bellezza

---

<sup>3</sup> Desde joven Della Porta seguramente asistió a las representaciones teatrales en el Palacio de Sanseverino.

d'Olimpia...con degno apparato, con grato silenzio e con benigna udienda state attendendo questa sua venuta, eccola che mi segue...Ella non pensava di aver a comparire fra gran cerchi di sí ampio teatro, né fra gran numero di nobilissimi spiriti, di persone di tanta autorità, né di troppo severi e scrupolosi giudici di bellezze di donne...

y más adelante recuerda cómo Barbarito, autor de la dedicatoria a Giulio Gesualdo había alabado al poeta, que había compuesto unos dísticos para esta representación, el cual no había “per le zannesche e dioneste che si fanno all'improvviso, come han quasi gran parte di quelli che conosco, perso il gusto delle comedie gravi et artificiose”<sup>4</sup>. Como se puede apreciar, es evidente la declaración de guerra que existía entre la *comedia erudita* y la *commedia dell'arte*. Por otra parte, Croce recuerda que las comedias del escritor napolitano eran representadas normalmente en casas particulares por actores aficionados, pero a veces en un teatro público con actores profesionales<sup>5</sup> a los cuales aquél prestó algunos *scenari* como el que sirvió al cómico Fabrizio De Fornaris, apodado ‘capitán Coccodrillo’, para su *Angelica*, basada en la *Olimpia*, como la *Tabernaria* y la *Notte* que solía representarse en casas particulares y en teatros públicos donde Della Porta “con un sol sasso fe’ nascere tanti vari successi, che insieme destavano il riso e la meraviglia degli uditori”<sup>6</sup>. Fue sin duda este contacto directo con los actores y su erudición lo que le permitió al dramaturgo napolitano destacar sobre los escritores que lo imitaron.

### **La Fantesca (1592)<sup>7</sup>**

Como hemos anticipado, si leemos las comedias completas de G. Della Porta, comprobaremos que, a primera vista, su teatro no parece alejarse mucho del teatro *erudito*: prólogos, enredos, anagnórisis, desenlaces, etc. son comunes a las obras de otros dramaturgos; si nos fijamos en los personajes-tipo, *lazzi*, burlas, etc. nos hallaremos frente a elementos de todo el teatro de la época, *erudito* o *dell'arte*. La suma de todos estos elementos nos lleva a reconocer

---

<sup>4</sup> Croce, B., *I teatri di Napoli dal Rinascimento alla fine del sec. XVIII*, Bari, Laterza, 1966, pp. 42-43.

<sup>5</sup> La presencia de actores-autores hace que nazca una estrecha relación entre la literatura y el teatro y Della Porta es precursor de ello.

<sup>6</sup> Croce, B., *op. cit.*, Prólogos de *Gli due Fratelli rivali* y *La Chiappinaria*, p. 50.

<sup>7</sup> “La Fantesca”, *Il teatro italiano II. La commedia del Cinquecento*, ed. de Guido Davico Bonino, Turín, Einaudi, 1978, pp. 299-424.

aquellas comedias que posteriormente fueron clasificadas como farsas y *comedias ridiculosas*.

¿Dónde está, pues, su originalidad? La realidad es que Della Porta está llevando a cabo un propio proyecto de teatro, el proyecto de un científico que tiene asumido, en aquel momento, la crisis de la comedia literaria y el surgimiento de la *Commedia dell'arte*.

Desde este punto de vista nos acercaremos a *La Fantasca*, intentando reconocer el interés empírico del dramaturgo-científico preocupado por una literatura más teatral que, respetando el pasado y a los clásicos, reflejara aquella tradición del teatro napolitano interesado, desde siempre, en la representación, sin tener que caer en la fácil *vis cómica* de los *histriones* callejeros.

A propósito de ello afirmaba Della Porta: “Se non fossi cieco degli occhi dell'intelletto, come sei, vedresti l'ombra di Menandro, d'Epicarmo, di Plauto, vagare in questa scena e rallegrarsi che la comedia sia giunta a quel colmo e a quel segno dove tutta l'antichità fece bersaglio”<sup>8</sup>.

