



DETLI

Diccionario Español de Términos Literarios Internacionales
Dirigido por Miguel Ángel Garrido Gallardo
ISBN 978-950-585-116-4



UNION
ACADEMIQUE
INTERNATIONALE

Diccionario Español de Términos Literarios Internacionales



CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTÍFICAS

Madrid, 2015

commedia dell'arte. (esp.: comedia del arte, ing.: italian comedy, fr.: comédie de l'art (poco usado), comédie italienne).

Expresión italiana que define un tipo de teatro profesional (arte como oficio), nacido en el siglo XVI y basado en la improvisación 'ensayada' sobre una traza argumental, llamada canovaccio.

La voz está documentada sólo desde mediados del siglo XVIII, en la reseña de G. Baretti (1764) a una edición de obras de C. Goldoni. En el comienzo de este fenómeno teatral se usaban otras fórmulas para referirse a él: *commedia a braccio*, o *all'improvvisa*, opuestas a *commedia premeditata* o *regolare*, es decir, escritas previamente. Aunque el uso de *commedia dell'arte* no se popularice hasta el siglo XVIII, estudiosos como R. Henke (2002, 5 y sgs.) apuntan que desde la Edad Media *arte* era el nombre de las corporaciones gremiales por lo que, en este ámbito, aludía a la profesionalización actoral:

Los términos que describen a los actores profesionales en la Italia de los siglos XVI y XVII eran neutrales, o ligeramente peyorativos: *commedia d'istrioni* (histriones es peyorativo de "actores"), *commedia mercenaria* (mercenaria, de nuevo, con un tono peyorativo), *commedia di zanni* («zanni» eran los papeles de los criados) y *commedia di gratiani* (Graciano era el papel del pedante). De forma alternativa se utilizaban los términos *commedia improvvisa*, *italiana* y *a braccio* que se atenían a los aspectos de la interpretación improvisada, estructurada en unos guiones codificados...¹

Además, la improvisación de los diálogos propia de los cómicos *dell'arte* se conoció como *recitare a soggetto* (interpretar sobre el argumento), por lo que el género se denominó también *commedia a soggetto*. En Francia, donde gozó de buena acogida, se conoció también como *Comédie de Masques* (de máscaras). Todos los términos enumerados enfatizan la actuación por encima del texto literario, y apuntan a una dimensión popular del género. Una parte importante de la dramaturgia europea posterior es deudora de la *commedia dell'arte*, de Shakespeare (ver André Grewar, 1998) a Lope de Vega, de Molière a Marivaux, de Benavente a Dario Fo. A. Bartoli, en su ensayo sobre la *Commedia dell'arte* (1880) hablaba de ella como una "antigua comedia popular italiana", y determinaba dos tipos de teatro en el siglo XVI: las comedias escritas y las comedias improvisadas, representadas por histriones más vulgares durante la Edad Media hasta que, a lo largo del

¹ Todas traducciones de esta voz, del inglés, francés e italiano, son de su autora.

siglo XVI, ciertas personas, de formación literaria y de clase media alta, se constituyeron en compañías y se especializaron en su diseño e interpretación. En fechas más recientes, estudios como el de Henke (íb., 6) han insistido en su raíz de tradición oral, que el intérprete de entonces entendía como un saber patrimonial, transmitido por medio de los juglares, hasta su codificación durante el Renacimiento:

Junto a las famosas compañías organizadas de *Commedia dell'arte* existió toda una extensa "cultura" adyacente: actores "de a pie" (*buffoni*) y autores-actores semiprofesionales en la Venecia de principios del siglo XVI [...] que actuaron al estilo de la *Commedia dell'arte*, dejando testimonios textuales de importancia; y artistas de calle que animaban los banquetes, con sus poemas, monólogos y diálogos, basados en los arquetipos de la *Commedia dell'arte*. Se dio una continua fertilización en estas áreas: actores "de a pie" que pasaron a compañías organizadas y aficionados significativamente influidos por los actores profesionales.

Todo lo cual da cuenta de un recorrido técnico en cuanto a la composición actoral y dramática que está presente en el título de un tratado de 1694, *Dell'arte rappresentativa premeditata e all'improvviso*, de Andrea Perrucci, donde se dice (p. 360):

Representar improvisando es un invento de nuestros siglos, que no conocieron los antiguos [...] no deben dedicarse a ello más que las personas idóneas y entendidas, que saben qué significa «regla de lengua», «figuras retóricas», «tropos» y todo el Arte Retórico, pues tienen que hacer de forma improvisada lo que el poeta sabe hacer de forma premeditada. Me causan risa los que acostumbrados a representar sólo *premeditado*, dicen que no es buen actor el que representa improvisando: cuando al que actúa improvisando, que es más difícil, más fácil le será actuar *premeditado*, que no lo es tanto.

