

3  
2ej.



**Universidad Nacional Autónoma de México**

**Facultad de Filosofía y Letras**

**Colegio de Letras Modernas**

**La Comedia del Arte:  
una aproximación  
a su historia y a su presencia en  
nuestros días**

**T e s i s**

que para obtener el título de  
**Licenciada en Lengua y Literatura Modernas  
(Letras Italianas)**

**P r e s e n t a**

**Rocío Echevarría Román**

Ciudad de México

1998

**TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN**

267316.



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

***Esta tesis jamás se habría  
terminado de no ser por el  
apoyo y la insistencia de  
Norma Román Calvo  
y Rafael Barajas.***

***Tante grazie a tutti e due.***

***Un agradecimiento muy especial a María Pía Lamberti por compartir conmigo su sapiencia y paciencia.***

***También agradezco infinitamente a José Luis Bernal, Lech Hellwig, Franca Bizzoni y Giuseppina Agnoletto, por la cuidadosa lectura que hicieron de este trabajo y sus sabias correcciones.***

# Índice

## Introducción

### I. Antecedentes..... 3

#### A. Teatro erudito o cortesano del *cinquecento*

a) Los primeros teatros permanentes

b) Producción dramática

c) Comedia dialectal

Angelo Beolco (*Il Ruzzante*)

Andrea Calmo

### Surgimiento de la *Commedia dell'arte*..... 14

#### A. Elementos populares

a) De dónde surgió

b) Su aceptación

c) Origen del nombre

### III. Relación de la *Commedia dell'arte* con el Teatro clásico.... 19

A. Teatro griego

B. Teatro romano

C. Similitud de argumentos

### IV. Categorías de personajes..... 23

A. *Gli Zanni*

B. *I Magnifici*

C. *Le Zagnie*

D. *Gl'Innamorati*

**V. Elementos de la improvisación..... 36**

- A. *Canovaccio o scenario*
- B. *Lazzi* (recursos orales y expresión corporal)
- C. Resortes de comicidad

**VI. Las compañías de la *Commedia dell'arte*. Creadores de la profesión de actor y difusores del movimiento..... 46**

- A. Contratos
- B. Desarrollo de las representaciones e industria teatral
- C. Organización interna
- D. Actores y personajes
- E. Las compañías más famosas entre 1550 y 1650

**VII. Origen, recreación y descripción de algunas figuras *dell'arte*..... 56**

- A. *Gli Zanni*
  - a) *Brighella*
  - b) *Arlecchino*
  - c) *Pedrolino*
  - d) *Pulcinella*
- B. *I Magnifici*
  - a) *Pantalone*
  - b) *Il Dottor Graziano*
  - c) *Il Capitan Spaventa*
- C. *Le Zagnie*
  - a) La figura de la prostituta bajo el nombre de *Fiorinetta*
  - b) La figura de la *ruffiana* bajo el nombre de *Celega*
  - c) La figura de la criada bajo el nombre de *Colombina*
  - d) La figura de la nodriza bajo el nombre de *Franceschina*
- D. *Gl'Innamorati*
  - a) *Isabella y Orazio / Flaminia y Florindo*
- E. *Donna Beatrice*

**VIII. Ejemplos de *Canovacci*..... 95**

**IX. Presencia e influencia de la *Commedia dell'arte* en Europa durante los siglos XVI, XVII y XVIII..... 102**

- A. Francia
- B. España
- C. Inglaterra

**X. La decadencia de la *Commedia dell'arte* y la reforma de Goldoni..... 109**

- A. Situación socio-política del siglo XVIII
- B. Proceso de decadencia
- C. La Reforma de Goldoni

**XI. Conclusiones..... 116**

- A. Presencia de la *Commedia dell'arte* en algunas de las manifestaciones artísticas del siglo XX
- B. Semejanza entre la *Commedia dell'arte* y el teatro y el cine mexicano del siglo XX

**Bibliografía**

## Introducción

El motivo que me llevó a elegir el tema de la *Commedia dell'arte* para desarrollar mi tesis, antes que nada, fue totalmente visceral, pues cuando vimos este tema en la carrera, me fasciné con los personajes y las máscaras *dell'arte*. Posteriormente, tuve la fortuna de ver una obra de teatro con un grupo veneciano que representó la obra *Arlecchino, servitore di due padroni*, del escritor Carlo Goldoni. Después de esta experiencia no me cupo la menor duda sobre cuál sería mi tema de tesis. Necesitaba saber más sobre todo ese mundo maravilloso lleno de humor y disfraces; pero además, necesitaba descubrir qué era lo que me provocaba tal fascinación. Sin embargo, una vez tomada la decisión, me topé con el enorme problema de que estaba en una carrera del Colegio de Letras Modernas y no en una del Colegio de Literatura Dramática y Teatro. Y no es que me haya equivocado de licenciatura: el problema era cómo argumentar una tesis de un movimiento teatral que no dejó huella literaria, teniendo a disposición cientos de autores italianos para analizar el tema que deseara tratar.

Por lo tanto, si algo tengo que argumentar, debo decir que si bien la *Commedia dell'arte* no dejó un gran legado escrito,<sup>1</sup> nos heredó elementos trascendentes que van más allá de la dramaturgia. En ella se formaron los arquetipos de la comedia moderna, se consolidó una estructura psicológica de personajes, y se creó una manera muy especial de hacer crítica social. Todo esto influyó no sólo en el teatro cómico europeo que se escribió a partir del siglo XVIII, sino que sentó las bases en las que se desarrollaron nuevas manifestaciones de este género en siglos posteriores, incluido el siglo XX.

Por otra parte, en este movimiento se dieron dos hechos que cambiaron radicalmente el concepto de las representaciones teatrales. El primero es que aquí se originó la profesión de actor, pues los actores no sólo llevaron al límite su capacidad interpretativa, sino que también —por primera vez en la historia— los intérpretes cobraron dinero por su trabajo. El segundo hecho relevante se refiere a

---

<sup>1</sup> A pesar de que la *Commedia dell'arte* no manejaba textos en forma, existen los llamados *scenari* o *canovacci*—que explicaré en su momento—, así como repertorios de frases y algunos diálogos.

la aparición de las mujeres en escena, ya que hasta ese entonces los roles femeninos siempre habían sido interpretados por hombres.

Asimismo, para concluir mi argumento sobre la importancia de tratar este tema, quisiera agregar que a través de un panorama general del desarrollo de la *Commedia dell'arte*, podemos entender muchas de las características de los italianos, tanto en relación con su lengua, como también desde el punto de vista histórico, social y político, pues la *Commedia dell'arte*, como cualquier otra manifestación artística, refleja el contexto en el que se desarrolló a lo largo de 200 años que duró el género.

Básicamente, éstos son los puntos que considero le dan validez al hecho de haber escogido una manifestación teatral —sin expresión literaria— en lugar de un tema estrictamente literario.

Ahora bien, el objetivo de este trabajo es dar a conocer cómo fue el desarrollo de este movimiento y demostrar que efectivamente la *Commedia dell'arte* sembró las bases para el desarrollo de manifestaciones teatrales y personajes posteriores, pero no sólo en Europa. Quiero demostrar que la *Commedia dell'arte* se encuentra presente de alguna manera en las manifestaciones de algunas comedias y figuras cómicas mexicanas; y que aún hoy día sigue teniendo repercusiones en varias manifestaciones teatrales, a nivel mundial y nacional.

Cabe aclarar que este trabajo se concentra en la época de mayor clímax de las compañías difusoras de este género, que fue precisamente cuando se consolidaron todos los elementos trascendentes que ya mencionamos y que profundizaremos a lo largo de este trabajo. Asimismo, es importante señalar que nos enfocaremos sólo en el desarrollo de los primeros personajes que surgieron. Esta aclaración vale para entender por qué no se habla en este trabajo más detalladamente de la época goldoniana o del célebre Dario Fo. Ambos autores merecen una tesis integral, pero mi intención en ésta se limita a hablar desde el surgimiento de la *Commedia dell'arte* hasta, precisamente, el momento en que Carlo Goldoni aparece en escena.

## I. Antecedentes

La *Commedia dell'arte* es un movimiento teatral que se originó en el Renacimiento y que revolucionó no sólo el género de la comedia sino todo el teatro. Desde sus inicios influyó sobre la comedia europea, y todavía hoy podemos ver sus vestigios en el teatro moderno mundial.

La *Commedia dell'arte* nació a mediados del siglo XVI en Italia, en la ciudad de Venecia, la cual en ese entonces florecía como uno de los puertos más importantes en cuanto a actividad comercial se refiere. Italia no existía aún como nación, se hallaba fragmentada en pequeños estados. Algunos, entre ellos Venecia, estaban dominados por oligarquías que se habían enriquecido con el auge del comercio; y otros estaban gobernados por España, Francia, El Sacro Imperio Romano o El Papado. Independientemente del tipo de dominio, en todos los estados se padecía la misma situación: el pueblo se encontraba totalmente sometido al poder, y la división social de clases era muy marcada.

A finales del siglo XIV y principios del XV, Europa sufrió una serie de cambios políticos, económicos, sociales y —sobre todo— religiosos, que repercutieron radicalmente en el pensamiento filosófico del hombre. La concepción religiosa que había perdurado durante toda la Edad Media empezó a transformarse cuando dio inicio una nueva filosofía sobre la existencia humana que en lugar de centrarse en los dogmas de la Iglesia, exaltó los valores humanos. Para ello, los filósofos retomaron el pensamiento y la literatura de la antigüedad clásica. El hombre no dejó de ser religioso, pero sí cambió el concepto sobre la vida terrenal que imperaba entonces; de ser concebida sólo como un trampolín para ganarse la vida espiritual del más allá, se convirtió en un campo realmente atractivo y tangible donde podía desenvolverse como ser humano. A partir de este momento, todas las actividades humanas tomaron un nuevo rumbo, y así surgieron nuevos caminos y formas de vida que se desarrollaron plenamente durante el transcurso de los siglos posteriores.

A este movimiento filosófico y cultural que se desencadenó a mediados del siglo XV se le conoce como Humanismo, y alcanzó su máxima expresión durante el Renacimiento, movimiento artístico y cultural del siglo XVI. Ambas manifestaciones se dieron en toda Europa, pero se desarrollaron primeramente en Italia.

En su libro *Las edades de oro del teatro*, los investigadores K. Macgowan y W. Melnitz afirman: "Con el Humanismo y el saber se registró un gran auge en la pintura, la escultura, la arquitectura, así como unas cuantas formas literarias: una expansión rauda y un perfeccionamiento artísticos en los que comúnmente pensamos como definitorios del Renacimiento. Estas artes, a veces imitadoras de los modelos clásicos, realizaron una creación auténtica y original."<sup>2</sup>

Así pues, a principios del siglo XVI, los Señores de las ciudades italianas, deseosos de inmortalizar su paso por la tierra, se rodearon de artistas con la intención de dejar huella de su persona y de su poderío a través de las creaciones de estos hombres. Les brindaron su protección, los contrataron para uso exclusivo de sus cortes y les proporcionaron las condiciones ideales para que dedicaran tiempo completo a su trabajo, sin escatimar en gastos para la realización de los proyectos ni obstaculizar su creatividad.

A pesar de que las obras de este periodo se hicieron para la posteridad de sus patrocinadores o mecenas (muchas veces eran pedidos explícitos como retratos, bustos, obras musicales y literarias para cierto evento familiar), nunca se les negó su autoría a los artistas. Siempre se les dio el crédito que merecían. Esto puede parecer una contradicción, pero los mecenas se conformaban con que el producto del artista fuera de su propiedad, y con ser ellos mismos el motivo de inspiración de los creadores. Finalmente, los que pasaron a la posteridad por esos trabajos fueron los artistas; lo que ha perdurado a través de los siglos son las obras en sí, sin que les dé o les quite valor el saber quién fue el destinatario original o quién pagó por ese trabajo.

Así fue como se formaron los grandes artistas del Renacimiento italiano, quienes no sólo embellecieron los palacios y las ciudades, sino que además

---

<sup>2</sup> K. Macgowan y W. Melnitz. *Las edades de oro del teatro*. México, FCE, 1992, p. 51.

aportaron innovaciones importantes para el desarrollo posterior del arte. Dentro del teatro, la *Commedia dell'arte* es el mejor ejemplo de este fenómeno.

## A. Teatro erudito o cortesano

Cuando los Señores acapararon gran parte de la producción artística, el arte se dividió en "arte cortesano" y "arte popular". En este capítulo, primero hablaremos del desarrollo "físico" del teatro cortesano; posteriormente, de su producción dramática; y por último, trataremos la Comedia dialectal, de la cual derivó más tarde la *Commedia dell'arte*.

### a) Los primeros teatros permanentes

Se dice que el teatro del Renacimiento italiano fue un teatro sin teatro, debido a que no existieron grandes dramaturgos. Si bien fue en Italia en donde se manifestaron los primeros y más grandes artistas de este periodo, la dramaturgia fue la excepción.

En su estudio *Dionisio e Arlecchino*, Ettore Capriolo explica la ausencia de grandes dramaturgos de la siguiente manera:

Il nostro paese, a differenza dell'Inghilterra, della Francia, della Spagna, non ha avuto una grande drammaturgia nazionale agli albori dell'età moderna. Le ragioni sono molte, e la principale è certamente quella che, a differenza dei paesi citati, l'Italia non era una nazione indipendente, ma un mosaico di staterelli autonomi e di colonie straniere. Tuttavia ha anche contato il fatto che il nostro è stato il terreno di coltura principale sia dell'Umanesimo sia del Rinascimento e che quando i nostri letterati del Cinquecento si sono accostati al teatro, hanno preferito scartare tutta la tradizione medioevale e correre ad abbeverarsi agli esempi greci e latini (...).<sup>3</sup>

No obstante, el interés y el soporte económico que brindaron los cortesanos al teatro estuvo siempre a la misma altura del apoyo que le daban a todas las demás artes. Por ello, el desarrollo de la escenografía, y posteriormente de las

---

<sup>3</sup> "Nuestro país, a diferencia de Inglaterra, Francia, España, no tuvo una gran dramaturgia nacional en los albores de la edad moderna. Las razones son muchas, y la principal ciertamente es que, a diferencia de los países citados, Italia no era una nación independiente, sino un mosaico de estados autónomos y colonias extranjeras. Además, también está el hecho de que el nuestro ha sido el principal terreno tanto del Humanismo como del Renacimiento, y que cuando nuestros literatos del *Cinquecento* se acercaron al teatro, prefirieron descartar toda la tradición medieval y correr a alimentarse de los ejemplos griegos y latinos (...)." Ettore Capriolo, *Introduzione storica all'arte del teatro. Dionisio e Arlecchino*. Milano, A. Vallardi, 1969, p. 43. Todas las traducciones del italiano al español en las que no aparece el crédito del traductor son de la autora de este trabajo.

construcciones teatrales, puede y debe compararse con las más valiosas obras de esta época.

Muchos investigadores opinan que lo que sucedió en Italia fue que el espectáculo en sí sobrepasó la búsqueda de buenos argumentos. Fueron los arquitectos, los pintores y los escultores quienes, a partir de la segunda mitad del siglo XVI, realmente aportaron las modificaciones y las innovaciones al teatro italiano. El desarrollo de las leyes del color, de las normas del espacio, y el nuevo concepto de la perspectiva convirtieron a los mejores pintores en escenógrafos, quienes realizaron obras de grandes dimensiones para los espacios que diseñaban los mejores arquitectos, y que a su vez decoraban magníficos escultores.

Durante la primera mitad del siglo XVI, las escenificaciones populares tenían lugar en la calle; y las representaciones cortesanas, en los patios y salas de los grandes palacios. A mediados de este mismo siglo, los gobernantes de Venecia decidieron construir los primeros teatros permanentes en Italia. Esto no quiere decir que anteriormente no se hubiera tratado de edificar teatros; se sabe de ciertas construcciones a finales del siglo XV, pero desgraciadamente ninguna permanecía en pie para entonces, pero además, según los documentos que se tienen de dichos teatros, ninguno de ellos aportaba verdaderas innovaciones arquitectónicas.

El primer arquitecto que modificó el espacio escénico fue Sebastiano Serlio (1475-1552), quien, basándose en las recomendaciones de Vitruvio para la construcción de teatros, introdujo el uso de bastidores y el uso de telones fijos de fondo. Creador de diversas escenografías para los diferentes géneros que se representaban, introdujo además un nuevo manejo de la perspectiva a través de la iluminación y la fabricación de figuras de diferentes tamaños. Desgraciadamente, el teatro que construyó Serlio, que se encontraba en la plaza de la ciudad de Vicenza (1540 aprox.), desapareció; pero se conservan los planos y un libro que él mismo publicó en 1545 con el título de *Regole generali di architettura*, dedicado en gran parte al tema de la perspectiva.

En 1580, el arquitecto Andrea Palladio (1518-1580) comenzó la construcción, también en Vicenza, del *Teatro Olimpico*, proyecto que terminó Vincenzo Scamozzi

en 1584, después de que murió Palladio. La descripción arquitectónica de este teatro nos la ofrece a continuación el investigador Javier Farías en su *Historia del Teatro*:

Modelo perfecto de lo que fuera el inicial teatro de Serlio, desaparecido tras de su utilización, lo tenemos en el aún existente "Teatro Olímpico" de Vicenza (...). Gigantesca construcción en madera, consta de un anfiteatro en herradura coronado por una columnata rematada de estatuas y de un escenario a lo Serlio, dotado de un espléndido decorado trágico de medio bulto, hallándose cubierto del todo —sala y escenario— con un toldo o palio de evidente inspiración romana. Este teatro, construido en el interior de un local accesible por diversas puertas, fue utilizado para la representación de las obras de los humanistas y su decorado, de más puro sabor clásico, permite ver por tres puertas dispuestas en arco de triunfo cinco estrechas calles que fugan en violenta perspectiva.<sup>4</sup>

Con este teatro quedó establecido el modelo que siguieron las construcciones teatrales posteriores. Considero que es importante mencionarlas porque con el tiempo fue la *Commedia dell'arte* quien se adueñó de ellas. También cabe decir que el modelo del teatro moderno no se dio sino hasta 1676, fecha en la que un arquitecto de Mantua, llamado Fabrizio Carini, escribió un manual para la construcción de teatros, en el cual se basaron no sólo los arquitectos italianos del siglo XVII, sino los de toda Europa.

## b) Producción dramática

Retomando la filosofía del Humanismo y del Renacimiento, en cuanto al estudio de la literatura de la antigüedad clásica, tenemos que uno de los elementos que más influyó en el desarrollo del teatro fue el movimiento filológico a través del cual se redescubrieron los textos teatrales latinos y luego griegos.

Así pues, en un principio, el teatro cortesano se limitó a representar las obras clásicas tal y como estaban escritas y en su idioma original. Posteriormente comenzaron a hacerse traducciones del latín a la lengua italiana literaria<sup>5</sup> y,

<sup>4</sup> Javier Farías, *Historia del teatro*. México, Instituto Andrés Soler, 1976, p. 74.

<sup>5</sup> Por lengua literaria italiana se entiende la lengua escrita que se formó en los siglos XIII y XIV, la cual se basaba en el toscano. Por razones de carácter cultural e histórico, la lengua "vulgar" toscana prevaleció sobre las otras hablas populares de la península que empezaban a afirmarse en diversas regiones, pero el predominio del toscano tuvo también, sin lugar a dudas, razones de carácter literario, fundamentadas en el prestigio de las tres grandes figuras de la literatura italiana del siglo XIV: Dante, Petrarca y Boccaccio. Información tomada de Carlo Tagliavini, *Orígenes de las lenguas neolatinas. Lengua y estudios literarios*. México, FCE, 1993, p. 570.

finalmente, se imitó el estilo clásico para la creación de nuevas obras que tuvieran más que ver con la realidad del momento. Al respecto, Emilio Calvi, en su artículo "Il teatro popolare romanesco dal medioevo ai tempi nostri", opina que "Il teatro in Roma ebbe due fasi ben definite: la prima, di tipo classico, va fino al 1560; l'altra, popolare, comprende presso a poco la seconda metà del secolo."<sup>6</sup>

Los tres géneros que se manejaron durante la primera mitad del siglo XVI fueron la tragedia, la comedia y el drama pastoril. Este último género surgió a partir de *Orfeo*, obra escrita por Angelo Poliziano en 1480, la cual es un claro ejemplo de aquellas imitaciones donde los autores reemplazaban el mundo de los héroes mitológicos griegos por el mundo de los pastores, sustituyendo los escenarios del Olimpo, el Hades y los palacios áticos por escenarios campestres contemporáneos. *Orfeo* es importante por dos razones: porque marca el inicio de un nuevo género y porque es el primer trabajo original en lengua italiana que aparece en el teatro erudito del Renacimiento.

Como bien apunta Silvio D'Amico en su *Historia del teatro dramático*, el llamado drama pastoril es un género "originariamente y originalmente italiano, que pronto conquista las sociedades más cultas, o menos incultas, de Europa."<sup>7</sup>

Asimismo, en el texto *Sintesi di letteratura italiana*, Claudio Redi nos dice:

Il dramma pastorale nasce verso la fine del '500 dal clima culturale e dai precedenti dell'Orfeo del Poliziano (...) ma troverà la sua definitiva espressione nell'*Aminta* (1573) del Tasso e nel *Pastor fido* (1590) di Giambattista Guarini (...) Il capolavoro resta il *Pastor fido*, un dramma pastorale che fonde abilmente tragedia e commedia (...) ponendosi quindi al di fuori delle concessione classicistiche e aristoteliche. Se si aggiunge la raffinatezza del linguaggio, la sensualità e una certa freddezza di sentimenti, si capisce perchè il *Pastor fido* anticipi la poesia del Seicento.<sup>8</sup>

<sup>6</sup> "El teatro en Roma tiene dos fases bien definidas: la primera, de tipo clásico, abarca hasta 1560; la otra, popular, comprende la segunda mitad del siglo." Emilio Calvi, "Il teatro popolare romanesco dal medioevo ai tempi nostri". *Nuova antologia*, 1908. Serie 5, v. 134, marzo-abril (Roma, 1908), p. 690.

<sup>7</sup> Silvio D'Amico, *Historia del teatro dramático*, Tomo II. México, UTHEA, 1961, p. 10.

<sup>8</sup> "El drama pastoril nace aproximadamente hacia finales del siglo XVI, del clima cultural y del antecedente del *Orfeo* de Poliziano (...) pero encontrará su expresión definitiva en *Aminta* (1573) de Tasso y en el *Pastor fido* (1590) de Giambattista Guarini (...). El *Pastor fido* permanece como la obra maestra, un drama pastoril que funde hábilmente la tragedia y la comedia (...) colocándose así más allá de las concesiones características] classicistas y aristotélicas. Si se agrega la finura del lenguaje, la sensualidad y una cierta frialdad de sentimientos, se entiende por qué el *Pastor fido* anticipa la poesía del Barroco." Claudio Redi, *Sintesi di letteratura italiana*, Volume II. Milano, Bietti, 1971, p. 32-33.

Gracias a la gran aceptación dentro de la clase media, este género tuvo un periodo de vida bastante largo. En Italia, las representaciones de los dramas pastoriles continuaron vigentes hasta el siglo XVII. Sin embargo, este éxito no implica que sean buenas obras de teatro. Según la opinión de varios investigadores, entre ellos D'Amico y Redi, la mayoría de los argumentos son débiles y carecen de valor dramático; con las claras excepciones de *Aminta* y el *Pastor fido*.

La tragedia no desarrolló un camino propio, se quedó en la pura imitación debido a que el espíritu filosófico de los griegos estaba muy lejos de ser comprendido por un público de tradición más bien cómica. En cambio, la comedia sí evolucionó y además se desarrolló hacia nuevas formas. Al respecto, D'Amico afirma:

Afortunadamente, al recorrer la historia de la Comedia italiana de dicho siglo [XVI], se ve que ésta puede reducirse, en resumen, si no siempre con rigurosa cronología, a una liberación progresiva de la capa de plomo de los modelos de Menandro y Plauto, para acercarse cada vez más a una expresión más libre y fresca. Con el tiempo, al elemento que al principio es casi el único —la refundición del modelo antiguo— se añade otro: la *novellistica* italiana,<sup>9</sup> que proporciona tipos y motivos actuales, con la añadidura de un motivo desconocido en la comedia grecorromana: el adulterio. Y finalmente un tercer elemento: la vida contemporánea, con sus personajes, sus acontecimientos, sus hábitos, sus aspiraciones, cada vez más directamente propuestas a la comunión de los espectadores.<sup>10</sup>

Esta liberación de los modelos clásicos comenzó con Ludovico Ariosto (1474-1533), a quien se le atribuyen las primeras comedias originales del teatro erudito italiano del Renacimiento. Sus obras, a pesar de que todavía tienen mucha influencia clásica, dan inicio al abordaje de temas reales, pero además se puede observar en ellas un mayor movimiento actoral. Ejemplo de ello es *I suppositi* (1529-1531), escrita originalmente en prosa y luego en endecasílabos esdrújulos, la cual tiene como centro de la trama, y motivo de los enredos, el cambio de personalidades ente el patrón Erostrato y el siervo Dulippo, intercambio que tiene

<sup>9</sup> El término *novellistica* se refiere a los cuentos y narraciones de inspiración boccacianas del siglo XVI.

<sup>10</sup> Silvio D'Amico, *op. cit.*, pp. 18-19.

como objetivo la conquista de la bella Polinesta. (Como veremos más adelante, ésta es una trama muy al estilo de las comedias *dell'arte*).

Las siguientes obras siguieron los pasos de Ariosto: la *Calandria* (1513) de Bernardo Dovizi (1470- 1520) —apodado Il Bibbiena— y *l'Aridosia* (1536) de Lorenzino de' Medici (1513-1548).

Sin embargo, quien logró consolidar estos intentos fue Niccoló Machiavelli (1469-1527) a través de su comedia *La mandragola* (1518), considerada como la obra maestra del teatro erudito del *Cinquecento* italiano.

La acción de esta comedia se desarrolla en Florencia y trata de un joven llamado Callimaco, quien está enamorado de Lucrecia, mujer joven y honesta, pero esposa de un viejo tonto de nombre Nicia. Finalmente, después de una serie de aventuras, Callimaco logra poseer a Lucrecia gracias a la complicidad de varios personajes. El título de la obra proviene de la poción de la hierba *mandrágora* que Callimaco, fingiéndose conocedor de medicina, le receta a Lucrecia para que ésta pueda tener hijos. No obstante el trato bufonesco con el que están representados ciertas figuras, como la del viejo Nicia, la comedia presenta una concepción moral sumamente pesimista, acentuada sobre todo en los personajes del padre Timoteo y Sostra.

Respecto a estas comedias, que pertenecen a la primera etapa definida anteriormente por Calvi, el mismo autor escribe: "Nel primo periodo fu istituito un teatro stabile a Roma, per opera di Leone X, alla cui corte se recitarono tre fra le più grandi commedie classiche del Cinquecento di imitazione latina: la *Calandria* (...) *I suppositi* (...) e *La mandragola*".<sup>11</sup>

Siguiendo el ejemplo de Ariosto y Machiavelli, se escribieron comedias como *Il marescalco* (1533) de Pietro Aretino (1492-1556), *L'assiuolo* (1550) de Giovan Maria Cecchi (1518-1587), *Il candelaiio* (1582), de Giordano Bruno (1548-1600), y las siguientes obras de Giambattista Della Porta (1535-1615) publicadas entre 1589 y 1612: *La sorella*, *La fantesca*, *I due fratelli rivali* y *L'astrologo*.

<sup>11</sup> En el primer periodo se instituyó un teatro oficial [de planta] en Roma, por mandato de León X, en cuya corte se representaron tres de las mejores comedias clásicas del siglo XVI, de inspiración latina: la *Calandria* (...) *I suppositi* (...) e *La mandragola*". Emilio Calvi, *op. cit.*, p. 690.

Es un hecho que no podemos negar la importancia de estos autores dentro del teatro italiano; pero desgraciadamente, el número de autores que, como ellos, lograron comprometerse y reflejar con veracidad la realidad es muy reducido en comparación con el gran número de comediógrafos que proliferaron. Algunos autores trataron de seguir los nuevos modelos, pero no tuvieron el talento necesario y se estancaron en reglas y esquemas mediocres que no les llevaron a nada. Y otros se limitaron de plano a seguir con los modelos de la época grecorromana.

### c) Comedia dialectal

La Comedia dialectal, que nació como una explícita protesta en contra de la lengua literaria dentro del mismo núcleo de escritores cultos, dio paso a lo que más adelante se conoció como *Commedia dell'arte*. La introducción de la lengua popular le proporcionó a este género la fuerza que le faltaba a la comedia, ya que con este nuevo elemento los personajes adquirieron una imagen completamente real. El intento por reflejar la vida cotidiana, que se había iniciado en las comedias precedentes, finalmente concluyó, porque no sólo se le dio un giro al lenguaje, sino que además las tramas se volvieron totalmente veraces.

Entre los comediógrafos dialectales hay dos que están considerados como los precursores de la *Commedia dell'arte*: Angelo Beolco —mejor conocido como *Il Ruzzante*— y Andrea Calmo.

#### **Angelo Beolco (*Il Ruzzante*)**

Angelo Beolco (1502-1542) era un hombre culto y de familia rica, originario de Padua, que se dedicaba a los negocios. Gran conocedor y ferviente admirador de la poesía en dialecto paduano, se acercó al teatro sólo por entretenimiento, participando en las representaciones de un grupo de amigos suyos aficionados al teatro. Dentro de esta agrupación, escribió sus primeras comedias, donde a menudo participaba también como actor. El papel que ejecutaba casi siempre era el de un campesino que se llamaba *Ruzzante*, y es por esto que posteriormente se le dio el sobrenombre de *Il Ruzzante*.

La mayoría de las comedias de Beolco están escritas en dialecto paduano, pero también utilizó otros dialectos septentrionales. Los personajes centrales en sus comedias son los campesinos, y sus argumentos reflejan el contraste de clases sociales y critican las costumbres "refinadas" de los ricos habitantes de las ciudades.

Algunas de sus comedias son: *Pastoral* (1529), *Prima Orazione* (1521), *Lettera a una so morosa* (1524), *Betía* (1524-1525), *Seconda Orazione* (1528), *Il Parlamento* (1529), *Bilora* (1530), *La Moscheta* (1529) y *La Fiorina* (1531-1532).

Angelo Beolco no fue un autor popular: escribió sus obras para que fueran representadas entre los aristócratas, y no obstante que éstas contenían una fuerte crítica hacia este público, tuvo gran éxito.

Se dice que *Il Ruzzante* es el padre de la *Commedia dell'arte* porque en sus obras surgieron los elementos que formaron dicho movimiento, es decir el uso de los dialectos, la crítica a la aristocracia, el realismo de sus temas, la naturalidad de los personajes —contrastantes socialmente— y el uso frecuente de un mismo personaje en varias comedias —que es precisamente el caso de su campesino *Ruzzante*, considerado el primer personaje *dell'arte*.

Sin embargo, el factor más importante de todos se encuentra en la manera en que se llevaban a cabo las representaciones de sus comedias. Beolco les daba libertad a sus actores de hablar y de moverse en escena: podían agregar a los movimientos preestablecidos y al texto memorizado todo aquello que se les ocurriera en el momento; es decir, les daba libertad de improvisar. Con ello, las comedias y los personajes adquirieron más vida. Esto es relevante porque la improvisación es el factor principal en la *Commedia dell'arte*, en donde se deja completamente a un lado el texto, y los actores se convierten, entonces, en los propios autores de sus representaciones.<sup>12</sup>

---

<sup>12</sup> Como dato curioso de un antecedente de estas comedias, podemos agregar que Padua contaba ya con una tradición teatral medieval universitaria, realizada por *I Goliardi*, estudiantes que improvisaban un tipo de comedia satírica, en donde se criticaban las costumbres de los profesores y el ambiente universitario. A este tipo de representaciones se le llamó *Commedia goliarda*. (*Goliardo* en italiano significa, desde el siglo XIII, estudiante universitario). Dato tomado de Federico Doglio, "Il teatro medievale". *Scene e figure del teatro italiano. Quaderni del Teatro Municipale "R. Valli"*. Reggio Emilia, Tecnostampa, 1981, p. 16.