El prólogo de esta comedia es ya un indicio de la conexión con sus obras científicas y su preocupación por las manifestaciones psicósomáticas del hombre. La “gelosia” dirigida al público femenino explica en un monólogo, que reúne las características de Plauto y de Terencio, qué es el amor y sus consecuencias psicósomáticas:

So ben ch'ogniun di voi che mi vedrà cosí vestita di giallo, con faccia cosí pallida e macilente, con gli occhi sbigottiti e fitti in dentro e co' giri d'intorno lividi, con questi faci, serpi e stimoli in mano, desidererà saper chi sia e a che fin qui comparsa, rappresentandosi agli occhi piú tosto una sembianza tragica e mostruosa che convenevole a' giochi e feste della comedia che aspettavate. Né io arei avuto ardir comparir in questa scena, se anticamente non vi fussero comparsi i Lari, gli Arturi, i Sileni, la Lussuria e la Povertà.... Io son la Gelosia.

Ma Ohimè! Che in sentirmi nominare, tutte queste nobilissime signore si sono sbigottite e conturbate.....Dite, di grazia, che cosa è amore? Non è altro che desiderio di possedere e di fruire la cosa amata: e che sia vero, non vedete i vostri amanti i quali, per venire a questo ultimo fine,

---

<sup>8</sup> Croce, B., *I teatri di Napoli*, op. cit., p. 49-50.

vi amano, vi servono e vi adorano, e per voi spendono la robba, la vita e l'onore?...Essendo la scortesia dell'amato troppo superba e villana e ch'io non basto ad addolcirla, adopro questo compagno che vien sempre meco. Questi è lo Sdegno, armato sempre di orgoglio e di furore.....questi sol vince amore:vedete como preso e incatenato lo tragge nel suo trionfo. Ecco ch'io non son quella che pensavate, ma son vostra amica...

El monólogo, que es bastante más largo, presenta, teatralmente, un personaje abstracto aparentemente trágico, capta la *benevolentia* de las mujeres, da indicios de un desenlace feliz, es decir de comedia, y se cierra con una sinopsis acelerada del argumento al estilo plautino:

Una fantesca gelosa di un'altra fantesca, perché l'ha tolto il padrone ch'era suo innamorato, divien più ardente al servire. La moglie è gelosa del marito per questa fantesca, onde più l'ama e lo guarda. Questa fantesca che dà gelosia a tanti, è avelenata da gelosia di un forastiero romano, e per me divien più sollecita a procurar le sue nozze. Ecco qui due fantesche che per gelosia se azzuffano insieme: cominciate a veder le mie prove, e lodate sempre la Gelosia.<sup>9</sup>

---

<sup>9</sup> Síntesis argumental: Huyendo de Roma, donde vive con su tío Apollonio, por no haber ido a la escuela, Essandro, de la noble familia de los Fregosi de Génova, llega a Nápoles donde ve a Cleria de la que se enamora apasionadamente y por la que decide entrar a su servicio disfrazado de criada bajo el nombre de Fioretta. Nepita, aya de Cleria y amante del viejo amo, Gerasto, padre de la joven, empieza a tener celos de Fioretta que le está robando las atenciones del viejo. Essandro decide decir la verdad a Nepita para allanar su camino hacia Cleria, teniéndola como cómplice y amiga. Essandro cuenta a Cleria haberse encontrado con su hermano gemelo, paje del virrey y así, disfrazado de hombre puede enamorar a la muchacha, que a partir de entonces, lo besa y lo abraza pensando en el supuesto hermano. Gerasto, cortejando a Fioretta/ Essandro le confiesa que ha decidido casar a su hija con Cintio, hijo del maestro de escuela Narticoforo, noticia todavía desconocida por su chismosa mujer, Santina, que lo comentaría por toda la ciudad. Essandro, después de tres años de sufrimiento y secretos, no está dispuesto a perder a Cleria y Panurgo, su inteligente y pícaro criado, decide encontrar a un falso Cintio y a un falso Narticoforo que serían personajes negativos y que, por lo tanto, impedirían las bodas. Panurgo viste al pícaro parásito Morfeo con buenos trajes substraídos con una burla a Pelamatti, criado simplón del sastre, para que represente un Cintio lisiado. Mientras tanto Essandro consigue romper la *honestidad* de la amada y, entrado en la alcoba, la consigue y luego le confiesa que él y Fioretta son la misma

En el prólogo, precisamente por este final acelerado y un lenguaje más directo, se puede ya apreciar la primera muestra de mezcla de niveles estilísticos: el de la *commedia erudita* y el de la *futura commedia dell'arte*.