La improvisación se veía facilitada al especializarse cada actor en la interpretación de un solo tipo durante toda su carrera: el viejo pedante, la joven enamorada, el criado avisado. El primer documento conservado sobre la constitución de una compañía profesional en Italia fue firmado en Padua y data de 1545, sólo tres años después de la muerte del también paduano autor y actor Angelo Beolco, conocido con el sobrenombre del personaje que creó, *Ruzante*, precursor de la *commedia*. Otro documento de 1575, firmado en Nápoles, atestigua la existencia de actrices en una compañía sienesa, dirigida por Maria di Tommaso. A lo largo de todo el siglo XVI encontramos a compañías italianas por buena parte de Europa (Francia, Inglaterra, España,

Alemania, Austria), con repertorios incardinados en esta tradición cómica. Así sucede con la de un tal Soldoni, florentino, documentada en Lyon (1572), y que viajó desde París hasta Blois con once actores y acróbatas, para actuar ante Carlos IX. A. Baschet (1882, I, 6-7) menciona la presencia de una compañía italiana en Viena, en 1570, en la que fue contratado como «cómico imperial» un tal Taborino. De modo que, desde sus comienzos en el XVI, la *commedia dell'arte* es ejemplo de unos modos de producción profesionales, itinerantes y familiares en su composición. El elenco de actores italianos que con su presencia en España fertilizaron la dramaturgia y la interpretación del Siglo de Oro se inaugura con «Il Mutio», cuyas actuaciones, según Rodríguez Cuadros (1998, 92), estarían documentadas en Madrid y Sevilla ya en 1538. Se trata, no obstante, de una fecha debatida por estudiosos como Ojeda (2007, 58), que resume los datos de la polémica, aportando otros sobre la posible identidad de este autor-actor que, según apunta, sería el escritor Girolamo Muzio (Padua, 1496-1576). Añade Ojeda noticias tempranas de al menos otros dos actores italianos en la península ibérica, miembros de la Academia sienesa de los Intronati, Arico y Antonio Vignali, «Arsiccio». El primero montó en Valladolid *I suppositi* de Ariosto (1548), y del segundo se sabe por Arróniz (1969, 206-7) que su estancia en España data del reinado de Felipe II:

Arsiccio, con honor, se ha conocido hasta en la remotísima España, cuando de buenísimo grado sirvió a Felipe Segundo, que allí reinaba, para dilecto del cual hizo representar, a la guisa italiana, allí no conocida hasta entonces [...] muchas y distintas comedias de su feliz y tan universal ingenio salidas. (Scipione Bargagli, Siena, 1611, Academia de los Intronati).

A ellos siguió uno de los primeros Arlequines, activo en Mantua ya en 1568, el ferrarés Alberto Naselli, conocido como *Zan Ganassa*, por el papel que interpretaba, y que, según Ojeda (íbid., 63), estuvo presente en España con su compañía entre 1574 –representando en el Corral de la Pacheca– y 1584, fecha en que se documenta su retiro y regreso a Italia, junto a su esposa, la actriz Barbara Flaminia. A lo largo de esos años trabajan entre Madrid, Toledo, Sevilla –donde actúan para el Corpus–, Valladolid o Guadalajara, asumiendo en la compañía hacia el final de su estancia hispana (1583) al actor español García de Jaraba (Ojeda, íbid., 75). Desgajado de esta troupe tendremos a Agabaro Frescobaldi, creador del primer personaje de *commedia dell'arte* genuinamente hispano: *Stefanelo Botarga* –una versión de *Magnifico*, que daría en

Pantalone- documentado iconográficamente entre las estampas francesas del siglo XVI conservadas en el Museo de Estocolmo, *Recueil de Fossard*, lo que habla de su paso por Francia. No obstante, lo que aquí interesa es su calado en la tradición teatral española de los siglos XVI y XVII, y su llegada hasta el folclore hodierno español y latinoamericano como una figura estrafalaria, propia del carnaval, vestida con vivos colores: las botargas (mojama, en italiano). Rodríguez Cuadros (1998, 94, n. 13) señala cómo en un discurso sobre el carnaval en la sesión de la Academia de los Nocturnos de Valencia (3 de marzo, 1593), se menciona la presencia en la fiesta de «un gran tropel de Ganassas y Botargas cantando madrigales macarrónicos». El propio Lope de Vega vistió esta máscara:

En 1599, cuando la ciudad de Valencia le ofrece a Felipe III unos festejos por su boda, Lope de Vega sale vestido de Botarga, o sea “en ábito italiano, que hera todo colorado, con calsas y ropillas seguidas y ropa larga de levantar, de chamelote negro, con una gorra de tersiopelo llano en la cabeza” [ms. ed. Teresa Ferrer, 1993], y recita versos en italiano a los novios para hacer más verosímil su interpretación del cómico de fuera. (Mazzocchi, 2003, 556)

El sobrenombre de *Botarga* alterna con Agabaro Frescobaldi y con *Magnifico* en un cuaderno manuscrito del tardo renacimiento español, que perteneció a esta compañía de la que formó parte también su esposa, Luisa de Aranda, viuda del autor de comedias Juan Granado. Se trata de una recopilación de materiales teatrales (*zibaldone*) única en su especie, por no haber sido pasada a limpio con la intención de legarla a los sucesores en la profesión, así como por su temprana datación (hacia 1580). Depositada en la Biblioteca del Palacio Real de Madrid, presenta materiales variopintos: trazas argumentales, sentencias, tragedias, y algunos prólogos sobre el arte de la interpretación, que suponen un redescubrimiento del mismo, junto a otros documentos de uso de los actores en escena, las llamadas *robe generiche* (materiales escénicos generales) –sonetos, canciones y retahílas, a insertar en los momentos oportunos, con independencia de la obra. Hallamos en el *zibaldone* argumentos españoles por tema y fuente (*Ramiro*, por ejemplo) e intermedios de variados tipos cómicos: Zanni y Ganassa, junto a personajes de las comedias de magia –la maga, el monstruo Argano-, y otros propios de las fábulas pastoriles: Sireno y Floris. Son usos concomitantes con la literatura española del siglo XVII, en esta recopilación tratados de forma embrionaria. Las fuentes para entender estos materiales y su función se hallan en libros de miscelánea del siglo XVI (centones), del norte de Italia especialmente –dada la procedencia

del autor- o en dramaturgias coetáneas a la actividad de *Botarga*, como la de G. Cinzio o Diego Hurtado de Mendoza. Fuentes que han sido rastreadas durante años por la editora de este manuscrito extraordinario, V. Ojeda (2007).