## **Andrea Calmo**

Andrea Calmo (1510-1571), originario de la ciudad de Venecia, fue seguidor de // *Ruzzante*. En sus obras todavía se ven algunos resabios de los temas clásicos; además, el uso de los dialectos véneto, paduano y bergamasco aún está muy mezclado con la lengua literaria. Sin embargo, Calmo está considerado también como precursor de la *Commedia dell'arte* por el tipo especial de personajes y porque también le daba a sus actores la libertad de improvisación en escena. Por otro lado, sus comedias tienen más agilidad escénica que las de Beolco, más intrigas y más juegos de lenguaje. Calmo no se quedó sólo en el público aristocrático: sus comedias se representaron éxitosamente para la clase media y el pueblo.

*Saltuzza*, *Rodania* y *Travaglia* son algunas de sus obras. *La pozione* y *La Fiorina* son segundas versiones de *La mandragola* y de *La Fiorina*, obras de Machiavelli y de Beolco respectivamente.

## II. Surgimiento de la *Commedia dell'arte*

### A. Elementos populares

#### a) Antecedentes y orígenes

Los dos factores fundamentales que permitieron el nacimiento de este original espectáculo fueron la comedia dialectal (descrita en el capítulo anterior) y los espectáculos populares.

La *Commedia dell'arte* surgió a partir de muchos de los elementos de las diversas formas de expresión popular europeas, cuya mayoría tenía origen medieval. Ejemplo de ello son los vendedores ambulantes, quienes desde el siglo XIII acompañaban su actividad comercial con ciertas formas embrionarias de espectáculo para atraer a sus compradores. En Italia, a estos comerciantes se les llamó *ciarlatani* —del verbo “charlar”—, quienes vendrían a ser los merolicos y los pregoneros de hoy—, o *cerretani* —médicos de Cerreto—, ya que, posteriormente, a este modelo de propaganda de los comerciantes se unieron, entre otros personajes, los médicos, los cuales ofrecían sus servicios y vendían productos farmacéuticos al mismo tiempo.

Achille Mango publicó en 1960 un artículo titulado “Lo spettacolo della piazza” donde describe de la siguiente manera el desarrollo de la *ciarlataneria*:

Nel secolo XVI, in Italia, la ciarlataneria acquista quel carattere di minuscolo spettacolo che ha conservato, con l'assimilazione di elementi nuovi e locali, fin quasi ai tempi nostri. Il venditore ambulante, a partire di questo momento, si serve di ballerini, acrobati, buffoni, domatori e animatori di marionette e burattini, organizzando, talora, dei veri e propri, anche se per ragioni ovviamente comprensibili, brevissimi e minutissimi spettacoli (...) Nella seconda metà del Cinquecento, le équipes che seguivano il ciarlatano acquistavano, talora, il carattere di autentiche compagnie girovaghe, sia per la quantità di persone che il venditore trascinava dietro di sé, sia per la natura degli spettacoli inscenati.<sup>13</sup>

<sup>13</sup> “Durante el siglo XVI, en Italia, la charlataneria alcanza ese carácter de minúsculo espectáculo que ha conservado, con la asimilación de elementos nuevos y locales, hasta nuestros días. El vendedor ambulante, a partir de este momento, se sirve de bailarines, acróbatas, bufones, domadores y animadores con marionetas y títeres, organizando, de cuando en cuando, verdaderos espectáculos, aunque por razones obvias y comprensibles, brevísimos y ligerísimos (...) Durante la segunda mitad del Cinquecento, los equipos que seguían a los charlatanes alcanzaban, en ocasiones, el carácter de auténticas compañías viajeras, ya por la cantidad de personas que el vendedor arrastraba consigo, ya por la naturaleza de los espectáculos preparados.” Achille Mango, “Lo spettacolo della piazza”. *Il Dramma, mensile di commedie e di grande interesse*. Anno 36, No. 287-288 agosto-settembre. Torino, ILTE, 1960, pp. 56-65.

Cuando los *ciarlatani* formaron estas agrupaciones, se les comenzó a llamar también *saltimbanchi*, palabra que en español podría traducirse literalmente como "salta-en-bancos" o "salta-en-tarimas", ya que presentaban sus espectáculos en tarimas desmontables de madera que transportaban de un pueblo a otro, de una ciudad a otra. Por otra parte, este ir y venir de un lado para otro hizo que los grupos de artistas que acompañaban a los *saltimbanchi* en sus travesías se fueran consolidando, como bien dice Mango Achille, en pequeñas agrupaciones nómadas.

La *Commedia dell'arte* se inició presentándose de la misma forma en que lo hicieron los *saltimbanchi* —en tablados desmontables, de un pueblo a otro—; e indudablemente los primeros personajes *dell'arte* estuvieron inspirados en estos comerciantes; claro ejemplo de ello es la figura de *Il Dottore*, cuya descripción daremos más adelante.

Sobre las representaciones callejeras, Gino Damerino, en su artículo "Dal teatro della strada alla *Commedia dell'arte*", dice:

Nel teatro della strada si possono far rientrare tutte quelle manifestazioni, sorte da intenti spettacolari o dalle esigenze di spicchiole attività commerciali che affollano, oggi come sempre, la scena di un mercato settimanale in qualche borgata fuori mano: con i sui venditori ambulanti, con gli imbonitori strampalati, con le esibizioni di istrioni da strapazzo.<sup>14</sup>

Por otra parte, también continuaban vigentes los trovadores, los mimos y los juglares. Las canciones, la mimica y la acrobacia fueron algunos de los elementos que dieron vida a la *Commedia dell'arte*. Los juglares merecen especial mención como antecesores de este movimiento, porque sus exhibiciones se basaban en improvisaciones narrativas y no en un texto escrito, y, como ya dijimos, la improvisación fue un elemento fundamental para los actores *dell'arte*.

Federico Doglio, en su artículo "Teatro medievale", confirma esta aseveración al afirmar que "I giullari infatti non erano degli attori, non recitavano un testo, erano

---

<sup>14</sup> "En el teatro de la calle tienen cabida todas aquellas manifestaciones, nacidas de un intento espectacular o de las exigencias de frecuentes actividades comerciales que llenan, hoy como siempre, la escena de un mercado semanal en cualquier barrio periférico: con sus vendedores ambulantes, con los pregoneros extravagantes, con las exhibiciones de histriones improvisados". Gino Damerino, "Dal teatro della strada alla *Commedia dell'arte*". *Il Dramma, mensile di commedie e di grande interesse*. Diretto da Lucio Ridenti. Anno 35 No. 272 maggio 1959. Torino, ILTE, 1959, pp. 31-32.

degli improvvisatori. Le loro rappresentazioni si possono paragonare ad una forma attuale chiamata *happening*, che significa accadimento, evento".<sup>15</sup>

Otro factor en común entre la *Commedia dell'arte* y estas formas de expresión o diversión popular de origen medieval, es la manera en que sobrevivieron a través de los siglos, es decir, mediante la tradición familiar de continuar sus actividades de generación en generación, como lo veremos en el capítulo dedicado a las compañías, gracias a las cuales la *Commedia dell'arte* se mantuvo vigente por más de doscientos años.

Además de todas estas formas de espectáculo, comunes en Europa, el pueblo italiano contaba con un elemento más: el carnaval. En las ciudades de Venecia, Florencia, Roma y Nápoles con motivo de esta fiesta surgieron breves farsas improvisadas que se basaban en escenas de la vida cotidiana, cuyos temas giraban alrededor de los problemas conyugales, los pleitos entre vendedores y compradores, y las riñas entre patronas y criadas. Estas farsas, las cuales derivaron de las *atellanas*<sup>16</sup> de los romanos, así como el carnaval de los Fescenninos, se llevaban a cabo sin ningún recato moral y estaban llenas de obscenidades. Aunque no pueden considerarse representaciones teatrales en forma, no cabe duda de que la *Commedia dell'arte* retomó y desarrolló al máximo las situaciones y personajes de estas farsas.

No se sabe con exactitud cómo se iniciaron las primeras agrupaciones teatrales *dell'arte* ni cómo se conjugaron todos estos elementos populares, pero lo importante es que el fenómeno se presentó. Poco a poco, los integrantes de estas pequeñas compañías fueron enriqueciendo su trabajo con más recursos, entre ellos algunos de los que se originaron en las comedias de *Il Ruzzante* y *Calmò*, creando así un nuevo tipo de espectáculo que se llamó precisamente *Commedia dell'arte*.

---

<sup>15</sup> "Los juglares, de hecho, no eran actores, no recitaban un texto, eran improvisadores. Sus representaciones pueden compararse con una forma actual llamada *happening*, que significa acontecimiento, evento." Federico Doglio, *op. cit.*, p. 15.

<sup>16</sup> Representaciones teatrales de carácter popular hechas con base en improvisaciones, que se realizaban alrededor del año 211 a.C. en la ciudad de Atella. Sobre ellas hablaremos en el inciso dedicado al teatro romano.

## b) Origen del nombre

Desde su inicio, y a lo largo de toda su vida, este movimiento teatral recibió una gran cantidad de nombres: *Commedia all'improvviso*, *Commedia a soggetto*, *Commedia buffonesca*, *Commedia veneziana* y *Commedia italiana* son algunos de ellos. El nombre de *Commedia dell'arte* se le otorgó a mediados del siglo XVIII, cuando ya estaba a punto de desaparecer. Se dice que fue el escritor Carlo Goldoni quien la definió con este nombre por primera vez. Así lo refiere al menos Cesare Molinari en su estudio *La Comedia dell'arte*: "L'espressione 'commedia dell'arte' si incontra per la prima volta nel *Teatro comico*, la comedia-manifesto di Carlo Goldoni, del 1750. Ripresa dal Baretti (1764) come citazione da Goldoni, viene poi usata da Carlo Gozzi (...) e diventa infine di uso corrente".<sup>17</sup>

Esta cronología sólo la refiere Molinari, pero, como quiera que haya sido, es un hecho que el nombre de *Commedia dell'arte* fue el que perduró hasta nuestros días por ser el que mejor la define, ya que en italiano antiguo, la palabra *arte* significa profesión, y, por lo tanto, *Commedia dell'arte* quiere decir comedia de profesión. Esto es muy significativo, pues la profesión de actor nació precisamente de las compañías *dell'arte*. Sobre este punto se hablará más detalladamente en el capítulo VI, dedicado a las compañías.

## c) Su aceptación

La *Commedia dell'arte* obtuvo inmediatamente la aceptación popular, ya que además de conjugar todos los elementos de diversión, trataba problemas y situaciones que el pueblo vivía a diario; pero no sólo eso, sino que además los actores hablaban en un lenguaje totalmente popular (lo cual significa en dialecto, ya que en Italia no existía, como tampoco existe hoy del todo, una unificación lingüística nacional).

Después del éxito obtenido a nivel popular, la *Commedia dell'arte* comenzó a ser requerida y aclamada por el público cortesano. De hecho, el apoyo económico

---

<sup>17</sup> "La expresión '*Commedia dell'arte*' se encuentra por primera vez en *Il Teatro comico*, la comedia-manifesto de Carlo Goldoni, de 1750. Retomada por Baretti (1764) como cita de Goldoni, fue usada después por Carlo Gozzi (...) hasta convertirse en un término de uso común." Cesare Molinari, *La Commedia dell'arte*. Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1985, p. 67.

que le brindaron los señores a las compañías *dell'arte* fue un factor decisivo para su desarrollo y divulgación. Gracias a esta especie de subsidio, la *Commedia dell'arte* se difundió rápidamente por toda Europa; y gracias a su originalidad y calidad obtuvo un éxito que le valió una larga vida de dos siglos, desde mediados del XVI hasta mediados del XVIII.

### III. Relación de la *Commedia dell'arte* con el Teatro grecorromano

Los gérmenes de los personajes y de las tramas de la *Commedia dell'arte* ya se venían perfilando desde los inicios de la comedia. El elemento común que salta a simple vista, desde los griegos hasta *Il Ruzzante*, es que tanto argumentos como personajes, en menor o mayor medida, parten del intento de reflejar la vida real. Como resultado, los argumentos se reducen a situaciones cotidianas y factibles, y los personajes son tomados de la realidad. Así pues, en todas las comedias precedentes a la *Commedia dell'arte* encontramos situaciones que surgen de la convivencia social y del uso de figuras como las que atinadamente describe Adele Cilibrizzi en su estudio *Maschere, marionette e burattini italiani*:

In ogni epoca c'è un avaro che non dorme per contare il suo denaro; in ogni epoca c'è un soldato pauroso, ma spaccone, che racconta imprese mai compiute; in ogni epoca c'è il dottore che assume l'aria del gran sapiente per mascherare la propria ignoranza; in ogni epoca c'è un innamorato che sospira; in ogni epoca c'è un servo furbo o sciocco, che aiuta il suo padrone o gli combina guai.<sup>18</sup>

Es decir, tipos característicos que existen desde que el hombre comenzó a vivir en sociedad y surgieron las diferencias sociales.

Asimismo, hallaremos que el tema del amor se repite constantemente desde las comedias griegas hasta las actuales; el amor entendido como elemento fundamental y común en la vida del hombre sea cual sea su condición social.

#### A. Teatro griego

En las comedias de Aristófanes y Menandro, los criados son irrespetuosos con sus patrones, las tramas presentan situaciones y diálogos obscenos, se utiliza con frecuencia la sátira y la parodia política, así como el contraste lingüístico entre personajes de diverso nivel social. Éstos son algunos de los recursos que después

---

<sup>18</sup> "En todas las épocas hay un avaro que no duerme por contar su dinero; en todas las épocas hay un soldado miedoso, pero fanfarrón, que cuenta hazañas que jamás realizó; en todas las épocas hay un doctor con aires de gran sabio para ocultar su ignorancia; en todas las épocas hay un enamorado que suspira; en todas las épocas hay un criado astuto o tonto que ayuda a su patrón o lo mete en líos." Adele Cilibrizzi, *Maschere, marionette e burattini italiani*. Napoli, Il Tripode, 1975, p. 56.

adoptaron los comediantes *dell'arte* de un modo aún más irreverente que Aristófanes y Menandro.

Entre la *Commedia dell'arte* y las comedias de Menandro existen otros elementos en común. Uno de ellos es la temática de los argumentos, los cuales siempre giran alrededor de las dificultades que sufren los jóvenes enamorados; otra es el uso de la *técnica de lo imprevisto*, como la llama la investigadora María de la Luz Uribe en su estudio *La Comedia del arte*, la cual fue manejada por primera vez en las obras de Menandro.

(...) un cambio inesperado de la acción que transforma a los personajes tristes en alegres, o a éstos en tristísimos. La *Commedia dell'arte* exageró lo "imprevisto" para el asombro y la risa de sus espectadores: sus personajes pasaban de la inmovilidad absoluta a la acción desenfadada, de la quietud a la acrobacia y el baile, del silencio a la locuacidad y el canto grotesco.<sup>19</sup>

Por último, otra similitud, referente también a la misma técnica, es el giro que se da en la acción de algunas comedias para descubrir que algún personaje de la comedia no es quien creía ser, y que su origen es totalmente diferente, dando así una solución imprevista al conflicto de dicha figura.

## B. Teatro romano

Las similitudes que podemos encontrar con el teatro romano se remontan al año 211 a.C. En aquella época, en la ciudad de Atella, se llevaban a cabo representaciones teatrales de carácter popular conocidas desde entonces como *atellanas*. Éstas eran pequeñas obras improvisadas en las cuales se presentaron, por primera vez en la historia de la comedia, personajes fijos, tales como *Pappus*, *Dossenus* y *Mandacus*; figuras consideradas como los antecesores directos de algunos de los personajes más representativos de la *Commedia dell'arte*: *Pantalone*, *Il Dottore* e *Il Capitano* respectivamente; así como *Maccus* y *Buccus* se relacionan con los criados, específicamente con *Pulcinella*, quien posee características de ambos. Hacemos hincapié en que la improvisación y los personajes fijos fueron precisamente los elementos en los cuales se fundó, siglos después, la *Commedia dell'arte*.

<sup>19</sup> María de la Luz Uribe, *La Comedia del arte*. Barcelona, Destino, 1983, p. 19.

Respecto a estas semejanzas, Carlo Millares, en su *Historia de la literatura latina*, señala:

Por lo que respecta al teatro, si bien la época de Cicerón no produjo nada nuevo ni en la tragedia ni en la comedia, ofrece en cambio el interés de haberse dado carácter literario a dos géneros: la atellana y el mimo (...) La atellana, semejante a la italiana *Commedia dell'arte*, sólo preparaba su argumento, mientras los detalles y el diálogo dejábanse a la improvisación de personajes típicos: el estúpido y obsceno *Maccus*, con grandes orejas de asno; el viejo vanidoso *Pappus*, el jorobado y astuto *Dossenus*, etcétera.<sup>20</sup>

En las atellanas se esbozaron los que posteriormente se llamaron *tipos* en el lenguaje teatral, los cuales se definieron en las primeras comedias de Plauto (254 a.C.-184 a.C. aprox.) y en las de Terencio (195 a.C.- 159 a. C. aprox.), y que finalmente se consolidaron en las figuras *dell'arte*. Indudablemente "los viejos", "los fanfarrones" y "los siervos-esclavos" que manejó Plauto, inspiraron a los comediantes italianos para la creación de sus personajes de patrones y criados (*Il Magnifici* y *Gli Zanni*); así como los enamorados de Terencio influyeron para la creación de *Gl'Innamorati*, y el personaje de Trastolone de su obra *El eunuco* para crear a *Il Capitano*. En cuanto se refiere a los personajes de Plauto, los investigadores teatrales han concluido que el *Mimus Centunculus*, de vestido multicolor, tiene una correspondencia directa con *Arlecchino*, en tanto que el *Mimus Albus*, de vestido blanco, la tiene con *Pulcinella*; el *Miles Gloriosus* con *Il Capitano*; el *Senex* con *Pantalone* y el personaje del pedante con *Il Dottore*.

### C. Similitud de argumentos

No debemos olvidar que uno de los elementos iniciales de la *Commedia dell'arte* fue retomar los argumentos de la comedia erudita que se presentaba en las cortes, es decir de comedias traducidas o basadas en obras grecorromanas. Las tramas de Plauto y Terencio —influenciadas a su vez por las obras de Menandro— tienen gran similitud con los *canovacci*. La estructura de todas ellas se reduce básicamente a un conflicto que siempre parte de los obstáculos a los que se enfrentan una o dos parejas de enamorados para poder amarse libremente. Dichos

---

<sup>20</sup> Carlo A. Millares, *Historia de la literatura latina*. México, FCE, 1950, (Breviarios, 33), p. 56.

obstáculos son impuestos por "los viejos" o "los fanfarrones", y son los siervos quienes, al tratar de ayudar, crean los enredos, las intrigas y los malos entendidos. Paradójicamente, al final, la conflictiva ayuda de los criados sirve para que los amantes solucionen sus problemas.<sup>21</sup>

Recordemos que todas las expresiones artísticas del Renacimiento volvieron los ojos a las culturas griega y romana. Así pues, no es extraño que, como apunta María de la Luz Uribe, "el teatro haya estudiado las características de un Zeus ridiculizado para crear un *Pantalone*, de un esclavo interesado, bribón y astuto para presentar sus *Zanni*, de un *Miles Gloriosus* para tornear su insoportable y ridículo *Capitan Spaventa* o *Matamoros*."<sup>22</sup>

A pesar de todos estos intentos por reflejar a la sociedad en escena, no fue sino hasta que surgió la *Commedia dell'arte* cuando se consolidaron finalmente todos estos precedentes. Como podemos observar, la *Commedia dell'arte* está llena de recursos y personajes cómicos que anteriormente utilizaron las comedias griega y latina, las atellanas y la comedia dialectal. Sin embargo, el hecho de haber reunido todos los elementos precedentes y haberlos desarrollado con gran habilidad y sabiduría, es precisamente uno de los valores fundamentales de los comediantes *dell'arte*.

---

<sup>21</sup> Compárense estas tramas con las *dell'arte*, descritas en el capítulo V.

<sup>22</sup> María de la Luz Uribe, *op. cit.*, p. 32.

#### IV. Categorías de los personajes

Cuando escuchamos hablar sobre los personajes de la *Commedia dell'arte*, inmediatamente nos imaginamos las típicas máscaras de *Pantalone*, *Arlecchino*, *Brighella* o *Pulcinella*. El término de *máscara* se utiliza con frecuencia para hacer referencia a cualquier figura *dell'arte*. Sin embargo, no todos llevan máscara. Ésta es la primera gran división de personajes: los que sí llevan máscara y los que no la llevan.

Las máscaras que utilizan estos personajes son en realidad medias máscaras. En la comedia griega, la máscara era muy grande y cubría toda la cabeza, incluyendo pelo y rostro. En las *atellanas*, tapaba sólo el rostro; en tanto que en la *Commedia dell'arte*, la máscara ocultaba solamente media cara. Pero además, los griegos se servían de ellas para un efecto acústico: dar mayor volumen a la voz para que ésta pareciera ser emitida por un ser superior.



Actores con sus máscaras/Teatro clásico.<sup>23</sup>

<sup>23</sup> Ilustraciones de Francesco Ficoroni, comprendidas en el estudio de Ferdinando Taviani y Mirella Schino, *Il segreto della Commedia dell'arte. La memoria delle compagnie italiane del XVI, XVII e XVIII secolo*. Firenze, La casa Usher, 1992, p. 23.

En cambio, los comediantes *dell'arte* las convirtieron en parte del rostro de su personaje más para acentuar las facciones que para cubrirlas. Las máscaras de la *Commedia dell'arte* tenían la forma y la medida justas para poder caracterizar al personaje, y al mismo tiempo les permitían a los actores gestualizar con los ojos y la boca. Las máscaras sirvieron para ridiculizar físicamente a los personajes, y por ello son bastante grotescas: pómulos exagerados, narices grandes y colores fuertes y violentos.



Máscaras de Arlecchino, Brighella y Pantalone<sup>24</sup>

Los únicos personajes que usan máscara son *I Magnifici* (los Magníficos) y *Gli Zanni* (los Criados), quienes simbolizan la lucha de clase entre ricos y pobres; el contraste entre el poder y la miseria. El público se sentía atraído principalmente por estos personajes enmascarados, no sólo por lo que representaban, sino también porque eran quienes más llamaban la atención visualmente. Además de

<sup>24</sup> Tomadas del texto de Juan Felipe Preciado, *La actuación dramática creativa. La Commedia dell'arte*. Tomo II. México, Limusa, 1990, p. 435, 436, 439. El autor no aclara la procedencia de estas máscaras.

llevar el rostro semi-cubierto, cada uno tenía alguna peculiaridad física: una joroba, una pierna más corta, un vientre exageradamente grande o una facilidad espectacular para realizar machincuepas en el aire. *I Magnifici* y *Gli Zanni* eran también los únicos que tenían un vestuario fijo —sumamente llamativo y de colores brillantes—, pero además, cada uno de ellos hablaba en el dialecto de su ciudad natal.

El famoso personaje de *Il Capitano* es considerado un *Magnifico* por la manera en que es tratado y por lo que representa. No usa máscara, pero sí tiene un vestuario fijo; no habla un dialecto italiano, pero tampoco lo hace en toscano, sino en una mezcla de español e italiano, ya que este personaje es una parodia de los conquistadores españoles que durante el siglo XVII ocuparon Italia, y cuya actitud en general se consideraba soberbia y fanfarrona.

El resto de las figuras *dell'arte* han sido catalogadas de la siguiente manera: *Le Zagnie* (las Criadas), *Gl'Innamorati* (los Enamorados, hombres y mujeres) y algunos personajes de relleno. Ninguno de éstos lleva el rostro cubierto ni tiene vestuarios fijos, pero todos hablan en toscano; *Le Zagnie* generalmente se expresan en dialecto toscano y *Gl'Innamorati* en toscano literario.

No existen papeles principales; el argumento da a cada uno de los intérpretes la misma importancia. El hecho de que algunos personajes sean más conocidos que otros se debe únicamente a las cualidades interpretativas de los actores que les dieron vida.<sup>25</sup>

La mayoría de los repartos de estas comedias constaba de cuatro personajes que llevan máscara y que aparecían siempre en pareja; dos *Magnifici* y dos *Zanni*; seis u ocho personajes sin máscara repartidos en una o dos *Zagnie*, dos o tres parejas de *Innamorati*, y dos o tres personajes menores.

Cronológicamente, primero aparecieron *Gli Zanni*, después *I Magnifici* y *Le Zagnie*, y por último *Gl'Innamorati*.

---

<sup>25</sup> Y a la mayor representatividad del personaje, con el cual se podía identificar un mayor número de personas (como *Arlecchino* o *Pantalone*).

## A. Gli Zanni

Se dice que el nombre de *Zanni* es una deformación del nombre popular *Gianni*, diminutivo de *Giovanni* (Juan, en español); o bien de una deformación de *Sannione* que era el nombre que recibían los bufones de las atellanas. Acerca del nombre de los *Zanni*, Ettore Capriolo, en su estudio *Dionisio e Arlecchino*, comenta: "Si chiamano *Zanni*, una corruzione di Giovanni, il nome che a Venezia veniva generalmente dato a questi uomini di fatica",<sup>26</sup> refiriéndose a los campesinos que se trasladan a las ciudades en busca de trabajo. Efectivamente, los *Zanni* más famosos, *Brighella* y *Arlecchino*, eran campesinos originarios de Bérgamo. Sobre ellos Capriolo dice:

I due servi parlano bergamasco e trovano i loro prototipi nei valligiani di quella provincia arrivati a Venezia per cercare di campare come facchini, e in pratica buoni a tutto fare, soprattutto ad arrangiarsi come meglio possono per placare a forza di piccole furberie, una fame arretrata di decenni.<sup>27</sup>

Sin embargo, antes de estos dos *Zanni* existieron muchos otros: *Zan Ganassa*, (*Ganassa* era el apellido del actor, pero también *ganascia* significa mandíbula y sugiere hambre perenne), *Zan Poltron* (Perezoso), *Zan Francatrippa* (Tripas Sueltas), *Zan Pancia di Pecora* (Panza de Oveja), *Zan Batocchio* (*Batocchio* significa badajo, con probable doble sentido, y era también el nombre de un grueso bastón que usaban los actores en escena para golpearse), *Zan Capocchio* (Tarado), *Zan Trappolino* (Tramoso), y otros más.

A partir de *Brighella* y *Arlecchino* se perdió el uso del *Zan* y comenzó a utilizarse un solo nombre, estableciéndose dos tipos de criados: el astuto y el ingenuo. Al respecto, Capriolo señala:

Oggi si tende di solito a distinguere tra il servo sciocco (Arlecchino dall'abito multicolore) e il servo furbo (Brighella tutto vestito di bianco), ma non é per niente certo che sia stato sempre così. Comuni a entrambi gli zanni sono la straordinaria abilità acrobatica, la stupidità di chi si finge tonto per non pagare dazio, l'inesauribile inventiva nell'escogitare lazzi e burle, l'estrema disponibilità a favorire

<sup>26</sup> "Se llaman *Zanni*, una derivación de Giovanni, que era el nombre que en Venezia se les daba a estos hombres que realizaban trabajos pesados." Ettore Capriolo, *op. cit.*, p. 57.

<sup>27</sup> "Los dos siervos hablan bergamasco y encuentran su prototipo en los montañeses de aquella provincia que llegan a Venecia intentando sobrevivir como cargadores, y que en la práctica son buenos para hacer cualquier cosa, sobre todo para arreglárselas como mejor pueden, a base de pequeños y astutos engaños, para aplacar el hambre acumulada en décadas." *Idem*.

tutti gli intrighi, l'insaziabile aspirazione a riempirsi il ventre, la tendenza a prendere botte da orbi, e talvolta a darle, nelle più diverse occasioni.<sup>28</sup>

Realmente en la mayoría de los casos es difícil determinar cuál de los dos *Zanni* es más astuto o más bobo. Allardyce Nicoll, en *El mundo de Arlequín. Estudio crítico de la Commedia dell'arte*, afirma que tampoco concuerda con esta afirmación, y éstos son sus argumentos:

no en todas las obras aparece dicho par opuesto, y muchas veces los dos criados se reparten astucia y simpleza. A veces una comedia tenía dos cobardes. En otra el más bobo de los dos compañeros devolvía la pelota engañando hábilmente a su compañero aparentemente más astuto, o bien el intrigante, después de haber ejecutado varias trampas picaras, se mostraba como un bobo al final y era el que llevaba las de perder.<sup>29</sup>

Podríamos decir que *Gli Zanni* son lo opuesto a *I Magnifici*. Son jóvenes, inquietos, llenos de energía, simpáticos, astutos e ingeniosos —aunque también son bastante interesados y ambiciosos. A diferencia de "los viejos", *Gli Zanni* no tienen un patrimonio que cuidar, más bien lo que buscan es asegurarse un futuro inmediato más o menos decente que los saque de apuros. Por lo tanto, siempre están dispuestos a arriesgar su nada por el todo, es decir que precisamente como no tienen nada que perder son más aventados y más espontáneos, ya que cualquier ganancia será buena para ellos.

*Gli Zanni* han vivido siempre en la pobreza absoluta; por lo tanto, sus máximas ambiciones (que más bien pueden llamarse obsesiones) son el dinero y la comida; en consecuencia de la eterna carencia de ambas cosas. Todo el tiempo buscan la manera de aprovechar las situaciones para ganar unos centavos extras y para conseguir algo que llevarse al estómago. Esto es lo principal para ellos y nada los detiene cuando se presentan dichas oportunidades: y cuando éstas llegan, se olvidan de los encargos, de sus patrones y hasta de sus amores.

---

<sup>28</sup> "Por lo general, hoy día suele hacerse una distinción entre el siervo bobo (*Arlecchino*, con su traje multicolor) y el siervo astuto (*Brighella*, todo vestido de blanco), pero no es cierto que siempre haya sido así. Estos *Zanni* tienen en común la extraordinaria habilidad acrobática, la estupidez de quien se hace pasar por tonto para no incurrir en problemas, la inagotable inventiva para inventar *lazzi* y burlas, la extrema disponibilidad para favorecer todas las intrigas, la insaciable aspiración de llenarse el vientre, la tendencia a recibir sonoras golpizas, y en contadas ocasiones, hasta a darlas. *Idem*.

<sup>29</sup> Allardyce Nicoll, *El mundo de Arlequín. Estudio crítico de la Commedia dell'arte*. Barcelona, Barral, 1974, p. 82.

*Gli Zanni* son los causantes de los enredos y de las intrigas de la trama, pero siempre salen bien librados gracias a su astucia e ingenio. Desde sus inicios tuvieron gran éxito, precisamente porque el público que asistía a las plazas, es decir el pueblo, se identificaba con ellos más que con ningún otro personaje.

Además del papel de criados, se les puede encontrar en el de mensajeros, cocheros, mayordomos o cocineros.

*Arlecchino* y *Brighella* aparecen siempre en pareja. Fueron de los primeros personajes que surgieron y permanecieron vigentes hasta el final. Sirvieron como modelo para la interpretación de todos los demás *Zanni* que surgieron posteriormente, pero ninguno de sus predecesores alcanzó nunca su fuerza y su éxito. De *Arlecchino* y *Brighella* se derivaron muchísimos personajes. Por ejemplo, del primero surgieron *Pasquino*<sup>30</sup> y *Truffaldino* (Estafador); y del segundo, *Beltrame* (el que trama bellamente) y *Buffetto* (Bufoncillo), entre otros.



*Arlecchino y Brighella*<sup>31</sup>

<sup>30</sup> *Pasquino* era el nombre que el pueblo de Roma daba a una antigua escultura romana que se hallaba en un rincón céntrico de la ciudad. La gente solía colgar del cuello de este personaje letreros de protesta social de manera anónima. De aquí deriva también la palabra "pasquín".

<sup>31</sup> Ilustraciones de Alessandra Scandella en Silvia Battistelli, *et al.*, *Le maschere italiane*. Milano, La spiga Meravigli, 1991, pp. 25, 28.

## B. *I Magnifici*

La categoría de *I Magnifici* la constituyen tres figuras cuyos nombres originales fueron *Pantalone*, *Il Dottor Graziano* e *Il Capitan Spaventa*. *Pantalone* e *Il Dottore* aparecen siempre en pareja; *Il Capitano*, que como ya dijimos se distingue de los anteriores porque no habla dialecto ni usa máscara, siempre se maneja solo.