La acción se desarrolla en la ciudad de Nápoles. La clase de pertenencia de los personajes es la misma de todo el teatro italiano: predominio de la clase burguesa sobre los criados clásicos, incluido el parásito; entre los burgueses están presentes el pedante y el doctor en Derecho y en Medicina, y se incluyen dos capitanes españoles.

La primera escena, muy extensa, empieza *in media res*, con el diálogo muy acalorado e hiperbólico entre la aya Nepita y Essandro (la falsa Fioretta); suma, entre otras obras<sup>10</sup>, de *I Suppositi* de Ariosto, por el disfraz del amante al servicio de la amada y de *La Calandria* de Bibbiena por el cortejo del amo a la falsa criada, y por lo tanto mezcla de clasicismo y *novella*, añade ya desde esta primera escena los elementos *teatrales* del nuevo modo de hacer teatro.

Della Porta sigue a los clásicos antiguos y modernos en sus juegos lingüísticos, como por ejemplo el aire dantesco en la repetición:

Essandro: Amor mi fu consigliero, *Amor* mi die' l'ardimento  
e di sua mano mi pose questo abito adosso, *Amor* mi fe' il  
sensale e mi condusse a servirla...

Essandro: Amor che non lascia mai perir i suoi seguaci...  
Narticoforo: Pape Satan, pape Satan, aleppe!<sup>11</sup> (A. IIIº,  
Esc.11).

#### A Dante o a la mitología en general en

Essandro: Ardo nel fuoco ch'io medesimo mi ho fatto e come  
fenice mi rinnovo nella mia fiamma...

---

persona. Las burlas se desarrollan consecutivamente: primero la burla de Panurgo a Gerasto, mediante unos falsos Cintio y Narticoforo, luego la burla al verdadero Narticoforo mediante una falsa Cleria. Morfeo representará al falso Cintio y a la falsa Cleria.

<sup>10</sup> *La commedia in lingua del Cinquecento* de A. Mango es uno de los libros básicos sobre las fuentes del teatro italiano del siglo XVI.

<sup>11</sup> *Cfr. Inferno*, Canto Vº, vv. 102-107 y Canto VIIº, v. 1.

A Bibbiena y Maquiavelo por la libertad y sensualidad de los dobles sentidos eróticos, aunque en Della Porta esta libertad es mayor y más cercana a la comedia humanística o a la *Commedia dell'Arte*:

Essandro: ...: m'ha scoperto tutti i suoi segreti e postomi tutte le sue cose in mano, non vuole che altri la spogli e la lavi, mi bacia e mi fa tante carezze che, se fossi nella mia forma, non le saprei desiderar maggiori...

Nepita: Or credo che sei de' Fregosi, poiché l'hai posta in tanta frega<sup>12</sup>.

Resulta elemento moderno la manera de revelar tan pronto la identidad de un personaje disfrazado, con el oportuno *flash-back*, y también la estrategia de Essandro para conquistar a Cleria y las acotaciones implícitas de gestualidad y vestuario que ofrecen al lector-espectador, ya desde la primera escena, un indicio sobre las falsas identidades: es evidente que la función de estos elementos cambia en relación con el nuevo gusto del público y es más bien similar a los del teatro trágico de Giraldi Cintio. No son los indicios en sí el elemento de maravilla para el lector-posible espectador, sino la representación real y gestual del actor en el escenario, frente a un público presente; en efecto, sería absurdo que uno disfrazado como Essandro ocultase tan fácilmente en el escenario su identidad hasta un tercer o cuarto acto:

Nepita: Se tu ti contentassi come ti fece Dio, non consumaresti tutto il giorno ad incalcinarti la faccia e a dipingerlati di magra, e col vetro o col fil torto trarti i peli del mustaccio. Or puossi dir peggio che femina barbata? Poi hai una voce rauca, che par ch'abbi gridato alle cornacchie. Sfacciata che sei!