Cerrando el elenco de cómicos *dell'arte* en la España del quinientos hallamos a *Los italianos nuevos*, dirigidos por Massimiano Milamino y citados en un documento de 1581, en Valladolid. Así mismo, está documentada la presencia de: los *Cortesi* (Madrid, 1582), *Los Italianos* (Valencia, 1583), o los *Confidenti* (Madrid, 1587). Señala Ojeda cómo al declinar del siglo merma la presencia de los actores itálicos en España y, ya en el XVII, se limita a G. Provari, autor que dirigía un elenco español, con repertorio en nuestra lengua, y a J. Jorge Ganassa, que no alcanzó el éxito de su homónimo, lo que, según Ojeda (íb., 94), quiere decir que «la moda se había pasado y el teatro autóctono había vencido la batalla». Rodríguez Cuadros (íb., 89 y sgs.) señala distintas direcciones en la influencia de la *commedia* en España: la organización administrativa de las compañías, y la autoestima del actor barroco, cuyo modelo de defensa «deriva de las formulaciones y sistema del actor de la *c. dell'arte*».

Junto a la repentización verbal [...] es evidente que la comedia nueva española, otra vez por influencia de la *commedia* italiana, diseña con frecuencia figuras o caracteres que imponen su actuación más por el gesto que por la palabra, hábito que arraiga en la generación de los actores-autores y que fue cualidad técnica preponderante cuando las compañías de cómicos *all'improvviso* comenzaron a desplazarse por Europa recitando en un idioma que los espectadores no italianos desconocían. (Rodríguez Cuadros, íb. 104)

Además de la influencia sobre las compañías, es interesante el parentesco ítalo hispano en la figura del **gracioso**, pues no es poca la herencia que recibió de los *zanni* (los criados de la *commedia*) con quienes comparte, según Rodríguez Cuadros (íb., 111) «Dos cualidades que nos sitúan ya estrictamente en el horizonte de una técnica propia de actores experimentados: las *hablas* o *jergas* (incluidas, en el caso español, las desacralizaciones del latín macarrónico) y la pericia en la acrobacia y en la pantomima». Siguiendo a Sito Alba, ya Julio Caro Baroja (1992, 180) había señalado nuestra herencia de los cómicos *dell'arte*, refiriéndose a Lope de Vega en *El hijo pródigo*, y a la acepción *Arnequín* recogida en el diccionario de Covarruvias (1612), donde se llama así al

“gracioso de los volatines”. Volatines y matachines pertenecen a una forma intensificada del género breve español, derivada de la *commedia dell'arte*, que acompaña al entremés como elemento coreográfico, en la mojiganga sobre todo: «derivado de un baile pantomímico antiguo, parodia de danza guerrera [...] *Matachín* derivaría del *matar* español [...] o bien del italiano *mataccino*, un uso despectivo y diminutivo de *matto* (loco o bufón)». (Rodríguez Cuadros, íb. 115). Sobre la rica iconografía, de los tipos de la *commedia dell'arte*, especialmente en España, se puede ver el estudio de Álvarez Sellers (2008).

Volviendo a los orígenes de esta tradición teatral, R. Henke insiste en la contigüidad entre la actividad de las compañías, los espectáculos de calle, los de las fiestas palaciegas y la producción de literatura popular en el siglo XVI, lo que le permite constatar las influencias entre puesta en escena y literatura, y confirmar que las actividades de la temprana *commedia dell'arte* siempre barajaron la letra impresa y lo espectacular. Explica (íb., 52) que la tradición oral combinaba motivos literarios en las improvisaciones, lo que le lleva a pensar en la existencia de dos líneas paralelas en técnicas de interpretación: la de los intérpretes en solitario, y la de las compañías ilustradas. Las academias culturales nacidas en el siglo XVI estuvieron entre las más prolíficas instituciones en el campo teatral, sentando preceptivas y creando compañías de aficionados y en ese contexto la tradición de los cómicos de calle halló su punto de encuentro con el teatro erudito del Renacimiento. Los actores “académicos” se habían iniciado en la Venecia del siglo XVI con la *Compagnia della calza* (ver Castagno, 1994, 65), pero la constitución de otras compañías como los *Gelosi*, los *Confidenti*, los *Fedeli*, o los *Accesi*, indica su ubicación en un rango de alta cultura, al tiempo que habla de una relación entre sus miembros no jerárquica sino de organización paritaria.

Para todos ellos fue fundamental el mecenazgo por parte de muchas cortes italianas que fomentaron la construcción de espacios teatrales específicos cuando aún no existían. Ejemplo de ello es el Teatro de Sabbionetta (en Mantua, 1588), concebido por V. Scamozzi, destinado específicamente a la *Commedia dell'arte*: la zona del público está decorada con frescos de cómicos, damas y caballeros, vestidos a la moda del siglo XVI. Se trata del primer teatro europeo de carácter estable, surgido de la nada, es decir, en un espacio que nunca antes había alojado edificios teatrales. Moderno en su concepción, cuenta con una entrada de actores específica, que da acceso a los camerinos, lo que supuso una gran novedad. Otro ejemplo fue el construido en el

florentino palacio de los Uffizi, el *stanzone delle commedie*, llamado de Baldracca, activo entre 1576 y 1653 y diseñado por el arquitecto y escenógrafo B. Buontalenti. También en Francia la fama de los *Comédiens Italiens* los llevó a ser protegidos por Luis XIV, que les ofreció en 1658 trabajar en el teatro Petit-Bourbon, en alternancia con la compañía de Molière, hasta que en 1660 se instalaron en el Hôtel de Bourgogne. El mismo monarca los expulsó por pretendidas razones morales en 1697, aunque regresaron en 1716.