*I Magnifici* simbolizan la clase social privilegiada, personifican a la aristocracia, a la nobleza, a los nuevos ricos y, en el caso del *Capitano*, a los militares y desertores, tanto nacionales como extranjeros. Los tres son hombres mayores —de hecho, algunos autores se refieren a ellos como "los viejos"—, y detrás de sus acciones siempre está el interés y la ambición. Son avaros, egoístas y lujuriosos. Físicamente, están presentados como caricatura y son el objeto de burla de los demás personajes, no sólo por ser sumamente desagradables, sino por ser ellos quienes ponen los obstáculos para que las parejas de jóvenes se amen libremente. Al final de la obra siempre serán simbólicamente vencidos por los amantes y sobre todo por *Gli Zanni*, lo cual es sumamente significativo si se mira desde el punto de vista de la lucha de clases.

Los papeles que desempeñan *I Magnifici* son los de patrones, padrastros, tutores, falsos eruditos o enamorados raboverdes.

*Pantalone*, *Il Dottor Graziano* e *Il Capitan Spaventa* fueron también, como *Gli Zanni*, de los primeros personajes que surgieron y se mantuvieron hasta el final (siglo XVIII). Además, éstos sirvieron desde un principio como modelos para la creación de muchos otros personajes con las mismas características pero con otros nombres.

De *Pantalone*, derivaron nombres como *Zanobio di Piombino* (Zanobio es un nombre propio y Piombino es una ciudad), *Franconappa* (Verdadero-Narigón, con probable doble sentido) y *Bernardone Il Padrone* (tal vez el nombre de Bernardone hace referencia al órgano sexual femenino, que en italiano suele llamársele también "Bernarda"). *Il Dottor Graziano* puede encontrarse también con los nombres de *Balordo* (Zopenco) o el de *Spaccastrummolo* (Rompe-Escritorio), entre otros. Y en lugar del *Il Capitan Spaventa* (Capitán Espanta), nos podemos topar con el de *Il Capitan Spezza Monti* (Capitán Quiebra-Montes), *Capitan Fracassa*

(Capitán Rompetodo) o con el de *Il Capitano Mala-Gamba e Bella-Vita* (Capitán Mala-Pierna y Bella-Vida), por citar sólo algunos.



*Pantalone, Il Dottor Balordo e Il Capitan Spaventa*<sup>32</sup>

<sup>32</sup> Ilustraciones de Maurice Sand, tomadas de Gian Francesco Malpiero, *Maschere della Commedia dell'arte*. Bologna, Capitol, 1969, p. s/n.

### C. *Le Zagnie*

*Le Zagnie* sufrieron una constante evolución de carácter. En un principio se les llamó *fantesche* o *ruffiane* (de condición servil, criadas o alcahuetas), debido a que eran mujeres ya viejas, que se prestaban como intermediarias en los asuntos amorosos sólo para sacar provecho propio. Cuando la *Commedia dell'arte* comenzó a representarse en las cortes, estos personajes fueron rechazados por la aristocracia debido a su fealdad y crudeza. Fue entonces cuando las *fantesche* comenzaron a transformarse; se aminoró la crudeza del personaje, se rejuvenecieron y tomaron el rumbo de *Gli Zanni* para convertirse en sus compañeras: *Le Zagnie*.

*Le Zagnie* —o *servette* (criaditas)— son la versión femenina de *Gli Zanni*: pertenecen a la clase baja; padecen un hambre insaciable de dinero y de comida; siempre aparecen como criadas de algún *Magnifico* o sirven de doncellas a las jovencitas enamoradas; y también forman parte esencial en las intrigas y enredos de la obra. Sin embargo, existen grandes diferencias entre los criados masculinos y femeninos. Ellas no se manejan por parejas, no usan máscara y sólo hablan dialectos toscanos. Pero la mayor diferencia es que *Le Zagnie* no lograron identificar su personalidad con un solo nombre ni con un solo físico. Si pensamos en *Arlecchino*, en *Brighella* o en *Pulcinella*, no tendremos duda sobre de quién estamos hablando; no podemos confundirlos. En el caso de *Le Zagnie* no ocurre lo mismo: pueden llamarse *Oliva*, *Fiammetta*, *Spinetta*, *Corallina*, *Colombina*, *Violetta*, *Franceschina*, *Smeraldina*, *Ricciolina*, *Diamantina*, *Pasquetta* o *Fiorinetta* indistintamente, sin que el nombre nos remita a una figura en particular.

Sin embargo, existe una clara división de papeles o de tipos de *servette*: las criadas, las prostitutas, las nodrizas y las alcahuetas (quienes mantuvieron el nombre de *ruffiane*). No obstante, dentro de estas divisiones tampoco hay exclusividad de nombres. *Colombina*, por ejemplo, puede aparecer como criada o como nodriza; así como *Fiorinetta*, o cualquier otra, a veces encarna el papel de prostituta y otras el de criada. Más adelante se hablará de cada uno de estos "tipos" a través de los nombres más utilizados en las comedias. Por lo pronto, como dato curioso, cabe señalar que algunas veces estos papeles eran

representados por hombres. De hecho, algunas de las *servette* se hicieron famosas siendo interpretadas por hombres antes que por actrices, como lo es el caso de *Colombina*.



*Colombina, Arlecchina y Fiorinetta*<sup>33</sup>

<sup>33</sup> Ilustraciones de Maurice Sand, tomadas de Gian Francesco Malpiero, *op. cit.*, p. s/n.

#### D. *Gli Innamorati*

*Gli Innamorati* han sido considerados por la crítica como los personajes "serios" de la *Commedia dell'arte*. Esto no implica que dejen de ser cómicos y manejados en farsa, pero la diferencia es que no son figuras grotescas, sino realistas. A través de ellos se ridiculizaba a los jóvenes cortesanos de entonces mediante el manejo del vestuario, las actitudes y el modo de hablar. En un principio, estos personajes también llevaban media máscara, pero con el tiempo se optó por desecharlas para resaltar su belleza, sobre todo la de las figuras femeninas.

Los investigadores Silvia Battistelli, Franco Fava y Luciano Mornacchi, en su estudio *Le maschere italiane*, nos describen a estas figuras de la siguiente manera:

Sulla scena si davano un gran da fare per mettersi in luce, per muovere il riso e meno frequentemente la gamma degli affetti. Tuttavia proprio al moto degli affetti erano preposti gli innamorati, ma eleganti e vanesii; costanti in amore piú per averne contratto un'abitudine che per la profondità dei sentimenti, la loro presenza in scena era contraddistinta da recriminazioni, lamenti e sospiri: Povero cuore mio; infelici preghiere; sventurata anima mia!<sup>34</sup>

Las parejas de *Gli Innamorati* son el elemento fundamental en la estructura de las comedias. Todas las historias se desarrollan alrededor de los problemas que éstos tienen, y la obra concluye cuando logran solucionarlos, lo cual sucede casi siempre con la ayuda de *Gli Zanni*. Roberto Tessari, en su estudio *La Commedia dell'arte nel Seicento*, dice:

Quando agli innamorati appare preclusa ogni possibilità di raggiungere il felice traguardo al quale anelano, il servo abbandona l'episodico esercizio di un gusto burlesco fine a se stesso per impegnarsi nelle serrate mosse di una partita condotta dall'astuzia contro gli ostacoli opposti all'amore. Scontrandosi con una realtà ingrata, in genere prestabilita dagli errati criteri di valutazione dei *Vecchi*, agli *Zanni* non rimane che la possibilità di introdurre in essa continui motivi di turbamento, sconvolgendone l'originario aspetto e tentando così di mutare decisioni sgradite.<sup>35</sup>

<sup>34</sup> "En escena se desvían por hacerse notar, por estimular la risa y menos frecuentemente la gama de los afectos. Sin embargo, precisamente para este último fin, estaban destinados los enamorados, elegantes y vanidosos; constantes en el amor más por costumbre que por la profundidad de sus sentimientos, su presencia en escena se caracterizaba por recriminaciones, lamentos y suspiros: ¡Pobre de mi corazón! ¡infelices ruegos! ¡alma desafortunada!" Silvia Battistelli, *et al.*, *op. cit.*, p. 51.

<sup>35</sup> "Cuando a los enamorados se les cierra toda posibilidad de alcanzar el feliz objetivo que anhelan, el sirvo abandona el episódico ejercicio del gusto burlesco hacia sí mismo, para entregarse al juego de un partido de astucia contra los obstáculos que se oponen al amor. Enfrentándose con una realidad ingrata, generalmente preestablecida por los erróneos criterios de valoración de los *Viejos*, a los *Zanni* no les queda más que la posibilidad de introducir en ella continuos motivos de inquietud, trastornando su aspecto original e intentando así cambiar las decisiones desagradables". Roberto Tessari, *La Commedia dell'arte nel Seicento. "Industria e arte giocosa" della civiltà barocca*. Firenze, L.S. Olschki, 1969, (Biblioteca di "lettere italiane", 8), p. 158.

La pasión que sienten es el único móvil en sus vidas, y están tan idiotamente enamorados, que no aciertan a pensar en cómo resolver los obstáculos que impiden la realización de su pasión. De ahí parte el conflicto de la obra, dando pie a que todo el mundo meta su cuchara para ayudarlos a estar juntos. Al final de la comedia, después de múltiples complicaciones, malos entendidos, celos, confusiones y arrebatos, los amantes terminan casándose.

Existe una serie de recursos que son característicos de *Gli Innamorati* y que sirven para agilizar la trama y hacer más divertidos los enredos. Como ejemplo podemos mencionar el *travestimento*, utilizado también con frecuencia por *Gli Zanni*, el cual consiste en disfrazarse de cualquier cosa, persona, animal u objeto, para lograr un encuentro con la persona amada. Los recados, cartas y regalos son también parte esencial en los enredos e intrigas.

Otro elemento importante que caracteriza a estos personajes es el lenguaje. En Italia el toscano constituía la lengua literaria, y precisamente por ser considerada la lengua culta, era la que empleaban estos personajes de origen cortesano. Los actores que representaban estas figuras se aprendían de memoria poemas o partes de las novelas de moda, tópicos literarios, metáforas y comparaciones cultas para recitarlos en escena. Como el vocabulario que usaban era similar, daba la impresión de que los textos aprendidos venían de su propia inspiración. Este recurso obligaba a los intérpretes de los amantes a adquirir un cierto nivel cultural, estar al tanto de las novedades literarias y enterarse de cómo era la vida de los jóvenes cortesanos que simulaban. Con frecuencia, eran los propios directores de las compañías, o su parentela directa, quienes interpretaban dichos papeles.

Con *Gli Innamorati* sucede lo mismo que con *Le Zagnie* en el sentido de que no hubo identificación de nombres con personalidades o cuerpos bien delineados. Indistintamente, podían llamarse *Orazio, Silvio, Ortensio, Cinzio, Fabrizio, Flavio, Lelio, Flaminio, Virgilio, Leonardo, Aurelio, Octavio, Florindo; Isabella, Flaminia, Angelica, Ardelia, Aurelia, Lavinia, Rosaura, Ortensia, Eulalia*, etc. Sin embargo, durante los siglos XVI y XVII, se llegaron a manejar dos tipos de parejas, una expuesta en forma más cómica que la otra. Juan Felipe Preciado, entre otros

investigadores, en su estudio *La actuación dramática creativa. La Commedia dell'arte* las denomina pareja "de inteligentes" y pareja "de bobos".<sup>36</sup> De entre las muchas parejas que surgieron, Preciado considera que los nombres de *Orazio* e *Isabella* y *Florindo* y *Flaminia* son los que con más frecuencia representaban al primer y al segundo tipo respectivamente.



*Lelio y Flaminia*<sup>37</sup>

<sup>36</sup> Juan Felipe Preciado, *op. cit.*, p. 320.

<sup>37</sup> La ilustración de *Lelio* es de Maurice Sand, toma de Gian Francesco Malpiero, *op. cit.*, p. s/n. La ilustración de *Flaminia* está tomada del estudio de María de la Luz Uribe, *op. cit.*, p. s/n. La autora no da el crédito de la lámina.

## V. Elementos de la improvisación

### A. *Canovaccio* o *scenario*

En la *Commedia dell'arte* no había parlamentos escritos. Los actores improvisaban toda su actuación basándose en un esbozo de argumento, llamado en italiano *canovaccio* o *scenario*. Generalmente, quien inventaba el *canovaccio* era el *corago*, es decir, el director de la compañía, pero también podía ser invención de alguno de los actores. Sin embargo, tanto unos como otros debían atenerse a un esquema anecdótico claramente preestablecido.

Actualmente, se tienen registrados cerca de setecientos *canovacci*, los cuales han sido objeto de estudio sobre todo en este último siglo. La mayor parte de los conocimientos sobre la *Commedia* proviene precisamente del análisis de estos *scenari*, así como de los dibujos que en aquella época se hicieron a manera de grabados, inspirados en las representaciones y figuras *dell'arte* —como los de Jacques Callot— quien, según Damerini, “animò negli ultimi decenni del secolo XVI e al principio del XVII i disegni degli illustratori delle città e dei costumi del loro tempo, divenuti altrettante miniere di documentazioni per i vindici novecenteschi della *Commedia dell'arte*”.<sup>38</sup>



<sup>38</sup> “animò en los últimos decenios del siglo XVI y principios del XVII los dibujos de los ilustradores de la ciudad y de las costumbres de su tiempo, convirtiéndose en una de tantas fuentes de documentación para los que en el siglo XX quisieron revalorar la *Commedia dell'arte*.” Gino Damerini, *op. cit.*, p. 32.



*Fracischina.*

*Gian Farina.*



*Bello Sguardo.*



*Coviello.*



*Pullicimiello.*

*Sig.<sup>a</sup> Lucretia.*



*Cap. Spessa Monti.*



*BaGarrino.*



*Scapino.*

*Cap. Zerbinò.*



*Cap. Mala Gamba.*



*Cap. Bellavita.*

Ilustraciones de Callot.<sup>39</sup>

<sup>39</sup> Tomadas de Daniel Howard, *Callot's Etchings*. New York, Dover Publications, 1974, pp. s/n.

Un número importante de los *canovacci* que aún se conservan se encuentran recopilados en dos grandes colecciones que datan del siglo XVII. La primera perteneció a un famoso director y actor llamado Flaminio Scala; su título completo es *Il Teatro delle Favole Rappresentative Overo la Ricreatione Comica, Boscareccia e Tragica, Divisa in Cinquanta Giornate, Composta da Flaminio Scala detto Flavio, Comico del Serenissimo Signor Duca di Mantova In Venetia*, editado por Giovambattista Pulciani en 1611. La segunda fue publicada en 1618 por Basilio Locatelli, un académico aficionado al teatro, bajo el título de *Raccolta di Scenari di Soggetti*. Esta última es una recopilación de aproximadamente cien argumentos de diversos autores y varios anónimos. Además de estas dos colecciones, existe una gran cantidad de *scenari* anónimos provenientes de antiguas colecciones privadas de algunas de las tantas compañías que proliferaron entre el siglo XVI y el XVIII.

Respecto al tema que debían seguir los *canovacci*, la mayoría de las tramas puede reducirse al siguiente esquema: una o más parejas de enamorados se enfrentan a una serie de obstáculos que les impiden realizar su amor. A medida que avanza la acción, estos impedimentos se van multiplicando debido a una serie de enredos y malos entendidos, pero finalmente todo se resuelve para bien de los amantes, y la obra concluye con una o dos uniones. Los enredos amorosos, la pasión, la lujuria, la obscenidad y la irreverencia son los elementos fundamentales en los que se basan los argumentistas.

En cuanto a estructura, según G. Baty y R. Chavance en *El arte teatral*, el *canovaccio* "se compone de un prólogo, especie de desfile inicial cuyo tema es por lo demás completamente extraño a la intriga, aunque a veces consiste en una sinopsis de la acción; hay intermedios y un adiós a los espectadores. Pero todo esto es sumamente elástico".<sup>40</sup>

A través de los textos que perduran hasta hoy, se sabe que una parte del prólogo está escrita, y la otra se improvisa para intercalar referencias locales respecto al lugar en donde se hace la presentación. Por lo general, este comienzo lo lleva a cabo el personaje de *Il Dottore*. Posteriormente, la acción se reparte en tres actos separados por dos *intermezzi* (entre actos). En el primer acto se

---

<sup>40</sup> G. Baty y R. Chavance, *El arte teatral*, México, FCE, 1992, pp. 166-167.

presenta el conflicto, en el segundo se da rienda suelta a los enredos y confusiones, y en el tercero ocurre el desenlace final. Los *intermezzi* casi siempre son ejecutados por los criados, quienes hacen gala de su habilidad acrobática, malabarística y danzarina. Al final se da la despedida con un cierre a modo de conclusión en donde participan todos los actores.

Así pues, en el *canovaccio* están definidos el conflicto de la trama y su desenlace; el número de escenas en las que se desarrolla la acción; y quienes entran o salen del escenario. En el texto de G. Baty y R. Chavance, se afirma que el argumento se colocaba "en un cartel fijado detrás del escenario, y que los actores consultan durante la representación, antes de hacer sus entradas".<sup>41</sup> Los diálogos y los movimientos se dejan a la improvisación de los actores, quienes ya saben de antemano qué rumbo debe tomar la historia. En todas las obras, los personajes siempre son los mismos —también son los mismos los actores que los interpretan—; lo que varía es la situación, los malos entendidos y la relación entre los personajes.

Esta era la forma en que trabajaban los comediantes *dell'arte*. Si el *canovaccio* que era interpretado por primera vez tenía éxito, quedaba registrado en un libro o cuaderno de la compañía al que se le conoce como *zibaldone*.

## **B. Lazzi (recursos orales y expresión corporal)**

La improvisación es sin duda una de las formas de expresión más difícil de ejecutar en cualquier arte. Requiere de una serie de cualidades, de una gran preparación y mucha creatividad. Los actores de la *Commedia dell'arte* hicieron de la improvisación teatral un verdadero arte; y para ello, se valieron de una serie de recursos orales y expresiones corporales, así como de fórmulas o resortes cómicos.

Algunos de estos elementos de apoyo quedaron registrados en los libros de las compañías (*zibaldoni*), pero además, cada uno de los actores tenía también su propio cuaderno (*zibaldone*) en donde llevaba un registro de todo lo que iba inventando en escena durante sus improvisaciones. Después de cada función,

---

<sup>41</sup> G. Baty y R. Chavance, *op. cit.*, pp. 166-167.

anotaba aquellos recursos que mejor le habían resultado, para luego memorizarlos y usarlos en improvisaciones futuras. Cabe recalcar que los actores siempre interpretaban al mismo personaje; así que mientras más funciones dieran, más material almacenaban y más experiencia obtenían; y con ello, su personaje se hacía cada vez más sólido. Esto quiere decir que los *zibaldoni* individuales hacían referencia sólo a la figura que interpretaba su dueño.

El nombre con el que se denominó en italiano a todos estos recursos registrados es el de *lazzo*. Los intérpretes se valían de ellos cuando necesitaban un respiro en escena, cuando tenían que pensar cómo continuar con el diálogo que se estaba dando en ese momento; o bien, cuando sentían que el ritmo de la escena estaba decayendo. Eran una especie de "salidas" sorpresivas que se caracterizaban por su comicidad. De pronto, a medio acto, los actores soltaban un *lazzo* que a veces nada tenía que ver con la escena, pero sí con el personaje, y esto le devolvía la frescura a la acción y daba pie a que la improvisación continuara.

Sobre los *lazzi*, Mario Apollonio, en su estudio sobre la *Commedia Italiana*, comenta:

Ogni attore, a seconda della parte, possedeva uno zibaldone dove raccoglieva i "concetti" dei "lazzi" che gli potevan servire: variazioni letterarie, metafore ora lambiccate ora strampalate, acutezze ed esagerazioni, gli uni; giuochi mimici introdotti ad interrompere o a variare o a sviare l'azione suggerita dallo scenario gli altri ("azzi", onde poi si scrisse "lazzi" e "lazzi", equivaleva, in dialetto lombardo italianizzato, ad "atti" e "gesti" scomposti).<sup>42</sup>

Existían dos tipos de *lazzi*, los orales y los de expresión corporal. El primero incluía todo tipo de juegos de palabras, frases hechas populares y chistes, pero el más importante de los recursos orales era *le tirate* (tiradas o monólogos), elemento basado en la complejidad de la retórica. Es decir, frases o pequeños textos a manera de monólogos que se insertaban en ciertos momentos preestablecidos en

---

<sup>42</sup> "Cada uno de los actores, según su personaje, poseía un *zibaldone* en donde recopilaba los 'conceptos' de los *lazzi* que le podían servir. [Algunos anotaban] variaciones literarias, metáforas —a veces complicadas, a veces extravagantes—, minucias y exageraciones; y otros juegos de mímica utilizados de repente para interrumpir, variar o desviar la acción sugerida en el *scenario*; 'azzi', donde después se escribe 'lazzi' y 'lazzi', equivalía, en dialecto lombardo italianizado, a 'actos' y 'gestos' descompuestos." Mario Apollonio, *op. cit.*, pp. 549-550. Cabe señalar que para otros autores, la etimología del término es referida al español como "lazo", o sea nudo, enredo.

la escena o en ciertas circunstancias determinadas. Ésta era una de las opciones más difíciles, ya que el actor debía ser muy hábil para lograr una buena combinación de figuras retóricas que tuvieran que ver con el carácter de su personaje. A través de una *tirata*, el personaje mostraba un poco de su esencia, lo más íntimo de su carácter: por ejemplo, su condición social, su situación como individuo en la obra, sus opiniones personales, su forma de ver la vida, cómo había sido su pasado o su educación; y conforme hacía uso de este recurso iba logrando una relación más directa y afectiva con el público. Por lo tanto, el actor tenía que estar muy consciente del origen y del carácter de su personaje, y saber escoger las palabras adecuadas para que lo que dijera fuera lógico y creíble. Por ejemplo, si era un criado, no podía hacer uso de metáforas cultas o de palabras sofisticadas, sino de dichos o proverbios populares.

Los *lazzi* de expresión corporal se refieren a posturas, gestos, guiños, pantomimas, acrobacias, y toda clase de movimientos de sincronización corporal. El lenguaje corporal se convirtió en una característica de la *Commedia dell'arte* debido a que facilitaba la comunicación entre espectadores y actores, sobre todo para los personajes que portaban máscara o hablaban en dialecto; o bien cuando se presentaban en ciudades en donde sólo se hablaba dialecto u otro idioma. El decir con el cuerpo lo que no se dice con las palabras, o algo más difícil, interpretar corporalmente los juegos de palabras, era también un elemento de comicidad al que se recurría constantemente durante la improvisación.

Los juegos sincronizados de movimientos físicos (escenas de golpes que se repiten una y otra vez, caídas o movimientos en grupo en los que los actores van de un lado a otro del escenario haciendo todos los mismos pasos y gestos), son otro de los recursos de expresión corporal más socorridos de la *Commedia*.

Otro recurso visual, que ahora es de lo más común pero que en aquella época fue una innovación, es *il travestimento*: es decir, el hecho de disfrazarse con el mínimo pretexto; ya fuera de otro personaje, de un animal o de cualquier cosa.

Respecto al *travestimento*, Roberto Tessari señala:

La ricca e variata serie dei travestimenti, guidata a coerente sviluppo dalla malizia del servo, proviene dunque gradualmente a rompere lo statico schema della situazione iniziale; alimentando ancora una volta una *commedia in commedia* (secondo uno schema inaugurato dallo Scala) il cui trionfo è decretato dall'ultima bizzarra scena, ove la realtà di partenza appare frastornata al punto che gli stessi responsabili accettano il fantastico gioco di una collettiva mascherata.<sup>43</sup>

Éste es un elemento que se encuentra desde el principio hasta el final de la *Commedia dell'arte*. Invariablemente, en cada obra habrá uno o dos personajes que se ven obligados a *travestirsi* por las circunstancias de la trama, convirtiendo este hecho en algo esencial para el desarrollo y los enredos del *canovaccio*. Así pues, podemos encontrar un criado que se hace pasar por su patrón; un *Innamorato* que se disfraza de mujer o una *Innamorata* de hombre; un patrón que se disfraza de criada o una patrona de criado; o un criado que se convierte en fuente, espejo, baúl o en aquello que sea necesario.

Más adelante, en el capítulo dedicado a la descripción de personajes se muestran varios ejemplos de algunos *lazzi*; sin embargo conviene aclarar desde ahora que el uso de éstos se hacía de una manera tan natural, que el público no podía distinguir entre lo memorizado y lo improvisado.

Para finalizar con los *lazzi* es necesario mencionar que la música y la danza también son elementos relevantes en estas comedias. En un principio, la música se utilizaba solamente en los intermedios, pero luego fue cobrando importancia en el desarrollo de las escenas y personajes; de hecho, algunas figuras se hicieron famosas gracias al instrumento que tocaban o por las canciones que cantaban; como es el caso de ciertos criados (como *Franceschina* y *Brighella*) o de algunos de los *Innamorati* (como *Orazio* y *Florindo*). Los instrumentos de los que se valían los intérpretes eran el laúd, el arpa, la flauta, la cítara y el guitarrón. La mayoría de las canciones eran inventadas o parodias de canciones conocidas. Sin embargo, si al personaje se le ocurría de pronto cantar o bailar, lo podía hacer sin música.

---

<sup>43</sup> "La rica y variada serie de disfraces, llevada hacia un coherente desarrollo por la malicia del servo, termina entonces, gradualmente, por romper el estático esquema de la situación inicial; alimentando una vez más la *comedia en commedia* (según el esquema inaugurado por Scala) cuyo triunfo es decretado por la última escena bizzarra, donde el punto de partida real es trastornado a tal grado que los mismos responsables aceptan el fantástico juego de una mascarada colectiva." *Ibid.*, p. 160.

La danza apareció al mismo tiempo que surgió el uso de la música, y a veces, a través de la danza se hacía burla de los bailes de la nobleza, deformando y ridiculizando los pasos originales hasta hacerlos verdaderamente grotescos.

En cuanto a música y danza se refiere, Fernandino Taviani e Mirella Schino, en su texto *Il segreto della Commedia dell'arte. La memoria delle compagnie italiane del XVI, XVII e XVIII*, nos dicen:

Lo scheletro dello scenario prepara luogo anche a frammenti musicali e coreutici: canzoni in gergo e in lingua straniera: eran persone vive queste maschere che agivan sulla scena quasi convenute lì a caso: e il rifiorir dei motti arguti che correvano di bocca in bocca s'accompagna alle canzonette in voga, alle musiche più facili e gradite. E anche ballavano, appena se en prestava l'occasione: e sempre sonavano e ballavano alla fine dell'atto (...) Negli scenari della Commedia dell'arte la musica è veramente una *battuta* che ha nella rappresentazione un valore espressivo che potrà essere maggiore o minore, ma che non ha diverso effetto —dunque non ha diverso valore— di una parola o di un gesto.<sup>44</sup>

### C. Resortes de comicidad

El éxito de la *Commedia dell'arte* se debió a una combinación de elementos; pero sin duda, los resortes cómicos fueron el elemento primordial en su desarrollo, primero en Italia, luego en Europa, y, con el paso de los siglos, en todas aquellas disciplinas actorales que se vieron influenciadas por ella a nivel mundial.

Henri Bergson señala en su tratado sobre *La risa*,<sup>45</sup> ésta es una expresión del hombre que presupone una especie de complicidad entre los seres humanos. Las situaciones y los personajes cómicos nos hacen reír porque aluden a ciertos puntos de referencia comunes entre los involucrados. Así pues, la comicidad debe partir de un conocimiento común, ya sea universal o particular. El elemento cómico que parte de un conocimiento universal, como el que hace referencia al comportamiento humano, será gracioso para cualquiera; en cambio, si se parte de un conocimiento particular, el efecto cómico sólo será entendido por quienes

---

<sup>44</sup> "El esqueleto del *scenario* también tiene reservado un lugar para fragmentos musicales y corales: canciones en jerga y en lengua extranjera: estas máscaras eran personas vivas que actuaban en escena como reunidos casualmente: y el brotar de los motes ingeniosos que corrían de boca en boca se aunaba a las cancioncillas en voga, a la música más fácil, agradable. También bailaban, apenas se presentaba la ocasión: y siempre tocaban y bailaban al final del acto (...) En los *scenari* de la *Commedia dell'arte* la música es verdaderamente un parlamento que tiene en la representación un valor expresivo que puede ser mayor o menor, pero no tiene otro efecto —por lo tanto tampoco otro valor— que el de una palabra o un gesto." Fernandino Taviani e Mirella Schino, *op. cit.*, pp. 270-271.

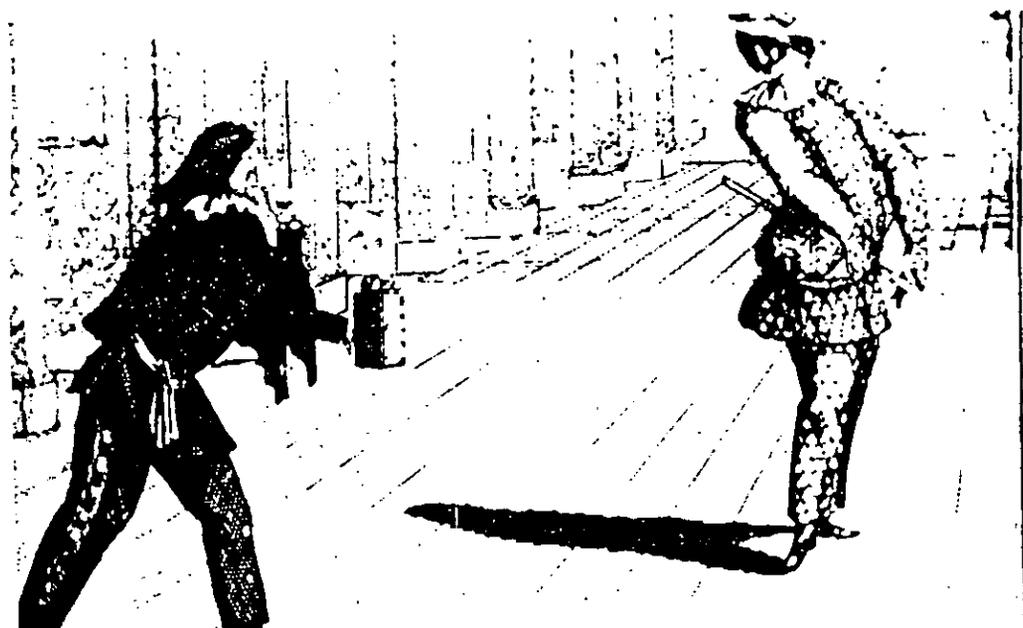
<sup>45</sup> Henri Bergson, *La risa*. Madrid, Espasa-Calpe, 1973.

posean y entiendan dicha referencia. Por eso muchas veces es difícil entender el humor de otras culturas, y reírnos de un chiste traducido o de una broma familiar. Por lo tanto, podemos afirmar que la comicidad es efectiva en la medida que los participantes sean cómplices de la misma, consciente o inconscientemente.

Desde su nacimiento, la comedia se fundamentó en estos dos tipos de complicidad: la universal y la particular. Los griegos encontraron el resorte cómico en la crítica sagaz del comportamiento humano, y así éste se convirtió en el punto de partida para crear e introducir en el teatro el concepto de comicidad: el hombre visto individual y socialmente. Comenzaron a exponer en la escena al ser humano tal cual era, con sus vicios, sus defectos, sus miedos e inseguridades, pero también hicieron uso de un conocimiento particular que hacía referencia a su sociedad, como las alusiones directas a sus dioses o a las personalidades contemporáneas de quienes a veces no tenemos referencias suficientes. Por ejemplo, si nosotros leemos una comedia de Aristófanes, nos causarán gracia las críticas que se hacen al hombre como ser humano, pero será difícil reír cuando se haga alusión directa a alguien que no nos fue presentado en la obra y quien seguramente, en ese momento, era reconocido de inmediato por todos los espectadores.