En la Escena V<sup>a</sup>, frente a la desesperación y al discurso retórico de Essandro que ha sido informado de las próximas bodas de su amada, Panurgo junta en su papel de criado, sabio y pícaro, los elementos clásicos -él mismo cita a los *Da-*

---

<sup>12</sup> Della Porta juega con el noble apellido de los Fregosi y *frega* que en la expresión popular *andare in frega* indica *estar en celo*.

vi, Sos ... *Pseudoli*<sup>13</sup> -, y actúa como en la comedia erudita, es decir como *factotum*:

Essandro: ...che consolazione arò piú in questa vita? deh? perché non la lascio? Perché non m'uccido per disperato?

Panurgo: Padrone, ricordatevi che la disperazione è ruina delle speranze; e il ricorrere che si fa piú tosto alle lacrime che a' rimedi, è di persona vile e che non vuole che i desideri si conduchino a fine. Fa' vela quanto tu vuoi, ché con vento di sospiri mai si condusse nave in porto. Bisogna audacia contro la fortuna. Un buono animo ne' mali è un mezzo male. Non vi perdetes d'animo!

En esta primera parte Panurgo se presenta en escena como portador de moral, de condena del posible suicidio pero, poco después, habla abiertamente de trampas, engaños, ficciones y bribonerías, llevando al lector y espectador a un mundo de picaresca que se verá explícitamente más adelante:

Essandro: Se non ho l'animo meco, come posso trovarlo?

Panurgo: Orsú, lasciate che ritiri me stesso un poco in consiglio secreto; suoni il tamburro e chiami sotto l'insegna le trappole, gl'inganni, le finzioni, le furfanterie; facci la rassegna e metta l'essercito in rassetto, acciocché diamo l'assalto a questo vecchio e lo poniamo in tanti travagli che a suo dispetto lo facciamo cadere.

Pensi che sieno finite le stampe di questi Davi e Sosi e di quei Pseudoli delle antiche comedie?...

El dramaturgo anticipa así un desarrollo en escena mucho más teatral, aun respetando la técnica dramática literaria.

La Escena 2ª del IIº acto, la estrategia que debería impedir las bodas, nos conduce a la *Cassaria* y los *Suppositi* de Ariosto y, en especial, a la *Mandrágora* de Maquiavelo, por la apariencia lisiada del supuesto pretendiente elegido por el padre de Cleria; a todo ello se une el latín chapurreado como crítica al

---

<sup>13</sup> Los personajes de *Andria* de Terencio y de *Amphitruo* y *Pseudolus* de Plauto.

*erudito*. El diálogo entre Panurgo y el parásito Morfeo de la Escena 5ª recuerda nuevamente, a través de los calificativos, al rufián de la *Cassaria*: “ladro, infame, giuntatore, assassino...tristo, cattivo, malizioso, astuto, truffatore...bugiardo, mentitore...giotto, traditore, senza legge, senza fede, maldicente, scelerato, ingannatore”, pero Della Porta enriquece las escenas introduciendo un dinamismo nuevo en los diálogos. El falso lisiado no es el joven burgués de Maquiavelo, sino un pícaro que ofrece al espectador una *vis cómica* a través de la palabra - aretinesca - y de la gestualidad en la escena: tartamudo, ojos como platos, lengua colgando, eruptos fétidos expelidos a la cara de otro, y *unas partes bajas* que representan todo lo contrario del joven bien provisto para la Lucrecia maquiaveliana:

Panurgo: Il peggio è ch'è prupto nelle parti inferne, gli è calata giú un'ernia intestinale, che non solo vi sono caduti dentro gli intestini, ma gli precordi ancora; onde l'ha fatto inabile ancora a poter fungere il munere uxorio. (A. IIIº, Esc.2ª).

Morfeo: A me è slongata cogli...cogli...cogli altri membri la borsa, e vi è dentro caduto il ca...ca...camino di urinare; onde non posso piú fu...fu...fuggire la morte.

Hasta el tercer acto la comedia de Della Porta sigue los esquemas -aunque con un ritmo más ágil- de la comedia *erudita*, pero en el cuarto acto nos hallamos frente a un ficticio escenario de títeres, donde se parodia la literatura de caballería, se recuerdan las formas teatrales y los romances populares, como cuando cita, como Aretino<sup>14</sup>, a Ancroia y Marfisa en la Escena 11, la *commedia dell'arte*, la comedia de capa y espada, todo ello sin perder nunca su nivel estilístico.