En materia de técnicas actorales, hay que recordar que en sus textos no se escribe el diálogo de los personajes –que sólo está en la memoria de los intérpretes- sino que se explican por escrito las acciones a realizar y con ello se compone un *scenario* (*scenari* es su plural), es decir, un conjunto de escenas (*scene*), que contiene además las entradas y salidas de los personajes. Dichas acciones responden a un entramado argumental establecido, el *canovaccio* –urdimbre o cañamazo en castellano– de modo que el *scenario* se convierte en mediador entre la trama escrita y su puesta en escena. Los términos *canovaccio* y *scenario* se usan hoy indistintamente –aunque en España es más usado el primero–, a pesar de la mayor amplitud del concepto de *scenario*, que mira hacia la puesta en escena, frente al carácter de pura fábula –en sentido aristotélico– del *canovaccio*, cuyo contenido argumental debe completarse con el resto de elementos paratextuales: el elenco de personajes, las descripciones de lugares o momentos del día, el atrezzo que se detalla en algún caso, letrillas, canciones, posibles gags... Sin pretensiones literarias, los *scenari* solían dividirse en actos y escenas y cada intervención venía precedida por el nombre del personaje. Como resume Marotti (1976, LVIII), se trata de un nuevo género literario que responde a la realidad de ese teatro ‘moderno’, igual que la comedia escrita respondía para ellos al teatro del pasado. Algo que tuvo muy en cuenta la profesión teatral, pues comediógrafos dieciochescos como C. Goldoni –él mismo autor de *canovacci*– o C. Gozzi, confiesan que contaban en sus bibliotecas con colecciones de antiguos *scenari*, que probablemente nutrieron buena parte de sus hallazgos dramáticos.

En tres siglos de tradición de cómicos *dell'arte* –su fama declina a finales del siglo XVIII- fueron numerosos los *scenari* que circularon en forma manuscrita o impresa. Tal como apunta Duchartre (1925, 46) cada compañía disponía de un fondo de *canovacci* heredado de compañías antiguas, y a dicho fondo añadía sus propias creaciones: «Los comediantes solían casarse entre sí, y sus hijos a menudo se hacían

también comediantes, por lo que no era raro que un nieto hubiera heredado los *canovacci* de su abuelo, del mismo que había aprendido su oficio, su personaje y sus salidas cómicas». La primera recopilación de *scenari* editada fue la de Flaminio Scala, *Il teatro delle favole rappresentative* (1611), pero existen manuscritos anteriores a esta edición, como el centón español de *Stefanelo Botarga*. Sigue al libro de Scala el manuscrito *Della scena dei soggetti comici* (1618), compilado por Basilio Locatelli, y a él otros muchos. Para más información ver Fernández Valbuena 2006 (LXXVII y sgs.).

Una de las características más evidentes de la *commedia dell'arte* es la tipología de sus personajes o máscaras que, de forma muy general, podemos agrupar en dos categorías: los papeles grotescos (*parti ridicole*), con personajes de baja extracción social o burgueses, y los papeles serios (*parti gravi o serie*), que son aristócratas o de clase media alta. Todos ellos se caracterizan y diferencian por su lengua y registro, su indumentaria y gestualidad, su máscara y otros recursos compositivos. Según R. Cuadros (íb., 116) el uso de mascarillas en el Siglo de Oro para la caracterización de tipos españoles como el *negrillo* es también influencia de las máscaras italianas. Entre los papeles grotescos hallamos a los criados masculinos, conocidos como *zanni*; según A. Nicoll (1977, 96) su atuendo básico consistía en unos pantalones anchos y caídos, una blusa holgada de cuello abierto, estilo camisola y, a veces, un sombrero. Su aspecto es, por tanto, rústico y a él se adscriben personajes como Francatrippa, que viste de esa guisa. Los *zanni* aparecen en parejas opuestas –la del astuto y el necio- y desde mediados del siglo XVI encontramos la formada por Arlequín y Zany Cornetto, aunque la más célebre fue la que formó el primero con su paisano de Bérgamo, Brighella. En el siglo XVIII, C. Goldoni dividía a los criados en “Arlequines” –con sus distintas derivaciones en Italia y Francia- y el resto, que pertenecen, según él, a la estela de Brighella (en Francia Scapin). Pero a lo largo de los siglos los *zanni* se multiplican y cada país añade los suyos, o aporta rasgos propios a los que acoge: Mezzetin y Sganarelle en Francia, Punch en Inglaterra, los graciosos, especialmente Juan Rana, en España. Entre los Arlequines, tenemos a Burattino, Truffaldino, Pedrolino –del que procede la famosa derivación francesa de Pierrot- y, de ascendencia napolitana, a Polichinela, que derivará en España en los títeres conocidos como *purichinelas*.

La etimología de *Arlequín* procede del norte de Europa –de francés *Herlequin*, que representaba el espíritu de la muerte- y llega a figuras carnalescas diabólicas asociadas al nombre de *Hellequin* o *Hennekin*.