La *Commedia dell'arte* logró integrar estos dos tipos de resortes cómicos, pero además amplió la psicología de los personajes que moldearon los griegos, al mismo tiempo que se preocupó por involucrarse en el conocimiento particular de los diversos públicos ante los que actuaba. Cuando una compañía llegaba a una corte o a una ciudad en donde se presentaba por vez primera, los actores procuraban enterarse de los últimos acontecimientos importantes en dicho lugar, así como de las personalidades y los chismes de moda. Posteriormente, en el momento de la representación, improvisaban chistes referentes a ese conocimiento particular de su público para acrecentar la complicidad entre actor-espectador. También, en caso de estar en un lugar donde había problemas en la comprensión del idioma, los actores aprendían a decir algunas palabras en la lengua local antes de la función y las decían de pronto durante sus improvisaciones. Esto causaba un gran efecto cómico así como un mayor

acercamiento, sobre todo si se trataba de una referencia concreta del lugar y no sólo de idioma. Ésta es una de las características más singulares de la *Commedia dell'arte*; y por lo tanto, es importante destacar que las compañías actuales que luchan por preservar este hermoso espectáculo todavía mantienen esta tradición.



Escena de dos *Zanni* tramando sus engaños<sup>46</sup>

<sup>46</sup> Ilustración tomada de María de la Luz Uribe, *op. cit.*, p. s/n. La autora no da el crédito de la lámina.

## VI. Las compañías de la *Commedia dell'arte*. Creadores de la profesión de actor y difusores del movimiento

Como ya dijimos en el capítulo II, la *Commedia dell'arte* surgió a raíz de pequeñas agrupaciones nómadas que combinaron una serie de elementos de los espectáculos populares y de la Comedia dialectal. Estas agrupaciones se convirtieron rápidamente en pequeñas compañías que viajaban de una ciudad a otra representando sus comedias. Sin ellas, este movimiento teatral no hubiera existido. Fue dentro de estos grupos que se crearon todos los personajes y los *canovacci* de los que hemos hablado anteriormente; pero además, otro legado importantísimo surgido de estas compañías fue la profesión de actor y la industria teatral.

Retomando el origen del nombre *dell'arte*, Benedetto Croce, en *Intorno alla Commedia dell'arte*, nos dice:

Il nome stesso dice questo chiaramente: *commedia dell'ARTE*, ossia *commedia trattata da gente di professione e di mestiere*: ché tale è il senso della parola "arte" nel vecchio italiano. Non rappresentazioni teatrali, dunque, fatte da attori occasionali, studenti, accademici, bontemponi, confratelli di congregazioni e simili; ma industrializzazione del teatro, con formazioni di compagnie mercè contratti e statuti, con maestri e aprendisti, con famiglie che si trasmettevano il mestiere di padre in figlio e di madre in figlia, con esercizio viaggiante di quell'industria da una città all'altra, o, come ancora si dice in gergo teatrale, da una "piazza" all'altra, per fare conoscere ai diversi pubblici le compagnie che acquistavano nome e per tener vivo l'interesse e la curiosità col loro avvicendamento.<sup>47</sup>

### A. Contratos

Toda compañía firmaba un contrato en donde se establecía la finalidad de ésta como agrupación, además de acuerdos comunes, reglas y pagos. La existencia de estos contratos, firmados por cada uno de los integrantes de las compañías ante un notario, es prueba del comienzo de la industria teatral.

---

<sup>47</sup> "El propio nombre dice esto claramente: *commedia dell'ARTE*, o sea, *comedia hecha por gente con profesión y oficio*, que tal es el significado de la palabra "arte" en el viejo italiano. Por lo tanto, no [son] representaciones teatrales hechas por actores ocasionales, estudiantes, académicos, aficionados, cófrades de congregaciones y similares; si no industrialización del teatro, con formaciones de compañías, contratos y estatutos, con maestros y aprendices, con familias que se transmitían el oficio de padre a hijo y de madre a hija, mediante práctica ambulante del oficio de una ciudad a otra, o, como todavía se dice en jerga, de una "plaza" a otra, para dar a conocer a públicos diversos las compañías que iban adquiriendo renombre y mantener vivo el interés y la curiosidad con su alternancia." Cita tomada de Ferdinando Taviani y Mirella Schino, *op. cit.*, pp. 203-204.

No se saben las razones exactas por las cuales los actores decidieron asentar estos documentos, pero cabe suponer que lo hicieron para establecerse legalmente como sociedades lucrativas. Además, estos contratos servían para defender su imagen profesional de actores, así como para marcar la diferencia entre su actividad teatral y los demás espectáculos populares (recordemos que los *saltimbanchi*, mimos y bufones continuaban existiendo).

La noticia más remota de una compañía profesional, proviene de un contrato entre ocho actores, redactada el 25 de febrero de 1545 en Padua.<sup>48</sup>

A través de los contratos podemos certificar que desde un principio las compañías funcionaban como verdaderas sociedades, estableciendo —bajo el testimonio de un notario— los intereses y derechos comunes así como sanciones y castigos para quienes quebrantaran las normas.

Cuando se establecieron estos contratos, los comediantes *dell'arte* fueron severamente atacados. A mucha gente le parecía inaudito que estos actores cobraran por su trabajo, y por ello, a la *Commedia dell'arte* también se le llegó a llamar *Commedia mercenaria*.

## B. Desarrollo de las representaciones e industria teatral

En un principio, las representaciones se hacían en las plazas, al nivel del suelo, o sobre una pequeña tarima de tablas de madera, sin escenografía y con un mínimo de accesorios. Posteriormente, como dicen G. Baty y R. Chavance:

La escena se elevó hasta la estatura de un hombre, a fin de que los espectadores no perdieran de vista las evoluciones de los intérpretes. Sobre el telón de fondo, suspendido entre dos varales y abierto por dos o tres entradas, aparecen ya someramente iniciadas —según lo muestran los grabados de la época— las partes esenciales del decorado; inspirándose en el teatro literario (...) Tal decorado, cuya disposición se conservó durante el apogeo de la *Commedia dell'arte*, evocaba una encrucijada con dos casas laterales y una calle al medio, perpendicular a las candilejas. Fue concebido de modo que permitiera los encuentros, la aparición inesperada de los personajes, los coloquios particulares, los apartes y todas las combinaciones escénicas.<sup>49</sup>

<sup>48</sup> Una transcripción del documento original se encuentra recopilada en el libro de Roberto Tessari, *Commedia dell'Arte; la maschera e l'ombra. Problemi di storia dello spettacolo*. Milano, Mursia, 1984, p. 113.

<sup>49</sup> G. Baty y R. Chavance, *op. cit.*, p. 167.

Las primeras compañías viajaban en grandes carretas de pueblo en pueblo, se presentaban en las plazas y, al terminar la función, pasaban un sombrero para juntar dinero. Cuando los cortesanos se interesaron en este espectáculo popular, que tenía ya un gran éxito, empezaron a contratar a los grupos de más fama para que actuaran en sus palacios; y así, la *Commedia dell'arte* comenzó a ser representada paralelamente en las plazas y en los espacios teatrales de las cortes y de las academias, lugares que hasta entonces habían estado reservados para las representaciones del teatro cortesano.

Como mencionamos en la introducción a este trabajo, los gobernantes de las ciudades y los demás mecenas se fueron entusiasmando cada vez más con estos grupos y, como había sucedido con las demás artes, ofrecieron su protección y ayuda económica a las mejores compañías. Ludovico Zorzi en su artículo "Intorno alla Commedia dell'arte" describe esta relación con las siguientes palabras:

Di questa agile e gradevole industria i signori non tardano a impossessarsi, allestendo appositi locali ed esibendo la propria 'protezione' ad attori, attrici e compagnie. Taluni, como i Gonzaga di Mantova, diventano di fatto degli impresari in proprio, stipendiando le formazioni, indirizzandone l'attività e spesso ricavandone non trascurabili guadagni. È il caso di Don Giovanni dei Medici, probabile progettista dell'anfiteatro di Boboli e protettore di Flaminio Scala.<sup>50</sup>

De este modo, los comediantes tuvieron acceso a todo aquel desarrollo físico del teatro (descrito en el primer capítulo); y a partir de ese momento (siglo XVII), la escenografía y la producción de estas comedias se enriqueció muchísimo.

El desarrollo de la perspectiva no sólo mejoró la escenografía en sí, sino que también permitió la introducción de nuevos elementos como el uso de puertas, ventanas y balcones. Además, también facilitó el movimiento escénico, de tal manera que podía verse más de una acción a la vez en la misma escena: por ejemplo, los actores podían esconderse de sus propios compañeros sin dejar de ser vistos por el público, lo cual hacía más cómicas las situaciones. Además, el

---

<sup>50</sup> "Los señores no tardaron en posesionarse de esta ágil y placentera industria, disponiendo locales apropiados y exhibiendo su protección a los actores, actrices y compañías. Algunos, como los Gonzaga di Mantova, se convirtieron de hecho en verdaderos empresarios, asalariando los grupos, dirigiendo la actividad y frecuentemente recibiendo notables ganancias. Es el caso de Don Giovanni de' Medici, probable proyectista del Anfiteatro di Boboli y protector de Flaminio Scala [director de una de las compañías más famosas]." Ludovico Zorzi, "Intorno alla Commedia dell'arte". *Scene e figure del teatro italiano*. A cura di Susi Davoli. Reggio Emilia, Valli, 1981, p. 61.

alto desarrollo de la tecnología facilitó el uso de trucos visuales como trampas, apariciones de personajes y objetos, o el hacer volar a alguien por encima del escenario. También se incrementó el número de accesorios y decorados enriqueciendo visualmente el espectáculo; se elaboraron múltiples efectos escénicos como fuentes, juegos pirotécnicos, simulacros de cascadas, estrellas, lunas, soles, etc. (No olvidemos que estamos hablando de un periodo de dos siglos; por lo tanto, todo este desarrollo escenográfico, resumido aquí en unos cuantos párrafos, sucedió paulatinamente).

Sin duda, el apoyo aristocrático para el éxito de la *Commedia dell'arte* fue un elemento esencial para su desarrollo. De hecho, se dice que la construcción del Teatro de Vicenza, edificado por el arquitecto Andrea Palladio durante el siglo XVI, se mandó hacer especialmente para las comedias de Flaminio Scala, famoso director de *I Gelosi*, una de las compañías más prestigiadas. Además, la protección de los gobernantes acabó con la censura que había impuesto la Iglesia a estas comedias por considerarlas obscenas e irreverentes. Por último, gracias a este apoyo, las compañías *dell'arte* tuvieron muy pronto la oportunidad de viajar al extranjero.

Cabe aclarar que hubo dos tipos de compañías: las protegidas por las cortes y las que funcionaban de manera independiente. Las primeras, gracias a ese mecenazgo, tuvieron la oportunidad de viajar al extranjero; las segundas, no salieron nunca de Italia.

Como un dato curioso en cuanto a la censura por parte de la Iglesia, Roberto Tessari, en su estudio *Commedia dell'arte: la maschera e l'ombra. Problemi di storia dello spettacolo*, registra una serie de documentos testimoniales al respecto. A continuación transcribimos un breve fragmento:

Documento 7: Dalla parte della religione: contro le "disonestà" dell'arte: Lecito è l'atto del santo matrimonio; e non è lecita la sua publica rappresentazione carnale, perché è cosa per se stessa turpe (...) Queste comiche, rappresentando il trattato d'un matrimonio, si mostrano meretrici molte volte, poichè fanno veder in publico come un giovane ottiene baci et altre cose peggiori da una donna, la quale poi riceve per moglie (...) Io dunque non credo mal giudicare, guidicando che non sia lecita la publica rappresentazione di donne e di giovani che ragionano d'amore, massimamente nella presenza di molti deboli di virtù, con apportar per iscusà il buon fine del matrimonio; perché tale espressione dell'affetto d'amante e di materia

amorosa, fatta pubblicamente e lascivamente, è illecita per ragion dello scandalo (...) inferisca pur, chi vuole, contro i comici disonesti (...).<sup>51</sup>

### C. Organización interna

Normalmente, el número de integrantes de las compañías oscilaba entre nueve y doce personas, cantidad que por lo regular correspondía al número de personajes del reparto. Cada actor representaba siempre a la misma figura, y los papeles se repartían según las edades y las cualidades de los actores. La base de muchas de las compañías estaba compuesta por una familia consanguínea, y por lo tanto era normal que los papeles se heredaran de generación en generación.

Cabe aquí repetir que en la *Commedia dell'arte* —por primera vez en la historia del teatro— aparecen las actrices; los papeles femeninos, desde la antigüedad, siempre habían sido representados por hombres, y puede decirse que la respuesta del público fue respetuosa. (Algunas actrices, como Isabella Andreini y Diana Ponti, consiguieron un alto reconocimiento en Italia y Europa). Sin embargo, en algunas comedias es posible encontrar papeles femeninos interpretados por hombres, pero esto se debe más a razones de comicidad que de rechazo a la participación de las mujeres, pues en la mayoría de las compañías italianas había actrices.

En general, existía un gran respeto por el trabajo de los demás dentro del escenario porque la unidad del espectáculo dependía de que no hubiera rivalidades, así como también de un cierto sacrificio individual para que todos los personajes tuvieran el mismo peso escénico y las mismas oportunidades de participación. Adele Cilibrizzi, en el texto ya citado anteriormente, nos comenta al respecto:

---

<sup>51</sup> "Documento 7: Por parte de la religión: contra la 'deshonestidad' del arte [escénico]: Lícito es el acto del santo matrimonio; e ilícita su pública representación carnal, porque es por sí misma una cosa impúdica (...) Estos cómicos, representando el trato [comportamiento] de un matrimonio, muchas veces se muestran meretrices, ya que dejan ver al público cómo un joven obtiene besos y otras cosas peores de una mujer, la cual después recibe por esposa (...). Por lo tanto, yo no creo juzgar mal, juzgando que es ilícita la representación pública de mujeres y jóvenes que razonan cosas de amor, sobre todo en presencia de muchos de débil virtud, bajo la excusa del buen fin del matrimonio; porque tal expresión de afecto de amante y de materia amorosa, hecha públicamente y sensualmente, es ilícita por motivo de escándalo (...) intervenga pues, quien quiera, contra los cómicos deshonestos." Roberto Tessari, *Commedia dell'arte: la maschera e l'ombra*, ed. cit., pp. 32-135.

Bravissimi, ma invidiosi gli uni degli altri, i comici italiani di una stessa compagnia hanno un contegno stranissimo: litigano fra loro, fanno scandali, s'ingiuriano, ma quando devono recitare, per il buon esito dello spettacolo, si riconciliano: l'amore all'arte e la serietà professionale compiono, di volta in volta, il miracolo.<sup>52</sup>

#### D. Actores y personajes

El hecho de que se manejaran personajes fijos hizo que los actores trabajaran tanto a su personaje, que con frecuencia perdían su propia identidad; era un trabajo tan intenso que muchas veces a los actores se les conocía con el nombre de su personaje, como es el caso de Flaminio Scala, quien era mejor conocido como *Flavio*, nombre del *Innamorato* que solía interpretar. También llegaba a suceder que cuando el actor creaba un nuevo personaje, le daba su propio nombre, como en el caso de la actriz Isabella Andreini, creadora del personaje de *Isabella*, otra *Innamorata*.

En las primeras compañías se crearon la gran mayoría de los personajes que se conocen hoy día, pero las figuras no fueron exclusivas de sus creadores. Es decir que cuando surgía un nuevo personaje, las demás compañías podían adoptarlo o hacer versiones parecidas con las mismas características pero con otro nombre. De esta forma, un solo personaje tenía varios intérpretes y varios nombres. Con el tiempo, las figuras originales fueron sufriendo modificaciones, pero lo importante es que casi todos conservaron sus rasgos físicos y psicológicos originales.

Los personajes de la *Commedia dell'arte* son tan completos y reales, que lograron tener una vida propia, independiente del actor-creador, quien no se limitó tan sólo a desarrollar su capacidad de improvisación para interpretar su papel, sino que se esforzó por hacer un estudio profundo de la sociedad y de los individuos que la conformaban. Sin embargo, los que pasaron a la posteridad fueron los personajes y no quienes los concibieron como tales. Todos conocemos a

---

<sup>52</sup> "Excelentes, pero envidiosos los unos de los otros, los cómicos italianos de una misma compañía tienen un comportamiento extrañísimo: pelean entre ellos, hacen escándalos, se insultan, pero cuando tienen que actuar, por el bien del espectáculo, se reconcilian; el amor al arte y la seriedad profesional logran, una vez tras otra, el milagro." Adele Cilibrizzi, *op. cit.*, p. 57.

*Arlecchino*, a *Pulcinella*, a *Colombina* y a *Pantalone*, pero muy pocos son los que saben quién les dio vida y nombre. Lamentablemente, en algunos de los casos, sobre todo en lo que se refiere a los personajes más antiguos, ni siquiera los investigadores han podido obtener dicha información: son datos que se perdieron por completo.

### **E. Las compañías más famosas entre 1550 y 1650**

Actualmente están documentadas sólo algunas de las compañías que existieron, y la información que se tiene sobre ellas permite seguir más o menos la pista de su trayectoria. Sin embargo, de muchas otras agrupaciones sólo se tienen datos menores y muy espaciados; pero además, seguramente existieron muchas otras de las cuales no quedó ningún rastro. Por ello, a continuación se hará mención sólo de las compañías más reconocidas —ubicadas entre la segunda mitad del siglo XVI y la primera mitad del siglo XVII—, que son las más documentadas. Tal es el caso de *I Gelosi* (Los Celosos), *I Desiosi* (Los Deseosos), *I Confidenti* (Los Confidentes), *Gli Uniti* (Los Unidos), *Gli Accessi* (Los Ardientes), *I Fedeli* (Los Fieles) y la compañía de *I Nuovi Confidenti* (Los Nuevos Confidentes).

La compañía de *I Gelosi*, cuyo nombre hace referencia al celo profesional y no al vicio de los celos,<sup>53</sup> es la más famosa de todas no sólo por su trayectoria en sí, sino porque de ella surgieron los mejores actores y los personajes más conocidos. Flaminio Scala, a quien debemos la mayor recopilación de argumentos de la *Commedia dell'arte*, fue el primer director de esta compañía. Posteriormente, la dirección pasó a manos de los esposos Andreini, Francesco (1548-1624 aprox.) e Isabella (1562-1604). *I Gelosi* fue la agrupación más solicitada por las cortes, y una de las que más viajó por Europa, gracias al apoyo económico del duque de Mantua. Este grupo dejó de funcionar cuando murió Isabella Andreini. El periodo de clímax de esta compañía abarca del 1570 al 1604.

---

<sup>53</sup> Hoy en Italia se diría *Gli Zelanti*.

*I Fedeli* fue la continuación de *I Gelosi*. Giambattista Andreini (1579-1654), hijo de Isabella y de Francesco Andreini, asume la dirección de esta nueva compañía en la que participan también varios actores de la agrupación anterior. Este grupo tuvo mucho éxito y una vida bastante larga (1604-1652). Giambattista Andreini interpretaba al *Innamorato Lelio*. Andreini, además de ser un gran director, recorrió con su compañía toda Italia y alternó con grupos franceses en París, en donde *I Fedeli* se establecieron varias veces por periodos de más de un año.



Retratos de Isabella , Francesco y Giambattista Andreini.<sup>54</sup>

<sup>54</sup> Tomadas de Ferdinando Taviani, *op. cit.*, pp. 34-35.

La compañía *I Desiosi* fue dirigida por Diana Ponti, conocida por su interpretación de la *Innamorata Lavinia*, y por ser una gran poetisa. La aparición de esta agrupación, cuyo protector fue el Cardenal Montalto, data del 1582. *I Desiosi* realizaron actuaciones en Francia y en Austria. Algunos investigadores creen que esta compañía se unió en varias ocasiones con *I Gelosi*.

*Gli Uniti* era también conocida con el nombre de *La Troupe di Adriano Valerini*, quien era su director e intérprete del *Innamorato Aurelio*.

El nombre de *I Confidenti* hace referencia a la confianza en uno mismo y a la indulgencia del público. Las primeras noticias documentadas que se tienen sobre este grupo provienen de sus representaciones en Francia en 1571, pero se sabe que anteriormente actuó por toda Italia y que fue protegido de los Medici. En 1590, la actriz Vittoria asume la dirección de esta agrupación y la compañía toma el nombre de *La Troupe della Signora Vittoria*. Posteriormente, se desintegra por una temporada. En 1616 reaparece con el nombre de *I Nuovi Confidenti* (Los Nuevos Confidentes), bajo la dirección de Flaminio Scala y con el apoyo del duque de Mantua.

*Gli Accessi*, también conocidos como *La Troupe del Duca di Mantova*, por ser éste su protector, estuvo dirigida mucho tiempo por Tristano Martinelli, famoso intérprete de *Alecchino*. Esta compañía viajó mucho a Francia, especialmente a París, en donde ejecutó sus representaciones más importantes, solicitadas por la misma realeza francesa. De hecho, *Gli Accessi* se establecieron durante una larga temporada en Lyon. Aproximadamente en 1621, Tristano Martinelli se separa de ellos y se integra a *I Fedeli*.

A partir de la segunda mitad del siglo XVII, se hace más frecuente que las agrupaciones adopten nombres propios, ya sea el del señor de su ciudad o el de su director, en lugar de usar nombres colectivos. Tal es el caso de *I Gonzaga-Nevers di Mantova*, *Gli Estensi di Modena*, *I Farnese di Parma*, *La Compagnia di Francesco Calderoni*, la de *Pietro Cotta* y la de *Luigi Riccoboni*. Éstas son sólo algunas de las muchas compañías que proliferaron entre la segunda mitad del siglo XVI y la segunda mitad del XVII. Todas ellas aparecen citadas en el texto de

Fernandino Taviani y Mirella Schino *Il segreto della Commedia dell'arte*. Sin embargo, en el estudio no se especifican las fechas exactas de sus actividades.

Por otra parte, Juan Felipe Preciado menciona en su estudio sobre *La Commedia dell'arte*, algunas otras compañías que se establecieron en Francia y que no por ello pierden su valor como comediantes italianos: *La Troupe di Giuseppe Bianchi* (1639-1648), *La Troupe Fiorelli-Locatelli* (1653-1648), *La Troupe del Duca di Modena* (1673) y *La Troupe Italiana* (1688).



Anuncios de representaciones.<sup>55</sup>

<sup>55</sup> Tomadas de Fernandino Taviani, *op. cit.*, p. 52.

## VII. Origen, recreación y descripción de algunas figuras *dell'arte*

La división de categorías expuestas en el capítulo IV es la que manejan en total acuerdo los estudiosos de la *Commedia dell'arte*. En cuanto al tema de los nombres, concretamente en lo que se refiere al orden cronológico, hay una gran confusión, ya que la cantidad de personajes que surgieron en dos siglos es demasiado numerosa, y la cantidad de documentación original es muy escasa. Por esta razón se hace difícil encontrar información exacta sobre cada uno de los personajes. Se tienen datos muy claros sobre el desarrollo de ciertas figuras, pero no de todas. Probablemente, esto se deba a que nunca hubo una documentación escrita, o bien a que la información se perdió con el tiempo. Como consecuencia, los investigadores no han podido profundizar en el estudio de muchas de las figuras. Por ello, hemos decidido describir solamente a los personajes más conocidos y documentados.

La información que se dará a continuación ha sido recopilada de diversas fuentes, pero la gran mayoría está tomada del estudio de Vito Pandolfi *La Commedia dell'arte*.<sup>56</sup> Trataremos de exponer lo más claramente posible una visión global y general, en la que casi todos los autores están de acuerdo. Debido a la escasez de datos, en algunos casos se omitirá el nombre de los creadores originales de las figuras —en el lugar de este dato aparecerá el de sus mejores intérpretes—, así como las fechas precisas de su aparición en escena.

Como la mayoría de los personajes de la *Commedia dell'arte* que aquí se tratan pertenecen a las primeras compañías, podemos catalogarlos como "los nombres de la primera generación", con las excepciones que se indicarán en su momento. Todos ellos se mantuvieron hasta el final del siglo XVIII y trascendieron como "los personajes de la *Commedia dell'arte*". Hacemos hincapié en que de éstos se derivaron muchísimos nombres, y posteriormente se crearon otros nuevos.

---

<sup>56</sup> Vito Pandolfi, *La Commedia dell'arte, storia e testo*. v. 6. Firenze, Sansoni Antiquariato, 1957.

## **A. Gli Zanni**

### **a) Brighella**

#### **Nombre y descripción**

El nombre de *Brighella* viene de la palabra italiana *Briga* que significa brega, dificultad, intriga o lío. Su nombre completo es *Brighella Cavicchio di Val Brembana*. *Cavicchio* es sinónimo de estaca (pedazo de madera puntiagudo que se utiliza para hacer hoyos en la tierra), con evidente doble sentido, y también significaba cuerno y pretexto; *Val Brembana*, probablemente sea el nombre de la población en donde nació, pero podría haber tenido algún sentido gracioso, hoy no perceptible. Por lo tanto, el significado del nombre podría ser algo así como el que clava a la fuerza las intrigas o los problemas; ya que efectivamente, éste es el personaje que con frecuencia se encarga de meter la cizaña y de crear los enredos en la trama. También se le conoce como *Il primo Zanni*, porque fue el primer criado proveniente de Bérgamo, instaurando así la tradición de que los criados principales fueran originarios de este lugar y hablaran dialecto bergamasco.

La ciudad de Bérgamo se encuentra situada en la cumbre y a las faldas de una montaña, y está dividida en dos partes: la ciudad alta y la baja. En Italia, cuando una ciudad se encuentra dividida en esta forma, suele decirse proverbialmente que los habitantes de la parte alta son más astutos e inteligentes que los de la parte baja. *Brighella* proviene de Bérgamo el alto, y de cierta manera esa astucia de la que está provisto le da una especie de liderazgo entre los criados.

*Brighella*, como buen *Zanni*, hace cualquier cosa con tal de obtener dinero. Sus intereses personales (léase dinero y comida) están por encima de todo. Es charlatán, ladrón, cínico, presumido, dominante, astuto, pícaro, misógino, grosero, vulgar y abusivo con los débiles, con los viejos y con las mujeres.

Es el símbolo de quienes hacen de la intriga su forma de vida para sacar sólo provecho personal y que no tienen oficio ni beneficio. Sin embargo, no es el típico perezoso; su ambición lo obliga a trabajar, de lo que sea, pero siempre se las ingeniará para sacar más dinero del que le corresponde. Es sumamente insolente y no quiere a nadie más que a sí mismo, empero, sabe medir las consecuencias y

bajar la cabeza ante el patrón cuando su pellejo —o su dinero— se ven en peligro. No le teme a nada, salvo a la horca, en donde cree que terminará tarde o temprano. Es un hombre muy observador, y siempre que actúa, lo hace después de haber reflexionado mucho para estar seguro de que alcanzará su objetivo.

Adele Cilibrizzi nos describe a este personaje de la siguiente manera:

La tattica di Brighella é semplice: destare fiducia nelle persone, per poterle agevolmente derubare. Se avvicina una signora vanitosa, si consuma in complimenti; se incontra un signore avaro, finge di amare il risparmio; se conosce un giovane innamorato, si trasforma in un messaggero d'amore.<sup>57</sup>

Es un hombre libre, sin prejuicios morales ni ataduras afectivas. Hace lo que le da la gana y consigue lo que quiere sin importarle a quién afecta o a quién arruina. Las mujeres no lo aman, pero le admiran su astucia y le temen por sus burlas. La única gran cualidad que posee es la de ser un gran músico; de hecho, en la mayoría de las láminas de la época lleva siempre una guitarra. Los personajes que de él se derivaron también se relacionan con la música: *Flautino*, *Beltrame*, *Mezzettino*, *Bagattino*, *Buffetto*, *Fichetto*, *Finocchio*, *Sbrigianni* y *Pasquariello* entre muchos otros. También *Scapino* es un personaje que deriva de *Brighella* y que de cierta manera lo reemplazó con el tiempo, algo parecido a lo que sucedió con *Scaramuccia* y *Spaventa*, como veremos más adelante cuando hablemos del personaje del capitán.

*Brighella* siempre aparecerá en el papel de sirviente de alguno de *I Magnifici*, de algún *Innamorato* o *Innamorata*. Es pareja de *Arlecchino*, del mismo modo en que lo es *Pantalone* del *Dottore*.

### Físico y vestuario

*Brighella* es atractivo, alto y delgado. Su cuerpo es tan flexible y ágil que se asemeja a un gato en constante movimiento. Con su tono de voz muy grave, resulta convincente cuando estafa o engaña; y dulce y seductor cuando canta. Sin

---

<sup>57</sup> "La táctica de *Brighella* es simple: inspirar confianza a las personas para después robarles con más facilidad. Si se acerca a una señora vanidosa, se deshace en cumplidos; si se encuentra con un hombre avaro, finge amar el ahorro; si conoce a un joven enamorado, se transforma en un mensajero de amor." Adele Cilibrizzi, *op. cit.*, p. 75.

embargo, tiene una risa tan burlona que a veces ésta lo delata en medio de alguna mala maniobra. Su modo de hablar es muy peculiar, pues mezcla graciosamente los dialectos bergamasco, véneto y napolitano, utilizando siempre el pronombre *mi* como pronombre directo, en lugar de *io*, según la morfología de su dialecto (más adelante presentamos un ejemplo al respecto).

La máscara de *Brighella* es de color verde olivo, nariz de gancho, labios gruesos y espeso bigote hacia arriba. Su vestuario original (chaqueta, pantalón y capa) es de color blanco con franjas verdes; por sombrero lleva un birrete abombachado, parecido al gorro de un cocinero, y como se lo pone muy abajo, parece que éste forma parte de la máscara. Con el tiempo, su vestimenta se enriqueció: la capa sencilla se cambió por una de triple cuello, aparecieron unas gruesas patillas y el bigote empequeñeció. Las láminas y grabados lo muestran invariablemente con una gran cartera de cuero y con un puñal, que simboliza su plena disposición para degollar a quien se le ordene, a cambio, por supuesto, de una cantidad razonable de monedas; por último, lleva colgada a su espalda una guitarra.

El personaje de *Brighella* fue transformado en el siglo XVIII por Carlo Goldoni, y según los autores de *Le maschere italiane*, el *Brighella* de Goldoni "assume le caratteristiche del servitore fedele; ruba meno e inganna piú te donne in amore che gli uomini in affari."<sup>58</sup>

### **Antecedentes**

Por sus características de estafador profesional, se dice que es descendiente de *Pseudolus*, esclavo de la comedia griega y latina, y de *Salvero*, personaje de *Il Ruzzante*.

### **Creador o intérprete más famoso**

El actor y director Antonio da Molina fue tal vez el *Brighella* más reconocido en su época (1606), y aunque algunos afirman que él fue su creador, se sabe que este

---

<sup>58</sup> "assume las características del criado fiel; roba menos y engaña más a las mujeres en los amores, que a los hombres en los negocios." *Silvia Battistelli, et al. op. cit.*, p. 31.

personaje existía desde antes. Otros dos grandes intérpretes fueron Carlo Cantú (siglo XVII) y Anastasio Zanoni (siglo XVIII).

### Ejemplo de alguna característica

Para poder apreciar su peculiar lenguaje, una mixtura de veneciano (más que bergamasco) e italiano, citamos a continuación parte de un texto de *Brighella* tomado de la obra *I due gemelli veneziani* de Carlo Goldoni:

**Mi** serviva in Venezia un mercante ricchissimo, amigo intrinseco del fu sior Pantalon dei Bisognosi, padre de stù do fradelli zemelli. El sior Pantalon, oltre de questi, l'aveva anca una femena, e questa el l'ha mandada a Bergamo a un so fradello, per nome chiamato Stefanello, ricco e senza eredi, dove prima l'aveva mandà... anca el sior Zanetto. Ho sentito a dir, praticando in quella casa, che la femena s'aveva perso; che a Bergamo no l'è arrivata, e che la s'è smarrida, non se sa come, per viazo; e mai pi ghe n'ha avudo nova: e questo è quanto ghe posso dir circa alle persone de sta fameggia.<sup>59</sup>

Asimismo, citaremos algunas argumentaciones típicas de esta figura, que tomamos de la investigación de Preciado:

Por honrado que sea un hombre, cuando maneja dineros de otro se queda siempre con alguna cosa, como aquel que mete las manos en la masa para batir el pan, mas sin intención de robar, a fuerza de amasar le quedan untadas las manos. (...) Muchos dicen que las mujeres son la mercancía más buena que se puede encontrar; pero **Mi**, soy de sentimiento contrario y os diré que se trata de una mercancía en liquidación; porque generalmente la mujer es inquieta en sociedad, insufrible en el trato, ligera en el hablar, desenfadada en los apetitos, voluble en el genio, inconstante en el amor, vengativa en la ofensa, falta a sus promesas, despechada en el rechazo, importuna al levantarse, intolerable en la extravagancia, imperdonable en la debilidad, obstinada en suponer, dispersa en la juventud, e infiel en el matrimonio.<sup>60</sup>

<sup>59</sup> "Me servía en Venecia a un comerciante riquísimo, amigo intrínseco del que fuera el señor Pantalón de los Menesterosos, padre de estos dos hermanos gemelos. El señor Pantalon, además de éstos, tenía también una hija, a quien mandó a Bèrgamo con un hermano suyo, por nombre llamado Stefanello, rico y sin herederos, donde primero la había mandado también el señor Zanetto. Escuché decir, conversando en aquella casa, que la hija se había perdido, que no llegó a Bèrgamo, y que se extravió, no se sabe cómo, en el viaje; y no se ha sabido nada: esto es cuánto puedo decir acerca de las personas de esta familia." Carlo Goldoni, *I due gemelli veneziani e La bottega del caffè*. Milano, Mondadori, 1979, pp. 31-32.