Todo el acto se transforma en una farsa o una *commedia ridiculosa*; las burlas de Panurgo y Morfeo, los equívocos entre personajes falsos y reales, el lenguaje del *pedante* Narticoforo, las fanfarronerías de los dos capitanes españoles, que resultan ser los hidalgos don Juan Hurtado de Mendoza, de Ribera, de Castilla y don Pedro Manriquez, Leyna, Guzmán, Padilla y Cervellón<sup>15</sup>, con

---

<sup>14</sup> Seguramente conocía la obra de Aretino que había anticipado los juegos verbales y no sólo en su teatro, sino mayormente en sus *Ragionamenti*.

<sup>15</sup> El español fanfarrón, personaje basado en el *miles gloriosus* de Plauto, se transforma en *Capitán* en todo el teatro italiano, pero es un personaje muy popular si se tiene presente el teatro de

inclusión de un duelo en escena; el *crescendo* de la acción y el discurso hiperbólico de todos, ofrecen al lector-espectador la originalidad del napolitano G. Della Porta.

La lengua española de los capitanes-hidalgos no tiene el valor sólo de una muestra parodiada del pluringüismo renacentista, sino que al ser utilizada en un extenso desarrollo de la acción indica la comprensión, por parte del público, de esta lengua extranjera.

En el acto quinto, de repente, volvemos a la pausa, a la comedia tradicional-clásica: la llegada, por azar, de Apollonio, el *flash-back* que reconduce al lector-espectador a la historia de Essandro y a la secuencia paralela de las relaciones matrimoniales de Gerasto y Santina, celosa ella, viejo caduco él, en busca de un elixir de amor que le haga responder sexualmente con Fioretta/ Essandro; pero, a continuación, el aire moral post-tridentino y el concepto de honor/ honra español intervienen a través de las palabras de la enfurecida Santina:

Nepita: ...Io gli renderei pan per focaccia.

Santina: Taci, ché sei pazza. Vorrei piú tosto esser stracciata da mille lupi, che esser tòcca da un sol uomo che non fusse mio marito...

Egli non lo meritarebbe certo; ma io vo' mirar me non lui. Una donna deve far conto del suo onore.

Nepita: L'onore non è bianco né rosso, che si possa vedere: l'onore sta nell'opinion degli uomini, però bisogna farlo secreto. E' meglio esser tenuta bona e non esserci, ch'esser contaminata senza effetto.

Luego llega el arranque hacia un desenlace feliz, con anagnórisis (Panurgo es en realidad Carisio de' Fregosi, hermano de Apollione y padre de Essandro), respeto a la *auctoritas* de los mayores y bodas finales; sólo se desliza un atisbo de sentido del humor en la gestualidad y en el diálogo entre Panurgo y Essandro que quiere ahorcarse. El espectáculo, en efecto, ha acabado en el cuarto acto y el quinto responde únicamente a un deber a la tradición y a la moral; afirma Morfeo en el *plaudite*:

---

títeres, en el que aparece el personaje de *Rugantino* el cual asume en la comedia popular napolitana el nombre de *guappo* o *bravo*, nombre tristemente presente incluso en *I promessi sposi* de Manzoni.

Spettatori, la cosa è riuscita a miglior fine di quello che noi speravamo e che abbiamo saputo ordinare: bisognano alcuna volta i disordini, accioché si venghi agli ordini. E se la favola vi è piaciuta, fate segno di allegrezza.

### **Virtuosismo lingüístico, manierismo**

El científico-humanista Della Porta, seguro conocedor de obras literarias anteriores como las de Aretino, especialmente la de los *Razonamientos*, presenta un virtuosismo lingüístico, un manierismo que, si por un lado es representativo de los últimos años del siglo XVI, por otro se diferencia en la función que asume en sus obras: *una función esencialmente teatral*. Hemos mencionado el respeto del escritor hacia la tradición, pero cuando, como en las escenas que vamos a ver, él juega con las palabras y demuestra su erudición, acaba llamando la atención sobre lo teatral de las palabras, de las expresiones populares, del colorismo de origen del napolitano -lengua y persona-:

Nepita: Certo, che dovete essere un bel pappalasagni.

Narticoforo: Questo vocabulo “pappalasagni” non l’ho osservato né in *Spicilegio* né in *Cornucopia* né in *Calepino*<sup>16</sup>. Granchio, tu che sai di zergo e di furbesco, dimmi, che vuol dire? (A. IIIº, Esc. 8ª).