Pero fue *Zan Ganassa* quien transformó su original carácter diabólico en uno mucho más cómico, destacando por sus habilidades físicas y acrobáticas: volteretas, saltos y una retórica verbal a la altura de sus otras habilidades. Estas han sido sus señas de identidad, junto a su traje remendado, geometrizado después en un conjunto multicolor. Uno de sus primeros intérpretes, Tristano Martinelli –que llegó a actuar en España- publicó un volumen sobre el personaje, *Les Compositions de Rhétorique* (1601), de rica iconografía. Y, en el siglo XVIII, C. Goldoni lo homenajeó en sus obras como cima de una tradición a punto de declinar. En la segunda mitad del siglo XX, el director Giorgio Strehler y el Piccolo Teatro de Milán inmortalizaron esta visión goldoniana con su versión de *El criado de dos amos*, ya cincuentenaria en el repertorio de la compañía (ver a propósito Fdez. Valbuena, 2010). Señala Rodríguez Cuadros, (ib., 109) que también en España «Desde antiguo los estudios observan una clara filiación entre el teatro lopesco y la máscara arlequinesca, recibida ésta, según se supone, a través del célebre Zan Ganassa, quien logrará la simbiosis del actor-persona con el actor-máscara (Arlequín) en una suerte de total identificación que recuperaremos en la península años más tarde con la figura de Juan Rana.»

Junto a estos criados, hallamos a las infatigables criadas: Nespola, Spinetta, Corallina, Esmeraldina, Colombina... Una de las primeras, Francesquina, de la compañía de los *Uniti*, la interpretaba el actor Ottavio Bernardini, lo que dice bastante de su carácter cómico. Su tipología ha llegado a inspirar piezas musicales, ballets y poemas, durante los siglos XIX y XX. Entre los papeles serios tenemos al *Capitán*, que se remonta al *Miles Gloriosus* de Plauto, fanfarrón en versiones distintas, desde el valentón italiano al tipo español, cercano al Centurio de nuestra *Celestina*; entre sus nombres *Matamoros*, *Tempesta*, o *Scaramuche* en su versión francesa, muy admirada por Luis XIV. A ellos siguen los viejos, cuyo arquetipo fundador recibía el nombre de *Magnifico*, evolucionando después a *Pantalone*; según A. Bartoli, viene directamente del *Senex* de Plauto y Terencio y del *Pappus* de las farsas atelanas. *Cassandro* fue una variante sienesa de esta máscara, que suele ser el padre de familia. En España se convierte en *Stefanelo Botarga* y en Francia en *Harpagón*; luce barba puntiaguda, calzas rojas, zapatos a la turca y una capa negra, llamada *zimarra*, es veneciano y mercader acomodado. El *Doctor* –suele llamarse Graziano- comparte rasgos con él: de origen boloñés, se le supone Doctor en Leyes o Medicina y se expresa en una mezcla de latín macarrónico, dialecto y tecnicismos en griego, lo que sirve a Castagno (1994, 94) para insistir en el gusto por

las extrañas mixturas, propio de la cultura manierista en que nace la *Commedia dell'arte*; viste el típico atuendo de médico: capa y sombrero negros, máscara ridícula, o gafas. Por último, los *Enamorados*, que, junto a las criadas, son los únicos personajes que no llevan máscara; sobre ellos descansa el conflicto sentimental y se llaman *Flavio*, *Lelio*, *Leandro*... tienen carácter galante y dotes poéticas. En forma escrita, su tipología culmina en la comedia goldoniana *Los enamorados*. Sus versiones femeninas son *Hortensia*, *Lucia*, *Flaminia* y, sobre todo, *Isabella*, por la genial Isabella Andreini (Padua, 1562–1604), miembro de los *Gelosi* y autora de textos teatrales y composiciones poéticas. El repertorio de cada uno de estos personajes se construía según las posibles situaciones en que se pudieran encontrar; como explica Perrucci (1699) las salidas (*uscite*) eran soliloquios, pronunciados antes de hacer un mutis, cerrados con un pareado y las primeras salidas (*prime uscite*) suponían la aparición de un actor y daban la clave emocional de dicho personaje, y así sucesivamente.

En las preciosas libretas de los cómicos que incluían los *canovacci*, se mencionan bajo la categoría de *generici* estilismos apropiados a cada situación, tanto verbal como gestual, y los adornos más adecuados a cada una: canciones, poemas, retahílas, cartas... Por otro lado, el uso de la máscara cercenaba la expresión facial, en un contexto (el del humanismo) en el que el rostro se tenía por verdadero espejo del alma; ello forzaba al intérprete a utilizar el resto de su cuerpo como instrumento expresivo, confiriéndole un aspecto grotesco. Señala Riccoboni (1728, 78) que ser un buen cómico *dell'arte* suponía además el dominio de:

La improvisación, que da lugar a la verdad del juego, de tal modo que, aunque veamos muchas veces la misma trama, podamos ver cada vez una pieza distinta. El actor que interpreta improvisando lo hace con más naturalidad y de forma más viva que el que interpreta un papel aprendido.[...] pero estas ventajas de la comedia improvisada no carecen de inconvenientes: exige actores ingeniosos, y los supone dotados de talento a todos más o menos igual, pues la desgracia de la improvisación es que la eficacia del mejor actor depende por completo de la de aquel con quien dialoga; si se topa con uno que no sepa escoger con precisión el momento de la réplica, o que le interrumpa mal a propósito la vivacidad de su gracia se ve empañada.