<sup>60</sup> Juan Felipe Preciado, *op. cit.*, p. 178-179. El autor del libro no aclara de dónde tomó el ejemplo ni si el original está en italiano. Nótese que el traductor no entendió que el pronombre "mi" es, como en casi todos los dialectos del norte de Italia, pronombre directo (yo) e indirecto (mi) según el caso, y lo deja sin traducir y con mayúscula, como un nombre.



*Brighella*<sup>61</sup>

---

<sup>61</sup> Ilustración de Maurice Sand, tomada de Gian Francesco Malpiero, *op. cit.*, p. s/n.

## b) Arlecchino

### Nombre y descripción

El nombre completo de esta figura es *Arlecchino Sbuffardeli*. *Arlecchino* es quizá el personaje más famoso de la *Commedia dell'arte*, y por ende, uno de los más estudiados. El origen de su nombre se remonta a una leyenda medieval francesa en la cual existía la figura de un diablo llamado *Mesnie Hellequin*; éste derivó en un personaje llamado *Herlequin*, un diablo-cómico, que apareció en la obra *Jeu de la feuillee*, representada por Adam de la Halle, en Arras en 1262. Posteriormente, esta figura pasó a formar parte de los personajes tradicionales del Carnaval, también como un diablo, con el nombre de *Harlequin*.

Probablemente de este mismo personaje surgió otro diablo, llamado Alichino, que aparece en la *Divina commedia* y cuyo nombre inventó Dante Alighieri.<sup>62</sup>

También existe otra versión sobre el origen del nombre de *Arlecchino*, inventada por Domenico Biancolelli, gran intérprete de esta figura, la cual aparece en el estudio de Adele Cilibrizzi:

Il padre di Arlecchino, poverissimo, per poter smaltire la fame, ruba e, da quel giorno, vive sempre nel timore di essere acciuffato. Una volta, prende con sé il figliolletto di pochi mesi e si mette a cavallo di un asino. Sta attraversando un boschetto, quando vede un uomo nascosto dietro un cespuglio, che sta lì per i fatti suoi. Il poveraccio, convinto che si tratti di una guardia: 'Ar-Ar-l'è chin' (corri, corri è chino) urla in dialetto bergamasco all'asino. Dopo, ricordando lo spavento provato e le parole piú volte ripetute, per incitare l'asino a correre: 'Ar-Ar-l'è chin', chiamerà, appunto Arlecchino il suo figliolletto non ancora battezzato.<sup>63</sup>

*Arlecchino* es la pareja de *Brighella* y su antítesis. También, como el primer *Zanni*, es originario de la ciudad de Bérgamo, pero de la parte baja, y por lo tanto se le adjudican las características de ingenuo, bobo, simplón, inculto y rústico. En

<sup>62</sup> Confróntese Dante Alighieri, *Divina commedia*, Inf., XXI, 118.

<sup>63</sup> "El padre de *Arlecchino*, paupérrimo, para poder saciar el hambre, roba y, desde aquel día, vive siempre con el temor de ser atrapado. En una ocasión, toma a su hijito de pocos meses y se monta sobre un asno. Está atravesando un bosque, cuando ve a un hombre escondido detrás de un arbusto, que ahí estaba por razones propias. El pobrecito, seguro de que se trata de un guardia: 'Ar-Ar-l'è chin' (corre, corre está agachado) grita en dialecto bergamasco al asno. Después, recordando el susto que se llevó y las palabras que tantas veces repitió, para incitar al asno a correr: 'Ar-Ar-l'è chin', llamará precisamente *Arlecchino* a su hijo aún no bautizado." *Silvia Battistelli, et al, op. cit., p. 73.*

*Le maschere italiane*, *Arlecchino* es descrito como: "Il servo sciocco, semplice e rozzo, che portava nella vita di città la bestialità e la forza della natura."<sup>64</sup>

En la *Commedia dell'arte* se manifiestan dos tipos de Zanni: uno astuto e intrigante y otro bobo y simplón. En opinión del investigador Allardyce Nicoll, en el caso de *Brighella* y *Arlecchino* no se puede hacer una clasificación tan tajante porque en algunas situaciones, ambos comparten las mismas características; al grado de que a veces es difícil determinar cuál de los dos es más astuto o más bobo.

*Arlecchino* representará siempre el papel de criado de algún *Magnifico* o de algún *Innamorato*. Es un personaje sumamente ingenuo. Vive en un mundo hecho de fantasías, pero no llega al ridículo como es el caso de *I Magnifici*. Más bien raya en la ternura porque a pesar de ser un entrometido, ignorante, trivial, corrupto, vulgar, grosero y amoral, es un personaje que no lleva malicia en sus acciones; en ese sentido, también es totalmente opuesto a *Brighella*.

*Arlecchino* es tan ingenuo y atolondrado, que su cabeza no le da para pensar en más de una cosa a la vez. Actúa de primer instinto sin pensar nunca en las consecuencias de sus acciones, y con ello mete a todo el mundo en tremendos líos, particularmente a su patrón. A la hora en que se da cuenta de los enredos que ha armado, trata de solucionarlos, pero como la solución que encuentra tampoco la piensa, el conflicto se va agrandando cada vez más. Mientras más trata de salir de los problemas, más los agranda y nunca aprende ni escarmienta con sus experiencias.

Es de una agilidad mental impresionante, lo que lo hace un personaje divertido y fresco. Siempre sorprende por imaginativo y ocurrente, y aunque es imprudente nunca llega a ser tedioso. Es ignorante y tosco pero finamente gracioso.

Probablemente el éxito de *Arlecchino* se debe a que es un personaje muy humano. Tiene todos los defectos posibles, pero lo salva esa chispa que no le permite guardar rencores ni buscar venganzas. Por otra parte, su locura lo lleva a

---

<sup>64</sup> "El criado tonto, simple y tosco, que en la vida de ciudad llevaba la bestialidad y la fuerza de la naturaleza." *Ibid.*, p. 24.

hacer cosas que otros en su sano juicio no se atreverían. En el fondo es como un niño, se aflige y se consuela con gran facilidad. Es goloso como buen *Zanni* y tiernamente enamorado. Todas estas características hicieron de *Arlecchino* una figura de una personalidad muy peculiar. Es un personaje que representa el desamparo y la pobreza inmerecidos; por ello, el público le guardó siempre un cariño especial.

### **Físico y vestuario**

Se caracteriza por ser la figura más ágil y más acrobática de todos los personajes de la *Commedia dell'arte*. Sus movimientos son más felinos que los de *Brighella*, de hecho todo el tiempo juega con su cuerpo para dar prueba de una elasticidad gatuna; se encorva o se estira con gran facilidad para dar saltos mortales y brincar continuamente de un lado a otro del escenario.

También habla en dialecto bergamasco, pero con el tiempo, debido al éxito que adquirió en Francia, su lenguaje se afrancesó, y esto hizo que su forma de hablar se convirtiera en algo muy singular porque mezclaba frases en dialecto y en un francés mal aprendido, que añadido a sus frases hiperbólicas resultaba sumamente chistoso. Llegó a tener un vocabulario tan peculiar, que muchos lo consideran otro idioma: *langue harlequine*. Su tono de voz es agudo, como en falsete, y tiene una risa contagiosa.

El traje de *Arlecchino* es de los que menos modificaciones sufrió. Originalmente, los triángulos y rombos que distinguen su traje eran simples remiendos de su ropa, acomodados únicamente por la necesidad de desgaste de la tela, y su máscara, que llevaba pelo y bigote, era mucho más tosca. Es hasta mediados del siglo XVII cuando *Arlecchino* aparece con su traje de rombos uniformemente acomodados, y con su famosa máscara negra carente de pelo y bigote. Complementa entonces su vestuario con un palo llamado *batocchio* (con forma de badajo de campana); un gorro largo del que cuelga una cola de conejo; una bolsita de cuero llena de hoyos (y por lo mismo vacía); y unas zapatillas sin tacón.

El traje de *Arlecchino*, famoso en todo el mundo, es el sello de su personalidad. Cuando la intriga de la trama lo lleva a disfrazarse, asomará el traje de rombos por debajo del que se ha puesto encima, y así será rápidamente descubierto por el público. Al mismo tiempo, los "parches" del vestuario más que significar pobreza, simbolizan la capacidad de adaptación del personaje, que es como un camaleón, buscando siempre la manera de entrar en contexto.

*Arlecchino* es un gran acróbata y bailarín, pero a diferencia de *Brighella* no toca ningún instrumento. Su lado artístico más bien se inclina hacia la poesía, por su manera de hablar, por sus gestos y movimientos.

### **Antecedentes**

Se le relaciona con *Mimus Centunculus*, personaje de Plauto. También se dice que *Arlecchino* puede haber derivado de dos *Zanni* : *Truffaldino* y *Trivellino*.

### **Creador o intérprete más famoso**

La aparición de *Arlecchino* fue a finales del siglo XVI, lo cual indica que fue una de las primeras figuras. Se piensa que su creador fue Alberto Gavazzi, mejor conocido como Zan Ganassa. Gavazzi presentó a *Arlecchino* hablando en dialecto bergamasco y con un traje de colores chillantes, que contrastaba totalmente con los tradicionales vestidos blancos que usaban los otros criados.<sup>65</sup> También existe la teoría de que el *Arlecchino*, tal como lo conocemos ahora, nació de ciertas transformaciones durante la época de Goldoni (S. XVIII). Se dice que fue en ese entonces cuando se convirtió en la figura elástica, con movimientos de gato, máscara de seda y cabello de fieltro, que se conoce hoy en día.

*Arlecchino* es el personaje *dell'arte* que más intérpretes ha tenido; entre los más famosos destacan: Tristano Martinelli (?- 1630), Evaristo Gherardi (1633-1700) y Angelo Constantini (1654-1729).<sup>66</sup>

---

<sup>65</sup> El primer traje de *Arlecchino* era blanco con parches de color.

<sup>66</sup> En el siglo XX, la compañía Piccolo Teatro di Milano también tuvo célebres intérpretes de *Arlecchino*.

### Ejemplo de alguna característica

En Francia esta figura llegó a tener tanto éxito que finalmente se convirtió en el elemento esencial de las tramas. En muchas comedias italo-francesas, el nombre de *Arlecchino* forma parte de los títulos: *Arlequin empereur de la Lune*, *Arlequin Jason* y *Arlequin Chevalier du Soleil*, por citar algunos. Cabe señalar que este fenómeno también se presentó en Italia.

Una de las escenas típicas de *Arlecchino*, que se repite una y otra vez en las comedias, gira alrededor de las desgracias en las que se ve envuelto a la hora de llevar un recado vital para su patrón. Invariablemente le pasarán las cosas más extraordinarias en ese momento, y el mensaje siempre terminará alterado.

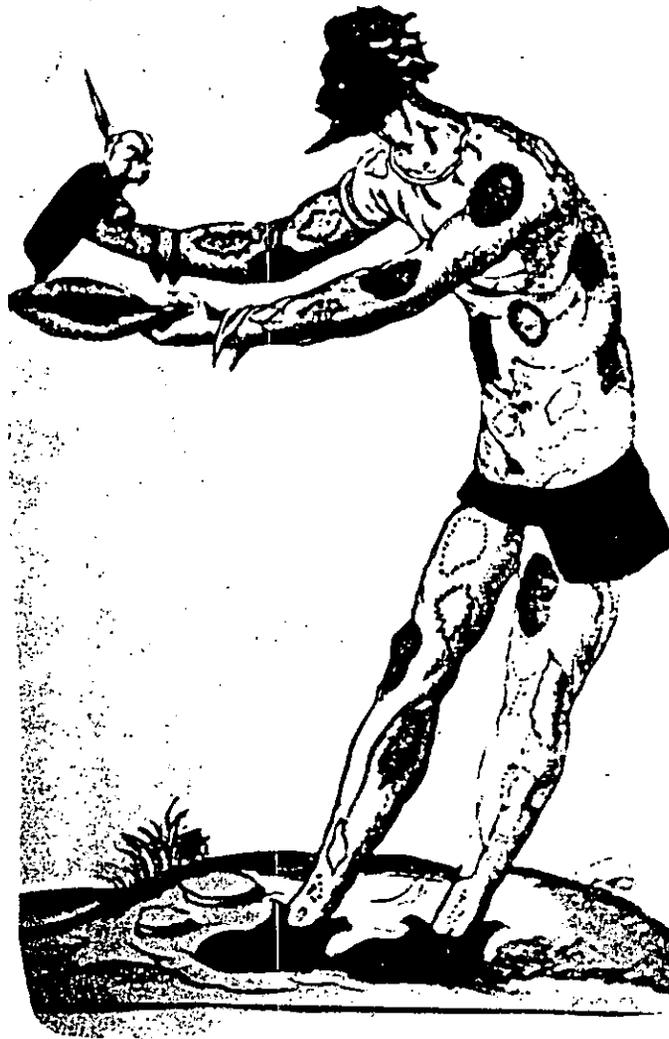
Adele Cilibrizzi nos expone un parlamento típico de *Arlecchino*:

Ma la disgrazia ha sempre perseguitato la nostra famiglia. Io stesso, una volta, fui accusato di furto. Ed ecco come andó la cosa... Il mio padrone mi aveva mandato a fare una commisione. Andando per un vicolo molto stretto, trovai un cavallo che lo sbarrava trasversalmente. Faccio per passargli di dietro e mi gridano: "Bada, ti tirerá un calcio!". Voglio passar davanti e mi si dice: "Attento che ti morderá". Sono dunque costretto, per non essere morso o stroppiato, a passar di sopra. Metto il piede in una staffa e sto per scavalcare, ma eco che il cavallo piglia la corsa e mi porta a venticinque leghe di distanza. Vi domando io se questo si chiama rubare un cavallo; eppure, per tale innocentissimo fatto, se non fossi scappato di prigione, ci sarei ancora. Ed eccomi qua in cerca di uno stabile collocamento. C'è, nessuno che abbia bisogno di un servitore? di un segretario? di una persona fidata?<sup>67</sup>

Contemporáneos a estas figuras, surgen, entre muchos otros *Zanni*, *Pedrolino* y *Pulcinella*, dos personajes maravillosos que no podemos dejar de mencionar aunque sea brevemente.

<sup>67</sup> "Es que la desgracia ha perseguido siempre a nuestra familia. Yo mismo, una vez, fui acusado de robo. Y he aquí cómo sucedió la cosa... Mi patrón me mandó a un encargo. Caminando por un callejón muy estrecho, me encuentro con un caballo que lo bloqueaba transversalmente. Quiero pasar por atrás y me gritan: 'Cuidado, te soltará una patada'. Quiero pasar por delante y me dicen: 'Cuidado que te morderá'. Entonces me veo obligado, para no ser mordido o pateado, a pasar sobre de él. Meto el pie en el estribo y cuando estoy por montarlo, entonces el caballo se echa a correr y me lleva a veinticinco leguas de distancia. Yo les pregunto si a esto se le puede llamar robar un caballo; sin embargo, por este inocentísimo hecho, si no me hubiera escapado de la prisión, ahí estaría todavía. Y aquí me tienen en busca de un trabajo estable. ¿Hay alguien aquí que necesite de un criado? ¿de un secretario? ¿de una persona de confianza?" Adele Cilibrizzi, op. cit., p. 37.

# Harlequin.



Arlecchino<sup>68</sup>

<sup>68</sup> Ilustración tomada de María de la Luz Uribe, *op. cit.*, p. s/n. La autora no da el crédito de la lámina. El nombre del personaje está escrito en francés.

### c) *Pedrolino*

*Pedrolino* es un personaje muy inocente, excesivamente bondadoso, solidario, idealista, ingenuo, honesto, profundamente melancólico y romántico. Comparado con *Brighella* y *Arlecchino* se puede decir que es un personaje mucho más fino; aunque en cierta forma podría comparársele con *Arlecchino* porque también él es un personaje sin malicia, víctima constante de sus propios enredos y engaños que lo llevan a ser invariablemente castigado por su amo.

Siempre aparece como criado y siempre, también, como galán de *Franceschina*, de quien en verdad está perdida y ciegamente enamorado. Ella, abusando de esta bondad, hace y deshace a su antojo sin corresponderle verdaderamente.

Se piensa que las figuras de *Giglio*, *Gilles*, *Gillotín*, *Peppe Nappa*, *Bertoldo*, *Bertoldino* y *Cacasenno* derivaron de él. Este personaje sirvió también como motivo de inspiración para otra figura, mucho más conocida que el mismo *Pedrolino*; se trata nada más y nada menos que de *Pierrot*, el famosísimo personaje francés.

El oficio original de *Pedrolino* es el de panadero, por eso es que lleva la cara enharinada: en realidad no lleva máscara sino un maquillaje blanco que simula la harina y le cubre toda la cara.

*Pedrolino* vestía todo de blanco: pantalón muy amplio y un jubón que se abotonaba al frente, con unas mangas muy largas y un gran sombrero de panadero. Un cinturón blanco y un cesto de pan o, con el tiempo, de papas; una bolsita de cuero y a veces dos liebres y una escopeta al hombro, completaban su ajuar.



*Pierrot*<sup>69</sup>

Hay quienes afirman que nació a mediados del siglo XVI, y otros en el siglo XVII. María de la Luz Uribe afirma que *Pedrolino* fue una creación del actor Giuseppe Giratone y que apareció a mitad del siglo XVI. El investigador francés Duchartre, según dice la misma investigadora, afirma que en 1572 ya existía *Pedrolino*, quien fungía como valet en las comedias de la compañía de *I Gelosi*, y que en 1584 participaba con *I Comici Uniti*. Constantin Miclancewsky y Allardyce Nicoll, entre otros, afirman que dicho personaje apareció a finales del XVI o principios del XVII. Nicoll nos da entender que fue el actor Giovanni Pellesini el creador de esta figura entre 1576 y 1613. Como quiera que sea, la presencia y la importancia de este personaje es innegable porque a pesar de ser uno de los *Zanni*, es muy diferente a los anteriormente mencionados.

<sup>69</sup> Ilustración de Maurice Sand, tomada de Gian Francesco Malpiero, *op. cit.*, p. s/n.

Junto con *Arlecchino*, este personaje ha inspirado obras de poetas, músicos y pintores, entre ellos Picasso.



*Pierrot y Arlecchino*<sup>70</sup>

<sup>70</sup> Ilustraciones de Pablo Picasso, *Pierrot and Harlequin*, París, 1918/ 1920 incluidas en The Museum of Modern Art, New York, *Pablo Picasso: A Retrospective*, New York, Edited by William Rubin, 1980, p. 210.

#### d) *Pulcinella*

Los personajes que se crearon en la ciudad de Nápoles le dieron un giro diferente a la *Commedia dell'arte*, puesto que son figuras más libres, hechas más con la intención de divertir que de moralizar. Ésta es la gran diferencia que marca a los napolitanos distinguiéndolos del resto de los demás personajes. Ejemplo de ello son el Capitán *Scaramuccia* y *Pulcinella*. Sin embargo, esta libertad les costó a dichos personajes el ser vetados por algunas de las compañías que se presentaban ante un público sumamente refinado.

Silvio Fiorillo creó a *Pulcinella* en 1618. El nombre de este personaje deriva de *pulce*, que significa pulga; y su carácter proviene de dos de los personajes de las atellanas: *Maccus* y *Baccus*, ya que es una mezcla física y moral de ambos. De *Maccus*, personaje jorobado de piernas largas y tórax corto, tomó Fiorillo su caminar; de *Baccus*, heredó la sobriedad y la ecuanimidad contenidas, que estallan de pronto en palabras y acrobacias agresivas y groseras. Adele Cilibrizzi nos dice al respecto: "In *Pulcinella* sono riuniti i caratteri di due maschere delle Atellane, *Maccus* e *Baccus*. Del primo ha la golosità, la poltroneria, lo scilinguagnolo sciolto; del secondo, la spaconeria e, al tempo stesso, la vigliaccheria."<sup>71</sup>

Por otra parte, en el segundo tomo de la *Historia del teatro dramático* de Silvio D'Amico encontramos la siguiente descripción de este personaje. En la traducción, el nombre se transforma al uso español en Polichinela:

El ideal de Polichinela es el *dolce far niente*, sus suspiros son por los macarrones; Polichinela se adapta a todos los papeles, incluso a los de ladrón, estafador, alcahuete; se emborracha, se deja apalear, a veces le ocurre algo peor; en suma, es la expresión cómica del abandono popular a todos los instintos, comprendidos los peores, y de los males que de ellos derivan. Polichinela tiene, no obstante, para salir de apuros, un doble secreto, parodia de una región que ha dado a Italia grandes músicos y grandes filósofos: canta y toma el mundo con filosofía.<sup>72</sup>

Existe también la versión de que no había un *Pulcinella* sino dos, nacidos simultáneamente en Benevento, ciudad que como Bérgamo se "divide" en Benevento alto y en Benevento bajo. Así, un *Pulcinella* lleva las características de

<sup>71</sup> "En Polichinela están reunidas las características de las máscaras de las atellanas, *Maccus* y *Baccus*. Del primero tiene la gula, lo holgazán, lo lengualarga; del segundo, lo fanfarrón y, al mismo tiempo, la cobardía." *Ibid.*, p. 123.

<sup>72</sup> Silvio D'Amico, *op. cit.*, p. 47. (Traducción de Baltasar Samper).

los habitantes de la parte alta (astuto, inteligente y galán) y el otro, las de la parte baja (bobo, rústico y atarantado). Como quien dice una segunda versión de *Gli Zanni* de Bérgamo. Sin embargo esto no es muy preciso, es sólo una suposición, así como la de que es originario de Salerno o la de que está inspirado en los campesinos de Acerra.

Viejo, feo, jorobado, solterón, excéntrico, pretencioso, egocéntrico, cruel, gruñón, impertinente y vulgar son algunos de los adjetivos con los que se suele presentar a *Pulcinella*. Su deformidad física es la razón de su atormentado carácter. Se siente ridículo y por ello es cruel con los demás, a modo de venganza. Es un personaje sumamente grotesco, pesado y desagradable; efectivamente, posee todos los vicios y defectos del ser humano. Contrariamente a lo que sucedía con *Arlecchino*, el público veía en *Pulcinella* precisamente todo lo que no se quiere ser. Sin embargo, no se trata de una clasificación de buenos o malos sino de una representación de los mismos seres humanos, y eso es lo interesante.

*Pulcinella* es un personaje de gran fuerza y personalidad. De él se derivaron: *Polichiniello*, *Puliciniella*, *Purricinella*, *Cucurucú*, *Sitono*, *Biricchino*, *Meo-Patacca* y *Meo-Peppe*. Internacionalmente, dejó huella en Francia como *Polichinelle*, en Inglaterra como *Punch* y *Jack Pudding*, en Alemania como *Hanzwurst* y *Pulzinella*, en Holanda como *Toneelget* y en España como *Don Cristóbal Pulchinela*.

A *Pulcinella* no se le puede catalogar en un papel fijo. Suele aparecer como criado, pero se le puede encontrar en muy diversos papeles: campesino, panadero, vendedor de esclavos, posadero, e incluso padre de familia o amante. Habla en napolitano y es el único personaje que no tiene una entrada fija; nos referimos a que todos los personajes entraban en escena siempre del mismo modo, tanto en orden de aparición como en actitud física: *Pulcinella*, no.

Su vestuario es el de campesino: blusa suelta de lino blanco, cinturón de piel, bragas amplias y aguadas, una gargantilla colgada de un listón, sombrero cónico de fieltro blanco, zapatillas bajas, un *batocchio* y una escupidera que utiliza para comer sus macarrones ayudado de un cubierto que lleva siempre consigo.

Su máscara es de color café oscuro que le acentúa la frente, sus ojos son pequeños y pegados a la gran nariz ancha y ganchuda. Sus mejillas son flácidas y tiene tres enormes verrugas en la cara; una en la frente, otra en la nariz y otra en la mejilla.



*Polliciniella*<sup>73</sup>

<sup>73</sup> Ilustración de Maurice Sand, tomada de Gian Francesco Malpiero, *op. cit.*, p. s/n.

## B. *I Magnifici*

### a) *Pantalone*

#### Nombre y descripción

Este personaje originalmente se llamó *Pantalone Il Magnifico*. Aparece a finales del siglo XVI, y se dice que el nombre puede tener dos orígenes: *Pantaleone*, que era un antiguo santo protector de Venecia, y *Pianta-Leone*, nombre que se les daba antiguamente a los ricos mercaderes de la República Véneta, quienes cuando conquistaban con sus mercancías las islas del Mediterráneo plantaban el emblema del león de San Marcos en el lugar de su conquista. Como esta máscara representa al adinerado comerciante veneciano, casi siempre apegado a su dinero y con veleidades amorosas, se le agregó lo de *Magnifico*. Sin embargo, con el pasar de los años, el significado original del nombre se fue perdiendo porque el personaje fue adquiriendo nuevos matices a medida que la situación social de los mercantes iba cambiando. En el siglo XVIII, el escritor Carlo Goldoni le da un nuevo giro a este personaje y lo convierte en un generoso y virtuoso viejo, en *Pantalone Dei Bisognosi* (Pantalón de los Menesterosos).

Esta afirmación la respaldan Battistelli, Fava y Mornacchi diciendo: "Col passare degli anni la maschera [di Pantalone] perdette poco a poco l'originario significato fino a che Goldoni restituì al carattere molte delle attribuzioni primitive e, con molta ironia, gli diede il cognome De' Bisognosi".<sup>74</sup>

*Pantalone*, en esta última versión del rico generoso, es un personaje proverbial en la Italia de hoy. Por ejemplo, cuando se reúnen los amigos o la familia a comer en un restaurante, en el momento en que llega la cuenta suele decirse: "Chi paga? Paga *Pantalone*." También se usa cuando quien paga es el gobierno, que paga por los necesitados.

---

<sup>74</sup> "Con el paso de los años la máscara [de *Pantalone*] pierde poco a poco su significado original, hasta que Goldoni restituye al carácter muchas de las atribuciones primitivas y, con mucha ironía, le da el apellido *De' Bisognosi* [de los necesitados]" Silvia Battistelli, *et al*, *op. cit.*, p. 76.

*Pantalone* es una de las figuras más constantes. Se le puede encontrar representado en dos formas, que coinciden con la explicación de sus nombres: como *Pantalone il Magnifico*, rico comerciante exitoso, no muy viejo, dueño de villas, poderoso, avaro y ambicioso; o bien, como *Pantalone Dei Bisognosi*, un hombre ya mayor, adinerado, con cierta posición social, pero menos egoísta, tal y cual lo presenta posteriormente Carlo Goldoni. En cualquiera de sus dos presentaciones aparece como un hombre ambicioso, desconfiado, necio y obstinado. Para él, el dinero lo es todo, y sólo se olvida de éste en los momentos en que se le presenta la oportunidad de relacionarse amorosamente con una mujer; la cual generalmente es una jovencita comprometida o la *Innamorata* de algún apuesto y galante joven (el cual a veces es el mismísimo hijo de *Pantalone*). Las mujeres jóvenes no pueden verlo más que como un viejo decrépito y ridículo; no obstante, *Pantalone* hará siempre hasta lo imposible por conquistarlas, sobre todo usando su dinero para impresionarlas.

Así pues, nos podemos topar o con un hombre rico de edad madura, de cuerpo firme, musculoso y dinámico, que finge miseria cuando se le pide ayuda, y que pretende ser un jovencito adolescente cuando pretende a una mujer. O bien, en la etapa final de la *Commedia dell'arte*, lo veremos aparecer realmente viejo, hipocondríaco, achacoso y enfermizo, pero aún interesado y activo en los menesteres del sexo.

El investigador Nicoll nos dice lo siguiente sobre *Pantalone Dei Bisognosi*:

Cuando corteja intenta demostrar que todavía es muy activo, se permite briosas piruetas, con las que trata de disimular su gota y reumatismo. Después, con la cara deformada por el dolor se coge su adolorida pierna o se derrumba sobre una silla, gimiendo lastimosamente.<sup>75</sup>

*Pantalone*, en cualquiera de sus dos versiones, puede aparecer como el padre o tutor de uno de los enamorados, o bien, resulta ser padre de alguien más sin saberlo y la noticia le caerá de sorpresa en el momento menos oportuno. *Pantalone* siempre forma parte esencial de los obstáculos que les impiden amarse a las parejas de la comedia. No obstante crea ser dueño y amo de las situaciones,

---

<sup>75</sup> Allardyce Nicoll, *op. cit.*, p. 64.

invariablemente es el blanco de diversas trampas y engaños que le tienden los jóvenes y, sobre todo, los criados. Al final de la obra saldrá siempre perdedor.

### Físico y vestuario

*Pantalone* habla en dialecto véneto, y su voz es nasal y rasposa. Su máscara es de color café grisáceo, con una gran nariz aguileña y huesuda. Como *Pantalone Dei Bisognosi* lleva una barba puntiaguda y unas cejas abundantes y canosas. Como *Magnifico*, los rasgos son los mismos pero menos exagerados.

En los dibujos de la época aparece con dos vestuarios diferentes, que corresponden a las dos etapas de las que ya hablamos. En la primera, llevaba traje, mallas, chaleco y abrigo de color rojo sin mangas y largo hasta los pies; una camisa blanca y unas chinelas alargadas. Portaba un enorme puñal atado a la cintura —que simulaba un gran falo—, un cinturón ancho, un gorro rojo con una cinta dorada y una cadena de oro con un gran medallón en el pecho.<sup>76</sup> La segunda versión de su vestuario es casi idéntica, pero cambia el color rojo por el negro.

Algunos investigadores afirman que este cambio se dio en 1716, cuando la República Véneta perdió el reino de Negroponte, y todos los venecianos, incluido *Pantalone*, se pusieron de luto. Al respecto, en *Le maschere italiane* se dice: "L'abito di Pantalone cambiò un poco nel 1716: i calzoni si accorciarono e la vecchia zimarra che era rossa diventò nera per sempre. Ciò accade quando la Repubblica perse il regno di Negroponte e tutti portarono il lutto (...)"<sup>77</sup>

### Antecedentes

Recuérdese que anteriormente dijimos que los antecedentes de *Pantalone* son "los viejos" que aparecen en las comedias de Plauto, así como *Pappus* y *Casnar*, personajes de las atellanas.

<sup>76</sup> Las mallas o bragas largas hasta los pies durante la época en que se usaban a la rodilla, dieron nombre a la prenda masculina que aún hoy se llama precisamente "pantalón".

<sup>77</sup> "El traje de *Pantalone* cambió un poco en 1716: los calzones se acortaron y la vieja toga que era roja se volvió negra para siempre. Esto sucedió cuando la República perdió el reino de Negroponte y todos se pusieron de luto (...)". *Silvia Battistelli, et al, op. cit., p. 78.*

## Creador o intérprete más famoso

Los datos más remotos indican que fue el actor Giulio Pasquati, originario de Padua y actor de la compañía *I Gelosi*, quien lo interpretaba en 1578 con gran éxito.

## Ejemplo de alguna característica

El "*lazzo del balcone*", tomado del estudio de Preciado, es uno de los recursos de expresión corporal que usaba *Pantalone* para conquistar a la mujer que deseaba, quien en este caso es *Fiorinetta*.