Speziale: Oimè, oimè! Che sia ammazzato quel fabro che fece quella scure che tagliò quegli alberi che féro quella barca che ti portò in questo paese! (A. IIIº, Esc. 12).

Este último ejemplo es un mínimo reflejo de la expresión lingüística e idiosincrasia napolitana, coincidente muy a menudo con la andaluza. Fijémonos en el lenguaje metafórico-erótico. Nada es superior en libertad a los *Diálogos* y *Razonamientos* de Aretino, pero no es éste el interés del escritor napolitano cuando leemos estas réplicas:

---

<sup>16</sup> Son éstas obras muy conocidas en el siglo XVI en el ámbito académico. El *Spicilegio* era el diccionario de Lucio Scoppa, preocupado por las expresiones populares. La *Cornucopia* era un repertorio lexicográfico del siglo XV, recogido por Niccolò Perotti, y *Calepino* se refiere al diccionario de latín de Ambrogio Calepino.

Gerasto: Ch'io vorrei essere il tuo orto, piantarti nel mio seno, zapparti ben bene, inaffiarti e farti produrre i piú bei frutti che nascesser giamai. Almeno fussi ape che andasse succhiando quel mele che sta dentro cosí bel fiore. Almeno potessi darli quel che li manca (A. I<sup>o</sup>, Esc. 3<sup>a</sup>).

Gerasto: ...Né mai viddi se te non adesso; né ebbi io fistola dietro mai, né mia figlia innanzi, se non quella che ci ha fatto la natura istessa; e se lo luogo di mia figlia fusse men onesto, or la snuderei... (A. IV<sup>o</sup>, Esc.1<sup>a</sup>).

Santina: Forse il giardinetto cominciava a spuntar fuori l'erbe piccine?

Gerasto: ...Che erbe piccine? Anzi, mi diè tra mano...mi vergogno dirtelo.

Santina: Ti dovevi vergognar di farlo.

Gerasto: ...Dico ch'era piú maschio ch'io, tanto maschio che n'aresti fatto tre maschi (A. V<sup>o</sup>, Esc. 4<sup>a</sup>).

Nepita: ...perché dicea mia madre che queste radici han gran virtù di farsi amar dalle donne (A. V<sup>o</sup>, Esc. 4<sup>a</sup>).

No pensemos sólo en la lectura; estamos frente al escenario, ante un público burgués, pero más unitario, que sabe disfrutar de algunos aspectos plebeyos y al cual lo que le interesa es la capacidad de representación de los actores. Si anteriormente Ariosto o Bibbiena o Maquiavelo u otros, se habían servido de estos recursos por medio de los criados o parásitos, lo habían hecho para que la sonrisa apareciera oculta entre líneas durante la misma lectura de la obra, para una pequeña pausa en la declamación literaria del enamorado o del erudito o del viejo-sabio. En Della Porta, el actor habla con el público, actúa, gesticula hasta lo grotesco, es ya el actor de un nuevo teatro; el criado<sup>17</sup> tiene la función de ruptura en los momentos más *poéticos* o más *eruditos*; es una llamada a la rea-

---

<sup>17</sup> Los nombres de los criados, eruditos, capitanes, parásitos de las comedias ya tienen su función por su significado: Pantaleone, Pelamatti, Granchio, Narticoforo, Gorgoleone, Rampicone di Malavoglia, Leccardo, Cappio, Forca, Gramigna, Mastica. En los papeles más serios los nombres son más clásicos.

lidad, a una materialidad visual e histórico-social que corresponde a lo que existe fuera del espacio escénico; el actor mira al público, habla con él como en un doble diálogo y lo hace cómplice de sus bribonerías, siempre respetando el *status* burgués de aquél, siempre sin caer en la vulgaridad del plebeyo. Si fuera de Italia existía este acercamiento ficticio entre diversas clases sociales en el teatro, en Italia era una originalidad. No olvidemos que los actores del teatro dellaportiano eran casi siempre nobles caballeros, es decir actores aficionados como en todo el teatro erudito renacentista, que seguían disfrutando con este entretenimiento, como a principios de siglo, intentando olvidar la crisis social del Reino de Nápoles, sus bandidos, los centenares de muertos a mano de las autoridades políticas y religiosas, intentando olvidar un clima social paralelo al del *Lazarillo de Tormes* o del *Buscón*. Pero no era ya un hobby volcado sólo hacia lo literario teatral, sino más bien hacia la representación, y con una ventaja, la de poseer un texto escrito que aprender frente a los actores *di mestiere* del momento, hecho bastante importante si, como se dice, éstos recurrieron a Della Porta para sus *scenari*.