Se evidencia en las palabras de Riccoboni la necesidad de ritmo escénico, así como la delicada dimensión artesanal y humana del espectáculo. Para acertar en ello, uno de los recursos más conocidos

eran los *lazzi*, que Riccoboni (íb., 65) explica así: «Llamamos *lazzi* a lo que Arlequín o las otras máscaras hacen en medio de una escena, que interrumpen con locuras repentinas, o con bromas ajenas al argumento de la obra que representan, y al cual se ven obligados a volver; se trata de esas inutilidades que no consisten más que en el juego que inventa el actor siguiendo su ingenio.». Si bien, el término ofrece matices como los señalados por Mariti (1980, 114): «En el lenguaje común *lazzo* también quiere decir bufonería gratuita, broma de baja estofa. Los *lazzi* son de la más variada naturaleza. Hay *lazzi* de tipo verbal, de tipo mímico, *lazzi* canoros o musicales, *lazzi* de pura chanza, *lazzi* de disfrazarse, *lazzi* entre lo mímico y lo hablado, difícilmente categorizables». En cualquier caso, buscan la diversión del público y cumplen una función estructural dentro del *canovaccio*, como elemento bisagra que ayuda a que progrese la acción. Mariti (íb., 120) insiste en este aspecto del *lazzo* como microacción flexible que puede dilatarse o comprimirse según las necesidades dramáticas, o el intérprete, convirtiéndose en uno de los puntales técnicos de la composición *all' improvviso*. Castagno (1994, 97) afirma que los títulos de algunos *lazzi* recogidos en los *zibaldoni* sugieren un tratamiento de los mismos bien fijado y ensayado, que permitía su inserción inmediata allí donde la acción lo exigiera, y cita para ello a Perrucci (1694, 215): «Una vez oído el argumento y organizado, los intérpretes pueden incluso añadirle alguna cosa que trajeran preparada [...] algún hecho especial, o algún cuento que tenga que ver con ella, o bien cosas universales, que se saben de memoria para añadirlas a cualquier comedia o fábula, como son las salidas brillantes, las escenitas de desesperación, los refranes, los diálogos, los sermones, las despedidas [...] prestando atención a colocarlas de manera que no parezcan metidas a capón, sino que caigan ahí de forma necesaria». Se ha estudiado la asunción de los *lazzi* por parte de los actores hispanos, vinculándolos a los pasos. César Oliva (1988, 66) ha explicado que los *lazzi* no son equivalentes a los pasos, sino que los constituyen, y ha señalado cómo en las colecciones de entremeses –el teatro popular hispano por excelencia– se perciben rastros inequívocos de estos *lazzi*. Cita para ello pasajes como el célebre de la señora que se desmaya y para la que piden «aguas», presente en tantos centones italianos, y que aparece, en forma más elegante, en el entremés de Calderón *La pedidora*. Añade que en su transposición a la comedia áurea, se dan unas ocho categorías, constituyentes de los pasos creados por Lope de Rueda: dar palos un actor a otro; soliloquios gestuales sin apoyo textual en contraste con alguna escena que se está desarrollando; rematar un cuadro con una acción burlesca basada en la repetición; información

equivoca o tergiversada que se transmite a otro, enredando las palabras; el efecto bululú (un diálogo de múltiples personajes interpretados por un solo actor); el disfraz endeble o falaz que queda descubierto; los titubeos expresivos; y el temblar en exceso propio del ánimo timorato.

En lo tocante a la palabra, los más antiguos tratadistas de la *commedia* establecieron la deuda compositiva del lenguaje de los cómicos con la retórica. Así, Andrea Perrucci (1699) apela a la tradición literaria toscana como modelo lingüístico para los enamorados, citando ejemplos de sintaxis, o léxico: «Deben utilizar figuras que representen un deseo o anhelo de estar juntos: repeticiones, inversiones, reduplicaciones, anadiplosis». Y es que las relaciones entre los *scenari* y los dramas escritos no sólo fueron naturales, sino lógicas, tal como apunta L. Falavolti (1982, 19), ya que los propios cómicos a menudo eran autores, o devenían tales durante el ejercicio de su profesión. El título del estudio de Falavolti (*Comedias de los Cómicos del Arte*) nos da una idea clara de la formación literaria de los cómicos y de su familiaridad con las estructuras dramáticas entonces en boga. Así lo señala también Vito Pandolfi (1957, III, 10): «Los cómicos fueron vitales en la iniciativa cultural de la época, con su arte y su literatura [...] muy abundante, de importancia fundamental para su historia; lo demuestra cada vestigio de su arte y de su pensamiento (florecieron entre ellos tratadistas y polemistas), vinculados, sin duda, al desarrollo del movimiento filosófico de la época».

Es de sobra conocida la influencia de la *commedia* en la formación actoral y dramática de figuras como Molière, por la presencia permanente de compañías italianas en suelo galo; con él asistimos a la conversión de la tradición oral en forma literaria, adaptada al gusto francés de finales del XVII. Pese a que sus modelos y argumentos se inspiraron entre otras tradiciones en la *commedia dell'arte*, Molière confirió profundidad psicológica a sus personajes y cierto patetismo a sus bufonadas, extrayendo todo el potencial humano de los tipos que retrataba. Otros dramaturgos posteriores se inspiraron también en la *commedia* (Corneille con *L'illusion comique* o, ya en el siglo XVIII, Pierre de Marivaux), pero suele señalarse al veneciano ilustrado Carlo Goldoni como último epígono de la *commedia* al llevar las máscaras hacia el personaje burgués: analizando el papel del teatro en la sociedad, Goldoni reivindica la dignidad de los cómicos y critica la banalidad de las convenciones de la *commedia dell'arte*. Pero lo cierto es que esa tradición dramática, iniciada en el siglo XVI, se agotaba y el Siglo de las Luces, con sus reformas teatrales en todos los países, llevó a los

cómicos *dell'arte* a una posición marginal. Por no ser este lugar para tratar la importante influencia de Goldoni en el teatro español de la segunda mitad del XVIII, remito al estudio de R. Arqués, A I. Fernández Valbuena y María Hernández (2010).