*Pantalone* se empeña en llegar a la alcoba de *Fiorinetta*, escalando el balcón como todo buen *Innamorato* que se respete. *Fiorinetta* se ve obligada a descender por la escalera de la posada para ayudarlo desde abajo, empujándolo del trasero. *Pantalone* no logra subir. Exige una píldora de magnesio para fortificar sus músculos. *La Putela* [*Fiorinetta*] se la da.... Inútil. El juego continúa *ad libitum*, hasta que la joven agotada decide regresar a su alcoba a descansar, dejando al terco anciano enredado en la escalera de cuerda.<sup>78</sup>



*Pantalone*<sup>79</sup>

<sup>78</sup> Juan Felipe Preciado, *op. cit.*, p. 278. El traductor deja sin traducir la expresión "la putela" o sea "la muchacha" en veneciano.

<sup>79</sup> Ilustración tomada de María de la Luz Uribe, *op. cit.*, p. s/n. La autora no proporciona el nombre del ilustrador ni da referencia bibliográfica.



Pantalone<sup>80</sup>

<sup>80</sup> Ilustración de Callot, tomada de Daniel Howard, *op. cit.*, p. *sn.*

## b) *Il Dottor Graziano*

### Nombre y descripción

Su nombre completo es el de *Il Pluscuamperfecto Dottore Gratiano*, que alude a los falsos y pedantes eruditos que se hacen pasar por sabios estudiosos. Por lo tanto, el título de Doctor se refiere a los múltiples títulos universitarios que él mismo dice poseer, y no a la profesión de doctor, aunque cabe hacer la aclaración de que a veces desempeñaba, efectivamente, el papel de médico.

El amor al estudio que profesó el Humanismo fue una de las características del siglo XVI. Sin embargo, este ambiente de cultura propició que muchas personas, a través del falso estudio y la pedantería, tergiversaran este carácter original y se convirtieran en falsos eruditos. En Boloña, ciudad natal del *Dottore*, se construyó la primera universidad del mundo (siglo XI). Como bien se señala en *Le maschere italiane*, este personaje simboliza "la Bologna dove i professoroni scrivono libri che nessuno legge, che si riepiono di erudizione e di citazioni al punto che non riescono a capirsi che da sè."<sup>81</sup>

En las comedias, cada vez que se hace referencia a este personaje, se hace de manera irónica, utilizando apelativos como: "Su Excelencia", "El Ilustrísimo", "El Eminentísimo" o simplemente "El Pluscuamperfecto Doctor", para recalcar cada vez que esta máscara no es más que la caricatura del típico pedante pretencioso, del clásico "don Nadie", que nos es fácil imaginar, porque hoy día todavía abundan estos ejemplares por doquier.

Algunos nombres que derivaron del *Dottor Graziano*, como comúnmente se le conoce, son *Dottor Bacchettone* (Doctor Severo), nombre que hace referencia a la *bacchetta* o vara con la cual golpeaba a los estudiantes; y *Dottor Balanzone*, palabra que puede derivar de *balle*, que en italiano significa patrañas, o bien de la balanza que simboliza el concepto de justicia, pues originalmente es, por boloñés, doctor en leyes.

*Il Dottore* es la pareja de *Pantalone*. Está considerado como la segunda máscara, en orden cronológico, de los "viejos magníficos". A veces se presenta

<sup>81</sup> "la Boloña donde los profesores escriben libros que nadie lee, que se saturan de erudición y citas, a tal grado que se pueden entender sólo entre ellos." Silvia Battistelli, *et al.*, *op. cit.*, p. 45.

como amigo de *Pantalone*, y otras como su peor enemigo, pero nunca los veremos por separado.

Una de las características de este personaje es la de estar siempre enfrascado en discursos larguísimos y barrocos, llenos de citas en latín y cuestionamientos filosóficas, elementos en los que se basa su comicidad, ya que éstos son indescifrables, y en ocasiones realmente sin sentido, porque se fundamentan en la pura palabrería barata, en la absoluta charlatanería. *Il Dottore* habla, habla y habla sin cesar, sin dejar participar a nadie y sin escuchar lo que se le dice. Lo único que quiere es demostrar seriedad y sabiduría, y lo único que consigue es provocar risa y evidenciar su enorme ignorancia.

El médico, el abogado, el académico, el senador, el hombre de cultura, son algunos de los papeles que desempeña este personaje quien, a pesar de sus altos estudios, no puede ocultar sus bajos instintos en cuanto a sexo se refiere. Es también, como su pareja, un hombre viejo y enamorado, que en algunas ocasiones resulta ser padre, a sabiendas o no, de algún *Innamorato*.

### **Físico y vestuario**

*Il Dottore* habla con acento boloñés, con tonalidad muy grave y voz muy gruesa. Exagera en la dicción cuando habla porque no quiere que se pierda ninguna palabra de lo que dice, y porque esto le permite lucir su buena pronunciación de los múltiples idiomas en los que dice, de memoria, innumerables citas.

Su máscara es de color negro, en la cual resalta su gran nariz y sus prominentes pómulos, los que por cierto siempre tienen una huella delatora: varias manchas de vino. Porta un negro bigote, enroscado hacia arriba en los extremos. El traje que utiliza durante el siglo XVI y principios del XVII, es el que usaban en aquella época los hombres de ciencia y letras en Bolonia: una toga hasta la cintura, mallas y capa, todo de color negro. Posteriormente, en 1635, agregó a su vestuario puños, gorguera y pañuelo blancos y un sombrero de fieltro negro. Siempre lleva consigo algo que demuestre su sabiduría: libros, globos terráqueos, brújulas, astrolabios, telescopios, cualquier objeto que denote su interés por el estudio.

## Antecedentes

Sus antecedentes podemos hallarlos en el personaje del Pedagogo, que aparece en *Los batracios* de Plauto, y en la figura de *Dossenus*, protagonista de las atellanas.

## Creador o intérprete más famoso

La primera aparición documentada del *Dottore* está fechada en el año de 1572, bajo la interpretación del actor Ludovico de Bianchi, integrante de *I Gelosi*, quien lo presentó con el nombre de *Dottor Partesana*.

## Ejemplo de alguna característica

Dejemos ahora que nuestro personaje hable por sí mismo, a través de sus típicas sentencias, las cuales se convirtieron en parte de su repertorio de *lazzi* orales, mismas que nos ofrece María de la Luz Uribe en la investigación ya mencionada: "Mucho ayuda a la salud del cuerpo el estar sano, lo que anota Galeno cuando dice: Si quieres estar sano, no te enfermes."<sup>82</sup>

Por otra parte, en el texto de Preciado, encontramos un ejemplo de las largas peroratas de este personaje:

...Pues yo soy sobre todo, buen gramático, mejor humanista, perfecto retórico, sutil lógico, fundado legista, valiente físico, perspicaz filósofo, penetrante astrólogo, resolute cosmógrafo, práctico geométrico y seguro aritmético.

Y os diré además por qué: Bueno... pues porque Yo soy altísimo de intelecto, ya que: "SAPIENS DOMINATUR ASTRIS". Buenísimo de persona, ya que: "OMNIA BONA MECUM PORTO", constantísimo de fe, ya que "SOLA FIDES IN CONTRASTIBUS OBSERVANDA EST" y gentilísimo en conversar ya que: "INIMICA EST MULTORUM CONVERSATIO."<sup>83</sup>

<sup>82</sup> María de la Luz Uribe, *op. cit.*, p. 61.

<sup>83</sup> Juan Felipe Preciado, *op. cit.*, p. 293. Esta cita fue tomada por Preciado de alguno de los volúmenes de *La Commedia dell'arte* de Vito Pandolfi, pero no especifica ni volumen ni página. El texto aquí citado de manera literal respeta la tipografía con la que la transcribió Preciado. El autor no aclara quién hizo la traducción al español.



*Dottor Graziano*<sup>84</sup>

---

<sup>84</sup> Ilustración tomada de María de la Luz Uribe, *op. cit.*, p. s/n. La autora no da el crédito de la lámina.

### c) *Il Capitan Spaventa*

#### Nombre y descripción

Éste es el tercero y el último personaje de *I Magnifici*. Como ya dijimos, no lleva máscara y actúa sin pareja.

El personaje de *Il Capitano* se originó en la ciudad de Nápoles, puerto que además de sufrir la dominación española —como la mayor parte de Italia—, se hallaba plagado de actividades ilícitas: rateros, vividores, prostitutas, traficantes y asesinos; y en donde reinaba un ambiente de lo más insalubre, siendo sitio portador de continuas enfermedades por la suciedad y graves problemas de supervivencia. Nápoles se convirtió en el paraíso de todos estos “personajes”, y también en el refugio de los soldados desertores de la Campaña Italiana, quienes se caracterizaron por la presunción con que relataban sus innumerables y falsas hazañas guerreras. Todo este ambiente decadente y oscuro, que no era solamente napolitano, pues muchas otras ciudades italianas se encontraban en la misma situación, fue el que inspiró la creación del personaje del capitán, quien a través de la figura del militar, representa a los cobardes, a los maleantes y a los mercenarios de la época.

El primer capitán que apareció era una sátira del militar italiano y se llamaba simplemente *Il Capitano*. Posteriormente, cuando el emperador Carlos V realizó un viaje a Italia, acompañado de su séquito de soldados, surgió el capitán español, como una burla de tal suceso, como una caricatura de aquellos soldados imperiales. Fue entonces que comenzaron a surgir los múltiples nombres de esta figura.

Basándonos en la información que se ha recopilado hasta ahora, encontramos que el primer capitán que aparece con un nombre propio es el *Capitan Spaventa della Vall'Infema*. Francesco Andreini, director de *I Gelosi*, quien fuera el intérprete de la figura del capitán en dicha compañía, creó en el año de 1550 una obra intitulada *Capitan Spaventa nella Valle Infema*. Esta fue la primera vez que apareció el nombre de *Spaventa*, y como su personaje fue todo un éxito, Andreini decidió llamar a su capitán precisamente *Capitan Spaventa della Valle Infema*. Es innegable que éste fue el nombre con el que se dio a conocer dicha

figura, y con el que se mantuvo vivo por muchísimo tiempo. De hecho, en nuestros días, cuando alguien hace referencia a este personaje no se piensa más que en el famoso *Capitan Spaventa*.

En italiano, la palabra *spavento* significa susto. El nombre de este personaje juega con la ambigüedad de interpretarlo como el temible capitán, que infunde temor por su bravura; o bien como el capitán temeroso, que se asusta a la más mínima señal de peligro. En cuanto al apellido, también podemos pensar que la gente le teme porque viene del Valle del Infierno, o que es él quien le teme al mismísimo averno.

Además de *Spaventa*, podemos encontrarnos con los siguientes capitanes: *Cocodrillo*, *Matamoros*, *Romagasso*, *Ciurlo*, *Rinoceronte*, *Terremoto*, *Fracasso*, *Mala Gamba e Bella Vita*, *Rodomonte* y *Escobombardon della Papirotonda*. Cada uno cuenta con sus peculiaridades, pero básicamente son versiones de *Spaventa*. Posteriormente, se crearon tres variantes de este personaje: *Coviello*, *Giangurogolo* y *Scaramuccia*.

*Il Capitano* pone en evidencia la falsa valentía de los militares que presumen de sus heroísmos pasados pero que no son capaces de realizar una sola hazaña en el momento. Esta figura es un fanfarrón que tiembla ante la mínima amenaza y que vive en un mundo imaginario. Otra de sus características es la de sus largas peroratas, con las que pretende hacerse pasar por un hombre experimentado, culto y sabedor de todo. Sin embargo, como buen *Magnifico*, siempre termina haciendo el ridículo.

Es un hombre sumamente pesado, tedioso, cobarde, fantasioso y mentiroso. Se le tacha de ladrón, desertor, traidor, jugador, mujeriego, seductor, holgazán, timador, adúltero, asesino, interesado; se le adjudican todos los adjetivos y vicios que se le puedan atribuir a un ser humano. Sin embargo, a él todo esto lo tiene sin cuidado, los insultos y los enfrentamientos de los que huye presuroso se le olvidan fácilmente. Pero sus hazañas ¡esas son imposibles de olvidar! Eso es de lo único que habla, de sus increíbles aventuras pasadas en las que siempre es el héroe; del presente o del futuro ni una palabra, porque como ya dijimos, no es capaz de matar ni a una mosca.

En cuanto a su relación con las mujeres, se asemeja a los otros dos *Magnfici*, con la diferencia de ser más joven, lo cual le da mayores oportunidades; pero es tan fanfarrón y tan poco atractivo, a veces hasta repulsivo, que las jóvenes disponibles no lo toman en cuenta ni por error.

La figura de *Il Capitano*, bajo cualquier nombre, puede encontrarse representando los siguientes papeles: hijo de *Pantalone* o del *Dottore*, padre de familia o un personaje independiente.

### **Físico y vestuario**

Habla una mezcla de español e italiano. Su voz se asemeja al ruido de las tempestades, batallas, cañones, rayos y centellas; es grave y potente. Su máscara es de color carne con una gran nariz y bigotes puntiagudos hacia arriba, como los del *Dottore*.

En un principio, llevaba un yelmo, una gorguera almidonada en el cuello, un sombrero de plumas y botas altas hasta las ingles. A principios del siglo XVII, apareció ya sin el yelmo y con un traje estrecho a rayas. A mediados del mismo siglo se presentó como cortesano: pantalón amplio, medias blancas, zapato de medio tacón con hebilla al frente, pechera y puños blancos de encaje, chaleco y levita bordados, ancha gola y un pequeño sombrero de fieltro. Los elementos que siempre estuvieron presentes en todos sus vestuarios fueron las armas: pistolas, mazos, floretes, cuchillos y espadas de diversos tamaños, en especial una muy larga, que llevaba a la cintura y que arrastraba por el suelo delatando su presencia.

### **Antecesores**

Sus antecesores son *Pirgopolinice*, personaje de la comedia *Miles gloriosus* de Plauto, *Trastolón*, figura de *El eunuco* de Terencio y *Manducus*, de las atellanias.

### **Creador o intérprete más famoso**

*Spaventa* fue creado por Francesco Andreini, como ya lo dijimos anteriormente; a finales del siglo XVII apareció *Scaramuccia* (cuyo nombre significa encuentro armado sin graves consecuencias, zafarrancho), invención del famoso actor

Tiberio Fiorilli. Este personaje cobró mucha fuerza, y con el tiempo, de algún modo, podría decirse que sustituyó a *Spaventa*. *Scaramuccia* nace también en Nápoles, y tiene muchos elementos de *Spaventa* mezclados con características típicas de *Gli Zanni*.

### Ejemplo de alguna característica

Para ejemplificar la forma de hablar de *Spaventa*, Adele Cilibrizzi dice:

Il Capitan Spaventa: un ruba-cuori-guerriero, convintissimo della sua bellezza e del suo valore. Le *señorite*, quando lui passa —assicura Capitan Spaventa— non riescono a sottrarsi al suo fascino: rimangono con la *boca abierta* per l'emozione. *Caramba*, Capitan Spaventa è come *la luz del sol: va en todas direcciones*, è come il *viento d'inverno: muy fuerte*; è come il *fuego d'estate: muy caliente*.<sup>85</sup>

Como ejemplo de los *lazzi* del capitán, escogimos dos típicas fanfarronadas, las cuales nos señala en su investigación María de la Luz Uribe:

Siempre es necesario que yo escupa sobre la punta de mi espada para no hacer arder los lugares por los que paso (...) Estaba una mañana mi Zapatero particular calzándome un par de zapatos; y como me quedaban algo estrechos di con ellos tal golpe en tierra, que ésta se abrió descubriendo los Infiernos: Belcebú, Satanás, Plutón, Barrabás y los Señores y Príncipes de las tenebrosas oscuridades quedaron atónitos, el Cancerbero daba gritos, Proserpina se mesaba los cabellos y trataba de despejar su cara para aclarar las tinieblas, los diablillos se escondieron uno acá y otro allá, y algunos huyeron hasta aquí por el aire, y desde entonces atormentan a algunas personas en la tierra, como se ve día a día en este mundo.<sup>86</sup>

---

<sup>85</sup> "El Capitán Espanta es un guerrero roba corazones, muy convencido de su belleza y su valor. Las *señoritas*, cuando él pasa —asegura el capitán— no consiguen librarse de su fascinación: se quedan con la *boca abierta* por la emoción. *Caramba*, el Capitán Espanta es como *la luz del Sol: va en todas direcciones*; es como el *viento* de invierno: *muy fuerte*; es como el *fuego* de verano: *muy caliente*." Adele Cilibrizzi, *op. cit.*, p. 114.

<sup>86</sup> María de la Luz Uribe, *op. cit.*, pp. 62-63. La autora toma este ejemplo de las *Rodomontate Spagnole* de Lorenzo Franciosini (1627), compendiado en el estudio de *La Commedia dell'arte* de Vito Pandolfi, tomo V. Uribe no da el crédito del traductor.



*Capitan Spaventa*<sup>87</sup>

---

<sup>87</sup> Ilustración tomada de María de la Luz Uribe, *op. cit.*, p. s/n. La autora no da el crédito de la lámina.

### C. Le Zagnie

#### a) La figura de la prostituta bajo el nombre de *Fiorinetta*

La primera de las figuras femeninas de clase subalterna. Es una prostituta joven y atractiva, que oscila entre los 18 y los 25 años. A pesar de su profesión y su interés por el dinero, es la más sincera en el amor y la más fiel a su pareja. Es capaz de todo siempre y cuando esté de por medio la comida o el dinero. También aparece con los nombres de *Olivetta*, *Violetta*, *Corallina* o *Lisetta*.

Nápoles o Venecia son las probables ciudades donde nació este personaje un tanto solitario, de corazón noble y generoso. La vida que ha llevado no le permite ser ilusa, por el contrario, ella defiende con toda dignidad y a como dé lugar lo que considera justo o suyo; y puede ser muy altanera y agresiva con quien le quiera ver la cara. Mientras eso no suceda, es respetuosa y solidaria con los demás.

Su vestuario depende del grado de pobreza en el que se encuentre; puede aparecer descalza, con una blusa y una falda muy raídas, o bien, cuando le va mejor, con una vestimenta más decente y zapatos de tacón y plataforma, que eran el símbolo de las prostitutas. En cualquiera de los dos casos, la blusa es escotada y lleva un chalequito apretado que hace resaltar su busto. En el pelo siempre lleva algún adorno o una mascada.

*Fiorinetta* no es un personaje exclusivo de la *Commedia dell'arte*. Tanto ella como *Celega* tienen sus antecedentes en *La Celestina*, protagonista de *La tragicomedia de Calixto y Melibea*, obra atribuida a Fernando de Rojas, de 1499, época poco anterior al nacimiento de las primeras agrupaciones de cómicos *dell'arte*.



*Fiorinetta*<sup>88</sup>

---

<sup>88</sup> Ilustración de Maurice Sand, tomada de Gian Francesco Malpiero, *op. cit.*, p. s/n.

### **b) La figura de la *ruffiana* bajo el nombre de *Celega***

Esta figura está considerada como la Celestina de la *Commedia dell'arte*. Es una mujer vulgar, chismosa, cizañosa, interesada, frívola, cínica, convenenciera, aprovechada, egoísta, ambiciosa, poco inteligente pero muy astuta. Se le considera napolitana por ser ese puerto cuna de malvivientes. Es una mujer madura, que en sus buenos tiempos fue bella y tal vez prostituta, y a quien su mala fortuna no le dejó otro camino para su supervivencia que comerciar con su propia carne y con la de muchachas atractivas. Se aprovecha de los jóvenes ingenuos en sus primeras aventuras amorosas para sacarles dinero.

El traje de *Celega* consta de una falda amplia, un blusón holgado de manga larga cerrado en el cuello y en los puños, un manto ajustado en la cabeza que le cae por la espalda. El color del vestuario puede ser negro, café, morado, ocre o ladrillo. Lleva una especie de bolsa en la que guarda todo tipo de yerbas, filtros, amuletos, dinero u objetos valiosos que recibe en pago de sus servicios.

### **c) La figura de la criada bajo el nombre de *Colombina***

Los tipos de la criada y de la nodriza corresponden a la transformación de *fantesche* a *Zagnie*; son personajes más suaves y poseen más características de *Gli Zanni* que las dos anteriores. Tal vez la fama de los nombres de *Colombina* y *Franceschina* se deba precisamente al hecho de ser ellas quienes marcaron la transición, pero este cambio no significó que las *fantesche* originales desaparecieran por completo.

*Colombina* representa universalmente a las *servette* de la *Commedia dell'arte*: es la más famosa de todas las criadas. El nombre en español quiere decir "Palomita". Hay quienes la consideran uno de los personajes más antiguos, dándole como lugar de origen la región italiana de Toscana.

*Colombina* encarna la figura de la joven bella y enamoradiza, apetecible para cualquier hombre. Es muy coqueta pero sólo se enamora de hombres que pertenecen a su clase social. En la mayoría de las comedias, siempre termina casándose con algún *Zanni*, por lo general con *Arlecchino*; o bien, puede aparecer desde el inicio como su esposa. La edad de *Colombina* oscila entre los 18 y 25

años. Es un personaje respondón —como buena *Zagnia*—, es picarona, maliciosa, habladora, mentirosa, insolente, ingeniosa y muy ágil física y mentalmente.

*Colombina* habla en toscano, y su habla se caracteriza por el uso de dichos y refranes populares.

Su vestuario en un principio fue de color blanco, con un delantal verde y una cofia en la cabeza. Posteriormente apareció vestida con retazos de colores y esto le valió el cambio de nombre a *Arlucchietta*.

El personaje de *Colombina* puede aparecer también bajo los nombres de *Oliva*, *Fiammetta*, *Pasquetta*, *Nespola*, *Spinetta*, *Corallina*, *Ricciolina*, *Eulalia* etcétera. Como podemos ver comparte ciertos nombres con los de *Fiorinetta*, lo que refuerza lo dicho anteriormente sobre los nombres de estas figuras.



*Colombina*<sup>89</sup>

<sup>89</sup> Ilustración de Maurice Sand, tomada de Gian Francesco Malpiero, *op. cit.*, p. s/n.

#### **d) La figura de la nodriza bajo el nombre de *Franceschina***

Ésta es a la única *Zagnia* a quien los investigadores le han adjudicado una relación con el teatro griego: en especial con las nodrizas de *Medea* y de *Antígona*.

Siempre que aparece *Franceschina* en el reparto, encontramos también a *Pedrolino* como su fiel *Innamorato* o su leal marido. Sin embargo, *Franceschina* se verá siempre envuelta en otras relaciones amorosas porque el placer sexual es algo que no puede controlar. Es una mujer llena de vida y alegre que casi siempre aparece con algún instrumento cantando y bailando. Muchas veces, *Franceschina* surge en los prólogos explicando la trama con sus bailes y cantos. Su edad puede oscilar entre los 18 y los 45, pero sea cual sea el papel desempeñado, no perderá nunca las características anteriormente mencionadas.

Su vestuario es sencillo; dependerá de la época y el país en donde se desarrolle la acción: zapatillas bajas, una falda que lleva encima una sobrefalda, una blusa con chaleco ceñido, el pelo recogido adornado con algún sombrerito o con listones. Las láminas que la representan nos muestran tonos rosas, ladrillo y rojo.

#### **D. *Gl'Innamorati***

##### **a) *Isabella* y *Orazio* / *Flaminia* y *Florindo***

Durante el siglo XVI los nombres más frecuentes para las parejas de jóvenes *Innamorati* fueron los de *Isabella* y *Orazio* así como *Flaminia* y *Florindo*.

*Isabella*, personaje creado por la famosa actriz *Isabella Andreini*, esposa del *capocomico* de la compañía *I Gelosi*, personificaba a la *Innamorata* inteligente: rubia, blanca, alta, bellísima, de mucha personalidad, sensual, graciosa e inteligente. *Flaminia* en cambio, aunque tenía un rostro muy bello, era de cuerpo pequeño, de movimientos torpes, y de aspecto desaliñado. Era insegura, ingenua y bastante tonta.

*Orazio*, el *Innamorato* inteligente y guapo, era alto y fornido, decidido en el actuar y muy listo. *Florindo* por su parte, podía llegar a ser ridículamente bajito de estatura, feo, torpe y tonto, aunque no siempre sean éstas, estrictamente, sus

características. Podía ser alto o de estatura normal, incluso guapo, pero siempre desagradablemente torpe y bobo.

Como ya dijimos, el vestuario de estos personajes era el correspondiente al que usaban los jóvenes cortesanos de la época. Tomando en cuenta la duración de dos siglos de la *Commedia dell'arte*, obviamente su vestuario fue cambiando conforme iba cambiando la moda, a diferencia de las máscaras cuya vestimenta fue siempre la misma.

Las características físicas dependían en gran parte del cuerpo del actor, pero también de la intención que ellos quisieran darle a su personaje. No había nada definido además de ser bobo o inteligente; por lo tanto los intérpretes tenían la absoluta libertad de darle a su personaje todas las características que quisieran, incluida su historia individual. Ésta es parte de la razón por la cual nunca se definieron tipos precisos como sucedió con las máscaras.

Sin embargo, a finales del siglo XVII surgió entre *Gli'Innamorati* la pareja de *Rosaura* y *Florindo*, la cual fue tomada posteriormente por Carlo Goldoni como el prototipo de pareja amorosa. A través de rasgos definidos y caracteres psicológicos, de los que carecían anteriormente, Goldoni logró darles a *Rosaura* y a *Florindo* una fuerza individual mayor. Al respecto, Adele Cilibrizzi nos dice:

Con Carlo Goldoni, Florindo e Rosaura diventano dei personaggi indimenticabili e inconfondibili, per le loro ben delineate caratteristiche psicologiche. Lui è uno studente che non studia, un debitore che non paga, un amante timido che talvolta sa pigliarsi delle licenze. Lei un'avvenente fanciulla di buona famiglia, tenuta segregata da un vecchio genitore, che sogna per lei un partito danaroso.<sup>90</sup>

---

<sup>90</sup> "Con Carlo Goldoni, Florindo y Rosaura se convierten en personajes inolvidables e inconfundibles, gracias a que sus características psicológicas están muy bien delineadas. Él es un estudiante que no estudia, un deudor que no paga, un amante tímido que a veces se toma ciertas licencias con su amada. Ella, hija de buena familia, está vigilada y encerrada por su viejo padre, quien sueña en conseguirle un pretendiente adinerado." Adele Cilibrizzi, *op. cit.*, p. 87.



Isabella y Orazio<sup>91</sup>

<sup>91</sup> Ilustraciones de Maurice Sand, tomadas de Gian Francesco Malpiero, *op. cit.*, p. *sn.*

### **E. Donna Beatrice**

Para finalizar el análisis de personajes, describiremos a *Donna Beatrice*, una figura que a pesar de no ser muy conocida tiene importancia porque representa a un cierto tipo de personaje femenino, que nada tiene que ver con *Le Zagnie* o con las *Innamorate*.

En algunas comedias aparece una mujer que oscila entre los 40 y 60 años: una dama elegante, guapa, apetecible, vital, alegre, coqueta en grado sumo, quien gracias a su facilidad para entregarse a las aventuras amorosas contribuye a enriquecer los enredos de las tramas. Podemos encontrarla como esposa de *Pantalone* o del *Dottore*; como madre de alguno de los dos *Innamorati*; o como hermana, prima o ama de llaves de alguno de *I Magnifici*. En particular, le gustan los jovencitos, pero también se conforma con ser pretendida por algún hombre maduro.

Es una gran aliada de *Gli Zanni* y de *Gli'Innamorati*. Esta mujer es conocida como *Donna Beatrice*, aunque también la encontraremos como *Flora*, *Prudenza*, *Vittoria*, *Antonia*, *Amalia*, *Eulalia* o *Ursula*, entre otros nombres.

Cabe hacer hincapié en que este trabajo se concentra en la época de mayor auge de las compañías más famosas; por ello no hay un estudio exhaustivo de todas las figuras si no sólo de los personajes que corresponden a este periodo.

## VIII. Ejemplos de *Canovacci*

Después de haber presentado a los personajes y su forma de trabajo dentro de la *Commedia dell'arte*, será más accesible para nosotros la lectura de algunos de los argumentos. Asimismo, podremos imaginar mejor el desarrollo de las improvisaciones en escena.

Para empezar hemos escogido cuatro *scenari*, recopilados por Vito Pandolfi en su obra *La Commedia dell'arte. Storia e testo*. Algunos de los nombres de los personajes aparecen abreviados en los originales (Pant., por *Pantalone*; Is., por *Isabella*, Arl., por *Arlecchino*, etcétera). En la transcripción respetaremos estas abreviaturas, pero en la traducción a pie de página aparecerán los que suponemos son los nombres completos.

### Il Prencipe D'Altavilla

(Pant., Is., Cinto.<sup>o</sup>, Pasq., Ric., Duca, Marchesa, Graz., Pedr., Fabr., Cap.). Pant. che perso due figli rapiti venti anni prima, vorrebbe sposare. Is., innamorata di Cint.<sup>o</sup>, che però ha posto il suo amore verso la figlia del Duca; Is. viene a sapere del tradimento di Cint.<sup>o</sup> e vorrebbe ucciderlo, ma non ne ha il coraggio e sfida allora la Marchesa; viene preparato il duello, quando il Duca scopre che Is. e Cint.<sup>o</sup> sono figli di Pant.; concede allora sua figlia a Cint.<sup>o</sup> mentre Is. sposa Fabr.<sup>92</sup>

### Il Dottore, due personaggi

(Pant., D., Sme., Dott., Brig., St.<sup>o</sup>, Aur.<sup>o</sup>, Arl.). Il Dott. è arrivato a Milano per sposarsi con D., figlia di Pant., dopo aver preso gli accordi per lettera. Ciò costringe St.<sup>o</sup>, innamorato di D., d'accordo con la fidanzata, a travestire Arl. da Dott.<sup>93</sup>

---

<sup>92</sup> *El príncipe de Altavilla*. (Pantalone, Isabella, Cinthio, Pasquino, Riccolina, Duca, Marchesa, Graziano, Pedrolino, Fabrizio, Capitan). Pantalone, a quien le raptaron dos hijos hace veinte años, quiere casarse con Isabella, la cual está enamorada de Cinthio, pero éste ha depositado su amor en la hija del Duca. Isabella se entera de la traición de Cinthio, quiere matarlo, pero le falta valor, y entonces desafía a la Marchesa; cuando el duelo está a punto de iniciarse, el Duca descubre que Isabella y Cinthio son hijos de Pantalone; entonces le concede su hija a Cinthio, en tanto que Isabella se casa con Fabrizio. "Scenari più scelti d'istrioni", en Vito Pandolfi, *op. cit.*, v. V, p. 129.

<sup>93</sup> *El Doctor, dos personajes*. (Pantalone, Diamantina [o Doña], Smeraldina, Dottore, Brighella, Silvio, Aurora, Arlecchino). Después de haberlo acordado por carta, el Dottore llega a Milán para casarse con Diamantina, hija de Pantalone. Esto obliga a Silvio, enamorado de Diamantina, y de acuerdo con ella, a disfrazar a Arlecchino de Dottore. "Scenari rappresentati alla corte dell'Imperatrice Anna Joannovna negli anni 1733-1735, en Vito Pandolfi, *op. cit.*, v. V, p. 364.

### I travestimenti di Arlecchino

(*Pant., D., Arl., Dott., Vitt.<sup>a</sup>, Odo., Sme., Cov., Brig.*). *Sl.<sup>o</sup>* ama *D.*, sebbene ostacolato dal padre *Pant.*, che vorrebbe mandarlo a studiare a Padova. Il *Dott.* promette la figlia *Vitt.<sup>a</sup>* al *Cap.* napoletano, mentre lei è innamorata di *Odo.* Gli innamorati sono così costretti a chiedere aiuto a *Brig.*, che assieme ad *Arl.*, riesce finalmente a farli sposare con le loro fidanzate.<sup>94</sup>

### Le disgrazie di Pantalone

(*Pant., Aur.<sup>a</sup>, Dott. D., Sl.<sup>o</sup>, Odo., Sme., Brig., Arl.*). *Pant.* dà in moglie la figlia *Aur.<sup>a</sup>* al *Dott.*; e in cambio gli chiede per sé *D.* Ciò costringe gli innamorati delle ragazze a chiedere aiuto a *Brig.*, che riesce a ingannare i vecchi e ad accontentare i giovani.<sup>95</sup>



Arlecchino llevando a unos niños a casa de su verdadero padre<sup>96</sup>

<sup>94</sup> *El travestimento de Arlecchino.* (*Pantalone, Diamantina, Arlecchino, Dottore, Vittoria, Odo.* [personaje no identificado, puede ser *Orlando*], *Smeraldina, Coviello, Brighella*). *Silvio* ama a *Diamantina*, pero [este amor] es obstaculizado por su padre *Pantalone*, quien quiere mandarlo a estudiar a Padua. El *Dottore* promete a su hija *Vittoria* al *Capitan* napolitano, pero ella está enamorada de *Odo*. Así, los enamorados se ven obligados a pedirte ayuda a *Brighella*, quien junto con *Arlecchino*, finalmente consigue que aquéllos se casen con sus novias. "Scenari rappresentati alla corte dell'Imperatrice Anna Joannovna negli anni 1733-1735, en Vito Pandolfi, *op. cit.*, v. V, p. 360.