Concluimos esta breve aproximación a G. Della Porta, con palabras de Ghilardi cuando afirma:

Egli mostra sicurezza e serenità nella sua vasta produzione e ai personaggi non dà individuazioni e caratterizzazioni, tutto inteso all'avventura del tipo comico, come in quegli anni mostrava la commedia dell'arte....le figure del Della Porta denotano un'accuratezza e un vigile controllo che non poteva mostrare la commedia improvvisata....le sue maschere si muovono in una scena festosa che non conosce pose sguaiate, ma il senso della misura e dell'armonia...un senso musicale - napoletano - pervade le commedie portiane, che chiudono il secolo e innestano la cultura napoletana nel patrimonio italiano<sup>18</sup>.

y sintetizando y haciendo hincapié, con palabras nuestras, en lo que *La Fantescia* nos ha ofrecido y que es común en menor, igual o mayor medida a todo el teatro de este dramaturgo napolitano: vinculación entre el estudio científico y filosófico del hombre en sus actuaciones y relaciones sociales y los per-

---

<sup>18</sup> Ghilardi F., *Storia del Teatro*, op. cit., pp.165-66.

sonajes de sus comedias; crudición y respeto a la tradición literario-dramatúrgica clásica, interés hacia las nuevas formas teatrales, expresionismo lingüístico y manierismo salpicado por su origen napolitano, colorismo e interés hacia lo popular farsesco como parodia, pero también como llamada de atención sobre la sociedad, una sociedad en la que él se integra como un burgués bastante respetuoso con las normas fijadas por el Concilio de Trento.

## Bibliografía

- Alonge, R. *Il teatro dei Rozzi di Siena*, Florencia, Olschki, 1967.
- Andreini, F., *Bravate del capitano Spavento divise in molti ragionamenti in forma di dialogo*, Venecia, Somasco, 1607.
- Apollonio, M., *Storia del teatro italiano*, Florencia, Sansoni, 1958.
- Baratto, M., *La commedia del Cinquecento*, Vicenza, Neri Pozza, 1975.
- Commedie del Cinquecento*, ed. de N. Borsellino, Milán, Feltrinelli, 1967.
- Croce, B. *Poesia popolare e poesia d'arte*, Bari, Laterza, 1957.
- Croce, B., *I teatri di Napoli dal Rinascimento alla fine del sec. XVIII*, Bari, Laterza, 1966.
- Croce, B., *Poeti e scrittori del pieno e tardo Rinascimento*, Bari, Laterza, 1945.
- D'Amico, S., *Storia del teatro drammatico*, Milán, Garzanti, 1940.
- D'Ancona, A., *Origini del teatro italiano*, Turín Loescher, 1891.
- D'Ancona, A., *Origini del teatro italiano*, Turín, Loescher, 1891.
- De Amicis, V., *L'imitazione latina nella commedia italiana del XVI secolo*, Florencia, Sansoni, 1897.
- Enciclopedia dello Spettacolo*, Milán, Garzanti, 1982.
- Ghilardi, F., *Storia del teatro*, Milán, Vallardi, 1961.
- Il teatro italiano II. La commedia del Cinquecento*, Ed. de Guido Davico Bonino, Turín, Einaudi, 1978.
- Mango, A. *La commedia in lingua del Cinquecento*, Milán, Lerici, 1966.
- Pandolfi, V., *La commedia dell'arte*, Florencia, Sansoni, 1957-58.
- Perrucci, A., *Dell'arte rappresentativa ed all'improvviso*, Florencia, Sansoni, 1961.
- Sanesi, I., *La commedia*, Milán, Vallardi, 1954, 2ª ed.
- Sirri, R., *L'attività teatrale di G.B. Della Porta*, Nápoles, Libreria De Simone, 1968.

*Storia della letteratura italiana*, ed. de E. Cecchi y N. Sapegno, Milán, Garzanti, 1967.

*Storia della letteratura italiana*, ed. de E. Malato, Roma, Salerno Editrice, 1996.