En España, a las influencias tempranas de la *commedia* durante el siglo XVI, y a la consolidación de la profesión actoral durante el XVII, se añade la presencia de compañías italianas en la corte en el siglo XVIII, debido sobre todo al gusto francés que trajo la dinastía Borbón, filo italiana también por parte de alguna consorte de nuestros reyes. Así sucedió con los *Trufaldines*, llegados a Madrid en 1703 con Felipe V, y que allí permaneció hasta 1729. Según Doménech (2007, 17), dejaron su impronta tanto en la fisonomía teatral de la villa que los acogió –por ejemplo, se hicieron cargo del Teatro de Los caños del Peral– como en la terminología, siendo esto lo que dice de *Trufaldín* el *Diccionario de Autoridades* (1739): «Lo mismo que bailarín o representante. Tómate por el que regularmente sin seriedad baila a la moda italiana, o francesa, con traje apropiado, y acomodado para ello. Es voz tomada del Italiano, que corresponde al gracioso, o bufón, de los teatros.» Tal como solía suceder en las compañías de *commedia*, la composición de los *Trufaldines* era de siete hombres y tres mujeres, «muy lejos de lo usual en una compañía española de la época compuesta por cerca de veinte personas» (Doménech, *ib.*, 30). Gestionada por Francisco Bartoli (Trufaldino) presentó un repertorio en el que destaca *El trufaldino español y espiritada fingida* (1714) de J. Cañizares, señora en la asunción de los rasgos de la *commedia* por parte de los escritores hispanos de entonces, con personajes que adaptan al uso español los prototipos italianos. Así, por ejemplo, Brighella aparece en ella «como un andaluz seco y algo brutal, si bien con la cobardía típica de los criados.» (Doménech, *ib.*, 148). Plenamente insertos en los usos espectaculares de la ciudad, los *Trufaldines* se presentaban en celebraciones como las tarascas del Corpus y, en este sentido, señala Doménech (*ib.*, 135) las trazas de la que desfiló en 1714, que retratan las máscaras de Trufaldino y Coviello sirviendo a la Señora Tarasca.

En Francia, la tradición de la *commedia* pervivió a lo largo del siglo XIX en los arrabales parisinos, gracias a la fama de un Pierrot del Teatro de los volatineros (*Funambules*) interpretado por Jean Baptiste Debureau (1796–1846) y al que debemos el calificativo de silencioso que Baudelaire otorgara al personaje. Campardon explica en su compendio sobre estos espectáculos (1877), que la comedia italiana se

representaba en las ferias de Saint Germain y Saint Laurent hasta que una ordenanza de 1750 prohibió las piezas dialogadas, obligando a los cómicos a representar a través de marionetas y obras mimadas; de ahí derivan las pantomimas blancas de Pierrot, que Debureau inmortalizó con su rostro pintado de blanco, despojado de la máscara. Fue uno de los últimos destellos de cómicos *dell'arte* y a su muerte su hijo, Jean-Charles Debureau, sistematizó la pantomima blanca moderna, cuyo más célebre exponente, ya en el siglo XX, fue Marcel Marceau (ver a propósito Fdez. Valbuena 2010).

A través de la visión de los poetas simbolistas Pierrot evoluciona hacia un personaje indolente rodeado de misticismo, y termina convertido en protagonista del macabro ciclo de poemas *Pierrot Lunaire*, del belga A. Giraud; de ahí sigue caminando hacia la versión musical dodecafónica de Arnold Schönberg (1912), basada en el citado ciclo. Pero las máscaras *dell'arte*, la melancolía de su tradición muriente, la pericia de una escuela actoral aún hoy seguida y admirada, no han dejado de fascinar a creadores musicales de distintas épocas y naciones: Pergolesi y Stravinsky (*Pulcinella*, 1920), Leoncavallo (*Pagliacci*, 1892) y Richard Strauss (*Ariadna en Naxos*, 1916), transitando hasta el cine (*Les enfants du Paradis*, de Marcel Carné, 1945, basada en la vida de Debureau). El prolífico motivo de los saltimbanquis está presente asimismo en la iconografía picassiana del primer tercio del siglo XX, donde se los llama de forma genérica, “los arlequines”, identificándolos con las máscaras de la *Commedia*: los lienzos *Familia de saltimbanquis* (1905) y *Despojo del minotauro vestido de Arlequín* (1936) señalan sus dos extremos cronológicos.