<sup>95</sup> *Las desgracias de Pantalone.* (*Pantalone, Aurora, Dottor, Diamantina* [o *Donna*], *Silvio, Odo.* [personaje no identificado, puede ser *Orlando*], *Smeraldina, Brighella, Arlecchino*). *Pantalone* da la mano de su hija *Aurora* al *Dottore*; a cambio, le pide para sí a *Diamantina*. Esto obliga a los enamorados de las muchachas a pedirte ayuda a *Brighella*, quien logra engañar a los viejos y complacer a los jóvenes. "Scenari di Basilio Locatelli" en Vito Pandolfi, *op. cit.*, v. V, p. 364.

<sup>96</sup> Ilustración tomada de María de la Luz Uribe, *op. cit.*, p. s/n. La autora no da el crédito de la lámina.

El siguiente argumento, más desarrollado, pertenece a la colección de Flaminio Scala. Fue tomado textualmente de *Notas sobre la Commedia dell'arte*, de Attilio Dabiani.<sup>97</sup>

### El marido

Personajes:

*Pantalone*: viejo

*Pedrolino*: criado

*Olivetta*: criada

*Orazio*: hijo

*Flaminia*: pupila de *Pantalone*

*Graziano*: doctor

*Arlecchino*: criado

*Isabella*: hija

*Comelio*: marido, o sea *Franceschina*, su nodriza

*Capitan Spaventa*

(Muchas linternas; muchos camisones; lo necesario para vestir de mujer a *Arlecchino*. Nápoles, ciudad.)

Había en la ciudad de Nápoles dos viejos, *Pantalone* y el Dottor *Graziano*; tenía el primero un hijo, de nombre *Orazio*, y el segundo, una hija de nombre *Isabella*, los cuales, creciendo en edad, y conformes a su amor, estaban, por larga amistad que les venía de la infancia, casi siempre juntos.

Temía *Pantalone* que su hijo se casara con *Isabella*, por ser él riquísimo, en tanto que ella, aunque de noble origen, era de condición poco holgada; por esto, fingiendo tener negocios en Lyon, Francia, hizo que ciertos parientes que allá tenía requirieran de la presencia del joven *Orazio*; éste, viéndose obligado a emprender viaje, dijo a *Isabella*, al despedirse, que con toda seguridad estaría de vuelta a los tres años; y que no fuera ella a casarse con otro, a menos que él no volviera; por su parte, él se daría maña para poder volver acaso antes del término establecido.

Partió pues *Orazio*, y la joven quedó esperando que pasaran los tres años, y viendo que ya se aproximaba el término, se quejaba de *Orazio* con su nodriza; ésta, segura de que la demora sólo era culpa de *Pantalone*, que retenía a su hijo esperando que entre tanto *Isabella* se casara con otro, y *Orazio* no tuviera más remedio que renunciar a ella, decide ayudar a *Isabella*. Se provee de joyas y dineros, hace que un médico le dé un brebaje letárgico, y lo bebe; habiendo perdido por cierto tiempo los sentidos y pareciendo a ojos de quienes la veían, estar muerta, es sepultada, luego, por la noche, con la ayuda del médico, la sacan del sepulcro, vuelve en sí y se va a Roma; permanece allí un año y, vistiendo ropas de hombre, regresa a Nápoles, donde se hace amigo del padre de *Isabella*; y le pide a ésta por esposa. El viejo, creyéndole gentilhomme romano, se la concede. Viendo *Pantalone* que ha desaparecido el impedimento constituido por *Isabella*, hace que *Orazio* vuelva a Nápoles. Lo que sigue lo muestra la obra.

<sup>97</sup> Attilio Dabiani, *Notas sobre la Commedia dell'arte*. Bahía Blanca, Panzini Hnos., Universidad del Sur, Instituto de Humanidades, 1967, pp. 45-53. El texto aparece en español, sin crédito de traducción.

### Primer Acto

*Orazio* cuenta al *Capitan* la causa de hallarse de incógnito en la ciudad: el amor de *Isabella*. Dice que quiere encontrar la manera de hablar con ella, antes de presentarse a su padre. *Capitan* trata de disuadirlo de semejante amor, siendo ella una mujer casada. Él dice que no puede; *Capitan* le ofrece su casa y se va; *Orazio* discurre sobre la muerte de *Franceschina*, nodriza de *Isabella*; en eso *Pedrolino* dice haber soñado que *Orazio* había vuelto; lo ve, ambos se saludan efusivamente, luego hablan de *Isabella* y *Franceschina*; al fin, apesadumbrados se van.

*Pantalone*, desde el interior, llama a *Pedrolino*; *Graziano*, desde el interior, llama a *Arlecchino*; salen a escena; *Pantalone* se queja de que *Pedrolino* es demasiado solícito, y *Graziano* de que *Arlecchino* es demasiado holgazán. *Pantalone* se alegra don el doctor por haber éste casado a su hija con el joven romano, y dice que de buena gana daría marido a su pupila *Flaminia*, huérfana de *Cassandro*; *Graziano* se ofrece para casarse con ella; *Pantalone* se queda, discuriendo que ama a *Flaminia* y que en la ocasión podrá gozársela, por ser pobre el doctor y él rico; la llama.

*Flaminia* escucha lo del marido; dice que reflexionará; *Pantalone* insiste para que resuelva a aceptarlo, la manda de vuelta a casa, luego pide a *Olivetta* que convenga a *Flaminia* y se va. *Olivetta* se ríe de *Pantalone*, habla del amor que siente por *Arlecchino*; en eso el *Capitan Spaventa* la ve, le pregunta por *Flaminia*; ella le dice que ha llegado muy oportunamente, y llama a *Flaminia*.

*Flaminia* cuenta al *Capitan* todo lo que ha concertado *Pantalone* con el Doctor, nuevamente se prometen amor y deciden advertir al viejo (Doctor), con el fin de que en la ocasión *Flaminia* pueda hablar a *Isabella* por *Orazio*, pues el *Capitan* previamente le ha enterado de la llegada de *Orazio*, descubriéndole la verdad de la situación. Las mujeres entran en la casa; el *Capitan* se va por la calle.

*Pedrolino*, desesperado porque *Orazio* quiere hablar con *Isabella*, se resuelve a satisfacerle y llama a la puerta; en eso *Comelio* lo llama desde el interior; *Pedrolino* se retira. *Comelio* lo ve y finge que no lo ve, luego llama a *Isabella*, su esposa.

*Isabella* le hace una escena de celos, luego *Comelio* se va, y ella se queda. *Pedrolino* que, apartado, lo ha estado observando todo, se pone a llorar; *Isabella* le pregunta el motivo de su llanto; él le dice que la persona que quiere una vez, querrá siempre, y que el perfecto amor nunca se olvida. *Pedrolino* toma ocasión de estas palabras para revelar la llegada de *Orazio*; *Isabella* se niega a hablar con él, por no mancillar su honor, y por haber comprendido que *Orazio* nunca la ha querido, en eso *Orazio* la ve, quiere acercársele, y ella, al verlo, cae sin sentidos. *Orazio* la llora; lo mismo *Pedrolino*; en eso *Arlecchino*, desde la casa, ve a *Isabella* como muerta, y la llora; hace que *Pedrolino* la ayude a llevarla a su casa; *Orazio*, solo, se va llorando; y aquí termina el primer acto.

### Acto segundo

*Olivetta*, enviada por *Flaminia* para hablar con *Isabella* de parte de *Orazio*; en eso *Pedrolino*, desde la casa de *Isabella*, oye a *Olivetta* decir que va a hablar con *Isabella* de parte de *Orazio* y del *Capitan*. *Pedrolino* la manda a su casa, diciéndole que se encargará él mismo; ella se va a su casa y él se queda, en eso *Capitan* y *Orazio* vienen hablando de lo ocurrido, ven a *Pedrolino*, el cual les da

la noticia de que *Isabella* ya se ha repuesto perfectamente. Se alegran. *Pedrolino* les dice que cuando vean a *Graziano* muestren saber que él es el prometido para burlarse de él, dado que él no los conoce; en eso *Graziano*, alegre, dice que quiere mandar a *Artecchino* a ver a *Pantalone* por la respuesta; *Orazio* y el *Capitan* lo saludan, diciéndole que desean honrar su boda, de la que se habla públicamente en la ciudad, y se van; *Graziano* se alegra, llama a su criado.

*Artecchino* aparece; *Graziano* lo envía a casa de *Pantalone* por la respuesta acerca de su boda, y se va. *Artecchino*, muy alegre, pues podrá obtener a *Olivetta*; en eso *Pedrolino* que, apartado, todo lo ha oído, se muestra afanosamente solícito con *Artecchino*, diciéndole que lleva a *Graziano* la noticia de que *Flaminia* será sin más su esposa que *Olivetta* será de *Artecchino*, y le pide la propina. *Artecchino* le dice que manifieste qué es lo que quiere; *Pedrolino* le contesta que no quiere sino hablar con *Isabella*, descubriéndole el amor de *Orazio*; *Artecchino*, odiando a *Comelio*, marido de *Isabella*, accede y llama a *Isabella*.

Sale *Isabella*; *Pedrolino* y *Artecchino* la exhortan a satisfacer a *Orazio*; ella se rehusa; por último, cediendo a los muchos ruegos, se decide a hablarle. *Pedrolino*, contento, va en busca de *Orazio*; *Artecchino* exhorta a *Isabella* no sólo a satisfacer a *Orazio*, sino también a muchos otros caballeros que la aman, magnificándole la vida de las cortesanas, en eso *Comelio* que, apartado, ha oído todo lo que ha dicho *Artecchino*, se manifiesta; *Artecchino* temiendo que le haya oído, en seguida le dice que tiene a la esposa más casta de la ciudad. *Comelio* e *Isabella*, con ceremonias, entran en la casa; *Artecchino* se alegra de haberla convencido, y se va.

*Pantalone* dice que confía en que *Olivetta* le haya servido induciendo a *Faminia* a casarse con *Graziano*; en eso *Artecchino* pregunta a *Pantalone* por la respuesta sobre la boda del *Dottor Graziano*; *Pantalone* le dice que la novia está bien dispuesta y que va a mandar a *Olivetta* a llevar la buena nueva, y entra a su casa. *Olivetta* y *Artecchino* se quedan y hablan de sus propios amores; en eso *Pedrolino*, se alegra con ellos, luego los casa, ordenándoles que esa noche duerman juntos y se gocen el uno al otro; les promete hallar la manera para que puedan hacerlo; los dos muy contentos. *Pedrolino* dispone que hagan salir de la casa a *Graziano* y a *Comelio* a fin de que *Orazio* pueda hablar con *Isabella*; los dos llaman, y *Pedrolino* se aparta.

*Comelio* dice que *Graziano* no está en casa; en eso *Graziano* llega; los criados le dan la noticia de que la novia consiente, y lo exhortan a enviarle un buen presente. *Graziano* y *Comelio* se van a las joyerías; los criados se marchan.

*Pedrolino* y *Orazio* vienen para hablar con *Isabella*, estando ésta sola en casa; llaman a la puerta. *Isabella* sale para escuchar a *Orazio*; éste le dice su pasión, aduciendo muchas excusas por no haber vuelto en conformidad con lo que le había prometido; ella también aduce sus excusas, dice haberle esperado, y le ruega, por el amor que dice tenerle, que se retire de su presencia, pues no querría caer en culpa; *Orazio*, obediente, se va con *Pedrolino*. *Isabella* se queda, diciendo qué esfuerzo le ha costado alejar a *Orazio* y ahora comprende mejor que nunca que *Orazio* la ama realmente; en eso *Comelio* llega; *Isabella* le cuenta lo ocurrido, diciéndole que ya le parece legado el momento de descubrir el engaño; y aquí, diciendo cada uno que la naturaleza sufre, abrazados entran en la casa, y termina el segundo acto.

### Acto tercero

*Pantalone* dice que *Olivetta* tarda mucho en volver, y manifiesta su pasión amorosa por *Flaminia*; en eso *Pedrolino* llega y oye a *Pantalone* decir que ama a *Flaminia*; le dice que se equivoca al no saborear el primer bocado, lo exhorta a hacerlo; *Pantalone* encantado; en eso *Graziano* con *Olivetta*: joyas y otras cosas para la novia; saludan a *Pantalone*, luego envían a *Pedrolino* a llamar a *Flaminia*. Hablan del vínculo de parentesco que van a contraer y resuelven que la boda tenga lugar al día siguiente por la noche; en eso *Flaminia* con *Pedrolino*; éste le dice: "Háganlo sobre mí". *Flaminia* toca la mano al Doctor; recibe los obsequios, después entra en casa con *Pantalone* y *Olivetta*, diciendo ésta a *Pedrolino*: "Acuérdate de mí". *Graziano* escucha de labios de *Pedrolino* que la novia desea dormir con él esa noche, disponen cómo hacer para que pueda gozársela, convienen en hacer una determinada señal; lo envía a su casa, para que le mande a *Artecchino*. *Pedrolino* manifiesta que quiere burlar a los viejos y hacer el gusto de los jóvenes.

En eso *Artecchino* sale, *Pedrolino* le ordena vestirse de mujer y le dice que cuando le haga determinada señal, acuda, pues le llevará donde *Olivetta* le estará esperando, habiéndolo dispuesto así ya con ella. Lo manda a casa, para que haga salir a *Isabella*, con la que desea hablar, y se queda; en eso *Pantalone* llega, ruega a *Pedrolino* que le haga gozar de *Flaminia* esa misma noche; *Pedrolino* promete ocuparse, le dice que vuelva a casa y espere que le haga una señal determinada, y como ha prometido hacer que el doctor goce de *Flaminia* en la noche la llevará luego a su casa por su cuenta, y que antes de la madrugada sacará a *Olivetta* del lado de *Graziano* y a *Flaminia* del lado de *Pantalone*, y que el doctor, que es un tonto, no se dará cuenta, en la oscuridad, de que no ha dormido con *Flaminia* sino con *Olivetta*. *Pantalone*, muy contento, se va a su casa; *Pedrolino* se queda; en eso *Isabella* escucha de labios de *Pedrolino* cómo desea él que ella dé satisfacción a *Orazio*; después de muchos ruegos, ella se decide a recibirle aquella noche, pero dice que es preciso que *Pedrolino* venga con él, para acostarse con su marido (*Cornelio*), mientras ella se dará placer con *Orazio*. *Pedrolino* lo piensa, al fin promete ir. *Isabella* vuelve a casa y *Pedrolino* va en busca de *Orazio*.

*Flaminia*, asomada a la ventana, sospecha que *Pedrolino* pueda hacerle alguna mala broma, se arrepiente de haberle tocado la mano al Doctor, en eso *Capitan* la ve; ella le cuenta lo ocurrido y convenido: que tienen que encontrarse juntos esa noche y no sabe qué hacer. *Capitan* le infunde valor; en eso *Orazio* llega, se saludan afectuosamente; *Flaminia* le pregunta por *Pedrolino*; *Orazio* dice que no sabe dónde anda, y que ya va cayendo la noche. *Flaminia* se retira, ellos se quedan; en eso *Pedrolino* ve a los amantes, los induce a retirarse, diciendo que luego ya se alegrarán; ellos se retiran, *Pedrolino* hace la señal para el doctor.

*Graziano* sale, *Pedrolino* le hace apartarse, luego hace la señal para *Olivetta*.

*Olivetta* sale; *Pedrolino* se la entrega al doctor por *Flaminia*; el doctor se la lleva a su casa; *Pedrolino* hace la señal para *Flaminia*.

*Flaminia* sale; *Pedrolino* se la entrega al *Capitan*, y la pareja se mete en la casa para darse placer. *Pedrolino* hace la señal par *Isabella*.

*Isabella* sale, *Pedrolino* se la entrega a *Orazio*; ambos entran en la casa para darse placer, y *Pedrolino* también entra para acostarse con *Cornelio*.

*Pantalone*, con una linterna y en camisón, persiguiendo con su daga a *Arlecchino*: *Arlecchino*, huyendo, al fin logra explicar que *Pedrolino* le ha engañado, pues le había prometido hacerte acostar con *Olivetta*. *Pantalone* dice que oye ruido en la casa; entra. *Arlecchino* se queda; en eso *Pantalone*, desde adentro, grita: "A las armas, a las armas"; en eso, salen el *Capitan* en camisón y *Flaminia*, diciendo que ya son marido y mujer, y que *Pedrolino* los ha casado; en eso oyen rumor: *Olivetta* huyendo, perseguida por *Graziano*: los dos se encuentran burlados por *Pedrolino*; oyen nuevamente ruido: en eso *Orazio* en camisón con *Isabella*; dan la culpa a *Pedrolino*, al ser reprendidos por *Graziano*; otra vez ruido: en eso *Pedrolino* en camisón, huyendo; *Comelio* le persigue; *Pedrolino* grita que, viéndolo con trenzas, le parece el fantasma de *Franceschina*. *Orazio* lo revela todo, habiendo sido enterado por *Isabella*. *Pantalone* amonesta a su hijo *Orazio*, al fin se aplaca y así *Orazio* se casa con *Isabella*, el *Capitan* con *Flaminia*, y *Pedrolino* con *Comelio* (supuesto marido de *Isabella*, y que es *Franceschina*); aquí acaba la comedia.

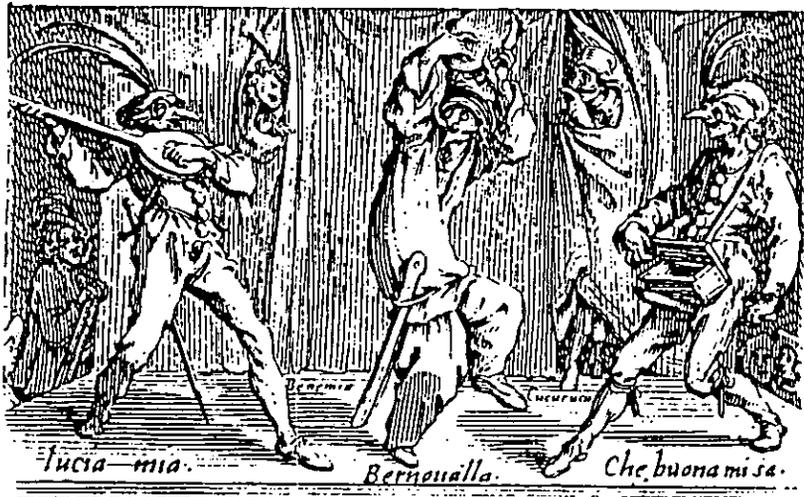


Ilustración de Jacques Callot<sup>98</sup>

<sup>98</sup> Ilustración de Callot, tomada de Daniel Howard, *op. cit.*, p. s/n.

## **IX. Presencia e influencia de la *Commedia dell'arte* en Europa durante los siglos XVI, XVII y XVIII**

A finales del siglo XVI, los comediantes italianos se convirtieron en el modelo teatral a seguir en casi toda Europa, gracias a las giras de las compañías protegidas por las cortes. En lo que se refiere a las cortes italianas, éstas siempre corrieron con los gastos de las compañías cuando necesitaban desplazarse dentro de Italia; pero cuando comenzaron a viajar a otros países, el papel de mecenas lo adoptaron las cortes extranjeras.

Durante los dos siglos de vida de la *Commedia dell'arte*, las compañías italianas alcanzaron a recorrer casi todos los países, pero donde tuvieron un éxito rotundo fue en Francia, en España y en menor medida Inglaterra. Los investigadores teatrales mencionan dos elementos muy importantes para explicar tal éxito. En estos tres países existía un movimiento de teatro nacional que no tenía el resto de Europa, y esto, sin duda, acrecentó el interés por los cómicos italianos. Por otro lado, en cuanto a Francia y España se refiere, queda claro que había una comprensión lingüística mucho mayor en comparación con otras regiones europeas.

Así pues, tal aceptación permitió que los actores y las compañías italianas se establecieran en dichos reinos —sobre todo en París y en Madrid—, primero por largos periodos y después de manera permanente. De hecho, muchas de las compañías de renombre se formaron en el extranjero, en Francia sobre todo; y con el tiempo, se volvieron mixtas, es decir constituidas por actores italianos y locales.

No se pretende hacer aquí ningún juicio sobre el valor de las comedias que se hicieron en el extranjero a través de la influencia de los comediantes italianos; simplemente se pretende señalar las diferencias para constatar que el hecho de que la *Commedia dell'arte* saliera de Italia no sólo determinó una influencia del teatro italiano sobre el europeo, sino que fue causante de un intercambio cultural recíproco de Italia con otros países.

En este capítulo hablaremos solamente de los tres países en los que más influyó la *Commedia dell'arte* por haberse establecido de manera permanente, y de cómo fue el desarrollo que tuvo en cada uno de ellos.

## A. Francia

Muchos investigadores consideran que Francia fue la segunda patria de la *Commedia dell'arte*. Hay quienes hasta se atreven a afirmar que tuvo mucho más éxito en Francia que en la propia Italia.

Las primeras compañías italianas que se presentaron en tierra gala fueron *I Gelosi* y la de *Zan Ganassa*, invitados por Luis Gonzaga, Duque de Nevers, en el año de 1571. El éxito que obtuvieron estas representaciones le abrió las puertas a la *Commedia italiana* en este país. A partir de esta fecha un sinnúmero de compañías comenzaron a viajar a Francia para establecerse por cortas temporadas.

*I Gelosi* regresaron a París un par de veces más invitados por la nobleza. En ambas ocasiones, debido a la insistencia por parte del público francés, cuando finalizaron su temporada en la corte, rentaron el *Hôtel de Bourbon* para continuar sus presentaciones. Durante su último viaje de regreso a Italia murió Isabella Andreini, directora de la compañía. Ante ese lamentable hecho la compañía se desintegró.

A finales del siglo XVI el auditorio francés se deleitó en varias ocasiones con las compañías de *Gli Uniti* e *I Nuovi Confidenti*, las cuales se fusionaron más de una vez. Durante la primera mitad del siglo XVII predominó la presencia de la segunda compañía de *I Confidenti*, cuyo mecenas fue Don Giovanni de' Medici y que dirigía Flaminio Scala (1611 aprox.). Posteriormente, intervinieron *Gli Accesi* e *I Fedeli*, ambas compañías protegidas por el Duque de Mantua. Cabe recordar que el fundador de *I Fedeli* fue Giovanni Battista Andreini, hijo de Francesco e Isabella Andreini, y que esta compañía se consideró la continuación de *I Gelosi*. La compañía de *Gli Accesi* actuó para la corte francesa durante un año completo (1607 a 1608) alternando sus presentaciones en el *Hôtel de Bourgogne*; *I Fedeli* corrieron con la misma suerte entre 1613 y 1614; después retornaron en 1621 y permanecieron en Francia por tres años más. Estas dos agrupaciones no se fusionaron, pero sí compartieron los mismos actores, quienes pasaban de una compañía a otra según sus intereses personales. Veinte años después, Giovan Battista Andreini volvió a París y se estableció por un periodo bastante largo.

La fusión de compañías y el ir y venir de los actores italianos a otros países fue un fenómeno inevitable cuando la vanidad y la soberbia provocada por el éxito se apoderó de algunos actores. Esa presunción llegó a afectar de alguna forma la solidificación de las agrupaciones teatrales; prueba de ello es que nunca más se establecieron compañías tan unidas y sólidas como las primeras. La necesidad de sobresalir individualmente se reflejó además en la innumerable creación de personajes que nacieron en esta etapa de la *Commedia dell'arte*, así como también en la formación de nuevas compañías que utilizaron nombres propios: *La Troupe di Giuseppe Bianchi* (1639-1648), *La Troupe Fiorelli-Locatelli* (1653-1648), *La Troupe del Duca di Modena* (1673) y *La troupe Italiana* (1688). Entre 1645 y 1661, aumentó considerablemente el número de compañías italianas invitadas en Francia. Probablemente, esa necesidad de reconocimiento individual fue el motivo por el cual, en 1658, varios comediantes italianos decidieron instalarse permanentemente en París y terminaron creando lo que se conoce como *La Comédie Italienne*.

Durante este período, en el que los comediantes italianos mantienen un teatro permanente lejos de sus raíces, la *Commedia dell'arte* sufrió una serie de modificaciones: los comediantes abusaron de los decorados y de los efectos ambientales, lo cual les permitió un avance en la tecnología para suplir la falta de comprensión total del idioma. Las innovaciones técnicas se convirtieron entonces en los elementos centrales de los nuevos guiones. Algunos de los personajes cobraron importancia sobre los demás debido a que ciertos actores adoptaron el francés como elemento indispensable, alcanzando así una importancia individual que terminó por romper el equilibrio que hasta entonces caracterizaba a las figuras *dell'arte*. Algunos de los actores llegaron incluso a quitarse la máscara, transformando así la estructura original de la *Commedia dell'arte*. También aumentó el uso de la pantomima, de las canciones, de la música, de los bailes y de la acrobacia.

En 1697, Luis XIV obligó a los comediantes italianos a retirarse de Francia debido a una serie de comentarios indiscretos hechos durante las representaciones y que provocaron su enojo. En ese momento, los comediantes

franceses de las ferias adoptaron muchos elementos de la *Commedia Italiana*, y si bien terminaron de transformarla, también lograron mantener vivo su espíritu a través de los elementos de comicidad popular, acrobacia, danza y música. Por otro lado, estos comediantes sustituyeron por completo el italiano por el francés y, además, le dieron a *Arlecchino* tanta relevancia, que éste terminó por tener un papel totalmente protagónico.

Como las representaciones de las ferias no lograban llenar el vacío de los comediantes italianos, el público francés exigía cada vez más el retorno de la *Commedia italiana*. Finalmente, en 1716 regresaron los cómicos italianos; esta vez a cargo del actor-director Luigi Riccoboni quien restableció la compañía del *Théâtre Italien*. Sin embargo, Riccoboni no consiguió alcanzar el éxito anterior. El público se había adaptado ya a las nuevas modificaciones de las ferias y se sentía insatisfecho. Entonces, para atraer al público, Riccoboni contrató a un actor italo-francés<sup>99</sup> para intercalar parlamentos que combinaran italiano y un buen francés. Efectivamente, esto atrajo al público al principio, pero no fue suficiente.

A partir de este momento comenzaron a escribirse textos completamente en francés, y la improvisación pasó a segundo plano. Se empezaron a cultivar parodias y farsas que se alejaron por completo del estilo italiano en cuanto a forma y temas se refiere.

En 1729, Riccoboni abandonó los escenarios parisinos y regresó a Italia. La compañía que había formado continuó funcionando hasta 1762, año en el que se fusionó con la *Opéra Comique de Paris* terminando así la vida de la comedia italo-francesa.

En Francia la *Commedia dell'arte* concluyó de la misma forma que en Italia: cuando el teatro escrito retomó fuerza y los dramaturgos se apoderaron de los *canovacci*, terminando con la improvisación. Entonces el género de la comedia se convirtió en otra cosa, aunque es innegable la influencia que ejerció la *Commedia dell'arte* sobre el teatro francés, no sólo durante los años en que permanecen los comediantes italianos, sino en todo el teatro posterior. Para ejemplo nos basta citar a Molière (1622-1673), quien participó directamente en ambos periodos. Molière

---

<sup>99</sup> Cabe señalar que de esta participación nació el personaje de *Pierrot*.

logró dar un relieve literario al teatro, al introducir el estudio psicológico de los personajes y al simplificar los argumentos que se estaban volviendo demasiados complejos. Podemos citar algunas obras de Molière que son sumamente conocidas: *Tartufo*, *El avaro*, *El enfermo imaginario* y *Las aventuras de Scapino*, en donde se observa claramente la influencia de la *Commedia dell'arte*, así como también un estudio psicológico mayor de los personajes. Para Molière —quien tomó lecciones de actuación con *Scaramuccia* y en varias de sus obras interpretó un personaje llamado *Sganarelle*, que no era si no una derivación de *Brighella*— la *Comédie italienne* significó una competencia muy dura, a pesar de que muchos comediantes italianos formaron parte de su elenco de actores durante muchos años.

## B. España

Alberto Naselli, conocido como Zan Ganassa, después de haberse presentado en París junto con *I Gelosi*, se trasladó a España y permaneció en Madrid de 1571 a 1588. En 1574, Ganassa construyó su propio teatro en el "Corral de la Pacheca" en donde formó toda una escuela. Fue el primero en difundir y adaptar los corrales para las escenificaciones teatrales y el primero en introducir a las mujeres actrices en este país. Posteriormente, llegaron *I Cortesi* (1583) e *I Confidenti* (1587) dirigidos, los segundos, por los hermanos Martinelli, famosos por sus interpretaciones de *Zanni*.

Muchas otras compañías y actores italianos hicieron acto de presencia en España, pero de ninguna manera fue como la invasión que se dio en París. En España la comedia italiana adquirió muy pronto un carácter peculiar: un estilo netamente español pero sin perder la estructura italiana. Los autores españoles más importantes tuvieron una relación muy estrecha con los comediantes italianos y esto permitió el nacimiento de un teatro que, si bien tenía influencia italiana, poseía características netamente nacionales.

Según la investigadora María de la Luz Uribe, Lope de Rueda se sirvió de todos los elementos *dell'arte* para crear una forma propia en sus "pasos" y

comedias, adecuando los elementos populares originales de la comedia italiana al ambiente y al estilo español:

Con Toruio, del paso *Las aceitunas*, definido por su autor como el "viejo simple" que podría ser una copia española de Pantalone, con el burlador que aparece en los pasos con las mismas características del Zanni, y el doctor del paso *Cornudo* y *contento* (nombre muy "dell'arte"), que se hace llamar 'doctor médico' y que saluda con un pomposo: "Salus atque vita" se observan ya en Lope de Rueda tres personajes definidos a imitación dell'arte.<sup>100</sup>

*La comedia de los engaños*, de Rueda, es quizá la obra en donde mejor se aprecia la influencia de la *Commedia dell'arte* sobre este autor: la confusión de los personajes, las equivocaciones y enredos, los disfraces y los personajes típicos dell'arte.

Posteriormente, Lope de Vega tuvo contacto con Zan Ganassa, con *I Cortesi* y con *I Confidenti*, específicamente con los hermanos Martinelli. Lope de Vega utilizó los argumentos de la *Commedia dell'arte*, pero al igual que Rueda los trasladó al ambiente y al gusto del público popular español. Podemos reconocer muchos de los elementos dell'arte en comedias como *El ausente en el lugar*, *El hijo pródigo*, *Los amantes sin amor*, *Los embustes de Celauro*, *El maestro de danzar* y *Los melindres de Belisa*.

Se considera que la *Commedia dell'arte* culminó en España cuando apareció Lope de Vega, es decir, una vez más, cuando el texto se adueñó de la improvisación.

### C. Inglaterra

La influencia y el desarrollo de la *Commedia dell'arte* en Inglaterra se dio de una manera muy diferente. Los comediantes del arte llegaron a Norwich, entre 1546 y 1547 (aprox.); en 1573, arribaron a Londres donde se establecieron de manera permanente; en 1578, Drusiano Martinelli se asentó en esta capital una temporada; y en 1673 se presentó con mucho éxito Tiberio Fiorilli, célebre *Scaramuccia*.