A comienzos del siglo XX se da una nueva valoración de la *commedia* a la que había contribuido Maurice Sand con la publicación del estudio *Masques e bouffons* (1860), alimentando la estética de actores, directores y pedagogos de las vanguardias históricas, en su huida del realismo y de la tiranía de la palabra. A esta visión se adscriben, por ejemplo, el director británico Gordon Craig –con su revista *The Mask* (1908-1929) y su teoría del actor como una supermarioneta-, el francés Jaques Copeau –que comparte con él experiencia en su nuevo teatro la Arena Goldoni (1915), y trabaja las técnicas *dell'arte* con sus actores de *Le Vieux Colombier*- y el ruso V. Meyerhold, que había interpretado a Pierrot en *La barraca de los saltimbanquis* de Alexander Blok (1906), basada en la tradición eslava del barracón (*balagan*), donde sobrevivían las máscaras *dell'arte*. De ahí extrae Meyerhold sus ideas sobre lo grotesco y la interpretación basada

en las acciones físicas –la biomecánica- fundadora de técnicas actorales aún hoy vigentes, como las de Eugenio Barba en el Odin Teatret, o la escuela de Michael Chejov. Por último, figuras del siglo XX como Dario Fo o Eduardo De Filippo cultivaron la *commedia* tanto a nivel dramático como interpretativo, mereciendo el reconocimiento internacional. Se dijo de ellos, respectivamente, que eran «el último Arlequín», «el último Pulcinella». Cabe, por tanto, auspiciar todavía futuro a la *Commedia dell'arte* y afirmar que es una de las mayores aportaciones europeas a la historia del teatro.

BIBLIOGRAFÍA.

- ÁLVAREZ SELLERS, Alicia. *Del texto a la iconografía: aproximación al documento teatral del siglo XVII*, Universitat de València, 2008.
- BARETTI, Giuseppe. «C. Goldoni *Il teatro comico*» [1761], en *La Frusta letteraria*, XII Rovereto, 15 marzo, 1764.
- BARTOLI, Adolfo. *Scenari inediti della Commedia dell'arte, Contributo alla Storia del Teatro Popolare Italiano*, Firenze, Sansoni, 1880.
- BASCHET, Armand. *Les Comédiens Italiens à la cour de France sous Charles IX, Henri III, Henri IV et Louis XIII: d'après les lettres royales, la correspondance originale des comédiens*, E. Plon, 1882.
- CAMPARDON, Emile. *Les spectacles de la foire depuis 1595 jusqu'à 1791: Documents inédits recueillis aux archives nationales*, Prerges-Levrault, 1877.
- CARO BAROJA, Julio. «Enigma de la Comedia del Arte», *Fragmentos italianos*, Madrid, Istmo, 1992.
- CASTAGNO, Paul. *The Early «Commedia dell'Arte» (1550 - 1621). The Mannerist Context*, New York, Peter Lang, 1994.
- DOMÉNECH RICO, Fernando. *Los Trufaldines y el Teatro de los Caños del Peral: La Commedia dell'arte en la España de Felipe V*, Madrid, Fundamentos-RESAD, 2007.
- DUCHARTRE, Pierre-Louis. *La Comédie Italienne*, Paris, Librairie de France, 1925.
- FALAVOLTI, Laura. *Commedie dei comici dell'arte*, Torino, UTET, 1982.
- FERNÁNDEZ VALBUENA, Ana Isabel. *La comedia del Arte: materiales escénicos*, Madrid, Fundamentos, 2006;
- «De Goldoni a Strehler: arlequines, pierrots y otras visiones crepusculares» en R Arqués; A. I. Fernández; M. Hernández (eds.), *Estudios en torno a Goldoni*, Madrid Fundamentos-RESAD, 2010, pp. 103-122;

- «Los cómicos del Arte en la profesión española del siglo XVI (y en la del XXI)» en *El patrimonio del teatro clásico español. Actualidad y perspectivas*. Congreso internacional TC/12, German Vega, Héctor Urzáiz y Pedro Conde (eds.), Colección Olmedo Clásico 11, Valladolid, Universidad de Valladolid, Ayuntamiento de Olmedo TC/12, 2015.
- GREWAR, André. «The Clowning Zanies. Shakespeare and the Actors of the commedia dell'arte», en *Shakespeare in Southern Africa. Journal of the Shakespeare Society of Southern Africa*, 3 (1989), pp. 9-32.
- HENKE, Robert. *Performance and literature in the commedia dell'arte*, Cambridge University Press, 2002.
- MAROTTI, Ferruccio (ed.). *Scala, Flaminio, Il Teatro delle favole rappresentative*, [1612], Milano, Il Polifilo, 1976.
- MAZZOCCHI, Giuseppe. «La Commedia dell'arte y su presencia en España», en Javier Huerta (dir.), *Historia del Teatro Español*, Madrid, Gredos, 2003, I, pp. 549-579.
- NICOLL, Allardyce. *El mundo de Arlequín*, Barcelona, Barral, 1977.
- OJEDA CALVO, María del Valle. *Stefanelo Botarga e Zan Ganassa. Scenari e zibaldoni di comici italiani nella Spagna del Cinquecento*, Roma, Bulzoni, 2007.
- OLIVA, César. «Tipología de los lazzi en los pasos de Lope de Rueda», *Criticón*, 42 (1988), pp. 65-79.
- PANDOLFI, Vito. *La Commedia dell'Arte*, Firenze, Sansoni, 1957.
- PERRUCCI, Andrea. *Dell'arte rappresentativa premeditata e all'improvviso*, Napoli, Mutio, [1699]. hoy en Bragaglia, Giulio (ed.), Firenze, Sansoni, 1961.
- RICCOBONI, Luigi. *Histoire du théâtre italien*, Paris, Pierre Delormel, 1728.
- RODRÍGUEZ CUADROS, Evangelina. *La técnica del actor español en el Barroco. Hipótesis y documentos*, Madrid, Castalia, 1998.
- TAVIANI, Ferdinando. «Influenza de la Commedia dell'arte», en *Enciclopedia del Teatro del '900*, Antonio Attisani (ed.), Milano, Feltrinelli, 1980.

Isabel FERNÁNDEZ BALBUENA

RESAD, Madrid