Hasta 1700 se presentaron sucesivamente funciones a la manera italiana. Sin embargo, el auditorio inglés no parecía disfrutar demasiado estos espectáculos. El

---

<sup>100</sup> María de la Luz Uribe, *op. cit.*, p. 112.

italiano era un idioma desconocido y el público isabelino se encontraba apasionado con el significado de las palabras de su propio idioma. Existía una gran atracción hacia los poetas, y estas compañías extranjeras definitivamente no les atraían. Cuando llegaron los italianos el desarrollo del teatro nacional había comenzado ya tiempo atrás; por ello, la influencia de los comediantes *dell'arte* no tuvo las dimensiones que en Francia o en España.

Los primeros italianos fueron contratados para los entreactos como una curiosidad, digamos más acrobática, más de espectáculo que de una obra de teatro hecha y derecha que les dijera algo. La pantomima se había convertido en una forma de expresión ya desarrollada por los espectáculos populares y desde esa perspectiva los italianos sólo la intensificaron, pero no sorprendieron a los ingleses. Poco a poco, la excelente preparación técnica de los comediantes italianos fue ganando espacio, prestigio y popularidad. Las "Arlequinadas" —como se les llamaba— lograron finalmente popularidad, pero nada tenía ya que ver con la *Commedia dell'arte* que se presentaba en Francia, España o en la propia Italia. Surgió entonces una gran cantidad de imitadores locales, y los personajes italianos se transformaron en lo que hoy conocemos como *clowns*. Los temas y la crítica social de la comedia italiana no lograron penetrar en el teatro inglés. Sin embargo, varios actores ingleses tomaron ciertos elementos de expresión de los italianos; además de que en ciertos teatros se optó por el empleo de la escenografía y la ambientación al estilo de las representaciones italianas.

## X. La decadencia de la *Commedia dell'arte* y la reforma de Goldoni

### A. Situación socio-política del siglo XVIII

A principios del siglo XVIII, la situación política de Italia era totalmente diversa del resto de Europa. Italia continuaba dividida en pequeños principados, muchos de ellos sometidos al extranjero, mientras que otros países, como España, Francia e Inglaterra ya estaban consolidados como fuertes naciones gobernadas por monarquías. Culturalmente, en toda Europa —incluida por supuesto Italia— dominaba el movimiento de la Ilustración, el cual se caracteriza por la extrema confianza en la capacidad de la razón natural para resolver todos los problemas de la vida humana. La filosofía y la ciencia alcanzaron un gran desarrollo, e implantaron, por medio de la razón, una nueva visión del mundo que repercutió en todas las manifestaciones artísticas.

En Italia, la nobleza continuaba ejerciendo el poder, pero la burguesía —una clase social intermedia surgida de los ricos comerciantes, que había comenzado a afirmarse en el siglo XVI— terminó por consolidarse, y mientras más fuerza cobraba ésta, más se debilitaba la nobleza.

El siglo XVIII en Italia se caracterizó por albergar una sociedad frívola, vacía y carente de sentido crítico. Fue una época de apariencias en donde lo material y lo superfluo fueron los intereses predominantes. No hubo ninguna manifestación artística que pueda compararse en calidad con las producciones del Renacimiento, a excepción tal vez del teatro de Carlo Goldoni, quien rescató y reformó precisamente la *Commedia dell'arte*.

### B. Proceso de decadencia

Los primeros cincuenta años del siglo XVIII marcan la etapa de culminación de la *Commedia dell'arte* de la manera en que fue presentada a lo largo de este trabajo; es decir con base en improvisaciones. Muchos críticos consideran que cuando los argumentos comenzaron a escribirse por completo terminó el periodo de vida de este movimiento teatral. Sin embargo, hay quienes opinan que el hecho de

escribirlas puede considerarse como una extensión de la *Commedia dell'arte*, sobre todo cuando se trata de la obra de Goldoni.

Respecto a esta última etapa, Adele Cilibrizzi opina:

I comici italiani della *Commedia dell'arte* continuano a entusiasmare il pubblico di tutta Europa fino alla metà del secolo XVIII, poi incomincia il declino. I grandi attori che conoscevano a fondo il loro mestiere e lo tramandavano ai propri figli o discepoli, sono finiti, li sostituiscono degli altri poco dotati, che cercano di suscitare il riso negli spettatori accentuando la volgarità del linguaggio e dei gesti. Il pubblico, poi, maturato dall'esperienza, non vuole soltanto ridere o stupirsi: ha bisogno di comprendere meglio se stesso e il mondo che lo circonda, attraverso la rappresentazione di vicende ispirate alla vita reale, che hanno per protagonisti degli uomini "veri" con i loro difetti e i loro pregi, con le loro gioie e i loro dolori.<sup>101</sup>

Como bien apunta Cilibrizzi, los actores dotados de creatividad e ingenio que le dieron vida a la *Commedia dell'arte* durante dos siglos, desaparecieron casi por completo. En su lugar encontramos actores menos competentes o por lo menos carentes de ese espíritu de búsqueda que poseían los primeros comediantes *dell'arte*. Cuando los actores se olvidaron de la esencia de la *Commedia dell'arte*, ésta se convirtió en un espectáculo sin gracia; se volvió vulgar y repetitiva. Cayó en el abuso de elementos superficiales hasta transformar el espectáculo —que se inició como reflejo de la realidad— en representaciones inverosímiles y triviales. La escenografía se recargó demasiado, los personajes se volvieron monótonos, las tramas complicadísimas y las ocurrencias de mal gusto.

Ante esta situación, varios comediógrafos eruditos, entre ellos Niccoló Amenta, Girolamo Gigli, G. Battista Fagioli y Giacomo Angelo, intentaron reformar la comedia, pero no tuvieron éxito. Posteriormente, a mediados de 1750, surgió un grupo de escritores, encabezado por Scipione Maffei, que pretendía darle una nueva vida al teatro. La mayoría de los integrantes de esta agrupación coincidían en que debían olvidarse por completo de la *Commedia dell'arte* porque pensaban que ésta era la causa principal del deterioro y de la decadencia del teatro. Hubo

---

<sup>101</sup> "Los cómicos italianos de la *Commedia dell'arte* continúan entusiasmando al público de toda Europa hasta la mitad del siglo XVIII, después viene el declive. Los grandes actores que conocían a fondo su profesión y la transmitían a sus propios hijos y discípulos, desaparecen, y son sustituidos por actores menos dotados, que buscan suscitar la risa en los espectadores acentuando la vulgaridad del lenguaje y de los gestos. No obstante, el público, conocedor y experimentado, no desea sólo reír o ser sorprendido: necesita comprenderse mejor a sí mismo y al mundo que lo rodea, a través de la representación de hechos inspirados en la vida real, que tengan como protagonistas a hombres "verdaderos" con sus defectos y virtudes, con sus alegrías y tristezas." Adele Cilibrizzi, *op. cit.*, p. 59.

tres escritores que lograron un éxito aparente en esta búsqueda: Maffei, Pietro Cotta y Luigi Riccoboni —los dos últimos comediantes *dell'arte*. Su primer intento consistió en quitar por completo de la escena a las figuras *dell'arte*; y consiguieron un éxito momentáneo; sin embargo, muy pronto el público exigió de nuevo la presencia de aquellos personajes. El segundo intento consistió en imitar las comedias francesas de estilo italiano, y esto, obviamente no causó ninguna fascinación en el público.

Según la opinión de varios estudiosos de la materia, estos intentos por crear una reforma teatral que volviera a darle vida a la comedia italiana, fracasaron debido a que ninguno de los escritores que lo intentaron tenía un verdadero amor por la comedia; y debido también a que ninguno de ellos se dio cuenta que era precisamente en la *Commedia dell'arte*, en ese "teatro decadente" —como se le llegó a llamar—, en donde se hallaban los gérmenes para elaborar una reforma. Carecieron además del ingenio para encontrar el lado cómico del espíritu del ser humano, que es la vena de la comedia y que era precisamente lo que el público quería.

### **C. La reforma de Carlo Goldoni**

Carlo Goldoni nació en 1707 en la ciudad de Venecia. Procedente de una familia de clase media, estudió leyes y ejerció como abogado hasta los cuarenta años. Desde muy joven se apasionó por el teatro, en particular por la comedia. Dentro de este ámbito, inició su carrera como escritor elaborando *intermezzi* y tragicomedias para la compañía de Giuseppe Imer, director del teatro San Samuele en Venecia.

Ante la situación que enfrentaba entonces la comedia, Goldoni decidió hacer su propia reforma. Su mayor acierto fue recurrir a la *Commedia dell'arte* en busca de los elementos que aseguraran la aceptación del cambio por parte de los actores y del público. Los objetivos principales de esta reforma eran hacer de la comedia un espejo de la vida cotidiana, y utilizar al teatro como un instrumento de educación, para que el público tomara conciencia de los desaciertos sociales e individuales, reflexionara sobre ellos y los corrigiera.

Allardyce Nicoll, en su estudio anteriormente citado, opina que el objetivo de la reforma de Goldoni era el siguiente:

Básicamente, Goldoni aspiraba a atribuir al teatro personajes, crítica social y fines morales, y para conseguirlo necesitaba una estructura realista. Por personajes entendía personajes individuales, especializados, distintos de los personajes amplios, generales, típicos de la *Commedia dell'arte*; por crítica social entendía la presentación de escenas de la vida corriente, como las que retrataban autores sentimentales en Francia e Inglaterra; y por objetivo moral, entendía la exhibición de argumentos que debían, no solamente agradar, sino también instruir al auditorio.<sup>102</sup>

Goldoni estuvo consciente de que estos cambios deberían darse de una manera gradual; para obtener éxito, debía introducir sus innovaciones poco a poco. Recordemos que el público se encontraba acostumbrado y encariñado con un espectáculo teatral que contaba con doscientos años de vida.

Según dice el propio Goldoni en sus *Mémoires*, para efectuar su reforma se basó en "los dos libros" en donde más había estudiado: el mundo y el teatro. El primero, le servía para crear temas y personajes; en él observaba los hábitos, vicios, errores y virtudes del hombre, y se servía de ellos para escribir obras agradables e instructivas. Del teatro, aprendió cómo presentar los personajes, las pasiones y sucesos del mundo de manera que se ridiculizaran los vicios sociales y se elogiaran las virtudes del hombre.

Goldoni inició su reforma con la obra *Momolo cortesan*, para la cual escribió el parlamento completo del protagonista, dejando la improvisación al resto de los demás personajes. Esta comedia fue presentada en 1738 por la compañía de Giuseppe Imer, en el teatro San Samuele de Venecia.

En un artículo de Arpalice Cuman, aparece un comentario hecho por el propio Goldoni sobre esta obra. La cita textual dice: "Questa commedia ebbe un grande successo. Io era contento, perchè vedeva i miei compatriotti correggersi dell'antico gusto della farsa. La riforma era annunciata."<sup>103</sup>

<sup>102</sup> Allardyce Nicoll, *op. cit.*, p. 198.

<sup>103</sup> "Esta comedia tuvo un gran éxito. Yo estaba contento, porque veía que mis compatriotas se deshacían del antiguo placer de la farsa. La reforma se anunciaba." Arpalice Cuman "La riforma del teatro comico e Carlo Goldoni", *L'ateneo Veneto*. Venezia, 1899-1900, p. 83.

Después, escribió parcialmente algunas comedias: *Il prodigo*, *Le 32 disgrazie d'Arlecchino*, *Il mercante fallito* y *La bancarotta*. Finalmente, en 1743, consiguió presentar una comedia escrita en su totalidad: *La donna di garbo*.

De 1747 a 1752, Goldoni trabajó como autor profesional en la compañía de Girolamo Medebach, director del teatro Sant'Angelo de Venecia. Durante los primeros tres años escribió las obras en su totalidad, eliminando por completo la improvisación, pero no eliminó las máscaras: *L'uomo prudente*, *I due gemelli veneziani*, *La vedova scarlatta*, *La putta onorata*, *La bona muger*, *Il cavaliere e la dama* y *L'eredita fortunata*. Las innovaciones que presentaban estas obras obviamente causaron escándalo, crítica, burla y rechazo, pero Goldoni estaba decidido a demostrar el valor de su reforma. En 1750, promete públicamente escribir dieciséis comedias en un año. De esta promesa surgieron: *Il teatro comico*, *La famiglia dell'antiquario*, *La bottega del caffè*, *Il bugiardo*, *Pamela*, *La finta ammalata*, *I pettegolezzi delle donne*, entre otras. Cumplió su promesa y finalmente obtuvo la aceptación del público, lo cual le hizo pensar que iba por buen camino. Pero para cumplir totalmente su objetivo, todavía le faltaba eliminar uno de los elementos primordiales de la *Commedia dell'arte*: las máscaras. Para él, el uso de la máscara no tenía cabida en su proyecto porque pensaba que éstas, al ocultar la mitad de la cara del intérprete, limitaba la expresión de los actores e impedía que se estableciera una relación más íntima entre actor y espectador. Para mostrar el alma del actor, la máscara debía desaparecer.

En 1752, dejó la compañía de Medebach. Un año después escribió *La locandiera*, considerada como su obra maestra, en la cual desaparecen ya por completo las máscaras de los personajes de la *Commedia dell'arte*.

La reforma de Goldoni fue sumamente criticada. Se ganó muchos enemigos poderosos e inteligentes, entre ellos Pietro Chiari y Carlo Gozzi. La constante lucha contra sus adversarios lo llevó a trasladarse definitivamente a París en 1762.

Goldoni es uno de los autores más prolíficos de la historia del teatro italiano. Continuó escribiendo teatro el resto de su vida, y a pesar de todos los obstáculos finalmente logró realizar los objetivos de su reforma.

Cabe hacer la aclaración de que en sus primeras comedias, Goldoni sólo manejó algunas figuras *dell'arte*, las más tradicionales y llamativas: *Pantalone*, *Il Dottore*, *Arelcchino*, *Brighella*, *Colombina* y los *Innamorati Rosaura y Florindo* (pareja surgida a finales del siglo XVII). Sin embargo, estos personajes no aparecían como hasta entonces. Goldoni los transformó en figuras más agradables y las dotó de una estructura psicológica más completa. Posteriormente, estos personajes cedieron paso a nuevas creaciones, a través de las cuales se afianzó la comedia de caracteres. Respecto a estas transformaciones, María de la Luz Uribe nos dice:

Su *Pantalone* no es ya un viejo sórdido, sino el prototipo del buen mercader veneciano respetuoso de las antiguas tradiciones y amante de las normas. Su *Brighella* no es el zanne astuto e intrigante, sino un buen sirviente fiel a la familia del 'padrone' y a sus principios, y que sólo organiza burlas por el bien de sus amos. Sus enamorados ya no recitan diálogos ampulosos: entablan charlas encantadoras. Los mismos personajes que vimos llevados irresistiblemente a una actuación dada a causa de su determinada complejidad (o simplicidad) interior, se hacen ahora equilibrados, más bondadosos, más burgueses, y sobre todo, más reales.<sup>104</sup>

En cuanto al contenido de sus obras, Goldoni consiguió reflejar la sociedad del siglo XVIII de la manera en que se lo había propuesto: ridiculizando las trivialidades sociales y engrandeciendo las virtudes humanas. Desde *Momolo cortesan*, se puede advertir claramente la línea que seguirá Goldoni en el resto de su producción: *Momolo*, diminutivo de Gerolamo, es un joven cortesano que vive la vida fácil y frívola de la nobleza, pero también es un joven cortés (el título de *cortesan* juega con esta ambigüedad), un hombre de buenos sentimientos que en medio de la vanidad y la banalidad demuestra ser justo y honesto con los demás.

A partir de este primer intento, las obras de Goldoni se fueron sucediendo cada vez más reales, debido a que transportaba a la escena lo que veía diariamente a su alrededor. Conforme escribía, Goldoni se iba convirtiendo en un experto de las situaciones cómicas. Logró retomar la sencillez de los argumentos, y al mismo tiempo, las intrigas y enredos que caracterizan la comedia, se refinaron y enriquecieron.

---

<sup>104</sup> María de la Luz Uribe, *op. cit.*, pp. 91-92.

Era inevitable que al reflejar la vida como era, algunos se sintieran ofendidos. La aristocracia no pudo admitir que se le presentara como una clase decadente y ridícula, mucho menos aceptar que los burgueses y la gente del pueblo tuvieran sentimientos y reacciones idénticas a las de ellos, o hasta mejores. Ver a un *Pantalone* convertido en honesto comerciante, o a una *Mirandolina* (descendiente de *Colombina* como protagonista de *La locandiera*) llena de cordura y honestidad, fue para la aristocracia una verdadera ofensa.

Durante los siglos XVIII y XIX nunca se le reconoció a Goldoni su trabajo. Se le juzgó severamente como fuerte adversario de la *Commedia dell'arte* y muchos lo consideraban un burdo imitador de Molière. En el fondo, la dura crítica que se le hacía a Goldoni por "destrozar" la *Commedia dell'arte*, escondía la ofensa sufrida por las clases privilegiadas. No fue sino hasta principios de este siglo cuando comenzó a valorarse la reforma goldoniana. Surgieron entonces grandes polémicas acerca de si era continuador o adversario de La *Commedia dell'arte*. Algunos críticos opinan que la *Commedia dell'arte* terminó cuando la comedia improvisada cedió paso a la comedia escrita. Otros opinan que Goldoni rescató a la *Commedia dell'arte* y le denominan continuador de dicho género. Por otro lado, también existen fuertes debates sobre si es un autor moralista o simplemente realista. Es decir, algunos críticos afirman que sus comedias tienen una intención moralizadora, y otros opinan que esto no es cierto, que lo único que él hizo fue evidenciar la realidad tal cual era. No obstante, una cosa es segura: gracias a Carlo Goldoni, la *Commedia dell'arte* y las máscaras tendrán vida inmortal.

## XI. Conclusiones

### A. Presencia de la *Commedia dell'arte* en algunas de las manifestaciones artísticas del siglo XX

Una vez analizadas las principales características de la *Commedia dell'arte*, caben algunas reflexiones comparativas para ver cómo influyeron los personajes *dell'arte* en las generaciones de artistas del siglo XX.

Indudablemente, la aparición del cine en este siglo vino de alguna manera a sustituir el teatro y a ocupar un lugar relevante dentro del entretenimiento popular. El género de la comedia en el cine trajo consigo la creación de algunos personajes que tienen mucho que ver en su esencia con las figuras *dell'arte*: tal es el caso de Chaplin, Buster Keaton y Totó entre los más famosos. De alguna manera, estos personajes se fundamentan en la esencia de *Gli Zanni*; sus principales características están tomadas de la vida real, de las personas más desvalidas, a quienes la vida no trata con justicia. Tal y como se originaron las figuras de los criados de la *Commedia*. Pero además, está también el hecho de que la crítica social, basada en la diferencia de clases, se hace a través del humor y los elementos propios de la comedia.

Por otro lado, la pareja de *Zanni* conformada por *Arlecchino* y *Brighella* se asemeja mucho al inolvidable par de El Gordo y El Flaco, más en cuanto a relación entre ellos y resortes de comicidad se refiere, que en cuanto a crítica social. El Gordo podría ser sin problema una versión moderna de *Brighella* como el líder de la pareja cómica; y El Flaco, un *Arlecchino* que depende todo el tiempo de su compañero porque es más ingenuo e indefenso, características que a la vez lo hacen ser el preferido del público.

A pesar de todas las semejanzas que podamos encontrar entre los personajes *dell'arte* y algunos comediantes del siglo XX, existe un fenómeno que se dio en la *Commedia dell'arte* y que no volvió a repetirse jamás. Me refiero al hecho de que las figuras *dell'arte* vivieron por sí solas, es decir, fueron independientes de sus creadores. Todos los personajes de la *Commedia dell'arte* se relacionan visualmente con una serie de características físicas y morales de tipo

universal, pero la gente no los identifica con un solo actor o intérprete, como sucede con los personajes cómicos del siglo XX. Los nombres de Charlot, Totó, Stan y Ollie —y hasta el mismo *Cantinflas*— permanecerán por siempre identificados con el físico de sus autores. En el caso de los personajes de la *Commedia dell'arte* no tenemos ninguna referencia directa con los creadores. Esto tal vez se deba a que ha pasado ya mucho tiempo, pero también es importante el hecho de que las figuras *dell'arte* tenían muchos intérpretes a la vez, y que a lo largo de dos siglos fue altísimo el número de actores que los representaron. Cosa que no sucedió con los personajes del siglo XX: no hubo ni habrá más que un Charlot, un Totó, un Gordo y un Flaco. De cualquier modo, es interesante detenerse a pensar en esto y tomar en cuenta que este fenómeno, en el que los personajes adquieren por sí solos una personalidad y una vida propia, es tal vez único en la historia del teatro. Por esc se dice que el éxito de la *Commedia dell'arte* se debe por completo a sus intérpretes, y que está hecha de personajes y no de argumentos.

#### **B. Semejanza entre la *Commedia dell'arte* y el teatro y el cine mexicano del siglo XX**

Para poder hacer una analogía entre la *Commedia dell'arte* y el teatro mexicano de este siglo, debemos remontarnos a los años treinta, cuando proliferó el teatro popular que se representaba en las carpas. El tipo de escenas cómicas y la manera en que éstas se presentaban, recuerda en mucho a los orígenes de la *Commedia dell'arte*: teatro popular, ambulante, crítico, irreverente, con un lenguaje popular lleno de dobles sentidos, y un tanto vulgar. Y si bien no se representaban comedias en forma, de aquí surgieron algunos de los mejores personajes cómicos mexicanos. Todos ellos comenzaron haciendo teatro de carpa; después, incursionaron en el cine donde generaron un tipo de obras muy similares a las de la *Commedia dell'arte*, y cuyo esplendor se dio entre los años cuarenta y cincuenta.

Los argumentos de las comedias de esta época tienen a mi juicio una cantidad enorme de semejanzas con los *canovacci* y con los personajes *dell'arte*. Las tramas están llenas de crítica social, enredos amorosos, conflictos que

proviene de las diferencias sociales, secretos familiares, etcétera. El tipo de enredos que presenta la trama, el manejo de los elementos y resortes de comedia en ambos movimientos es realmente muy parecido.<sup>105</sup> En muchas comedias mexicanas de esta época se manejan la mayoría de los resortes cómicos, así como algunos de los recursos orales y de expresión corporal que hemos descrito a lo largo de este trabajo.

Por otro lado, entre el tipos de personajes de estas comedias y las figuras *dell'arte*, también encontramos similitudes: los ricos, los pobres, los amos, los criados, las parejas de enamorados —entre la misma clase social y también entre clases. En ambas expresiones, ningún personaje es bueno o malo en su totalidad, reflejan el comportamiento del hombre tal como en la vida real, donde cada uno enfrenta la vida como puede, según sea su carácter y su condición social. A veces saldrá bien librado, a veces no tanto, pero siempre habrá justicia para el que la merezca. Otra semejanza en el trato de personajes es que en ambos tipos de comedia los intrigantes, los avaros y los prepotentes obtendrán su castigo —en la medida en que no consigan su objetivo.

Algunos de los actores de este periodo del cine mexicano, cobraron mucha fuerza a raíz de estas comedias, de manera individual y por parejas. Tal es el caso de Mario Moreno, *Cantinflas*; Adalberto Martínez, *Resortes*; Manuel Medel; Alberto Espino, *Clavillazo*; Germán Valdés, *Tin Tan* y Joaquín Pardavé. Los dos últimos también se manejaron en parejas: el primero con Marcelo Chávez, *el Camal Marcelo*, y el segundo con doña Sara García. Otras parejas famosas que no pueden dejar de mencionarse son la de Manuel Palacios, *Manolin* y Estanislao Shilinski, *Shilinski*, y la de Marco Antonio Campos, *Viruta* y Gaspar Henaine, *Capulina*.

Cito a todos estos personajes porque todos ellos se manejaron de alguna u otra manera dentro de las categorías de la *Commedia dell'arte*. Todos los personajes que crearon estos actores tienen rasgos esenciales de las figuras *dell'arte*, básicamente de *Gli Zanni*. Además hay otro elemento importante que

---

<sup>105</sup> Como ejemplo podríamos citar *Ahí está el detalle* (1940), dirigida por Juan Bustillo Oro, con las actuaciones de Joaquín Pardavé y Mario Moreno, *Cantinflas*; y *El hombre inquieto* (1954), dirigida por Jaime Salvador, con las actuaciones de Germán Valdés, *Tin Tan*, Marcelo Chávez, Joaquín Pardavé y Sara García.

debemos considerar, que es el de la improvisación. No podemos olvidar que los actores de carpa eran especialistas en decir albures, chistes y morcillas espontáneamente, cuando el diálogo se prestaba para ello.

Mi comparación entre la *Commedia dell'arte* y la comedia mexicana se limita exclusivamente a las épocas ya mencionadas. Sin embargo, considero importante señalar que hoy en día existen en México algunos personajes que derivaron del teatro de carpa y de las comedias de los cuarenta, que alcanzaron su éxito a través del sustituto del cine, es decir la televisión. Me refiero a Roberto Gómez Bolaños, *Chespirito*; Enrique Cuenca y Eduardo Manzano, *Los polivoces*; Andrés Bustamante, *El güiri-güiri* y Eugenio Derbez. Todos ellos crearon personajes que en el fondo se asemejan a las figuras de la *Commedia dell'arte*.

Por otra parte, dentro del teatro, tenemos que en México existen algunos directores que manejan con éxito el género de la *Commedia dell'arte*, sin contar a quienes representan fielmente las obras de Goldoni o de Molière. Algunos de ellos, como Juan Felipe Preciado y David Blanco realizan montajes fieles de estas obras; otros, como Jesusa Rodríguez con su compañía La Chinga, se han atrevido a mezclar épocas, realidades y personajes con gran éxito.

A través de La Chinga, Jesusa personifica algunos de los personajes que aparecieron en las litografías mexicanas de fines del siglo XIX y principios del XX, y les da vida en escena basándose completamente en las técnicas *dell'arte*, para crear una *Commedia dell'arte mexicana*.

Algunos de los personajes de La Chinga son *El Hijo del Ahuizote*, símbolo de una publicación del siglo XIX; *El Padre Cobos* y *Doña Caralampia Mondongo*, figuras inventadas por Irineo Paz para la revista *El Padre Cobos*, y dibujados respectivamente por Alejandro Casarín y Guadalupe Posada; *Don Catrín de la Fachenda*, inspirado en un personaje de José Joaquín Fernández de Lizardi; *La Jamona*, creada por José María Villasana en *México y sus costumbres*; *El Dictador*, figura inspirada en Porfirio Díaz; y *El Pelado*, representante de la clase baja.



Doña Caralampia Mondongo<sup>106</sup>

A lo largo de la representación, podemos distinguir claramente en estos personajes movimientos y peculiaridades de carácter de ciertas figuras *dell'arte*: *El Hijo del Ahuizote* y *El Pelado* tienen una clara semejanza con *I Zanni*; *Don Catrín de la Fachenda*, *El Dictador* y *El Padre Cobos* con *I Magnifici*; *Doña Caralampia Mondongo* y *La Jamona* con la figura de la *Ruffiana*.

El trabajo de los actores denota un exhaustivo trabajo corporal y una enorme capacidad para improvisar. Cada una de las presentaciones trata un argumento diferente, pues cada una parte de un canovaccio distinto, el cual es creado por los mismos actores con base en los acontecimientos políticos nacionales más importantes previos a la representación. A diferencia de los *scenari dell'arte*, los cuales partían de una problemática amorosa, los *scenari* de *La Chinga* giran alrededor de la crítica y la sátira política.

<sup>106</sup> Litografía anónima tomada de *El Padre Cobos*, V época, núm. 48, 27 de noviembre de 1880, p. s/n.



Compañía La Chinga<sup>107</sup>

Resulta increíble que a la distancia de cuatro siglos, la *Commedia dell'arte* continúe vigente, siendo una tradición teatral basada en la improvisación que no dejó un gran legado escrito. El hecho de que estas comedias sigan representándose en diversos países, y que sus figuras reaparezcan siglo tras siglo en diversos géneros y ámbitos, demuestra la fuerza y el carácter universal de su esencia, es decir, de la frescura de sus personajes.

---

<sup>107</sup> Fotografía de Omar Meneses publicada en *La Jornada*, México, año quince, núm. 5077, 22 de octubre de 1998, contraportada.

## Bibliografía

- APOLLONIO, Mario. *Commedia italiana. Raccolta di commedie da Cielo d'Alcamo a Goldoni*. Milano, Bompiani, 1947.
- BATTISTELLI, Silvia, et al. *Le maschere italiane*. Milano, La spiga Meravigli, 1991. Biblioteca Temática UTHEA. *Historia del teatro*. San Sebastián, UTHEA, 1980.
- BERGSON, Henri. *La risa*. Madrid, Espasa-Calpe, (Colección Austral, 1534), 1973.
- CALVI, Emilio. "Il teatro popolare romanesco dal medioevo ai tempi nostri", *Nuova Antologia*, 1908. Serie 5, v. 134 marzo-aprile 1908, pp. 689-700.
- CAPRIOLO, Ettore. *Introduzione storica all'arte del teatro. Dionisio e Arlecchino*. Milano, A. Vallardi, 1969.
- CILIBRIZZI, Adele. *Maschere, marionette e burattini italiani*. Napoli, Il Tripode, 1975.
- CUMAN, Arpalice. "La riforma del teatro comico e Carlo Goldoni". *L'Ateneo Veneto*. Anno 22 v. 2, Anno 23 v. 1, Venezia, 1899-1900, pp. 80-99/ pp.197-232.
- DABINI, Attilio. *Notas sobre la Commedia dell'Arte*. Bahía Blanca, Panzini Hnos., Universidad del Sur, Instituto de Humanidades, 1967.
- DAMERINO, Gino. "Dal teatro della strada alla Commedia dell'arte". *Il Dramma, mensile di commedie e di grande interesse*. Anno 35 No. 272, maggio 1959, pp. 31-38.
- D'AMICO, Silvio. *Historia del teatro dramático v. IV*. México, UTHEA, 1961.
- DOGLIO, Federico, et al. *Scene e figure del teatro italiano. Quaderni del Teatro Municipale "R. Valli"*. Reggio Emilia, Tecnostampa, 1981. p. 11-18.
- FARÍAS, Javier. *Historia del teatro*. México, Instituto Andrés Soler, 1976.
- GASTON, Baty y René Chavance. *El arte teatral*. México, FCE, 1932.
- GOLDONI, Carlo. *I due gemelli veneziani e La bottega del caffè*. Milano, Mondadori, 1979.
- HOWARD, Daniel. *Callot's Etchings*. New York, Dover Publications, 1974.
- MACGOWAN, K. y W. Melnitz. *Las edades de oro del teatro*. México, FCE, (Colección popular, 54), 1987.

MALPIERO, Gian Francesco. *Maschere della Commedia dell'arte*. Bologna, Capitol, 1969.

MANGO, Achille. "Lo spettacolo della piazza". *Il Dramma, mensile di commedie e di grande interesse*. Anno 36, No. 287-288, agosto-settembre 1960, pp.56-65.

MILLARES A. Carlo. *Historia de la literatura latina*. México, FCE (Breviarios, 33), 1985.

MOLINARI, Cesare. *La Commedia dell'arte*. Milano, Mondadori, 1985.

NICOLL, Allardyce. *El mundo de Arlequin. Estudio critico de la Commedia dell'arte*. Barcelona, Barral, 1974.

PANDOLFI, Vito. *La Commedia dell'arte, storia e testo*. v. 6. Firenze, Sansoni Antiquariato, 1957.

PRECIADO, Juan Felipe. *La actuación dramática creativa. La Commedia dell'arte*. v. II. México, Limusa, 1990.

REDI, Claudio. *Sintesi di letteratura italiana per le scuole superiori*. v. II. Milano, Bietti, 1971.

TAGLIAVINI, Carlo. *Orígenes de las lenguas neolatinas. Lengua y estudios literarios*. México, FCE, 1993.

TAVIANI, Fernandino e Mirella Schino. *Il segreto della Commedia dell'arte. La memoria delle compagnie italiane del XV, XVII e XVIII secolo*. Firenze, La Casa Usher, 1992.

TESSARI, Roberto. *Commedia dell'arte: la maschera e l'ombra. Problemi dello spettacolo*. Milano, Mursia, 1984.

TESSARI, Roberto. *La Commedia dell'arte del seicento "industria" e "arte giocosa" della civiltà barocca*. Firenze, L.S. Olschki, 1969.

URIBE, María de la Luz. *La comedia del arte*. Barcelona, Destino, 1983.